

Autora: Berta Saura Martí
Tutora: Núria Jornet Benito

UB, Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials

Curs 2021-2022

Convocatòria de juny

Els fons de companyies teatrals i la donació a través dels seus donants: el cas de Comediants



Els fons de companyies teatrals i la donació a través dels seus donants: el cas de Comediants

Treball de fi de Màster

Biblioteques i Col·leccions Patrimonials

Resum executiu

Els fons de companyies teatrals, i per extensió els fons d'arts escèniques en general, són una tipologia de fons que conté documentació molt variada i rica, on els efímers i els objectes hi tenen un lloc cabdal. Tot i això, són uns fons poc tractats a la literatura especialitzada. D'altra banda, tampoc s'ha estudiat en excés la relació del donant amb el seu fons i tots els mecanismes que la condicionen. És per aquestes dues raons que la finalitat d'aquest treball és analitzar els fons de companyies teatrals i la seva documentació des del punt de vista del donant del fons. A través d'analitzar un procés de donació que està en curs, la donació del fons de la companyia de teatre Comediants al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) s'ha desenvolupat un treball que combina teoria sobre documentació i arts escèniques i sobre la donació simbòlica del donant-productor.

Els objectius d'aquest treball estan encarats a determinar si és possible preservar la memòria d'un art basat en el moment efímer i l'experiència com és el teatre als arxius i què busca transmetre el donant d'un fons d'arts escèniques amb els objectes i la indumentària que dona a l'arxiu. També proposem objectius centrats en l'experiència del donant-productor: es busca distingir i analitzar què motiva als productors d'un fons a donar-lo a un centre patrimonial per tal d'entendre el paper social i cultural dels arxius i analitzar i entendre la relació que s'estableix entre els fons de companyies teatrals, el donant-productor, el seu fons i l'arxiu o centre on s'acabarà integrant.

Pel que fa a la metodologia del treball, l'aproximació teòrica s'ha fet a partir d'estudis sobre la possibilitat de documentar i arxivar el teatre, examinant possibles problemàtiques que poden sorgir i s'ha completat amb estudis sobre la documentació efímera i el seu tractament als centres patrimonials. D'altra banda, s'ha revisat literatura al voltant de la simbologia de l'acte de donar un fons personal a l'arxiu. Finalment, l'anàlisi de la donació de Comediants s'ha fet a partir d'una entrevista en format de conversa on es tracten principalment dos grans temes. Els criteris que ells, com a donants, estableixen en el procés d'avaluació i tria dels efímers que conformen el seu fons perquè aquest sigui integrat al MAE. I també, les raons implícites i explícites per les quals han decidit donar el fons de Comediants al MAE. L'entrevista, s'analitza a partir de la teoria a l'últim capítol del treball.

L'anàlisi de l'entrevista a Comediants juntament amb la teoria han permès veure que, malgrat les petites diferències que poden haver-hi, les pulsions més emocionals que guien el costat

simbòlic de les donacions als arxius són comunes en tots els donants. D'altra banda, cal notar que l'arxiu és un bon lloc per preservar la memòria de les arts escèniques, tot i que el caràcter testimonial i efímer de la documentació que conforma aquests fons pugui presentar dificultats. En alguns casos, com denoten Comediants a l'entrevista, es troba a cavall entre l'arxiu i el museu. Igualment, totes aquestes són qüestions complexes que demanen ser estudiades a fons per tal d'avançar en la preservació de les arts escèniques i entendre en profunditat la simbologia de les donacions de fons privats als arxius.

Paraules clau: fons d'arts escèniques, fons de companyies teatrals, fons privats, *ephemera*, efímers, donant-productor, donant, donació, Comediants, teatre de carrer, MAE.

Sumari

| | |
|---|----|
| Prefaci | 3 |
| Agraïments | 4 |
| Introducció..... | 5 |
| Estructura | 6 |
| Justificació | 7 |
| Objectius | 9 |
| Metodologia | 10 |
| 1. Estat de la qüestió i panoràmica | 13 |
| 1.1 Estat de la qüestió..... | 13 |
| 1.2 Panoràmica..... | 23 |
| 2. Comediants: una vida en comú i el teatre dels sentits | 27 |
| 2.1 Una mica d'història | 28 |
| 2.1.1 Els 20 primers anys (1971-1990)..... | 28 |
| 2.1.2 Els últims 30 anys (1991-Actualment)..... | 31 |
| 2.2 El teatre de Comediants: emperadors de l'efímer | 32 |
| 3. Les companyies teatrals i la seva documentació..... | 37 |
| 3.1 Definició i caracterització dels fons..... | 37 |
| 3.1.1 Els fons de companyies teatrals als quadres de fons dels arxius | 38 |
| 3.1.2 La documentació dels fons de companyies teatrals..... | 40 |
| 3.2. El fons de Comediants..... | 43 |
| 3.2.1. Antecedents: El llegat de Comediants..... | 43 |
| 3.2.2. El fons de Comediants: identificació, selecció, abast i contingut..... | 46 |
| 4. La fugacitat de les arts escèniques i l'arxiu | 51 |
| 4.1. El debat sobre la fugacitat i la no-reproductibilitat..... | 52 |
| 4.2. Al voltant dels documents efímers | 55 |
| 4.2.1 Els efímers teatrals | 58 |
| 4.3 La integració del fons efímer a l'arxiu..... | 61 |
| 4.4 Els criteris d'avaluació i tria del MAE..... | 63 |
| 5. L'acte de donació..... | 65 |
| 5.1 Les raons de la donació..... | 65 |
| 5.1.1 Arxius i memòria | 65 |
| 5.1.2 Els donants: la donació simbòlica..... | 67 |
| 5.2.2.1 Una classificació prèvia | 69 |

| | |
|---|-----|
| 5.1.2.2 L'acte de donar a través de diverses disciplines | 71 |
| 5.1.2.3 Esdevenir públic per ser etern | 72 |
| 5.1.2.4 Adquirir legitimitat..... | 74 |
| 5.1.3 El contrapunt: els arxius comunitaris | 75 |
| 5.2 Estudi de cas: La donació simbòlica a Comediants | 78 |
| 5.2.1 Voluntat de transmetre la seva història: memòria i immortalitat | 79 |
| 5.2.2 La cerca de reconeixement..... | 82 |
| 5.2.3 El lligam amb la comunitat | 83 |
| 5.2.4 La simbologia dels efímers: avaluació i tria | 86 |
| Conclusions..... | 92 |
| Bibliografia..... | 95 |
| Annexes | 104 |
| Projecte d'integració dels fons de la companyia Comediants (MAE) | 104 |
| Llista d'espectacles de Comediants | 106 |
| Llista d'alguns integrants de Comediants..... | 107 |
| Imatges..... | 108 |
| Documents per guiar l'entrevista | 110 |
| L'entrevista. 1 de juny 2022, Canet de Mar. | 113 |

Prefaci

Considero que és important fer un petit apunt sobre l'origen d'aquest Treball de Fi de Màster, que potser, permetrà als lectors entendre'l millor i veure les motivacions que hi ha darrera.

Al novembre del 2021, quan estava fent les pràctiques curriculars del màster al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE), la directora, Anna Valls, em va proposar d'acompanyar-la a veure el fons de la companyia Comediants, ja que s'estaven plantejant donar-lo al centre. Jo vaig acceptar encantada. Aquella reunió a Canet de Mar, em va obrir les portes a un món que era completament desconegut per a mi: totes les gestions, converses, estira-i-arrotonsa, dubtes, concessions, etc. que hi ha darrera del procés de donació d'un fons privat. Els centres com el MAE, conformen els seus arxius principalment de donacions privades, de manera que la figura del donant, productor o no, viu o mort, és sempre present en els processos de catalogació. Per la mateixa raó i les característiques particulars dels fons d'arts escèniques, la necessitat d'avaluació i tria dels nous fons que arriben és constant.

D'altra banda, les preguntes que feien Comediants a l'Anna Valls, em feren plantejar com es podia preservar correctament (i si de fet, si era possible) la memòria de les arts escèniques a un arxiu. Quina documentació és un bon testimoni de l'espectacle? Són suficients les imatges i els vídeos per fer-se una idea real i completa d'una representació teatral? Seria ideal poder preservar absolutament tots els objectes d'un fons, o no és necessari? Considerant la relació altament emotiva que Comediants semblava tenir amb el seu fons, reflexionant sobre les raons dels donants per donar el seu fons als arxius i sobre la memòria i la documentació d'arts escèniques va néixer la primera idea d'aquest treball.

Després d'uns quants mesos, moltes hores de lectura, d'observar i seguir qüestionant-me coses, he acabat el treball, que m'ha ajudat a trobar moltes de les respostes que buscava.

Agraïments

Aquest treball no s'hagués pogut realitzar sense la passió pel teatre de Jin-Hua Kuan i Jaume Bernadet de Comediants, que des del primer moment, em van rebre amb els braços oberts a la Vinya. Gràcies, per estar parlant amb sinceritat durant tanta estona sobre el vostre procés de donació, un tema que no és fàcil.

També estic molt agraïda a l'Anna Valls per haver-me obert el MAE i fet partícip de la donació de Comediants, descobrint així, no només la meva curiositat pels fons d'arts escèniques sinó també per tot el que intervé en un procés de donació.

Finalment, m'agradaria donar les gràcies a la meva tutora, Núria Jornet, pels bons consells, la paciència i guiar-me a través del treball sempre tenint present el meu punt de vista. Gràcies, sobretot, per fer acompanyar-me a la recta final.

I també moltes gràcies a totes aquelles persones, que durant aquests mesos en els quals he realitzat el treball, s'han creuat pel meu camí, s'han interessat pel que estava fent i m'han distret de les llargues hores de feina.

Introducció

Els fons de companyies teatrals son una tipologia de fons privats que esdevenen, si es mantenen íntegres i han arribat al centre de custòdia (arxius, biblioteques o centres de documentació), un testimoni significatiu de les arts escèniques. Tot i aquesta riquesa i valor, com veurem en aquest treball, no han estat molt estudiats ni destaquen en la literatura Arxivística i de patrimoni. A més, com veurem, són uns fons formats principalment per *ephemera* i que a més, corresponen a una forma artística que esta concebuda per ser vivencial, les arts escèniques són les arts de l'efímer.

Aquest Treball de Fi de Màster (TFM)¹ es centra en la donació del fons de la companyia de teatre Comediants al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE)². El fons de Comediants s'estudiarà no solament en el seu contingut, sinó també i de manera especial des del punt de vista del donant, parant atenció a tot el procés de donació del fons. Es tracta d'un fons encara no tractat, i per tant l'anàlisi es fonamenta en els procediments previs a la integració i catalogació del fons al MAE. Finalment, l'aproximació al donant del fons, la companyia Comediants, s'ha fet a través d'una entrevista, converses prèvies sobre el seu fons i la donació al MAE, i els tres informes que el centre de documentació al llarg del procés de donació (març de 2017, novembre de 2021 i març de 2022).

Tradicionalment es tendeix a estudiar els fons d'arxiu posant el focus en la descripció, catalogació o la seva rellevància històrica, cultural i social. Valorar un fons d'arxiu a través del seu donant no és una pràctica gaire comuna, però a diferència del que pot semblar a simple vista, tal com diu Carmen Ruschiesky, l'anàlisi arxivística a través dels productors i donants de fons posa al descobert alguns punts clau dels debats més contemporanis en arxivística:

questions about accountability and impartiality, power and agency, participation and community, and memory and representation. Whose memory is being preserved? By whom and for whom? Who are the decision-makers? When, where, and how are these decisions being made? How is archival value determined? How are meanings generated around archives at different stages and by different actors, and how are they reinterpreted and reconnected to the past, present, and future in different ways? (Ruschiesky, 2017: 106).

¹ Al llarg del treball per fer referència als Treballs de Fi de Màster s'utilitzaran es sigles TFM.

² Al llarg del treball per fer referència al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques s'utilitzaran les sigles MAE.

Per tal de poder entendre i contextualitzar millor la relació entre el donant – Comediants –, el seu fons i el centre patrimonial que el custodiarà – el MAE –, s’ha fet un estudi, una anàlisi i descripció de la documentació d’arts escèniques i la seva relació amb els arxius.

En primer lloc, es tracta la relació emocional i simbòlica de la companyia amb el fons i es planteja la relació del donant amb la documentació, principalment objectes, que integren el fons. Per tal de poder contextualitzar i entendre no només la complexitat de l’acte de donar, sinó també la naturalesa complexa dels fons de companyies teatrals i per extensió els d’arts escèniques, proposo una aproximació a través de tres aspectes:: les arts escèniques i els arxius, la documentació efímera i el donant en la donació de fons privats als arxius. A partir de l’estudi de cas l fons de Comediants al MAE, es presenta també una reflexió més general sobre els fons d’arts escèniques.

Estructura

Amb la intenció d’aportar una visió global i completa, aquest treball s’estructura en cinc capítols. Temàticament, va de conceptes més genèrics a concrets, deixant pels dos capítols finals l’aproximació a la documentació d’arts escèniques, les seves problemàtiques i la teoria sobre l’acte de donar a un arxiu. Al capítol final també hi ha l’anàlisi de la vivència de la donació del fons per Comediants.

El primer capítol consisteix en una primera aproximació als fons de companyies teatrals a través de l’estat de la qüestió i una panoràmica de la situació dels fons de companyies teatrals a l’Estat Espanyol. L’estat de la qüestió busca situar al lector en els estudis vigents sobre fons de companyies teatrals i per extensió, d’arts escèniques. La panoràmica presenta la situació dels fons de companyies teatrals als arxius de l’estat espanyol per complementar l’estat de la qüestió.

El segon capítol es centra en el productor del fons, és a dir, la companyia de teatre Comediants. Està dividit en dues parts, primer es presenta el recorregut històric de la companyia i en segon lloc, s’ofereix una descripció del seu teatre. Aquest capítol ajudarà, més endavant, a entendre millor la seva relació amb el fons i les seves reaccions envers la donació a l’arxiu. Seguidament, el tercer capítol està centrat en la caracterització i definició dels fons de companyies teatrals, per entrar tot seguit en la descripció del fons de Comediants.

El quart capítol està dedicat als debats sobre la fugacitat de les arts escèniques i la possibilitat de ser reproduïdes a l'arxiu o no, qüestionant si aquest és un espai vàlid per conservar-ne la memòria. En aquest mateix capítol es tracten els documents efímers, posant el focus en els efímers teatrals. A l'últim punt es tracten els processos d'avaluació i tria pels que sovint han de passar els fons de companyies teatrals abans de ser integrats a l'arxiu o centre patrimonial.

El cinquè capítol, dividit en dos apartats, està centrat en l'acte de donar un fons personal a l'arxiu. La primera part és una revisió teòrica sobre l'experiència del donant en donar el seu fons a un centre patrimonial. La segona part, és l'anàlisi de l'entrevista a Comediants sobre la seva vivència de la donació del seu fons al MAE, focalitzant la discussió en dos punts, la simbologia més de caire emocional de l'acte de donar el fons i en el procés d'avaluació i tria dels objectes del seu fons que han de dur a terme.

Finalment, hi ha les conclusions. A més, el treball disposa d'annexos amb informació addicional i la transcripció de l'entrevista a Comediants.

Justificació

Els fons de companyies teatrals són fons molt rics i amb documentació molt diversa. La seva complexitat fa que puguin ser estudiats des de múltiples teories i angles. El teatre és una de les expressions artístiques més antigues i populars, tot i això, són una tipologia de fons poc estudiat. A més, el caràcter efímer de les arts escèniques, fa que preguntes sobre què cal preservar, com i per què o la relació entre memòria i arxiu, prenguin valor i complexitat. D'altra banda, el punt de vista del donant en la donació d'un fons a l'arxiu aporta també informació sobre la relació i la visió de la societat amb els arxius, amb la memòria i el patrimoni. A més, cal tenir en compte que els fons privats cada cop prenen més importància en el panorama dels arxius i centres patrimonials, de manera que el donant d'aquests fons és cada cop una figura més present i menys anònima. Ambdues àrees d'estudi estan molt poc tractades a l'Estat Espanyol, tot i que, com s'intentarà mostrar al present treball, representen un punt de partida molt ric per analitzar els fons privats als arxius.

El cas d'estudi, el fons de Comediants, és especialment paradigmàtic en el conjunt dels fons de companyies teatrals. Representa un fons molt complet i extens, fet que denota la importància que des d'un principi, els integrants de la companyia donaren a preservar la seva història. Aquest fet, juntament amb la voluntat dels integrants de participar en el procés de

donació i l'avaluació i tria de la documentació que preservarà el MAE, fan que sigui un objecte d'estudi excel·lent per aquest treball ja que la figura dels donants és molt present en tot el procés de donació.

A més, el període des de que comencen a moure fils per donar el seu fons fins que això és una realitat fou llarg i passen per diferents etapes que els fan replantejar-se el que significa donar el fons i quines il·lusions són realistes i quines no.

Finalment, el teatre de carrer de Comediants, molt relacionat amb la *performance* i el *happening*, és un tipologia teatral que es defineix per la seva fugacitat i immediatesa, donant especial valor a tots els elements no textuais de la representació; és per això que els objectes i indumentària de la companyia tenen un paper molt rellevant a l'espectacle. El teatre de Comediants i el seu fons són ideals per tal d'estudiar les complexitat i debats al voltant dels arxius d'arts escèniques.

Objectius

La intenció d'aquest treball és aplicar els coneixements adquirits durant el Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials i les pràctiques al MAE. També busca ser una eina per respondre diverses preguntes que m'han anat sorgint al voltant de la importància dels fons d'arts escèniques i de la relació dels donants amb el seu fons i els centres patrimonials. També sorgeix dels dubtes sobre què es preserva i per què es preserven les arts escèniques, ja que és un art amb un gran component efímer i vivencial. A partir d'aquí, s'han establert un seguit d'objectius per guiar el treball:

- Mostrar el valor cultural, social i històric dels fons d'arxiu de companyies teatrals.
- Donar valor i visibilitat a una tipologia de fons d'arxiu poc estudiada des de l'arxivística.
- Identificar les característiques dels fons de companyies teatrals.
- Redactar un recorregut històric de Comediants, productors del fons, per entendre la seva relació amb el teatre i el seu fons documental.
- Establir problemàtiques dels fons d'arts escèniques per tal de reflexionar-hi.
- Determinar si és possible preservar la memòria d'un art basat en el moment efímer i l'experiència com és el teatre als arxius.
- Distingir i analitzar què motiva als productors d'un fons a donar-lo a un centre patrimonial per tal d'entendre el paper social i cultural dels arxius.
- Analitzar els fons d'arts escèniques posant especial atenció al punt de vista del productor.
- Analitzar i entendre la relació que s'estableix entre els fons de companyies teatrals, el donant-productor, el seu fons i l'arxiu o centre on s'acabarà integrant.
- Establir què busca transmetre el donant d'un fons d'arts escèniques amb els objectes i indumentària que dona a l'arxiu.

Metodologia

La metodologia emprada per aquest treball es fonamenta, primerament, en una revisió bibliogràfica per contextualitzar el treball i proveir-lo d'una base teòrica sòlida. Aquesta revisió està dividida temàticament en diversos capítols. L'estat de la qüestió mostra un ampli ventall d'estudis relacionats amb els arxius d'arts escèniques. Tot i això, per tal d'elaborar les revisions teòriques que fonamenten les idees del treball, s'han consultat principalment obres sobre les arts escèniques, la seva documentació i la relació amb l'arxiu, i estudis que tracten les donacions als arxius des del punt de vista del donant. Per completar-ho, també s'ha utilitzat bibliografia sobre la documentació efímers, sobre els arxius comunitaris i al voltant de la relació entre els arxius i la memòria col·lectiva.

Pel desenvolupament integral del TFM, els coneixements adquirits al Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials han sigut primordials, principalment de les assignatures de Metodologia de la recerca en informació i documentació, *Ephemeru*, els Materials Impresos Efímers a les Col·leccions Patrimonials, Fons personals patrimonials, Captació de recursos: patrocini i mecenatge, El patrimoni bibliogràfic i documental europeu i Preservació del patrimoni bibliogràfic. També considero que han sigut importants els aprenentatges durant les pràctiques curriculars al MAE.

A la majoria de cerques bibliogràfiques s'ha fet palesa la manca d'estudis en català o castellà que tractessin les temàtiques precedents, és per aquesta raó que domina la literatura específica francòfona i anglosaxona. També s'han utilitzat treballs universitaris catalans, com TFM's, que sí que han tractat els temes que ocupen aquest treball. El fet que fossin qüestions poc freqüents a la bibliografia ha complicat i allargat en cada punt la cerca bibliogràfica i en alguns casos, com la manca d'estudis sobre avaluació i tria documental en arxius privats, o més concretament d'arts escèniques, ha significat una falta d'informació notòria. Finalment, per valorar els criteris d'avaluació i tria dels arxius, s'ha consultat i resumit el manual d'ús intern del MAE, *Política de desenvolupament de les col·leccions del centre de documentació i museu de les arts escèniques (MAE)*. En alguns casos, també s'han consultat altres documents d'ús intern del MAE, inventaris i catàlegs de fons d'altres companyies teatrals del centre.

Per contextualitzar i conèixer bé la història i el recorregut de Comediants, però també per poder entendre millor la seva relació amb el teatre i el fons de la companyia, s'han consultat diverses fonts. Principalment, han sigut articles sobre la companyia, documentals i la seva

pàgina web. A més, tot i que no es mencionen s'han utilitzat per elaborar el treball, per tal de tenir una idea més completa de Comediants, del seu teatre i de la seva visió sobre el fet teatral, s'han escoltat diverses entrevistes i visionat programes on han participat, produint-los o com a convidats. A més, s'han visualitzat espectacles o fragments d'aquests disponibles a internet,³.

Pel que fa a la part central del TFM, i en relació a l'estudi de cas, és a dir, la donació del fons de Comediants des del punt de vista del donant, s'utilitzen mètodes d'observació i anàlisi qualitatiu i essencialment una entrevista en format conversa d'una hora i mitja (disponible completa als annexos). L'entrevista s'ha realitzat a Jaume Bernadet i Jin-Hua Kuan, els dos integrants de Comediants que han participat en totes les reunions amb el MAE sobre la donació del fons de Comediants. A més, ells dos són els responsables de fer la selecció de material que es preservarà a l'arxiu. Per completar el que expressen al llarg de la entrevista, també es mencionen converses que des del MAE es van tenir amb aquests dos integrants el novembre de 2021 i al març de 2022. L'entrevista, clau per conèixer la opinió i visions de Comediants pel que fa a la donació del seu fons, es va realitzar l'1 de juny de 2022. Es tractava que fos en format conversa perquè Bernadet i Kuan parlessin lliurement del fons de la companyia i les respostes estiguessin condicionades el mínim per les preguntes o els apunts

³ Vegeu: *44 anys de trajectòria innovadora i de compromís amb el teatre popular* [Consulta: 9 març 2022]. <http://palaurobert.gencat.cat/ca/exposicions/sala3/2016/comediants/>; *Comediants, inventors d'un nou llenguatge*. [Consulta: 9 març 2022]. <http://www.varisarquitectes.cat/ca/projectes/efimer/comediants--inventors-d-un-nou-llenguatge-146/?o=1&v=1>; *TV3 a la Carta, Mikimoto Club - Els comediants - 30/04/1990*. [Consulta: 1 març 2022]. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/mikimoto-club/mikimoto-club-13072019/video/5884513/>; *El Matí de Catalunya Ràdio "Ara ningú vol crear un grup de teatre com els dels anys 70", Comediants, Dagoll Dagom, La Fura* (2014). [Consulta: 18 març 2022]. <https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/el-mati-de-catalunya-radio/ara-ningu-vol-crear-un-grup-de-teatre-com-els-dels-anys-70-comediants-dagoll-dagom-la-fura/audio/825221/>; *Els Comediants, El foc de la festa* (2012). [Consulta: 3 març 2022]. <https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/programa/els-comediants-el-foc-de-la-festa/audio/654637/>; *Joan Font i Àngels Gonyalons* (2012). [Consulta: 12 març 2022]. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/joan-font-i-angels-gonyalons/video/3852070/>; *Barcelona 1992 - Ceremonia de clausura*. [Consulta: 3 març 2022] <https://olympics.com/es/video/barcelona-1992-ceremonia-de-clausura>; *El Cobi s'ha fet gran. La Fura dels Baus i Comediants. Innovació als ulls del món* [Consulta: 18 març 2022] <https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/cobi/la-fura-dels-baus-i-comediants-innovacio-als-ulls-del-mon/audio/969161/>; *La Terrassa del cafè. Joan Font* (2013). [Consulta: 23 març 2022] <https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/programa/joan-font/audio-amp/750223/>; *El Matí de Catalunya Ràdio "Persèfone", de Comediants, es va entrenar a la Sala Fabià Puigserver. Àngels Gonyalons i Joan Font* (2011). [Consulta: 7 març 2022] <https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/el-mati-de-catalunya-radio-manel-fuentes/persefone-de-comediants-es-va-entrenar-a-la-sala-fabia-puigserver-angels-gonyalons-i-joan-font/audio/591749/>; *No passa res. Els comediants* (1987) [Consulta: 7 març 2022]. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/no-passa-res/els-comediants/video/5761325/>; *Divendres. Univers "Comediants"* (2011). [Consulta: 9 març 2022] <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/divendres/univers-comediants/video/3360570/>; *La tribu de Catalunya Ràdio. Joan Font, director de "Comediants"*. [Consulta: 23 març 2022] <https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/la-tribu-de-catalunya-radio/joan-font-director-dels-comediants/audio/781884/>; *Hem fet el deu - 10/09/1993*. [Consulta: 9 març 2022]. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/hem-fet-el-deu-10091993/video/6060632/>

teòrics sobre la documentació dels fons d'arts escèniques i l'acte de donar. Per aquesta raó les preguntes van servir més aviat per guiar la conversa, juntament amb una llista de temes essencials que havien de tractar-se (disponibles als annexos). L'entrevista es va dur a terme presencialment a Canet de Mar, on Comediants tenen el seu centre de creació i magatzems, la Vinya i també hi viuen. Va ser gravada amb el telèfon mòbil; un cop obtinguda la gravació completa, s'ha transcrit amb la plataforma de transcripció automàtica Sonix⁴.

L'anàlisi d'aquesta entrevista s'ha fet descrivint, analitzant i relacionant les respostes de Comediants durant l'entrevista amb la teoria consultada. La conversa amb Bernadet i Kuan, apareix parafrasejada en alguns punts i citada en altres, tenint en compte la facilitat de reproduir a través de les seves frases el que estaven expressant. Cal considerar que, en ser format conversa, en molts moments s'allargaven explicant coses o les acabaven expressaven i concretant a partir de diverses observacions soltes.

Finalment, en relació a l'estudi de cas, cal mencionar que, en plantejar aquest treball i la donació de Comediants com a estudi de cas, l'observació i el contacte amb els productors havia de ser més continuat ja semblava que la donació es portaria a terme a finals de març del 2022. A més, l'anàlisi feta a partir de l'entrevista s'hauria completat amb les observacions fetes després d'haver estat present en molts dels moments que en Jaume Bernadet i la Jin-Hua Kuan seleccionaven objectes i indumentària. L'endarreriment de la integració del fons al MAE ha fet que hi hagués només una font primària principal per dur a terme l'anàlisi.

⁴ Vegeu la pàgina web: <https://sonix.ai/>

1. Estat de la qüestió i panoràmica

1.1 Estat de la qüestió

L'estat de la qüestió que es troba a continuació es basa en una recerca que ha intentat ser completa per poder presentar una bona fotografia de l'estat actual dels estudis sobre arxius i arts escèniques, però no és exhaustiva. Els fons de companyies teatrals i d'arts escèniques en general no reben molta atenció en els estudis sobre la documentació des del punt de vista de l'arxivística, i en més d'un cas els autors que he ressenyat són especialistes en estudis teatrals, història de l'art i altres disciplines relacionades amb estudis culturals. A més, Muñoz nota que la documentació més extensa en els fons d'arts escèniques és més aviat de caràcter administratiu i econòmic (2011: 268, 301, 302), poc apte per fer estudis complets sobre una companyia teatral, per exemple. Això, juntament amb el fet que els centres patrimonials no tenen gaires fons de companyies, sinó que la informació de les companyies teatrals es troba normalment integrada i disgregada en altres tipus de fons (de teatres, institucionals, fons personals, etc.), porta irremeiablement a una mancança d'estudis sobre fons de companyies teatrals. Entre altres motius, la poca facilitat de localitzar-los de manera íntegra als centres de documentació no afavoreix la recerca basada en arxius de companyies teatrals. La dificultat per classificar-lo amb una tipologia concreta de fons també ha complicat la cerca bibliogràfica sobre fons de companyies teatrals; a tall d'exemple, resulta inútil considerar-los en el marc dels estudis sobre fons institucionals, empresarials o d'associacions a causa de la gran diferència que hi ha amb els fons de companyies teatrals⁵.

Una primera cerca sobre estudis centrats només en els arxius de companyies teatrals a Catalunya o Espanya no va donar gaire fruit, és per això que l'abast temàtic i geogràfic s'ha ampliat. Temàticament, s'han consultat estudis al voltant de les arts escèniques en general, els arxius i la seva documentació, no només sobre fons de companyies teatrals o provinents estrictament de l'arxivística. Pel que fa a l'abast geogràfic, el món acadèmic anglosaxó presenta un cos de recerca més extens que el català o castellà, de manera que a l'estat de la qüestió següent abunden els estudis d'origen nord-americà, tot i això també s'han consultat autors llatinoamericans i d'altres nacionalitats. Per aquesta revisió, la cerca d'informació sobre els fons d'arts escèniques s'ha centrat en el teatre i la performance. No s'han tingut

⁵ Vegeu el tercer capítol d'aquest treball.

especialment en compte estudis sobre ballet clàssic, músics, òpera, fons personals o objectes molt concrets relacionats amb les arts escèniques perquè no encaixen amb els objectius més globals que guien aquest treball. Com es detallarà a continuació, s'ha localitzat bibliografia que tracta sobre fons d'arxiu de teatres, sobre material d'arxiu de les arts escèniques, sobre els usos de la documentació teatral o reflexions al voltant de la documentació d'arts escèniques. Tanmateix, fins i tot ampliant tant l'abast geogràfic i temàtic no n'abunden els estudis. Hi ha una clara mancança que ja feia palesa Rosa Isart al seu TFM (2017: 37-39); Muñoz, al seu mapa de documentació d'arts escèniques a Espanya també ressalta la poca, o inexistent, investigació que reben aquesta tipologia de fons (2011: 269). Centrant-se en l'estudi de documentació teatral de grups independents durant la transició espanyola, Francisco Marcos Martín Martín, Francisco Javier Ruiz del Olmo i Jesús Mérida Luque denuncien la dificultat de trobar i accedir a fons teatrals (2016: 293-294).

Aquesta delimitació també s'ha fet tenint en compte la definició que fan Comediants d'ells mateixos:

“El nostre treball es basa en un tipus de teatre no-textual, que juga amb el concepte d'espai, interrelaciona diverses arts de l'espectacle (dansa, música, teatre, plàstica), construeix els arguments i les dramaturgies a través de diferents tipus d'expressió (corporal, poètica, narrada, recitada o cantada) i escenifica les seves creacions barrejant llenguatges teatrals diversos (màscara, clown, ombres, objectes...)” (Comediants a Padilla, 1996: 4)

La visió teatral de la companyia és tant múltiple que costa d'encasellar amb una tipologia d'art escènica, és per això que s'ha fet molta cerca a través del concepte de *performance*. De fet, el teatre dels Comediants té molt a veure amb el *happening*⁶ (Padilla. 1996: 12) i altres formes teatrals relacionades amb la idea d'art d'acció o *performance*⁷. Hi ha un fet primordial en aquest tipus de disciplines i és la pèrdua del text, del diàleg escrit com a autoritat i fil d'una actuació⁸.

Aquest estat de la qüestió està dividit temàticament. Amb la missió de crear quelcom més enllà d'una llista d'articles, sense entrar massa en detall, s'ha intentat fer un resum de les idees que exposen els autors. Parant més atenció als articles i conceptes més rellevants i repetits. Primer es troben els articles que tracten la documentació i les arts escèniques des d'un punt de vista més genèric i els seguiran els que es centren principalment en fons concrets.

⁶ *happening* [angl.] m. Manifestació artística de caràcter multidisciplinari, generalment basada en la improvisació i en la participació del públic. (Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2020)

⁷ *performance* [angl.] f. Espectacle que té com a principi bàsic la improvisació i el contacte directe amb el públic, amb la intenció de fer-lo reflexionar a través de la provocació o la sorpresa.

• *cast.* *performance*.

• *angl.* *performance*.

• *fr.* *performance*.

• *it.* *performance*. (Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2020)

⁸ Vegeu el segon capítol d'aquest treball per conèixer en més detall el teatre de Comediants.

Finalment, s'inclou un punt on es comenten TFM's centrats en fons d'arts escèniques. Tanmateix, n'hi ha pocs que es centrin en l'anàlisi i descripció d'un fons concret a nivell arxivístic— sense tenir en compte els que descriuen fons de teatres estrictament. Tot i la classificació, cal tenir en compte que la major part d'estudis toquen diversos temes, de manera que no es pot entendre com una classificació tancada ni excloent. S'han dividit de la següent manera:

- a) Estudis que reflexionen al voltant de la relació entre teatre o *performance*, el fons documental resultant i l'arxiu;
- b) Estudis que es centren en arxius de teatres;
- e) Estudis que es centren en fons de companyies d'arts escèniques;
- d) Estudis sobre la documentació de material de les arts escèniques i
- e) TFM's sobre fons d'arts escèniques.

a) Estudis que reflexionen al voltant de la relació entre teatre o *performance*, el fons documental resultant i l'arxiu

Segons s'ha estat remarquant al llarg d'aquest capítol, no abunden els articles que analitzin fons d'arts escèniques. En canvi, hi ha un cos teòric considerable que reflexiona al voltant de la relació de les arts escèniques i la documentació. És un camp d'anàlisi relativament nou. Si bé hi ha estudis publicats a la dècada dels 1990, és a partir de la primera dècada dels 2000 que sembla que augmenten les publicacions. Un dels punts clau del nostre TFM es basa en el caràcter efímer i l'experiència del present que caracteritza, per exemple, els espectacles dels Comediants i com això es pot documentar o no. És per això que és fonamental considerar els estudis sobre documentar i arxivar les arts escèniques i en específic, la *performance*. La majoria dels articles mencionats a continuació són anàlisis i reflexions sobre com arxivar i què arxivar de la *performance*. Molts d'aquests estudis es troben a cavall de diverses disciplines, normalment entre estudis arxivístics i estudis de la *performance*. És per això que hi ha articles que parlen de la documentació resultant d'una obra teatral, però no des d'una perspectiva específicament arxivística. Es pregunten com documentar un espectacle i si és vàlid documentar la *performance*, ja que és un art que es basa en l'experiència volàtil del present. L'estudi de la *performance* i les representacions teatrals d'aquesta índole han estat sempre més presents en països anglosaxons que no a casa nostra, és per això que en aquest cas, la majoria d'estudis ressenyats són en anglès o de l'àmbit anglosaxó. Vegeu Jones (1997); Reason (2003

i 2006); Auslander (2006); Marini (2007); Jones, Abbott i Ross (2009); Manzor (2011); Molloy (2014); Read (2014); Sutherland (2014); Woolley (2014); Gorzalski (2016); Ayerbe (2017); del Mármol Sáez (2019); Zamora Sauma (2019) i Risso Nieva (2021).

Hi ha una idea comuna en tots aquests estudis i és l'oposició entre l'experiència present i efímera en la qual es basa l'escenificació de les *performances* i el temps, en paraules de Derrida, arcòntic de l'arxiu. Les primeres pàgines de l'article de María Fernanda Pinta i Irina Garbatzky "Ante el teatro, en el museo, desde el archivo: modos escénicos (y autorales) del arte contemporáneo" (2018) ho resumeixen molt bé:

(referint-se a les arts escèniques) su temporalidad es la del diferimiento: un presente efímero que se repite en cada puesta o se reconstruye mediante una narrativa singular. [...] El tiempo del archivo sería todo lo contrario, el modo de una institucionalización, domiciliación y disposición pública de un acervo documental que se presenta como bien común. El archivo, como marca Jacques Derrida (1997), convoca un espacio arcòntico, patrimonial. La relación entre ambos términos parece, de este modo, complementaria; mientras que el teatro se acerca a la vivencia, a lo que habrá de narrarse de manera experiencial, el archivo recoge las piezas y reconstruye lo que ha sido perdido por el paso del tiempo. (Pinta i Garbatzky, 2018: 119-120).

Si bé és cert que les teories de Derrida estan presents a diversos articles, els articles més contemporanis tenen tendència a basar els seus estudis i desenvolupar les seves idees a partir dels escrits de Peggy Phelan (1993) que afirma que la *performance* no es pot documentar genuïnament perquè en el moment que es fa l'essència d'aquesta es perd i el document resultant es converteix en quelcom que ja no és la *performance*. Amb més convenciment o menys, la major part dels autors refusen la hipòtesi de Phelan, i argumenten que és cabdal poder crear un arxiu amb documentació escènica per mantenir viva la memòria, perquè serveixi de recurs a altres artistes i investigadors, per ampliar l'esfera d'afecte de l'espectacle, i defensen complexes i múltiples formes d'acostar-se a la documentació resultant de les arts escèniques. Vegeu els articles de: Jones (1997); Reason (2003); Auslander (2006); Marini (2007); Jones, Abbott i Ross (2009); Manzor (2011); Molloy (2014); Pérez (2014); Read (2014); Sutherland (2014); Woolley (2014); Gorzalski (2016); Ayerbe (2017); Mármol i Sáez (2019); Zamora Sauma (2019) i Risso Nieva (2021).

Un article paradigmàtic d'aquesta primera categoria de publicacions és l'article de Laura Molloy "Digital curation skills in the performing arts – an investigation of practitioner awareness and knowledge of digital object management and preservation" (2014), on a partir d'entrevistes amb diversos artistes, contradiu la visió de Phelan argumentant que els mateixos artistes busquen i volen documentar la pròpia *performance* i arxivar-ne material. A un article més recent, "Teatro, documento, archivo. Consideraciones metodológicas a partir de estudios sobre dramaturgia: «Teatro Libre» (Tucumán, 1985)", Jose María Risso Nieva no

menciona les teories de Phelan, però igualment defensa la necessitat de l'arxiu teatral encara que aquesta documentació no sigui primària com ho és l'espectacle en viu:

estos materiales pre o pos–escénicos sirven para comprender el fenómeno teatral, dan cuenta de él, pero no lo reemplazan. [...] Frente al carácter efímero de la escena, el investigador debe necesariamente contentarse «con una relación mediatizada y abstracta con el objeto» [cita de Pavis, 2008: 18]” (Risso Nieva, 2021: 182).

Gorzalski, a “Archivists and Thespians: A Case Study and Reflections on Context and Authenticity in a Digitization Project”, reflexiona i obre debat al voltant de l'autenticitat amb la qual s'han de mostrar els objectes escènics a un arxiu, en aquest cas parlant dels teatrins. En el moment de digitalitzar els objectes, van aparèixer veus que defensaven modificar les imatges perquè els teatrins capturessin i mostressin a la perfecció tot allò que l'escenògraf Payne volia expressar amb les seves escenografies; d'altra banda, hi havia qui defensava que calia mostrar els objectes com s'havien trobat. Gorzalski conclou que no hi ha una manera més vàlida que una altra, sinó que tot depèn de la narrativa i que cal tenir sempre en compte el context (Gorzalski, 2016).

Les teories de Peggy Phelan serveixen de referent a la majoria dels estudis mencionats en aquesta primera categoria. Hi ha dos investigadors que també són mencionats recurrentment: Philip Auslander i Matthew Reason. Auslander és expert en estudis de la *performance* i a “The Performativity of Performance Documentation” (2006) reflexiona sobre la documentació escènica. En aquest article proposa diferenciar el material – principalment fotografies – que documenta la performance entre teatral⁹ i documental¹⁰. L'autor defineix les fotografies teatrals com aquelles que són creades com a part de l'acte de la *performance*, de l'actuació en si. Un espectacle que es fa només per ser fotografiat provoca que el document fotogràfic sigui l'únic lloc on l'espectacle ha passat i existeix. D'altra banda, la fotografia documental és aquella que reproduïx una actuació que està planificada per ser experimentada en viu. Les aportacions d'aquest autor són essencials per acceptar l'autenticitat dels documents resultants de les arts escèniques com a testimonis de valor.

D'altra banda, la reflexió que aporta Matthew Reason a “Archive or Memory? The Detritus of Live Performance” (2003) és més general i s'apropa més a les teories sobre la funció i la validesa de l'arxiu. Partint de la idea que hi ha una necessitat social i moral de mantenir la memòria cultural i personal, contraposa la documentació material amb la memòria de l'experiència viscuda. Conclou que, tot i que les arts escèniques estan fetes per ser viscudes

⁹ *Theatrical o performed photography* a l'original.

¹⁰ *Documental photography* a l'original.

en viu, la necessitat humana de preservar i mantenir la memòria ens impulsa a guardar els objectes teatrals utilitzats per l'espectacle, el que considera les restes de la *performance*. Reason insisteix en que els mateixos artistes busquen preservar les seves obres amb documentació, ja que aquesta es considera més perdurable que la memòria humana i és aquí on el paper de l'arxiu es considera cabdal. Tot i això, ell proposa el que anomena *an archive of detritus* (arxiu de les deixalles o residus). Per l'autor, la memòria de les arts escèniques està creada per restes, restes d'objectes utilitzats i restes de fragments de l'escena viscuda que queden a la memòria dels espectadors. Per Reason caldria entendre l'arxiu d'aquesta manera per sortir del debat sobre la validesa de la documentació i l'arxiu com a memòria de les arts escèniques en viu. El 2006 publicà *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, on amplia les idees i teories desenvolupades a l'article de 2003.

Per acabar, cal destacar que apareix de manera recurrent la digitalització i les eines digitals com a una nova oportunitat per documentar i fer més accessible qualsevol documentació resultant de l'espectacle. Vegeu per exemple: Manzor (2011); Gorzalski (2016); del Màrmol i Sáez (2019); Molloy (2014); Sutherland (2014).

L'article d'Elena Pérez, "Experiential documentation in pervasive performance: the democratization of the archive" (2014), va més enllà i valora l'oportunitat que genera l'era digital de crear arxius a través de les gravacions de l'audiència. Les audiències generen múltiples documents i amb punts de vista únics que reproduïxen la *performance*.

b) Estudis que es centren en arxius de teatres

Els arxius de teatres, és a dir, els arxius pertanyents a les societats o empreses que administren, gestionen i dirigeixen un espai destinat a la representació d'obres, sembla que són els que reben més atenció per part dels acadèmics. Pot ser que aquest interès estigui generat per la relativa facilitat per accedir a fons complets i íntegres. Tot i que aquest tipus de fons no contenen la mateixa documentació que els fons de companyies teatrals, és necessari parar-hi atenció perquè sí que comparteixen característiques. Són, ambdós, seguint la categorització d'Isart, *fons d'entitat escènica institucional* (Isart, 2016: 19). A més, per la seva naturalesa, contenen documentació molt diversa en relació a les arts escèniques, sense oblidar que les companyies teatrals i els teatres han estat estretament relacionats des dels seus inicis. Les descripcions i anàlisis d'arxius de teatres mostren que són fons complexos; contenen de manera natural documentació corporativa, administrativa, típica d'arxius empresarials i al mateix temps s'hi

troba documentació relacionada amb la creació artística i els objectes que en resulten (Gannett, Novara, et al., 2015). Aquesta barreja de documentació de diversa índole també és característica dels arxius de companyies teatrals, com veurem més endavant.

Els articles centrats en fons d'arxiu pertanyents a teatres tenen una estructura i característiques semblants, en general, es dediquen a descriure el fons documental d'un teatre. En són excepcions l'article d'Amber d'Ambrosio, "British Theatre Archives: Scattered but Accessible" (2012), que fa un retrat de la situació de la documentació teatral al Regne Unit? i "La documentación de archivo como fuente principal para el estudio del teatro independiente durante la Transición en Andalucía", de Martín Martín, Ruiz del Olmo i Mérida Luque, que reivindiquen l'ús de la documentació teatral com a font d'estudi.

Tots els articles que es centren en els fons de teatres inclouen un petit context i història del teatre i del seu fons documental, en alguns casos també expliquen com l'autor de l'article hi entrà en contacte. Mentre alguns estudis es centren només en l'anàlisi, la descripció del fons i el tractament documental, d'altres també contempnen el seu procés d'adquisició per part d'un centre d'arxiu. En ambdós casos són articles molt descriptius sobre la documentació del fons i el tractament arxivístic que rep. John Cox, a "The Abbey Theatre Digital Archive: a digitization project with dramatic impact" (2017), surt una mica d'aquest esquema comú, ja que també descriu les eines digitals resultants i el procés de digitalització de l'Abbey Theatre d'Irlanda. Enid Negrete també es centra en el procés de digitalització d'un arxiu teatral a "El archivo del Liceu. La crónica del Gran Teatre, por fin digitalizándose" (2011).

Per tant, els articles sobre arxius de teatres estan construïts al voltant d'un fons i majoritàriament són bastant descriptius en la documentació que conserven. En són una bona mostra, "El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid" de Purificación Castro i Ascensión Aguerri (1995), "The Dublin Gate Theatre Archive at Northwestern University" d'Anne M. Pulju (2002), "El archivo del teatro de Broadway" d'Angel Martín Fernández (2011), "El archivo del Teatro Calderón de Valladolid" d'Eduardo Pedruelo Martín (2015) i l'article sobre l'arxiu del Gran Teatre del Liceu de Barcelona d'Ana Escañuela Barriadas i Montserrat Gutiérrez Folgueiras "Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu: 150 anys d'història d'un teatre i una ciutat" (2017). Finalment, Enid Negrete, especialista en arxius d'arts escèniques i autora de l'article mencionat al paràgraf anterior sobre la digitalització de l'arxiu del Liceu, també escrigué: "Luis París y el archivo del Teatro Real de Madrid: un tesoro recobrado" (2007) i "El archivo del Teatro Real: todo un mundo por descubrir" (2010).

La major part dels textos inclosos en aquest categoria, inclouen petites reflexions sobre la necessitat de fer accessibles tots aquests arxius i de donar-los més rellevància cultural i social; diversos autors remarquen a més el mal estat o la deixadesa en la qual molts cops es troben aquests fons. Per exemple, l'article d'Ambrosio (2012) o el de Martín Martín, Ruiz del Olmo i Mérida Luque (2016).

c) Estudis que es centren en fons de companyies d'arts escèniques

Com es veurà a la panoràmica que es troba a continuació, els fons de companyies d'arts escèniques no són els que abunden més als centres de documentació, i, de la mateixa manera, els estudis sobre aquests tipus de fons són gairebé inexistents. El 1995, Pedro Juan Parra Verdú publicà un llibre sobre la companyia La Cazuela, una de les companyies teatrals més importants del teatre independent valencià, *La Cazuela, compañía de teatro estable en la sociedad alcoyana : 1950-1968*. Tot i això, el llibre de Parra Verdú no analitza el fons de la companyia des de l'arxivística sinó que remarca la importància d'aquests fons per poder fer estudis de companyies teatrals.

Jane Pritchard, a "Archives of the Dance: The Rambert Dance Company Archive" (1988), relata el procés de reunir el fons dispers d'una companyia de ballet. A partir d'un anunci de 1976 a The New York Times demanant material històric de la companyia de Ballet Rambert per a una exposició, va aconseguir reunir una gran quantitat de material de tot tipus sobre la companyia. Aprofitant aquesta experiència, l'autora reflexiona sobre la importància que les pròpies companyies donin al seu arxiu com a memòria de la seva trajectòria. També descriu amb detall l'arxiu resultant de l'agrupació de material que procedeix de diverses vies, i que conté des de vestuari a fotografies, passant per programes o retalls de premsa.

d) Estudis sobre la documentació de material de les arts escèniques

Existeix un cos d'articles que ressalta la importància dels objectes, la documentació efímera teatral com a testimoni essencial de les arts escèniques. De manera tradicional sempre s'ha considerat més la documentació escrita o fins i tot fotogràfica i no tant el que podria incloure's en la categoria de l'*ephemera*.¹¹

¹¹ Vegeu capítol 4 d'aquest treball sobre els efímers teatrals.

the text, if in fact it is published, may indeed be a lively survivor, but it is not the only one. There are a number of materials and formats that may remain intact after a production and contribute towards the vigorous mosaic of performing arts heritage (Stone, 2000: 31).

Richard Stone, a “The show goes on! Preserving performing arts ephemera, or the power of the program” (2000), es centra en tot el material considerat efímer i fins fa relativament poc considerat rebutjable o d’un sol ús per a l’espectacle. Aquest arxiver australià defensa la necessitat de preservar aquest tipus de material com a testimoni primordial de les arts escèniques. Un estudi més concret és l’article de Cecilia Gómez García, “Conservación preventiva de colecciones de vestuario escénico. Colección de vestuario compañía de danza española Ángel Pericet” (2010), on defensa la conservació del vestuari com un element essencial en la comunicació amb l’espectador, ja que transmet informació simbòlica i implícita sobre l’espectacle que va més enllà del possible valor artístic de la peça en sí. Ho fa a partir de la descripció i anàlisi de la col·lecció de vestits de la companyia de dansa Ángel Pericet. Gorzalski (2016) reflexiona al voltant de la preservació de teatrins. Ashley Williamson també remarca la importància de l’utillatge escènic a *The Archive on Display: Issues of Curating Performance Remains* (2013), reflexionant sobre les diferents funcions de l’arxiu i el museu en la societat i la democratització de l’accés a la cultura.

Finalment, dins aquest apartat, l’article d’Anna Valls del 2009 “Fons patrimonials d’arts escèniques”, en tant que directora del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques a Catalunya, presenta i descriu els diversos fons patrimonials d’arts escèniques que conserva el MAE parant atenció en els objectius del centre documental i les eines digitals de les quals disposa per posar la documentació a l’abast de la societat. El valor d’aquest estudi rau en el fet que és també una petita panoràmica de l’estat de la documentació d’arts escèniques a Catalunya. Sense entrar en gaires detalls, mostra la diversitat de documentació i tipologies de fons que salvaguarden aquests arxius.

e) TFMs sobre fons d’arts escèniques

Si bé és cert que és un camp d’estudi on hi ha molta feina per fer i que l’interès que ha rebut pels cercles acadèmics és reduït, sembla que això està canviant. Cal constatar que en els últims anys, alumnes del Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials de la Universitat de Barcelona i del Màster d’Arxivística i Gestió de Documents de l’Escola Superior d’Arxivística i Gestió de Documents de la Universitat Autònoma de Barcelona han fet Treballs de Fi de Màster centrant l’estudi de cas en fons d’arts escèniques. El 2012, Helena Clara Escobar Socías presentà “Aproximació a l’estudi arxivístic dels fons històrics dels

teatres de Barcelona”, on fa una descripció i anàlisi de diversos fons de teatres des d’un punt de vista arxivístic: el Molino, el Teatre Circ Barcelonès, el teatre Catalunya-El Dorado, el Teatre Romea, el Gran Teatre del Liceu i el Teatre Principal o Casa de la Comèdia. Dos altres TFM es basen en fons personals. El 2016 Anabel de la Paz González presentà “El Fons Lluís Pasqual de la Biblioteca del Teatre Lliure” sobre el fons de Lluís Pasqual, director teatral i fundador i director del Teatre Lliure. El treball es basa en analitzar, organitzar i descriure el fons personal del director, des de la perspectiva de l’arxivística. El mateix any, Rosa Isart defensà “Els fons personals d’actors. Estudi de cas: el fons Assumpció Casals i Rovira (1896-1975)”, on fa una àmplia definició i anàlisi dels fons d’actors. Isart, a diferència de les altres dues estudiants, abans d’entrar en detall amb els fons d’actors, dedica diverses pàgines del treball a definir i reflexionar sobre els fons d’arts escèniques. Tots ells són treballs molt complets i extensos sobre diversos tipus de fons dels arxius d’arts escèniques i posen un primer gra de sorra en l’anàlisi i investigació de fons d’arxiu d’arts escèniques a casa nostra.

Per acabar, el 2018, Brenna M Edwards, estudiant del Màster de Biblioteconomia de l’Universitat de North Carolina, Chapel Hill als Estats Units d’Amèrica, duagué a terme un estudi sobre la relació dels teatres amb la idea d’arxiu: “Theatre Archives in the Triangle: The American Theatre Archive Project in North Carolina”. Edwards parteix d’entrevistes i enquestes amb diversos teatres de l’estat de Carolina del Nord per saber si coneixen i estan interessats en l’American Theatre Archive Project. Per extensió també indaga en la relació d’aquests teatres i els seus treballadors amb els seus fons d’arxiu i amb la idea de poder donar la documentació a un centre d’arxiu. L’American Theatre Archive project¹² és un projecte independent amb l’objectiu de crear un arxiu comunitari del teatre en què els mateixos teatres tenen cura del seu arxiu amb suport extern. El més interessant d’aquest treball de recerca és que posa el focus en la voluntat dels productors del fons, en com aquests conceben el seu arxiu, la importància cultural i social que li donen i què és el que volen conservar. És l’únic estudi localitzat que comparteix un dels objectius d’aquest treball: analitzar els arxius o fons d’arts escèniques posant especial atenció al punt de vista del productor.

¹² Vegeu la pàgina web del projecte: <https://www.americantheatrearchiveproject.org/>

1.2 Panoràmica

Abans d'analitzar i d'entrar en detall sobre els fons d'arxiu de les companyies teatrals al tercer capítol, és important demanar-se on es troben. Cal fer una petita radiografia de la situació d'aquests fons, bàsicament, per tenir clar el context global d'aquest tipus de fons i així crear una visió tan àmplia com sigui possible de la situació dels fons de companyies teatrals a Catalunya i Espanya. Això permetrà entendre millor les circumstàncies actuals del cas que ocupa aquest treball, la integració del fons de Comediants al MAE.

La primer cerca, més aviat superficial, de fons de companyies teatrals en arxius va donar pocs fruits. Considerant que no és un objectiu d'aquest treball la localització dels fons de companyies a l'Estat Espanyol, sinó que s'entén com una informació que complementa el cos teòric principal, la visió panoràmica d'aquest tipus de fons s'ha fet a través del *Mapa de la documentació teatral en España* elaborat per Berta Muñoz Cáliz el 2011. La mateixa autora fa notar la falta de catàlegs complets disponibles digitalment de molts arxius i el fet que molts d'ells tenen gran quantitat dels fons pendents de catalogar (Muñoz, 2011: 48). La visió que ens ofereix Muñoz de la ubicació dels arxius d'arts escèniques a l'estat espanyol té ja onze anys i, molt probablement, per la rapidesa i la quantitat de canvis que pateixen els arxius actuals, no es pot considerar en cap cas actualitzat ni extremadament acurat a la realitat del 2022. Tanmateix, sí que satisfà l'objectiu d'obtenir una primera visió general de l'existència, quantitat i ubicació d'aquest tipus de fons a l'Estat Espanyol.

La llista següent, que s'ha fet a partir del mapa i les llistes detallades que ofereix Muñoz al seu estudi, només indica els fons de companyies teatrals identificats com a tals. No es té en compte tota la documentació pertanyent a companyies que forma part d'un altre tipus de fons, per exemple, el fons d'un teatre o el fons personal d'un actor. A més, tenint en compte que el MAE és el centre de referència a Catalunya, s'ha consultat independentment el seu catàleg per aportar una llista actualitzada i acurada dels fons de companyies que s'hi preserven.

Només s'enumeren fons de companyies que funcionen dins el centre com a un fons autònom i complet. Ubicació de documentació teatral a Espanya el 2011 seguint el Mapa presentat per Muñoz:

Centres de gestió pública:

- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía:

- Compañía Mediodía
- Compañía Esperpento
- Archivo Histórico Provincial de Albacete
 - Compañía de Teatro Acaso de Madrid
- Museo Galego da Marioneta. Casa do Títere
 - Compañía de Títeres Viravolta

Centres de gestió privada:

- Teatre del Raval de Gandía
 - Compañía Pluja Teatre

Catalunya:

- Arxiu Nacional de Catalunya
 - Companyia Flotats (1984-1994)
- Arxiu Central Administratiu del Departament de Cultura i Medis de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.
 - Teatre Poliorama-Companyia Flotats (1984-1994)
- Arxiu Comarcal del Berguedà
 - Agrupació Teatral La Farsa
- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques¹³
 - Companyia Joan Baixas – La Claca
 - Compañía Paco Melgares
 - Família Anglès
 - La Fura dels Baus
 - Agrupació Dramàtica de Barcelona
 - Companyia Vol-Ras
 - Zotal Teatre
 - Teresa Cunillé i Domènec Vilarrasa
 - Grup de Teatre Independent
 - Centre Dramàtic del Vallès
 - Companyia Gelabert-Azzopardi
- BNC

¹³ La informació dels fons de companyies teatrals és accessible a través d'aquest enllaç: <http://www.cdmae.cat/category/fons/companyies-teatre/>

- Fons de la societat Pírica

Muñoz remarca que molts fons de companyies teatrals es troben en mans de les mateixes companyies que guarden extensos arxius, documentació i material divers de totes les seves produccions. És per això que creu oportú presentar, també, una llista de pàgines web de companyies on trobar-hi informació i informar de l'existència de la *Guía de las artes escénicas* on es pot trobar informació de contacte de les companyies del territori (Muñoz, 2011: 397, 476, 492). Aquesta observació denota clarament que no és que els fons de companyies no existeixin a casa nostra o que les companyies no guardin tot allò o gran part del que van creant, sinó que majoritàriament no es troben en arxius o altres centres patrimonials. La radiografia dels fons de companyies teatrals que es preserven als arxius de l'Estat Espanyol és poc encoratjadora.

Aquesta visió panoràmica dels fons de companyies teatrals a l'Estat Espanyol mostra que els centres patrimonials (entenent arxius, biblioteques, centres de documentació...) custodien pocs fons de companyies teatrals. Trobem en més abundància fons personals d'actors, actrius o altres professionals de les arts escèniques i també fons de teatres. Cal subratllar que alguns fons de companyies es troben enllaçats amb el fons personal de la seva figura més important. Al MAE hi trobem exemples clars com el fons Joan Baixas – La Claca o el fons Teresa Cunillé i Domènec Vilarrasa. De fet, com ja s'ha comentat, molta documentació de companyies és accessible a través d'altres fons, això significa que aquesta es troba barrejada amb altre documentació del fons i és menys habitual trobar-ho en forma de fons autònoms. En alguns casos, també succeeix que els fons es troben dispersos en més d'un centre, com sol passar d'altra banda i en general en els fons privats. Això significa que en molts casos els fons no es troben complets i íntegres a cap centre. Per exemple, és il·lustratiu el cas del fons de titelles de la companyia gallega Viravolta. El Museo Galego da Marioneta. Casa do Títere té els titelles, però no custòdia la documentació textual, mentre que altres parts del fons de la companyia no es menciona on es troben (Muñoz, 2011: 417).

Finalment, és important observar que Muñoz divideix la panoràmica entre centres de documentació (biblioteques i arxius) i museus (2011, 409). Aquesta separació entre les dues tipologies de centre és perquè els centres custodien material diferent, els museus tradicionalment hi ha objectes, als arxius i biblioteques documents en paper, si bé en l'actualitat cal pensar en molts casos en els arxius i centres de documentació dels mateixos museus. Aquesta divisió del lloc on es custodien els fons segons el material porta que

inevitablement a la disgregació. De fet, considera que “ciertos materiales derivados de las representaciones teatrales han adquirido el carácter de piezas de museo y hoy es posible contemplarlas y estudiarlas en distintas exposiciones” (2011: 410). Però, com es el cas del perfil d’un fons personal – més estudiat que els fons de companyies teatrals – és normal que el fons integri sovint objectes al costat de la documentació textual en paper.

El cas del MAE, en ser centre de documentació i museu, acull tot tipus de documentació relacionada amb les arts escèniques i això fa que es pugui contemplar el reflex de l’activitat teatral en tota les seves dimensions, amb un fons més integral, i, al cap i a la fi, donar un testimoni més fidel del llegat teatral del país.

2. Comediants: una vida en comú i el teatre dels sentits

Aquest capítol pretén ajudar al lector a conèixer i entendre Comediants i el seu teatre. A part de posar en context històric i cultural la companyia i de proporcionar un recorregut pels esdeveniments més importants, busca donar a conèixer Comediants més enllà de les seves obres. En qualsevol estudi arxivístic del fons, la contextualització és necessària per entendre el perfil del productor i les seves funcions i activitats i per encarar qualsevol procés documental, en especial la descripció. A més, en aquest TFM un dels objectius és redactar un recorregut històric de Comediants, productors del fons, per entendre la seva relació amb el teatre i el seu fons documental, i per tant, també és essencial aquesta caracterització del productor, que és alhora donant. En altres paraules, per entendre la relació d'un donant amb el seu fons és necessari conèixer bé el donant i el procés d'adquisició i producció del seu patrimoni.

El segon apartat està centrat més específicament en el tipus d'activitats desenvolupades pel productor, això és, el teatre de Comediants. Aquesta segona part del capítol busca donar a conèixer, encara que no sigui possible fer-ho en profunditat, les característiques bàsiques del teatre de Comediants. El col·lectiu de Canet de Mar són un dels màxims i més reconeguts exponents del teatre de carrer a Espanya, l'han portat a un terreny propi i han acabat influenciant altres grups en la seva manera de veure i fer teatre local i internacionalment (Mendoza Zazueta, 2013: 153). Tanmateix, més enllà del número d'espectacles i d'èxits, és important entendre perquè Comediants és un cas d'estudi ideal en el context dels debats sobre la fugacitat de les arts escèniques i la seva preservació i com el seu teatre dialoga amb aquestes teories.

Aquest capítol està elaborat a partir de diverses fonts que parlen tant de la seva història com dels seus espectacles. També inclou dos estudis sobre el teatre de carrer a Espanya: la dissertació de doctorat “Contribución al estudio de un género espectacular: el teatro de calle contemporáneo” (2013) de Juan Enrique Mendoza Zazueta dirigida per Jose Luí García Barrientos i “El teatro de calle en las políticas culturales” (2015) de Pau Llacuna i Ortínez, gerent de la Fira de teatre de carrer de Tàrraga. Pel que fa a les fonts dedicades a Comediants, s'ha consultat la seva pàgina web i *Antologia. Passeig per Comediants. Quadern Pedagògic* (1996) escrit per J. Gabriel Padilla i editat per la mateixa Companyia. També s'ha visionat un

documental que feu Televisió de Catalunya elaborat amb la col·laboració de Comediants *Amb el sol a la maleta* (2013). Pel que fa a estudis externs, s'han consultat extensivament articles escrits per Joan-Anton Benach, Santiago Fondevila i Joan Castells i Altirriba pel recull d'articles sota el títol de *Comediants. 15 años* (1987). L'estudi més recent és el capítol dedicat a l'espectacle de *Dimonis* "Dimonis de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal" del llibre de Pedro Celedón Bañados *Insurgentes Norte/Sur. Teatralidades entre milenios* (2018).

2.1 Una mica d'història

2.1.1 Els 20 primers anys (1971-1990)

Comediants, amb Joan Font al capdavant, fa la seva primera actuació el 1972 a Barcelona. L'obra es diu *Non plus plis. Drama sacre en dos actes i dos mil quatre-cents setze quadres (un de plàstic)*, els joves actors surten de diverses escoles de Barcelona i amb aquest primer espectacle ja demostren que busquen provocar, però sobretot passar-ho i fer-ho passar bé. Els uneix la intenció de fer un teatre compromès, diferent a l'oficial que s'emmiralla en les noves corrents estrangeres (Padilla, 1996: 12). Aquí capgrossos i màscares, que es convertiran en signatura de la companyia, ja són elements essencials de l'espectacle. *Non plus plis* va ser qualificada "d'immoral", tanmateix ja conté molts dels elements que caracteritzen el teatre de Comediants: la festa popular, trencar amb la quarta paret i els espais escènics tradicionals i retornar l'escenari al carrer o altres espais públics (Fondevila, 1987: 38). El 1973 fan *Catacroc*, un espectacle infantil que té un èxit innegable i segueix en la mateixa línia de trencar barreres i fer de l'experiència del teatre una festa interactiva amb el públic. En pocs anys es convertiran en un referent del teatre de carrer no només a Espanya si no també a Europa fins a convertir-se en "profesionales del rito festivo" (Castells i Altirriba, 1987: 48).

El grup sorgeix els últims anys de la dictadura franquista i es consolida amb la fi d'aquesta. La societat espanyola comparteix unes ganes comunes de sortir, de canviar i, sobretot, d'alliberar-se. Els espais culturals i públics eren en general sota tutela del règim i tot allò de caràcter més popular era també religiós. A més, el teatre més popular era en general un teatre de text poc modern que semblava girar l'esquena a les noves corrents que sorgien per Europa i Amèrica capitanejades pel teatre del gest de Jacques Lecoq (Benach, 1987: 7-8). Comediants neix en un moment en què cultural i socialment Europa viu una renovació i, tot i el tancament franquista d'Espanya, les noves generacions s'emmirallen més en les llibertats estrangeres

que no en l'hermetisme local (Benach, 1982: 8-11). A Catalunya, Galícia i al País Basc ja hi tenien força els nous grups de teatre independents (Llacuna i Ortínez, 2015). Al llarg de la mateixa dècada, neixen les grans companyies que han definit el teatre a Catalunya i Espanya de la segona meitat del segle XX, com La Fura dels Baus, La Cubana, els Joglars... Aquests grups neixen fora i contra el sistema i busquen transgredir-lo a través del teatre, tanmateix la majoria dels que han prosperat és perquè han acabat sent acceptats i celebrats per les institucions públiques. (Mendoza Zazueta, 2013: 95).

Per Comediants, crear i crear un teatre lliure és també una manera d'entendre i viure a la vida. Aquest és un aspecte clau per entendre la companyia. Des dels inicis, entenen la creació com un espai comunitari i compartit entre tots els membres de la companyia, en què crear era més una filosofia de vida que una altra cosa. Això va convertir Comediants en un espai on tothom hi era benvingut, sense classes socials i on l'important era l'ideal compartit de voler viure creant en llibertat i fora del sistema (Dalmau i Muniente, 2013). Aquesta creació en comunitat també transgredeix les estructures de companyies tradicionals en què les funcions estaven marcades i jerarquitzaes (Benach, 1987: 12).

Després de recórrer tot Catalunya i Espanya en furgoneta amb *Catacroc* i *Non plus plus*, es muden tots junts a una casa a Canet de Mar el 1975, aconseguint així l'anhelada vida comunitària. En aquest moment, el grup està format per unes 15 persones. El 2013, Televisió de Catalunya, produí un documental sobre la companyia que aconsegueix transmetre molt bé la il·lusió, força i passió pel teatre que movia Comediants aquesta primera dècada¹⁴. Jordi Bulbena, que estigué a la companyia fins el 1990, resumeix aquesta barreja inseparable de professió, oci i filosofia de vida:

Estaves creant una colla...i saps que aplegaràs un joc per jugar i el gran joc era fer teatre. [...] Quan nosaltres estàvem creant per fer teatre el món desapareixia, només hi érem nosaltres a dins tots concentrats. [...] Aquesta era la gran força de Comediants.

A partir d'aquí, es van succeint espectacles sense parar i sembla que el públic els acull amb les mans obertes. La mort de Franco el novembre del 1975 fa que els espais i les institucions s'obrin i acceptin encara més la llibertat que proposa Comediants. Poc a poc, els espectacles que van fent van definint la manera de fer de la companyia. *Moros i cristians* (1975) demana al públic que construeixi els capgrossos i màscares que després utilitzaran a l'espectacle i també organitzen diversos cercaviles – improvisats o no – amb elements extrets de la cultura popular catalana poc vistos durant el franquisme (Benach, 1987: 11). Els viatges per

¹⁴ *Comediants, amb el sol a la maleta* es troba disponible al següent enllaç:
<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sala-33/comediants-amb-el-sol-a-la-maleta/video/4749071/>

Catalunya i l'Estat Espanyol en furgoneta són constants i cada cop es parla més d'ells, tot i que el reconeixement institucional no sembla arribar encara (Fontdevila, 1987: 41). El 1977 fan la primera gira a l'estranger, a Itàlia. A partir d'aquí, durant els anys següents són convidats a diverses ciutats i països europeus: França, Alemanya, Polònia, Islàndia, Iugoslàvia, Dinamarca... actuen en festivals i també són convidats especials a fires (Benach, 1987: 12 i Padilla, 1987: 6). Segueixen fent cercaviles per allà on van i col·laboren en la creació del Carnaval de Carcassona de 1980. Aquest mateix any reben el Premi Ciutat de Barcelona per *Sol, solet* estrenada a Granollers el 1973. *Sol, solet* començà sent un espectacle de carrer que van saber adaptar a l'espai limitat de la sala teatral, on hi apareixen tots elements, ja característics, de Comediants: titelles, ombres, disfresses, cercavila, festa... L'èxit els porta a representar-la a diverses ciutats europees i a ser una peça clau dins l'imaginari de la companyia (Padilla, 1996: 10).

El 1980-81 és potser un dels moments més cabdals de la companyia, recorren Europa amb els seus espectacles i el 1981 són els encarregats de l'organització del Carnaval de Venècia, marcant un abans i un després en la seva professionalització com a creadors, no només d'espectacles, sinó també d'esdeveniments festius de gran format. És ja innegable que són un grup popular internacional i sembla que allà on van triomfen (Fontdevila, 1987: 42). Aquest mateix 1981, decideixen posar en marxa la Fira de Teatre de Carrer de Tàrraga, certamen vigent fins avui. El seu compromís amb el teatre interdisciplinari, el teatre de carrer, les formes teatrals transgressores, reivindicar l'espai públic, la celebració de la vida, etc. són elements centrals de Comediants i marquen aquesta dècada. Els premis es succeeixen i també proven produccions televisives, com la participació en una sèrie sobre Don Quixot, el curt *Somni d'un carrer* (1982) i *Karnabal* (1985). És també durant els anys vuitanta que compren La Vinya, una finca enorme que els permet instal·lar-hi tots els espais de creació, oficines i habitatges necessaris per a la companyia. Uns anys abans, els integrants reben per primer cop un sou íntegre de la companyia (Fontdevila, 1987: 43-44). A l'espai de La Vinya també buscaven crear-hi la Ciutat del Teatre i, tot i que això mai es va acabar fent realitat, encara és avui el centre de creació de Comediants.

El 1981 estrenen *Dimonis* que és probablement el seu espectacle més emblemàtic i el que més voltes ha donat per tot el món en totes les seves versions. Els anys posteriors treuen el llibre *Sol, solet* (Edicions de l'Eixample-Institut del Teatre, 1983) que és un èxit rotund en diferents fires d'edició i també rep diversos premis. Les obres es succeeixen i n'estrenen gairebé cada any, amb gires mundials a Mèxic, Estats Units, Japó, Colòmbia... No deixen, tampoc, de crear

noves obres, com *Alè* i *La nit* i de presentar espectacles ja estrenats com *Dimonis* (Padilla, 1996: 6-7).

La dècada dels noranta representa un nou capítol a la vida de la companyia que comença amb l'incendi de la cúpula de la Vinya i gran part de les col·leccions i material que han acumulat durant anys (Padilla, 1996: 8). I com si es tractés d'un acte místic, també representa un canvi en la trajectòria de la companyia: passen a ser especialistes en grans produccions i espectacles de gran format com inauguracions, cercaviles massius, carnivals... deixant lluny els espectacles de format reduït com *Non plus plis* (Mendoza Zazueta, 2013: 158-159).

2.1.2 Els últims 30 anys (1991-Actualment)

La major part de bibliografia sobre Comediants abraça els primers anys de la companyia, els anys de formació i que generen més impacte no només social i cultural, sinó també en el que esdevindrà la companyia. Sense perdre mai l'esperit de festivitat, de teatre de carrer i de sorprendre l'espectador, Comediants, a la dècada dels noranta, comença a participar en grans produccions. Tot i això, segueixen fent produccions pròpies i participant a fires i festivals nacionals i internacionals. A casa nostra, el pic es troba en la cerimònia de cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992, per la qual fan un espectacle inspirat en *Dimonis*. Aquest mateix any dissenyen i dirigeixen la cavalcada de l'Expo '92 de Sevilla. Francesca Solar i Plans "la Paca", en relació a aquests anys extraordinaris, comenta que: "després dels macro projectes del 92 [...] que ja no tornarem a tenir [...] vam morir d'èxit i es va fer flagrant que allò no tirava" (Dalmau i Muniente, 2013).

Tot i que la companyia no veié mai un èxit i un reconeixement tant gran com el de finals de la dècada dels vuitanta i principis de la dels noranta, seguiren fent projectes, estrenant espectacles diversos i viatjant per tot el món. El 1993 creen el programa especial de celebració dels 10 anys de TV3¹⁵, col·laboren amb La Fura dels Baus per *Opera Mundi, um Sonho Bom* a l'estadi Maracanà de Brasil (1994), el 1995 tornen a participar al Carnaval de Venècia, inaugurant-lo, reben la Creu de Sant Jordi (1996) i presenten l'Exposició Internacional de Lisboa del 1998, entre d'altres coses. També és durant aquesta dècada i la següent que s'introdueixen al món de la producció artística en òpera, principalment el seu director, Joan Font. Fan cercaviles, invasions teatrals i diversos tipus d'espectacles i rituals per a cerimònies i altres esdeveniments. No deixen de representar *Dimonis* a diversos països i espais i també

¹⁵ Disponible al següent enllaç: <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/programa/hem-fet-el-deu-10091993/video/6060632/>

produeixen obres noves, en general pensades per sales teatrals com *Zenit* (1999), *Bocato di Cardinale* (2001), *El gran secret* (2006), *Persèfone* (2011), *Monts*, *Faula musical dels Pirineus* (2014)¹⁶. L'esperit de creació comunitària de Comediants encara es manté en alguns casos, però ja no viuen en comunitat i molts dels actors o especialistes que participen als espectacles són contractats (Mendoza Zazueta, 2013, 159).

Al llarg de tots aquests anys, el col·lectiu de Comediants ha canviat. S'han incorporat nous actors i especialistes i d'altres han marxat. També han sigut múltiples les col·laboracions que han fet amb diversos artistes o altres grups, com l'Elèctrica d'Dharma. Actualment, formen part de Comediants, S.A:

- Joan Font i Pujol: Director de la companyia i director artístic.
- Jaume Bernadet i Munné "Jaumet": Director artístic.
- Francesca Sola i Franch "la Paca": Comunicació, RRPP, Recerca de recursos i coordinació de projectes lírics.
- Jin-Hua Rita Kuan: Actriu i direcció i producció artística.
- Maria dels Àngels Julian i Garcia "Angeleta": Actriu (Pàgina web Comediants: L'equip, abril 2022)

El 2021, any del seu 50è aniversari, tenien planejat un comiat públic de la companyia amb múltiples activitats i espectacles, la pandèmia causada per la Covid-19 i totes les restriccions que comportà va fer que no es pogués dur a terme el programa¹⁷.

2.2 El teatre de Comediants: emperadors de l'efímer

El teatre de Comediants no és fàcil de definir perquè té un estil molt propi que és el que els ha donat una identitat molt característica i marcada. Per tenir una imatge més global és important saber com el defineixen ells, a través de *Comediants antologia. Quadern pedagògic* escrita per Gabriel Padilla el 1996¹⁸ i la seva pàgina web¹⁹, i com el defineixen experts en les arts escèniques. Aquí no es tracta de definir les seves obres sinó les característiques globals del seu llenguatge teatral i com ells l'entenen, per poder-ho contrastar amb les idees del caràcter

¹⁶ Per una llista més completa d'obres teatrals, vegeu els annexos.

¹⁷ Veure, per exemple, l'article de El PuntAvui sobre el 50è aniversari de Comediants i el comiat: <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2054057-comiat-de-comediants.html>

¹⁸ El quadern fou editat i publicat per la companyia mateixa.

¹⁹ Vegeu: <http://comediants.com/>

efímer de les arts escèniques i la conseqüent impossibilitat d'arxivar-les i crear-ne una memòria. De la mateixa manera, també és necessari per entendre les reflexions que fan al voltant del seu fons i els criteris que apliquen en l'avaluació i tria dels objectes.

Al primer capítol, s'ha contextualitzat el seu teatre dins el teatre no textual i el teatre de carrer, propers a disciplines com el *happening* o la *performance*. Ara bé, ells parlen del “teatre dels sentits” i del “teatre clip” que és la base d'aquest teatre dels sentits. Juguen amb una multiplicitat d'estímuls dirigits a l'espectador dins un “clima màgic” que busca alterar els sentits perquè quedi immers en l'espectacle que no només presència, sinó que també viu (Padilla, 1996: 5, 13). Comediants, als seus espectacles, juga amb diverses formes i llenguatges artístics i teatrals: música, *clown*, elements extrets de la cultura popular (cap-grossos, gegants i tot tipus de ninots, màscares...), personatges de circ com malabaristes o saltimbanquis... La prevalença de les imatges i els sons per sobre del text converteix els seus espectacles en una experiència “més sensorial que cerebral”, ja que apel·len més els sentits que l'intel·lecte del públic (Padilla, 1996: 5, 12).

Els experts coincideixen amb aquest concepte de teatre sensorial, que de fet, és el que dona personalitat i autenticitat a la companyia que ha sigut capaç de crear un llenguatge universal amb elements molt autòctons i locals (Benach, 1987: 7). Busquen estimular emocionalment el seu públic, sorprendre'l, abans que comunicar un missatge concret i precís, encara que el missatge queda palès en l'acte: lluitar contra l'ordre establert i, finalment, mostrar al públic que un altre món és possible (Castells i Altarriba: 1987: 49). Tot això ho fan a través de l'espai escènic, trencant amb el que el públic espera i transformant les tradicions i els seus personatges. A través de la transformació i manipulació hàbil de les llegendes populars, els rituals tradicionals i la mitologia mediterrània i local, creen i fan accessible al públic un joc intel·ligent, festiu i participatiu de caràcter universal (Benach 1987: 8, 12-13, 21)²⁰.

Benach destaca la capacitat de Comediants d'apel·lar l'individu i la col·lectivitat al mateix temps. Aconsegueixen impressionar, inquietar i emocionar l'individu dins l'atmosfera especial que crea l'experiència col·lectiva – i en molts casos multitudinària –, immergint l'espectador dins l'imaginari de la companyia (Benach, 1987: 7, 20-21). De fet, el seu teatre està fet pensant en el públic, que juga i transforma l'espectacle juntament amb els actors. Sense espectadors, els seus espectacles perden sentit perquè estan projectats per ser viscuts i,

²⁰ Aquestes mateixes idees també es troben a Mendoza Zazueta, 2013: 155 i a Llacuna i Ortínez 2005: 10.

en trencar la quarta barrera, l'espectador també es converteix en creador (Castells i Altarriba, 1987: 50 i Mendoza Zazueta, 2013: 154).

En aquest sentit, el seu teatre de carrer té una característica particular, que recupera les arrels del teatre clàssic, que és la cerca de la catarsi. Hi ha una clara cerca cap a la alliberació de l'espectador (Mendoza Zazueta, 2013: 154) i ho aconsegueixen fent que cada espai s'entrellaci amb el ritual teatral de manera orgànica i introduint a l'espectador a aquesta passió tant individual com col·lectiva amb característiques de litúrgia pagana (Benach: 1978: 18-19).

Hi ha un punt clau en la ideologia darrera d'aquest teatre que és la recuperació de l'espai públic per donar-li una dimensió realment popular i comunitària. A partir dels anys vuitanta del segle XX, el teatre de carrer es professionalitza i s'estructura, creant una relació necessària amb la institució (Mendoza Zazueta, 2013: 151-152). Com s'ha descrit a les pàgines anteriors, l'evolució de Comediants està molt marcada per aquest fet, tot i això, les característiques bàsiques del seu teatre segueixen bevent de la mateixa font i tenint les mateixes propietats que en un inici.

Un dels exemples essencials d'aquest teatre de carrer de Comediants són les invasions teatrals, que a la seva pàgina web descriuen de la següent manera:

Diferents arts escèniques ocupen l'espai urbà i transformen la ciutat en un gran teatre al aire lliure. Els espectadors es tornen viatgers que recorren itineraris dramatitzats a la recerca d'escenaris de dansa, teatre, música, cant i performance.

Cada Invasió Teatral és diferent i és crea segons les característiques arquitectòniques del lloc. Places, patis, carrers, façanes, balcons o claustres esdevenen espais escènics al servei de les arts. [...] Transformar l'espai públic i crear moments efímers de màgia, d'encontre i comunicació festiva a través de les arts. (Pàgina web Comediants: invasions, abril 2022)

D'aquesta descripció se'n desprenen els elements més destacats del teatre del grup de Canet de Mar: l'ús de l'espai públic i la seva transformació, l'ús de múltiples llenguatges per apel·lar els sentits de l'espectador, crear espais de festius i potenciar la força dels moments efímers que es succeeixen. Per poder dur a terme tot això i per les característiques pròpies de l'espectacle cada esdeveniment és diferent i s'adapta a l'espai i al públic.

De totes les invasions teatrals del grup la més coneguda, reconeguda i representada és *Dimonis*, estrenada pel Carnaval de Venècia el 1981. Pedro Celedón Bañados, la considera fins i tot una "pieza clásica del teatro español contemporáneo" (Celedón Bañados 2018: 43). A través de diverses anàlisis de *Dimonis* s'intentarà acabar de ressaltar i exemplificar els elements que caracteritzen el llenguatge teatral de Comediants.

Al llarg dels paràgrafs anteriors s'ha intentat desenvolupar la idea del "teatre dels sentits" i com aquest interacciona amb l'espectador. Així mateix s'ha repetit que practiquen un teatre

de carrer. El teatre de carrer, tal com el seu nom indica, es caracteritza per desenvolupar-se a l'espai públic, a l'aire lliure o no – places, carrers, parcs, biblioteques, altres edificis institucionals... són l'escenari ideal – i per tant, en principi és d'accés gratuït pel públic. A més, en general és una forma teatral que engloba diverses disciplines de les arts escèniques com poden ser: circ, música, dansa i teatre²¹ (Mendoza Zazueta: 2013, 76-77). A partir de la segona meitat del segle XX i en gran part per la influència de Jacques Lecoq el teatre de carrer es transforma i poc a poc esdevé el que és ara (Llacuna i Ortúñez: 2015: 9). Benach, fins i tot considera que Comediants és qui, en gran mesura, ha “devuelto el prestigio al “ágora” ciudadana de nuestro país” a través de la conquesta lúdica de l'espai (Benach 1987: 20).

La base del teatre de carrer és l'espai i Comediants es tornen experts en saber domar i aprofitar l'espai a través d'estudis i anàlisis meticulosos i directes de cada nou escenari on han d'actuar (Perez Coterillo 1987: 61). Tornant a l'exemple de *Dimonis*, l'espectacle s'ha estat representant durant més de trenta anys i poques vegades han reproduït la posada en escena idènticament:

Demonios se escribe “cada vez” para el espacio en el que se representará. Este determina el orden y el lugar de las apariciones de los personajes y sus cadenas de acciones. La arquitectura, la morfología y la memoria de los lugares participan en las escenas y en la dramaturgia de forma sustancial, ya que integran de una manera orgánica el desarrollo de la acción. [...] Ya que cada geografía reclama de manera natural un recorrido determinado para las acciones (Celedón Bañados, 2018: 51).

El primer cop, al Carnaval de Venècia, Joan Font i Jaume Bernadet van produir un espectacle que durava unes 14 hores durant les quals els venecians anaven creuant-se amb un grup de

²¹ Llacuna i Ortúñez sintetiza de la següent manera els elements bàsics del teatre de carrer a l'Estat Espanyol, molts dels quals encaixen a la perfecció amb el teatre de Comediants:

- El público se convierte en espectador.
 - La participación se basa en la transgresión festiva.
 - La iconografía tradicional obtiene singularidad.
 - El caos de la fiesta llega a ser una liturgia.
 - La fiesta es una experiencia irrepetible.
 - Por último, el teatro se hace dueño de la fiesta, es “la fiesta”.
- Y todo esto dentro de la más estricta teatralidad mediterránea porque, como nos dice Jose Monleón, esta se puede centrar en:
1. El espacio al aire libre como valor.
 2. Hay una integración de los valores como el placer, la sensorialidad, el sentimiento, la participación, la comunidad, la sacralidad.
 3. El texto no es el centro y razón de ser de la representación, los códigos representados le superan.
 4. La aceptación del carácter fugaz de la expresión teatral, frente al intento de fijarla, de conservarla, a través de la escritura. Cada representación es irrepetible, esencia del teatro de calle.
 5. La percepción de la teatralidad dentro de un marco mayor que establece sus requisitos. Este marco suele ser la fiesta.
 6. Integración del lenguaje del cuerpo, junto a la música y la canción frente a la superioridad atribuida a la palabra y a la vida psicológica del personaje por el teatro moderno.
 7. Dimensión política del espectáculo, sin hacer de ello un objetivo específico (...) la tradición teatral popular mediterránea, a partir ya de los griegos, ha integrado de manera armónica, sea en la comedia o en la tragedia, con la reflexión o con la sátira, la crítica de los abusos de poder en sus distintos campos o niveles (Llacuna i Ortúñez, 2015: 14-15)

dimonis pels canals de la ciutat. Òbviament això no es pot repetir a massa ciutats del món: l'ús d'un escenari com a punt central sorgeix amb les tres representacions al Park Güell de 1983, a la Fira de teatre de carrer de Tàrraga d'aquell mateix any, utilitzen carros de la compra amb foc, i en una altra ocasió havien fet sortir bicicletes. I així la successió de variacions és infinita, de fet la cerimònia de cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992 fou una variació d'aquest espectacle (Celedón Bañados, 2018: 45-49). Depenent de l'espai i de la representació, es barregen entre el públic que, atònit, recorre carrers i places dominades pels dimonis i el seu foc es converteix en un espectacle a un lloc concret que funciona a partir de múltiples estímuls que inclouen personatges apareixent de llocs inesperats i accions a diversos punts de l'espai (Llacuna i Ortínez, 2015: 11).

Els focs d'artifici, dimonis que juguen amb foc i el color vermell són símbols de festa i de llibertinatge (Caledón Bañados, 2018: 52). Però a Catalunya, també són símbols de la festa popular i el folklore, elements recurrents i característics de l'imaginari de la companyia (Benach, 1987: 20). Comediants amb el seu teatre de carrer transforma i reinterpreta aquest imaginari i la festa tradicional agafant personatges coneguts i oferint nous relats, música i imatges (Llacuna i Ortínez, 2015: 11). La companyia juga amb tots aquests elements per "colonitzar" espais de manera "efímera" creant escenes que es transformen constantment, fet que fa, com passa amb les cercaviles, que l'obra mai sigui vista ni percebuda completament pel públic, l'espectador en percep fragments (Caledón Bañados, 2018: 53).

Finalment, Celedón Bañados va un pas més enllà en relacionar l'espectacle de Comediants amb la teoria de la reproductibilitat tècnica de Walter Benjamin²². El fet que l'espectacle no es reproduïx mai exactament i la combinació d'una atmosfera ritualista i sagrada amb l'alegria de la festa popular, fan que l'obra recuperi i transmeti la seva aura que fascina per la no-reproducció (Celedón Bañados, 2018: 43). Com es veurà al quart capítol, tot i que Benjamin no apareix als arguments dels experts, el concepte d'aura és omnipresent en les teories sobre la impossibilitat d'arxivar les arts escèniques per la impossibilitat de reproduir actes sempre presents i efímers.

²² Benjamin publicà "L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica" el 1936. I ell identifica l'aura amb la singularitat i l'originalitat de l'experiència irreplicable de tot allò que no es pot reproduir que es troba en moments rituals i únics. Formes de reproducció com el cinema i la fotografia n'anul·len l'aura i l'art es torna un objecte sense el valor per la pèrdua de l'originalitat i la seva capacitat de ser reproduït exactament igual.

3. Les companyies teatrals i la seva documentació

Aquest capítol està dividit en dues parts molt diferenciades. El primer punt està dedicat als fons de companyies teatrals des d'un punt de vista genèric: primer, una definició i caracterització d'aquest fons dins els fons de caràcter privat, i seguidament, una anàlisi del tipus de documentació que es pot trobar en aquests fons. El segon punt està dedicat exclusivament al fons de Comediants. Es presenten els antecedents i les diverses etapes per les quals ha passat el procés de donació per part de la companyia fins a la decisió de donar-ho al MAE. També hi ha una descripció de l'abast i el contingut del fons juntament amb l'estat de conservació actual i les propostes de tria documental establertes per aquest centre de documentació.

3.1 Definició i caracterització dels fons

Comediants és una companyia teatral, de manera que el seu fons es considera l dins la gran constel·lació que són els fons d'arts escèniques. Tal com s'ha observat i demostrat a l'estat de la qüestió, els fons d'arts escèniques, i més encara els de companyies teatrals, no han estat massa estudiats. Una de les mancances més notòries és la falta d'una classificació específica pels fons d'arts escèniques. Al llarg d'aquest capítol, a partir d'articles sobre tipologies de fons i quadres de classificació d'arxiu a Catalunya, s'intentarà situar els fons de companyies teatrals dins les tipologies establertes per als diferents fons d'arxiu. La definició i caracterització del fons es desenvolupa de genèric a concret, valorant primer si és un fons públic o privat, per acabar detallant a quina tipologia de fons pertany. Davant la impossibilitat de trobar una tipologia de fons que representi acuradament els fons de companyies, es recorre a la classificació de fons d'arts escèniques que feu Rosa Isart pel seu TFM (Isart, 2016).

La definició del fons que ens ocupa, el de Comediants, té tanmateix una altra complicació afegida que és que durant molts anys els integrants de la companyia vivien junts, de manera que la vida personal i la professional estaven tan entrelaçades que pot ser que en alguns casos apareguin documents de caràcter personal d'alguns integrants.

3.1.1 Els fons de companyies teatrals als quadres de fons dels arxius

Els articles que analitzen quadres de fons d'arxiu no mencionen explícitament els fons de companyies teatrals²³. El que és clar, en el cas de la companyia Comediants, és que és un fons de caràcter privat perquè la companyia jurídicament no forma part dels òrgans i institucions públics (Adroer i Gifre, 1989: 83). Seguint aquesta classificació, el fons dels Comediants compleix dos criteris clars com a arxiu privat. És un arxiu d'una entitat, organisme o associació corporativa, és a dir, és considerat privat basant-nos en l'entitat generadora de la documentació. De la mateixa manera, Josep Fernández Trabal defineix els fons privats com aquells que han sigut generats per la societat civil, altre cop, així és al fons de Comediants (Fernández Trabal, 2009: 19).

El 1994, 5 anys després de la publicació de l'article d'Adroer i Gifre, aparegué al Butlletí dels Serveis d'Arxiu de la Generalitat de Catalunya un quadre de fons pels arxius catalans, encara vigent i en ús actualment (Planas Albets, 2017: 240). El quadre llista les següents tipologies:

1. Fons de l'Administració Autonòmica
2. Fons de l'Administració Local
3. Fons de l'Administració perifèrica de l'Estat
4. Fons de l'Administració reial i senyorial
5. Fons notariais
6. Fons judicials
7. Fons registrals
8. Fons d'institucions
9. Fons religiosos
10. Fons d'associacions i fundacions
11. Fons comercials d'empreses
12. Fons patrimonials
13. Fons personals
14. Col·leccions (Quadre de fons, maig 1994: 3)

A la pàgina web del MAE, a l'apartat de Col·leccions singulars, situen els fons de companyies teatrals dins els fons institucionals o d'institucions. Els fons institucionals també inclourien els fons de teatres i de festivals²⁴. En canvi, segons el quadre de fons de 1994, els fons d'institucions corresponen a fons

generats per aquelles entitats amb personalitat jurídica pròpia que, tot i estar en l'òrbita dels poders o administracions públiques, seria forçat adscriure'ls a alguna de les tres branques de l'administració. [...] També es refereix a aquells organismes creats per una funció molt específica de servei o interès públic, vinculats en major o menor grau a alguna administració pública (Quadre de fons, setembre 1994: 2).

Serien fons institucionals els fons d'universitats o de les antigues juntes provincials de beneficència, per exemple. Seguint la classificació del quadre de fons (1994) es fa evident que

²³ Vegeu Adroer i Gifre (1989), Fernández Trabal (2009), Planas Albets (2017) i el quadre de fons pels arxius catalans de 1994.

²⁴ Vegeu la pàgina de col·leccions singulars: <http://www.cdmae.cat/portfolio-items/personal-i-institucional/>

els fons institucionals provenen d'entitats relacionades i dependents de poders públics i governamentals, de manera que el fons d'una companyia teatral com la de Comediants no s'hauria de considerar institucional. Segons el quadre del 1994, cal pensar si en contra encaixa més dins els fons d'associacions i fundacions o encara dins dels fons comercials i d'empreses.

Els fons d'associacions i fundacions són generats, com el seu nom indica, per associacions, fundacions i entitats de caràcter privat. Alguns dels exemples que donen són els arxius de partits polítics, d'associacions empresarials, entitats lúdiques o esportives, associacions culturals, fundacions privades... Finalment, els fons comercials i d'empreses corresponen a

fons generats arran d'activitats comercials o empresarials desenvolupades per persones físiques o jurídiques. Les activitats comercials són enteses aquí en el sentit de compra i venda, i de bescanvi de productes. [...] I el concepte d'empresa és el d'una unitat de producció per a l'obtenció de serveis destinats al canvi (Quadre de fons, setembre 1994: 2-3).

Tenint en compte que les companyies teatrals en la seva majoria estan constituïdes com a empreses perquè en la seva activitat hi ha un intercanvi econòmic, els fons comercials i d'empreses serien els que encaixen més. Tot i això, és precipitat dir que el fons d'una companyia teatral és un fons empresarial entès com ho fa el quadre de classificació del Servei d'Arxius de la Generalitat. Les companyies tenen unes característiques, una organització interna i unes funcions socials que les fan diferents en essència de les empreses, a més de la documentació que contenen. En molts casos tenen trets similars a les associacions i fundacions, però si hi ha un ànim de lucre econòmic darrera l'activitat de la companyia, no es pot considerar una associació o fundació. En articles que ofereixen una classificació dels fons privats com el de Joan Boadas, Josep Fernández, Josep M. Masachs, Ramon Planes i Manuel Rovira no apareixen els fons de companyies teatrals, i de fet presenten una llista molt similar a la del quadre de fons del 1994 (Boadas, Fernández et al., 2000: 300). Tampoc ofereixen informació que ajudi a situar els fons de companyies teatrals.

La classificació i definicions de Fernández Trabal presenten problemes semblants: els fons de companyies teatrals serien arxius empresarials si les considerem societats mercantils, tot i que també es podrien considerar arxius d'associacions, sindicats, partits polítics i fundacions (Fernández Trabal, 2009: 19). En cap cas considera els fons de companyies teatrals i aquests no encaixen del tot en cap de les dues tipologies mencionades. L'omissió constant dels fons de companyies teatrals fa palesa la dificultat de determinar, segons les categories tradicionals, quin tipus de fons és. Vista aquesta dificultat d'encaix, Isart, el 2016, pel seu TFM, va realitzar un petit estudi i un esquema que s'adequa a les característiques particulars dels fons d'arts escèniques que permet delimitar i definir el fons d'una companyia teatral i aplicar-ho també al fons que ens ocupa, el dels Comediants.

Isart anomena tots els fons privats vinculats a activitats escèniques “fons privats escènics” (2016: 28). A partir d’aquí fa una divisió més precisa, parlant de *fons personals escènics*, *fons familiars escènics* i *fons d’entitats escèniques*. És dins aquest últim grup on trobaríem els fons de companyies teatrals. Isart subdivideix en dos grups els fons d’entitats escèniques: a) entitats amb ànim de lucre, empreses i comerços, anomenats *institucionals* i entitats sense ànim de lucre, *associacions i fundacions*. El fons de la companyia Comediants és, per tant, i seguint aquesta formulació un *fons d’entitat escènica institucional*. Dins aquest mateix subgrup també hi ha fons de festivals teatrals, de botigues d’articles teatrals (attrezzo, indumentària...), llibreries especialitzades en teatres, distribuïdores i espais escènics com teatres... En aquest sentit, la classificació d’Isart concorda amb la que apareix a la pàgina web del MAE²⁵ que com s’ha comentat inclouen els fons de companyies dins els institucionals. La classificació completa que fa Isart és la següent:

FONS PRIVATS ESCÈNICS:

- A. PERSONA: FONS PERSONALS ESCÈNICS
Exemples: actor, actriu, mim, actor-cantant, ballarina, director escènic, escenògraf, dissenyador de vestuari teatral, productor teatral, professor teatral, investigador teatral, periodista teatral, autor teatral, etc.
- B. FAMÍLIA: FONS FAMILIARS ESCÈNICS
Exemples: saga familiar de mags, saga familiar de saltimbanquis etc.
- C. CORPORACIONS: FONS D’ENTITATS ESCÈNIQUES
 - 1. Institucions (empreses i comerços)
Exemples: espais escènics, companyies teatrals professionals, botigues d’attrezzo o accessoris teatrals, llibreries teatrals, gabinets de comunicació, distribuïdores teatral, festivals de teatre, etc.
 - 2. Associacions i fundacions:
Exemples: associacions teatrals sense ànim de lucre, associacions d’espectadors, fundació que custodia la memòria i documentació d’un autor teatral, companyies teatrals amateurs, etc. (Isart, 2016: 29).

3.1.2 La documentació dels fons de companyies teatrals

No s’ha pogut localitzar cap monografia sobre el tipus de documentació que contenen els fons de companyies teatrals. Una de les riqueses, i alhora complexitats, d’aquests fons és que poden contenir gairebé tota la documentació present als arxius d’arts escèniques. En altres paraules, moltes companyies teatrals participen i s’encarreguen de tot el procés de producció dels espectacles, fet que fa que els seus fons continguin documentació relacionada amb tot l’engranatge i moltes de les professions de les arts escèniques. Tal com es veurà a continuació, això porta que continguin des de documentació de caràcter administratiu a fotografies,

²⁵ Vegeu, altre cop: <http://www.cdmae.cat/portfolio-items/personal-i-institucional/> i <https://www.cdmae.cat/category/fons/fons-institucionals/>

passant per objectes, indumentària o dissenys escenogràfics. És per això també que són una tipologia de fons molt representativa dels fons d'arts escèniques. La relació de documentació que es troba a continuació no és tancada ni busca ser un reflex absolut de la documentació que hi ha a tots els fons de companyies teatrals. Cal tenir sempre present que la documentació que entra a un arxiu o centre patrimonial també depèn de les característiques particulars de la donació o tipus d'ingrés i de la capacitat física (espai i recursos) que hagi tingut la companyia al llarg dels anys.

Per poder elaborar la següent classificació s'han consultat i s'han combinat diverses fonts per tal de presentar una relació completa de la documentació característica dels fons de companyies teatrals. Principalment aquesta classificació s'ha basat en informes i manuals interns del MAE sobre el que ells anomenen fons institucionals (Isart en diu Fons d'Entitats Escèniques) i també fons personals. Així mateix, s'han consultat diversos inventaris de companyies teatrals, i de fons personals de directors custodiats al MAE²⁶. Finalment, s'ha utilitzat l'article de Richard Stone (2000) sobre la documentació als arxius teatrals australians.

- Administració general i organització
 - o Constitució i òrgans de govern
 - o Documentació econòmica
 - o Documentació jurídica
 - o Documentació de recursos humans
 - o Documentació sobre gestió de béns
- Imatge i comunicació de la companyia i les seves produccions
 - o Material promocional de petit format (efímers): postals, adhesius, targetes, programes...
 - o Material promocional de gran format: cartells, llibres
 - o Marxandatge i objectes commemoratius
 - o Dossiers informatius d'espectacles
 - o Dossiers de premsa
 - o Vídeos
 - Espectacles propis
 - Espectacles d'altres
 - Entrevistes i programes de televisió
 - o Enregistraments de ràdio
 - o Fotografies (negatius, en paper i digitals)

²⁶ Vegeu els següents inventaris disponibles: MAE. Fons Josep Anton Codina: <https://www.cdmae.cat/fons-josep-anton-codina/>; MAE. Fons Teatre Malic: <https://www.cdmae.cat/fons-teatre-malic/>; MAE. Fons Agrupació dramàtica de Barcelona: <https://www.cdmae.cat/fons-agrupacio-dramatica-de-barcelona/>; MAE. Fons Teresa Cunillé i Domènec Vilarrasa: <https://www.cdmae.cat/fons-teresa-cunille-i-domenec-vilarrasa/>; MAE. Fons Grup de teatre independent: <https://www.cdmae.cat/fons-grup-teatre-independent/>; MAE. Fons Vol-Ras: <https://www.cdmae.cat/fons-vol-ras/>. També s'han consultat inventaris d'ús intern que no s'han publicat a la web com el fons Gelabert-Azzopardi o el d'Hermann Bonnín.

- Fotografies d'escena
 - Retrats
 - Fotografies d'assajos
 - Fotografies d'espectacles
 - Fotografies d'espais on realitzar espectacles
- Projectes i espectacles
 - Guions escènics (hi poden haver diverses versions d'un mateix guió)
 - Dossiers de producció
 - Documentació relacionada amb investigacions i estudis previs a un espectacle
 - Indumentària
 - Figurins (i altres documents relacionats amb el disseny)
 - Vestits
 - Calçat
 - Complements petits
 - Escenografia
 - Teatrins
 - Plànols escenogràfics
 - Esbós escenogràfic
 - Utilatge o attrezzo i els seus dissenys
 - Escenografies completes o parcials
 - Dossiers d'altres dissenys necessaris per dur a terme els espectacles
 - Composicions musicals
 - Partitures
 - Música notada (coreografies)
 - Peça enregistrada
 - Projectes i activitats d'entitats relacionades i col·laboracions
- Correspondència
 - Rebuda
 - Enviada
 - Entre tercers
- Reconeixement i crítica
 - Articles, estudis, ponències sobre la companyia i la seva obra
 - Entrevistes
 - Homenatges
 - Obsequis i dedicatòries
- Documentació personal dels membres de la institució

Tal com es mostra en aquesta classificació, una de les peculiaritats dels fons de companyies teatrals és que contenen dues tipologies de documentació molt marcades: documentació en suport paper i documentació en suport objecte. També es podria dividir entre documentació efímera i no efímera. El fet de contenir (o poder contenir) una quantitat tan notòria d'objectes, i d'estar formats per molta documentació que s'inclou dins la categoria d'*ephemera*, porta que tinguin unes característiques particulars. A més, el volum dels objectes fa que en el

moment d'integrar aquests fons als arxius hi hagi d'haver un procés d'avaluació i tria perquè sovint els centres no tenen capacitat ni recursos per preservar-ho tot. De fet, tal com es veurà al capítol 4, els fons de companyies teatrals, i d'arts escèniques en general, estan marcats pel factor intrínsecament efímer de l'espectacle. Conseqüentment, existeix un debat sobre la possibilitat de preservar la seva memòria als arxius que està lligat amb el fet que contenen molta documentació de caràcter efímer.

L'estudi de cas al voltant del qual es construeix aquest treball, el fons de la companyia Comediants, és una bona mostra del caràcter híbrid dels fons de companyies teatrals. A més, els antecedents a la donació evidencien la complexitat d'aquests processos amb la complicació afegida de la naturalesa efímera de gran part de la documentació que contenen.

El següent apartat, mitjançant el cas de Comediants, és una primera aproximació al procés de donació i l'avaluació i tria de la documentació d'un fons. Al capítol 4 s'analitzaran més a fons els debats que hi ha al voltant dels arxius d'arts escèniques tenint en compte el caràcter efímer de la representació teatral, el cos d'*ephemera* que resta d'aquestes representacions i els processos d'avaluació i tria previs a la integració a l'arxiu.

3.2. El fons de Comediants

3.2.1. Antecedents: El llegat de Comediants

A finals de la primera dècada dels 2000, la companyia Comediants comença a pensar en el seu fons i com els agradaria que es gestionés i custodiés. Des dels inicis han anat conservant curosament fotografies, dossiers, objectes i altre documentació a l'espai de La Vinya, a Canet de Mar, i anteriorment en altres magatzems. El procés no acaba fins el 2022, tot i que encara no hi ha una data de donació definitiva al MAE, i passa per diverses etapes que reflecteixen les aspiracions de la companyia, les propostes de la institució i les complexitats d'un procés de donació.

El 2008, Comediants ideen un projecte: la Casa-Museu Comediants Can Pinyol a Canet de Mar. El seu projecte consistia en crear un gran espai patrimonial el centre del qual fos Comediants i el seu fons. A més, volien crear-hi un espai dedicat a la cultura popular i al teatre de carrer en general. Semblava que aquest gran projecte de cultura i memòria teatral havia de tirar endavant perquè comptava amb el suport de la Diputació de Barcelona i la

Generalitat de Catalunya (Informe Fons Comediants, 2017)²⁷. Poc després aquest projecte es va aturar i el 2013, amb les retallades econòmiques que van afectar tot el sector cultural, van perdre diverses subvencions que els van portar a reduir dràsticament l'espai d'emmagatzematge que tenien. El 2013 van haver de fer la primera tria de material del seu fons, en aquest cas, es van desfer principalment d'escenografies per les seves dimensions (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022).

El següent punt cabdal en tot el procés és l'any 2016, quan s'organitza una gran exposició retrospectiva per celebrar els 44 anys de la companyia. El Palau Robert acull aquesta exposició immersiva que transportava a l'espectador a l'univers de Comediants²⁸. A partir d'aquest moment, i després d'un llarg procés de selecció de materials per exposar, els integrants actius de la companyia es comencen a plantejar el futur de Comediants. Amb el plantejament de la fi de la companyia, ve la inevitable pregunta de: què fem amb tot el nostre fons? Quina petjada volem deixar viva de Comediants al món? Aleshores, la companyia, juntament amb l'Ajuntament de Canet de Mar, plantegen reprendre el projecte de la Casa-Museu a la Conselleria de Cultura. Comediants volen posar punt i final a la llarga trajectòria de la companyia, però busquen un espai on el seu teatre es segueixi transmetent (Informe Fons Comediants, 2017 i Jaume Bernadet a Entrevista)

No és fins el 2017 que el MAE entra en escena. Tant el conseller de Cultura del moment, Santi Vila, com la Direcció General d'Arxius, Biblioteques, Museus i Patrimoni, encapçalada per Júsep Boya, tenen clar que el fons de la companyia ha d'anar lligat al MAE. Es fa una reunió conjunta amb Comediants, l'Ajuntament de Canet, Júsep Boya i el MAE per valorar les millors opcions. El març del 2017, Anna Valls, directora del centre, i Carme Carreño, conservadora, visiten per primer cop l'espai La Vinya a Canet de Mar on els Comediants tenen el seu fons per fer-ne una primera valoració i redactar-ne un informe. Aquest informe inclou un primer inventari i una proposta econòmica i d'altres recursos necessaris per custodiar i mantenir el fons. Aquest és el primer moment que es menciona a Comediants la necessitat de fer una selecció de tots els objectes del fons i es proposen uns primers criteris. Tanmateix no queda res tancat ja que es segueix considerant la possibilitat de fer un projecte exclusiu centrat en l'univers Comediants i al teatre de carrer a Catalunya (Informe Fons Comediants, 2017).

²⁷ Aquest projecte fallit també es menciona diverses vegades a l'entrevista del juny de 2022.

²⁸ Per a més informació sobre l'exposició "Comediants. Inventors d'un nou llenguatge" vegeu: <http://palaurobert.gencat.cat/ca/exposicions/sala3/2016/comediants/>

El 2021 Comediants torna a insistir en la necessitat de llegar el seu fons, ara sí, pel tancament definitiu de la companyia i de l'espai de La Vinya. Durant aquests anys, l'Arxiu Municipal de Canet ha digitalitzat i descrit la part del fons fotogràfic relacionat amb els primers anys de la companyia al municipi i també els cartells dels espectacles (Informe Fons Comediants, 2021). El novembre de 2021 els responsables del MAE tornen a Canet de Mar per renovar l'informe i, ara sí, es comença a tancar l'acord de donació. Sembla que durant aquests anys, i arran de l'informe del 2017 i de la impossibilitat de tirar endavant el projecte de Casa-Museu, Comediants estan disposats a deixar que el MAE acollí el seu fons. Es menciona la possibilitat de fer un museu virtual amb les peces que es conservin a l'arxiu, també es planteja que la documentació que hi ha a l'Arxiu Municipal de Canet ha d'estar lligada d'alguna manera al fons del MAE. A aquestes converses hi són presents Jaume Bernadet i Jin-Hua Kuan, representant Comediants (Informe Fons Comediants, 2021 i notes personals de les converses, novembre 2021 i març 2022). Després d'aquesta trobada queda clar que totes les parts aposten perquè sigui el MAE l'entitat encarregada de custodiar el fons.

A partir d'aquesta visita, el MAE refà l'informe, modificant una mica l'inventari i el pressupost (inclou material de conservació, recursos humans, transport, possible conservació i restauració d'alguna peça, etc.). En el fons, es modifiquen poques coses respecte l'informe del 2017, però es fa una proposta més ferma respecte la donació del fons de Comediants i l'avaluació i tria de material que s'ha de dur a terme. Aquest informe també funciona com a una primera proposta per a la integració del fons de Comediants al MAE. El desembre de 2021 la Diputació de Barcelona dona suport a la proposta d'Anna Valls per preservar el fons de Comediants al MAE.

Després d'una última visita a la Vinya el març del 2022, es redacta la proposta i l'informe definitiu (disponible als annexes). De seguida es parla i remarca de la necessitat de fer una selecció que garanteixi l'estudi i la recerca sobre la companyia. Es parla de vendre i/o donar a grups que puguin aprofitar-ho tot allò que el MAE no pugui integrar al seu arxiu. L'arxiu Municipal de Canet de Mar seguirà custodiant els cartells i les fotografies que té dels primers anys de Comediants a Canet, però se'n farà una difusió a través del MAE; per altra banda la Biblioteca Nacional de Catalunya també demana poder conservar material documental de la companyia, però en descarten de seguida objectes. L'acord sobre el que es quedarà la BNC no està encara tancat (Projecte d'integració dels fons de la companyia Comediants, 2022).

3.2.2. El fons de Comediants: identificació, selecció, abast i contingut

Pel que fa al tipus de documentació que conforma el fons de Comediants, podem extreure les categories següents: Documentació en paper, material audiovisual i arxiu digital, objectes i vestuari.

Aquesta informació, com d'altra relacionada amb la situació del fons en termes de conservació i les propostes de tractament i selecció documental, s'ha extret dels dos informes previs a l'acord de donació al MAE (2017 i 2021) i de la proposta definitiva del *Projecte d'integració dels fons de la companyia Comediants* (2022).

Documentació en paper:

Les dates extremes d'aquesta documentació són del 1972 fins al 2017. A partir del 2017 augmenta el format digital.

- Dossiers de premsa.
 - 24 metres lineals de prestatgeria.
 - 200 arxivadors (aproximadament).
- Dossiers d'espectacles: inclouen dissenys de pirotècnia i d'espais, retalls, subvencions, informació de recursos humans, pressupostos, fotografies, efímers, etc. No hi ha el mateix a tots els dossiers.
 - 50 metres lineals.
 - Hi ha dossiers de gran format en una calaixera de 7 calaixos (no està quantificat).
 - El nombre de caixes i dossiers no està quantificat.
- Projectes d'òpera de Joan Font.
 - 15 metres lineals.
- Fotografies en paper. 24 metres lineals.
 - 168 arxivadors.
 - 17 metres lineals són àlbums que inclouen seleccions fetes pels integrants per l'exposició del 2016 al Palau Robert, la resta cal classificar-ho.
- Cartells.
 - 400 cartells d'espectacles propis i 150 d'altres companyies.
- Material promocional i efímers: Inclou postals, programes, adhesius, targetes i altres.
 - 50 metres lineals.
- Altre material en paper: inclou el llibre Sol Solet i tot el relacionat amb la seva confecció i altres llibres.
 - No quantificat.

Pel que fa a la selecció, es decideix que tot el material en format paper es conservarà sense fer-ne una selecció prèvia, i només en el cas que hi hagi material duplicat (molt comú en els efímers), se'n conservaran dues unitats.

La premsa i les fotografies en paper seran digitalitzades immediatament i es conservaran en paper aquells documents en bon estat, i en el cas de les fotografies sempre es prioritzarà conservar els negatius, tot i que en la majoria de casos no en disposem. Les fotografies es troben en bon estat amb nivells de conservació diversos segons la qualitat del paper i l'any que va ser feta. En canvi, els dossiers de premsa es troben en un mòdul de la Vinya diferent on els nivells d'humiditat són molt elevats, a més, hi ha rosegadors que han deixat marques al paper juntament amb excrements.

Pel que fa als cartells i fotografies que es troben a l'arxiu municipal de Canet, el MAE n'obtindrà una còpia digital per fer-ne difusió, mentre que els originals es seguiran preservant a Canet. Tots els cartells que pertanyen a companyies i espectacles estrangeres i no realitzats a Catalunya es cediran a altres centres documentals encara per determinar.

Material audiovisual i arxiu digital:

- Videoteca:
 - o No es pot comptabilitzar amb exactitud ni se sap què contenen tots els vídeos.
 - o Hi ha els següents formats:
 - 100 Beta, 500 VHS, 24 U-Matic.
 - 5 metres en DVD (material que es va utilitzar per l'exposició al Palau Robert).
- L'arxiu digital de fotografia i vídeo no està quantificat

Els vídeos es digitalitzaran a format MP4. L'objectiu és eliminar el format físic un cop la còpia digital estigui als servidors amb les corresponents còpies de seguretat, en el cas dels vídeos estaran disponibles a través de l'Arxiu Audiovisual de les Arts Escèniques (AAAEC)²⁹ i les fotografies d'Escena Digital³⁰:

Objectes i indumentària

- Premis.
 - o 4 prestatges d'1 metre aproximadament.
- Indumentària. Inclou vestits, calçat i tot tipus de complements (barrets, perruques, joies, etc.) de diverses mides de gairebé totes les produccions.
 - o Més de 100 metres lineals.

²⁹ Vegeu: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/>

³⁰ Vegeu: <http://colleccions.cdmae.cat/>

- Es calcula que hi ha entre 3.500 i 4.000 vestits .
- Capgrossos, gegants i attrezzo o utillatge. A part dels artefactes en sí també hi ha motlles.
 - Ocupen un espai de 100 metres quadrats per 4 metres d'alçada.
 - No estan quantificats. Hi ha unes 500 caixes de cartró, però la major part es troba a la vista.
- Escenografia. Inclou parts i escenografies completes
 - No quantificat
- Teatrins
 - No quantificats

Els premis s'integren directament a l'arxiu.

Pel que fa a la indumentària, el magatzem de la Vinya on es troba no és un espai idoni de preservació. Hi ha goteres, de manera que la humitat és molt elevada i tot i que la majoria d'elements estan protegits per bosses, en molts casos l'aigua s'ha filtrat. És per això que s'espera que s'hagin de dedicar esforços extres en la recuperació d'alguna peça que s'integri a l'arxiu. La situació dels objectes no és gaire millor, ja que es troben en un espai humit i la majoria no estan coberts, de manera que no tenen cap material que en fomenti la conservació. Indumentària i objectes estan construïts amb material de tipologia i qualitats diverses.

Des del MAE es demana a Comediants fer una selecció acurada de la col·lecció d'objectes i indumentària, per tant, se n'integrarà només una petita part. D'entrada, es descarten tots els decorats i es proposa trobar un lloc pels gegants i altres objectes de grans dimensions tradicionals de la cultura catalana. En un moment es va proposar vendre o donar tots els objectes i vestits que no es donessin a l'arxiu perquè altres companyies o associacions ho aprofitessin, però sembla que per alguna raó la proposta no va prosperar ja que no s'inclou a la proposta final del març de 2022. Finalment, s'acorda que hi haurà una selecció de 150 vestits que s'integraran al MAE (calçat i complements, en principi, només si acompanyen el vestit). Pels altres objectes, es calcula aproximadament que el MAE pot destinar l'espai de 100 caixes de conservació de mides diverses; però no s'ha acordat encara un número més concret, ni de caixes ni de metres cúbics. Aquesta selecció hauria de produir-se d'acord amb: estat de conservació de les peces, durabilitat dels materials, qualitat de la manufactura i importància de l'espectacle al qual pertany.

Finalment, la informació dels informes, tot i que és prou detallada, no és exhaustiva i és molt probable que, sobretot pel que fa a la documentació en paper, en el moment d'iniciar la catalogació aparegui documentació no esmentada més amunt. De fet, qualsevol document present a la relació de documentació més característica dels fons de companyies és

susceptible de trobar-se al fons de Comediants. A més, tenint en compte que durant molts anys Comediants no era només una companyia teatral, sinó que pels seus integrants també representava un modus de vida, i com s'ha comentat la vida professional i personal estaven entrelaçades, és probable que entre la documentació que donen de la companyia hi hagi documentació personal dels seus membres. Finalment, també és probable que per als dossiers de producció hi hagi documentació relacionada amb l'espectacle duplicada en altres llocs, com programes de mà i fotografies.

Tanquem aquest epígraf amb un apunt sobre l'abast i contingut del fons de Comediants, susceptible de formar part d'una futura descripció arxivística del fons. El fons de Comediants és una de les principals fonts de referència per entendre i estudiar la renovació cultural, i més concretament teatral, que visqué Catalunya durant l'època de la transició i primers anys de democràcia (Dècades de 1970 i 1980). El seu fons és un testimoni de l'evolució del teatre de carrer i d'arrels independents des dels anys 70 fins el moment actual. A més, aquesta companyia aconseguí crear un teatre molt particular amb una iconografia i dins un imaginari altament característics i reconeixibles que comencen a formar part de la cultura popular. En haver viatjat per tots els continents també és un testimoni del teatre de carrer i dels grans espectacles que tenien lloc arreu del planeta. Els dossiers de producció també reflecteixen el funcionament de les companyies teatrals durant les 50 dècades que han estat en actiu (1972-2022). Mostren temes de gestió interna, de recursos humans, permisos, festivals, *bolos*, material, processos de creació, etc. En resum, el fons de Comediants és un testimoni detallat d'un moment històric, social i cultural en què hi havia un esperit col·lectiu de renovació i de buscar noves maneres d'entendre i viure la cultura i el teatre. El fet que ho hagin guardat tot és una avantatge tant pel MAE com pels estudis que es puguin fer de la companyia, com a representant del teatre d'un moment històric determinat, o en estudis de Comediants en sí.

El seu fons permet estudiar tot el que involucra les companyies teatrals amb l'avantatge que la documentació no està disgregada i es trobarà al mateix centre de documentació on es faran les connexions i traçabilitats oportunes (amb l'Arxiu Municipal de Canet de Mar i amb la BNC si s'escau). Les oportunitats d'investigació que dona el fons de Comediants són múltiples i engloben diverses disciplines. Tal com s'ha reiterat, els fons de companyies teatrals contenen documentació de totes les professions i processos que intervenen en la creació d'un espectacle. Per començar, els dissenys i plànols escenogràfics juntament amb els projectes de pirotècnia són un font excel·lent per estudis de distribució de l'espai i els escenaris no convencionals que trenquen amb la quarta paret i juguen amb el pati de butaques. La col·lecció d'objectes i vestuari, en molts casos, consisteix en un exemple de minuciositat

artesanal que es pot estudiar des de branques fora de les arts escèniques. Els efímers com cartells i programes, per exemple, són una mostra de l'evolució del disseny gràfic en teatre a Catalunya. Finalment, qualsevol document (excepte, potser els de caràcter administratiu), pot servir d'inspiració a artistes de diverses disciplines.

4. La fugacitat de les arts escèniques i l'arxiu

La documentació dels arxius d'arts escèniques té un caràcter marcadament híbrid, ja que hi trobem una documentació heterogènia tant en paper, fotografies, com i sobretot objectes relacionats amb l'activitat del productor. Tot i que cada cop s'accepta més la importància i significació d'aquesta documentació com a testimoni vàlid i necessari de les arts escèniques, hi ha a la literatura especialitzada un viu debat sobre com i a través de quina documentació les arts escèniques haurien de ser representades als arxius, o si haurien de ser-ho (Jones, Abbott, Ross, 2009: 166). D'altra banda, l'heterogeneïtat d'aquest material ha fet que en general els fons d'arxiu d'arts escèniques s'hagin estudiat de manera parcial i a través de diversos punts de vista, en lloc de tractar l'arxiu en tota la seva totalitat i complexitat. Si bé aquest element pot ser comú a d'altres tipologies de fons d'arxiu, com els fons personals -on trobem també objectes o documents de biblioteca- en el cas dels fons de companyies teatrals i per extensió, els d'arts escèniques, hi ha encara d'altres qüestions afegides que fan més complex la seva caracterització i tractament.

En primer lloc, hi ha la naturalesa efímera del fet teatral que qüestiona la possibilitat i validesa de preservar-lo en un arxiu. Aquest debat, ben viu, es tractarà al primer apartat d'aquest capítol, on s'intentarà demostrar la validesa dels fons d'arts escèniques per preservar la seva memòria. A més, el caràcter efímer de les arts escèniques fa que la documentació que genera també ho sigui, de manera que es descriurà aquesta tipologia documental, els efímers o *ephemera*³¹, ressaltant algunes de les seves problemàtiques per entendre la naturalesa de la documentació d'aquests fons. En segon lloc, els fons d'arts escèniques tenen una dificultat afegida i és la gran quantitat d'objectes que els conformen, i que els apropen al tractament i condicions de conservació dels objectes de museu, i per tant ens situem en molts casos a cavall entre el museu i l'arxiu.

Finalment, com s'ha vist al capítol 3, en el cas del fons de Comediants l'excés d'objectes i la impossibilitat que té el centre de conservar-los tots, juntament amb el valor simbòlic que se'ls dona, porta a la necessitat d'aplicar criteris d'avaluació i tria abans d'integrar els fons als centres patrimonials. Aquesta problemàtica, que pertoca la selecció i tria documental, es

³¹ El terme *ephemera*, sempre en plural, és el més emprat en bibliografia internacional per referir-se als efímers dels arxius. Al llarg d'aquest treball s'utilitzen indistintament els dos termes.

tractarà a la segona part d'aquest capítol, incloent també pautes en els tractaments de la documentació efímera en general.

4.1. El debat sobre la fugacitat³² i la no-reproductibilitat

A partir de l'aparició i popularització de noves formes escèniques com la *performance* que es basen en la no-reproductibilitat i l'experiència immediata i efímera de l'espectacle, es crea un debat, a cavall de l'arxivística i els estudis teatrals, sobre la possibilitat d'arxivar i documentar la *performance* que acaba estenent-se i aplicant-se a totes les arts escèniques (Ayerbe 2017: 554). Sobretot, a totes aquelles que tenen més relació amb la *performance*, el *happening* o que trenquen els esquemes del teatre tradicional de text. Al segon capítol d'aquest treball s'ha definit el teatre de Comediants dins d'aquests paràmetres, de manera que la documentació i els objectes que té la companyia i la seva donació a l'arxiu queden subjectes a aquest debat sobre la possibilitat d'arxivar l'essència de les arts escèniques per crear una memòria vàlida i acurada. Aquesta idea també s'ha introduït lleugerament al tercer capítol dedicat als fons de companyies teatrals.

Abans d'entrar en les diverses visions que han anat apareixent al voltant del debat sobre la documentació de les arts escèniques, és important posar-lo en context amb l'ajuda de Matthew Reason que argumenta que a partir del convenciment que el teatre és un esdeveniment efímer i, com a conseqüència la seva documentació també, ha nascut “[a] fear that the record of that event will be mere residue, inadequate remembrance of the original live performance. Fears such as these have sparked an academic and social urge to ‘save’ theatre and live performance in general” (Reason, 2003: 83).

Peggy Phelan publicà el 1993, “The ontology of performance: representation without reproduction”, un dels seus assajos més reconeguts i un dels textos cabdals dins el debat sobre el lloc que les arts escèniques tenen als arxius. A l'article, afirma i defensa vehementment el següent:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its won ontology. Performance's being

³² Fugacitat en el sentit de caràcter efímer, transitori, momentani.

[...] becomes itself through disappearance. [...] Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different”. [...] Performance in a strict ontological sense is nonreproductive (Phelan, 1993: 147-148).

Per entendre el que es refereix Phelan, es poden associar les seves idees a la teoria de la *reproductivitat* tècnica de Walter Benjamin. Com s’ha mencionat al capítol segon, Celedón Bañados (2018) agafa la teoria de Benjamin per fer una analogia amb el teatre de Comediants. L’obra teatral en directe, i especialment, els espectacles de Comediants que estan creats pensant en l’emoció i la força del moment present i efímer, tenen el que Benjamin anomena l’aura. La presència física de l’espectador davant l’obra és el que aconsegueix l’experiència vertadera i proveeix l’espectacle d’una aura que absorbeix a aquell que el presencia. Les reproduccions (en vídeo o fotografies) no transmetran mai el mateix que l’espectacle en viu. La creació teatral, en especial la de Comediants, es basa en aquesta fugacitat i emoció que només s’aconsegueixen amb la presencialitat i immediatesa. És innegable que l’essència de les obres de Comediants és ontològicament no reproduïble seguint les idees de Phelan, només cal pensar en espectacles com *Dimonis*, que a part d’estar basats en aquest principi de presencialitat es transformen completament segons l’espai on es representen.

Seguint Phelan, les arts escèniques no tenen cabuda a l’arxiu perquè aquesta transitorietat, que és la seva essència, no es pot plasmar ni guardar de cap manera. Llavors, els arxius d’art escèniques i la seva documentació no aporten informació real i pura de l’espectacle en viu perquè l’experiència no es pot reproduir. Tot i l’atzucac al que porta aquesta idea, es tracta de re-entendre la documentació de les arts escèniques i acceptar que en aquest cas, els fons escènics no busquen reproduir l’acte en sí, sinó que els materials “pre o pos-escènics” ajuden a entendre l’obra i tot el que hi ha al seu voltant (Risso Nieva, 2017: 182). Risso Nieva considera que es tracta de prendre distància amb aquest objecte per poder reconstruir (no reproduir) parcialment el fet teatral i evitar-ne l’oblit (Risso Nieva, 2017: 181).

Pinta i Garbatzky parteixen de la teoria de Derrida de l’arxiu com a espai que juga amb un temps arcòntic i el temps efímer i vivencial del teatre per declarar que temporalment es complementen, ja que l’arxiu és capaç de superar temporalment l’aspecte vivencial i present del teatre i fer que perduri al llarg del temps (Pinta i Garbatzki, 2018: 120). Encara que aquesta afirmació és certa, el temps de l’arxiu i el teatral són també, temps intrínsecament contradictoris. Com s’argumentarà al capítol 5 el temps de l’arxiu s’entén com un temps etern, mentre que, com s’ha reiterat, el temps i l’espai del teatre són completament passatgers. Aquesta contraposició, al seu torn, dificulta la preservació del material teatral perquè, tradicionalment, l’arxiu està concebut per preservar de manera durable una memòria. I, en

molts casos, els fons d'arts escèniques contenen material que no fou concebut per perdurar, sinó el contrari (Jones, Abbott i Ross, 2009: 168).

Amelia Jones, aporta la seva perspectiva com a investigadora que fa ús dels fons d'arts escèniques. Defensa les possibilitats d'estudi de la *performance* a través de la documentació que genera, principalment fotografies, vídeos i informació escrita o oral. Ella argumenta que poder estudiar una *performance* des de l'experiència aporta unes reflexions més fenomenològiques, basades en les reaccions més immediates i corpòries de la *performance*. En canvi, l'anàlisi de la *performance* a través de la seva documentació permet arribar a conclusions i desenvolupar teories i detectar patrons que serveixen per estudiar-la de manera més profunda i analítica (Jones, 1997: 12). Les idees d'Auslander van cap aquesta direcció, quan defensa la preservació documental de la *performance* argumentant que el debat al voltant de la no-reproductibilitat i l'autenticitat és una qüestió ideològica (2006). De manera similar, Mármol i Sáez argumenten que tot allò que es crea al voltant d'una producció escènica forma part d'aquesta i que la part material i la vivencial de l'obra operen conjuntament i estan estretament vinculats. Segons elles, és complicat i complex entendre-ho com a entitats separades i veure els fons restant només com una representació, com un testimoni de l'espectacle (Mármol i Sáez, 2019: 6). Consideren que la millor manera de documentar les arts escèniques és a través dels registres audiovisuals més que no pas escrits perquè a través de les imatges s'obté una representació més global de l'acte escènic (Mármol i Sáez, 2019: 6).

A través de les reflexions de Jones, Auslander, Risso i Nieva i Mármol i Sáez es pot afirmar per tant que l'existència i ús dels fons de les arts escèniques són vàlids com a rastre i testimoni de l'obra i que en cap cas la documentació resultant de les arts escèniques pretén substituir l'obra en sí. L'experiència en sí, la presència de l'obra en viu, no és reproduïble i, per tant, l'obra i la seva documentació són organismes diferents, però igual de vàlids per conèixer les arts escèniques.

Jones, Abbott i Ross van més enllà i argumenten que de fet els registres (escrits o visuals) no només són un rastre que permet estudiar factualment l'obra, sinó que “echo its nature and inspire in their users [de la documentació] the experience of the event” (2009: 166). Segons aquests autors, la controvèrsia al voltant dels arxius d'arts escèniques es troba en que la major part de la documentació que integren és de caràcter efímer i els efímers tradicionalment tenen menys autoritat als arxius que la resta de documentació (Jones, Abbott i Ross, 2009: 168). Aquest apunt sobre els efímers teatrals és cabdal per analitzar i entendre la complexitat dels

fons d'arts escèniques i la relació que s'estableix entre el donant-productor, el seu fons i l'arxiu o centre on s'acabarà integrant. Aquesta qüestió es tractarà més extensament al punt 4.2. d'aquest capítol.

Per acabar, tenint en compte els objectius d'aquest treball centrats en la relació que estableix el donant amb el seu fons i la donació d'aquest a l'arxiu, cal destacar les aportacions de Molloy (2004) i Ayerbe (2017). Les dues autores remarquen que el mateix creador té la voluntat de documentar la seva obra, en molts casos no només per deixar un testimoni de l'espectacle, sinó també per poder utilitzar la seva documentació i la d'altres en els processos de creació. Això també denota que parlar de la impossibilitat de documentar les arts escèniques és un tema més conceptual i no pas material.

Partint d'aquesta idea -que el material d'arxiu (o el que és subjecte de ser-ho) esdevé un signe en el sentit semiòtic³³ de la paraula, de manera que tota la documentació que conté un fons d'arxiu té un pes simbòlic que la determina i al mateix temps li aporta valor cultural (Taylor, 1995, 9-10)³⁴- i tenint en compte el pes simbòlic del material d'arxiu i la complexitat de seleccionar objectes i altres elements que representin les característiques de la companyia teatral i les seves creacions, hem cregut important tancar aquest capítol amb el que diuen els experts dels objectes d'arts escèniques i la seva presència a l'arxiu i quins criteris d'avaluació i tria aplica el MAE per integrar aquesta tipologia de fons. Aquest punt es complementarà, al capítol 5, amb el que creu el donant-productor que ha d'anar a l'arxiu i què busca transmetre amb la tria, prèvia a l'ingrés a l'arxiu o centre.

4.2. Al voltant dels documents efímers

A l'apartat anterior s'ha vist com el caràcter efímer de les arts escèniques ha fet qüestionar la possibilitat que la seva memòria pugui conservar-se en un arxiu i també com la seva naturalesa efímera provoca que la majoria d'objectes d'una producció es concebin només per aquesta, de manera que tenen una vida útil curta. Tot i això, tornant a la idea de Mármol i Sáez (2019) que el material resultant de les produccions escèniques és una representació d'aquestes, els documents i objectes efímers es converteixen en testimonis perdurables i

³³ En semiòtica s'entén com a signe allò que comunica quelcom al receptor que no es troba en l'objecte mateix sinó que es basa en tota la significació i narrativa que s'ha desenvolupat al voltant de l'objecte.

³⁴ L'arxiver Eric Ketelaar (2012) explora aquest concepte i va més enllà argumentant que el significat de l'arxiu els objectes que custodien canvien de significat segons qui el mira i segons l'ocasió.

tangibles del que ha succeït a escena. Així mateix, poden inspirar sentiments a qui ho veu, encara que no porti a la mateixa catarsi que produeix l'espectacle en viu com observen Jones, Abbott i Ross (2009)³⁵. En definitiva, els objectes escènics i el material efímer dels fons d'arts escèniques també esdevenen un material vàlid per a la recerca i l'estudi de les arts escèniques (Reason, 2003, 84).

A les línies següents es posarà el focus en els efímers teatrals, que es dividiran entre objectes pròpiament i documents efímers. Cal dir, per començar, que el component efímer de gran part d'aquests fons ha provocat que la documentació i material resultant s'hagi apreciat menys i s'hagi parat menys atenció en la seva conservació i posterior integració als arxius (Ayerbe, 2017: 551). La possibilitat de considerar i preservar material no documental en un arxiu, també escapa de la idea més tradicional d'arxiu que ha prioritzat essencialment el format paper. Com veurem al llarg d'aquest capítol i com s'ha argumentat al tercer capítol, aquesta tradició arxivística, afegida a la dificultat de conservació per les característiques i dimensions d'alguns d'aquests efímeres, fan que s'hagi estudiat molt poc processos arxivístics essencials com ara , l'avaluació i tria documental, i que en molts casos, entrin en circuits diferents que la més majoritària documentació en paper (Sutherland, 2014: 2). A més, això fa que el donant s'hagi d'implicar més, fent-lo entrar en un procés d'acceptació i valoració del propi llegat i en una selecció del que finalment es preservarà.

La valoració dels efímers als arxius és un tema força recent en la literatura professional, destaquen la bibliografia francesa i britànica. A casa nostra el seu interès va en augment, fet que es reflecteix en la seva presència més clara als arxius i centres patrimonials, i en el cos creixent d'estudis sobre aquesta tipologia documental (Navarro Bastidas, 2019: 226). Però, què es considera que són els efímeres? Definir amb precisió el terme *ephemera*, no és fàcil per la gran quantitat i heterogeneïtat de documentació que integra, i, per les mateixes raons, també és difícil establir-ne tipologies i classificar-los (Navarro Bastidas, 2019: 230). Conscient d'aquesta dificultat i que és un terme controvertit, Isaura Solé (2017) n'ha fet, creiem, una bona definició per aconseguir una visió el més completa possible d'aquests documents. En general, s'entén com a document efímer un document en paper relacionat amb un esdeveniment o propòsit concret, normalment de curta durada, i pensat per llençar-se un cop passada la vigència del missatge (Solé, 2017: 140). En ser creats per ser de curta durada, sovint es fan de materials que no són pensats per perdurar, sinó per acomplir la seva funció durant el curt temps útil del document (Solé, 2017: 142). Tota la naturalesa del document efímer

³⁵ Reason (2003) també comenta aquesta dimensió del material d'arxiu cap als seus usuaris.

(objectiu de creació, missatge i material) es contradiu amb les idees més tradicionals de conservació dels arxius. A més, aquesta naturalesa vaga i volàtil de l'efímer i el fet que sigui un document pensat per desestimar, ha condicionat clarament el seu tractament documental (es consideren documents difícils de catalogar seguint uns criteris clars) i en general el seu lloc a l'arxiu (Solé, 2017: 143). Solé reivindica la necessitat de conservar-los i catalogar-los correctament justament per "atrapar-ne el caràcter passatger" (2017: 143), ja que considera que són elements imprescindibles per a l'estudi de múltiples camps d'investigació, i que en molts casos contenen informació que no és accessible de cap altra manera. En definitiva, constitueixen una gran font d'informació de la cultura popular, de la història política... i en molts casos ajuden a contextualitzar i completar relats i investigacions pel seu caràcter testimonial (Solé, 2017: 144).

Per escapar de l'ambigüitat i trencar amb generalitzacions, Solé ofereix una llista detallada amb totes les característiques que poden tenir els efímers:

- Es defineixen, en general, per la seva oposició al còdex.
- Són heterogenis en tots els sentits. Hi ha una gran varietat de tipologies, formats, temàtica, elements decoratius i formals, i usos, entre d'altres.
- Generalment es tracta de documents impresos o produïts mitjançant procediments relacionats amb la impremta, incloent-hi, o no, elements gràfics.
- Produïts amb materials de baixa qualitat. El suport, les tintes i els procediments d'impressió utilitzats responen al propòsit dels efímers de llençar-se després del seu ús. S'han concebut amb materialitat programada.
- Tenen un triple caràcter efímer: des del punt de vista del contingut (missatge amb data de caducitat), des del punt de vista de la utilitat (la majoria són d'un sol ús) i des del punt de vista material.
- En moltes ocasions estan lligats a un esdeveniment, activitat o propòsit concret.
- Versatilitat i transformació d'usos. Són documents que poden canviar d'ús durant el seu cicle de vida, a diferència dels llibres.
- Reclamen usos i hàbits de lectura específics. Són documents de consum ràpid, pròxims a la comunicació oral pensats per cridar l'atenció, i afavorir-ne la memorització.
- Contenen poques dades respecte a l'autoria, la cronologia, l'impressor, etc.
- Doble àmbit de circulació: poden ser elements de comunicació de masses relacionats amb l'espai públic i l'espai social comunitari, però alhora poden ser un objecte íntim i personal d'ús quotidià.
- Formadors d'un imaginari col·lectiu, ja que són documents lligats a la vida quotidiana, administrativa, social i comercial del lloc on es produeixen.
- Escapen del circuit tradicional d'edició, publicació, circulació, difusió i venda.
- Tradicionalment s'han considerat documents marginals, i se'ls ha aplicat un judici de valor associant-los sempre amb la idea de menor o petit.
- No encaixen en els estàndards de classificació, ordenació, preservació, descripció, catalogació i digitalització.
- Constitueixen una font primària d'informació de valor incalculable per a múltiples disciplines d'estudi com a testimonis del context en què foren creats (Solé, 2017: 141-142).

Pel que fa al tipus de material inclòs en el concepte *d'ephemera*, el que va rebre una primera atenció en els centres patrimonials és material en paper imprès. De fet, els inicis d'aquest tipus de documents van molt lligats a la implementació de la impremta i els petits impresos que van començar a circular (Navarro Bastidas, 2019: 232). Tanmateix, el que s'inclou dins el cos d'*ephemera* s'ha anat ampliant, i hi ha autors que inclouen documentació que no és en

suport paper, sinó objectes o digital. Ara bé, la manca d'estudis concrets i les definicions vastes dels efímers fa que, sovint, siguin els mateixos arxius i centres de documentació els que determinin què entra dins aquestes col·leccions i què no, determinant al mateix temps el seu valor patrimonial (Lowther, 2006. 10).

Pel cas dels fons d'arts escèniques, és important aquesta ampliació del concepte d'*ephemera*, ja que una part considerable d'aquests efímers teatrals són objectes. Navarro Bastidas, en el seu estudi en relació als efímers polítics, estableix les categories següents: no imprès, imprès, objecte, audiovisual i digital (Navarro Bastidas, 2019: 237). També Èlia Romaní, en el seu treball, inclou, en l'enumeració que fa dels diversos efímers que contenen els centres catalans, objectes com ara ventalls, pins o globus (Romaní, 2016: 32). Si ens centrem en els objectes teatrals³⁶, aquests no reuneixen totes les característiques dels efímers impresos, però el fet d'haver sigut construïts per a un art efímer, provoca que tinguin una naturalesa semblant a la dels *ephemera*. Per començar, han estat construïts per un objectiu i activitat concrets amb materials no sempre de qualitat, estan produïts fora dels sistemes tradicionals de producció i venda i en molts casos el valor estètic i visual és essencial pel missatge a transmetre³⁷. En molts casos no es té coneixement de qui ha sigut el creador de l'objecte, excepció feta dels casos que hagin estat fets per professionals reconeguts en el seu àmbit, i finalment, per la seva naturalesa d'objecte, no encaixen en els estàndards de classificació i catalogació tradicionals.

4.2.1 Els efímers teatrals

Als següents paràgrafs, a mode d'exemple, es parlarà de tres efímers característics dels arxius d'arts escèniques -els programes, la indumentària i els teatrins- presents també en el fons de Comediants. Encara que de manera breu, es pretén mostrar els diversos usos i valor documental que se'ls dona per tal de justificar al seva conservació com a representacions vàlides de l'espectacle. Primer de tot, cal comentar que els programes de mà, juntament amb els cartells, s'han convertit en un dels documents efímers més paradigmàtics, comuns i acceptats com a material d'arxiu (Solé, 2017: 138, 147-146). Són rellevants per la gran quantitat que se'n conserva i per la quantitat d'informació vàlida que contenen. Richard Stone comenta, que entre d'altra informació, aquest tipus *d'ephemera* inclouen la data i lloc de

³⁶ Ens referim a indumentària, attrezzo, complements, escenografies... Vegeu la relació de documentació i objectes present als fons de companyies teatrals al capítol 3.

³⁷ Més endavant, al subpunt 4.2.1 s'analitzen alguns objectes teatrals per exemplificar aquestes característiques i la seva vàlua als fons d'arts escèniques.

l'espectacle, la llista del personal involucrat en la producció, detalls i informació sobre els participants (directors, intèrprets, tècnics...), la companyia o l'espai on es fa l'obra. En alguns casos també contenen informació sobre les visions creatives dels directors o explicacions sobre com s'ha desenvolupat el projecte (Stone, 2000: 32-33). Els programes són paradigmàtics com a *ephemera* perquè són una mostra de la informació que es pot extreure d'aquesta tipologia documental i, a més, són els objectes per excel·lència de difusió de les arts escèniques i han esdevingut dels efímers més utilitzats en recerca (Sánchez, 2013: 34-36).

Pel que fa als objectes teatrals, la indumentària sovint constitueix un dels elements més característics de les arts escèniques. La indumentària que utilitzen els intèrprets a l'escenari té un rol important en la posada en escena, transmet informació a l'espectador a través de la forma, el color, la textura, l'ornamentació... és un element que pot tenir moltes connotacions simbòliques i metafòriques que donen molta informació sobre el personatge i l'espectacle que s'està presenciant (Gómez García, 2021: 146). Tot i això, com comenta Cecilia Gómez García, en considerar-se tradicionalment una peça d'ús quotidià, no s'acostuma a considerar la possibilitat que siguin una peça d'arxiu. A més, la preservació presenta una complicació afegida i és que per l'ús repetit per part dels intèrprets, la re-confecció d'una peça per ser reaprofitada en altres obres i la mala conservació un cop ja no és utilitzat a escena fan que en molts casos estiguin exposats a un deteriorament més ràpid que altres objectes (Gómez García, 2021: 139, 149). Per acabar, cal comentar que no és estrany que el vestuari estigui dissenyat per professionals del disseny de moda, no només per figurinistes. En aquest cas, quan les peces són dissenyades per una persona reconeguda, adquireixen un nou valor, no només com a representacions de l'espectacle, sinó també com a representacions de l'obra artística del dissenyador en concret (Gómez García, 2021: 142, 146). També adquireixen més valor patrimonial segons l'obra i l'actor que l'ha utilitzat, ja que, al cap i a la fi, són peces que resten com a testimonis tangibles de l'espectacle (Gómez García, 2021: 146-147).

Finalment, Matt Gorzalski qüestiona com s'han de conservar o mostrar els teatrins a l'arxiu perquè siguin una mostra autèntica del que l'espectador percebé a l'escena, partint de la idea que l'objecte teatral és un testimoni permanent del moment fugaç de l'espectacle. Els teatrins són maquetes del disseny escenogràfic. Ara bé, en la posada en escena, la il·luminació i els jocs de llums, que no acostumen a estar integrats als teatrins, juguen un paper molt important (Gorzalski, 2016: 163). Això fa que aquest autor faci evident la contradicció en la que es troba l'arxiver quan l'escenògraf considera que el que s'ha de preservar com a representació escenogràfica són models digitals modificats perquè mostren de la manera més fidel possible com es veia l'escenari des del pati de butaques (Gorzalski, 2016: 171-172). Conseqüentment,

el teatral, es pot estudiar només com a element del disseny escenogràfic, o pot ajudar a l'investigador a completar la imatge de la posada en escena d'un espectacle i potser entendre o experimentar part de l'experiència de l'espectador original. Des d'aquesta idea que l'objecte és una representació, però que no pot transmetre el mateix que la posada en escena original, Gorzalski conclou que l'ús del material teatral és molt extens i que depenent de l'objectiu de l'usuari de l'arxiu aquest es pot presentar amb unes característiques o unes altres (Gorzalski, 2016: 173).

En definitiva, aquests articles indiquen i demostren que els efímers teatrals tenen una funció clara en transmetre i preservar la memòria escènica, encara que mai puguin reproduir exactament l'espectacle pel qual van ser concebuts (Gorzalski, 2016: 177-180). A més, en molts casos, aquests efímers tenen un valor estètic i una força visual que la documentació en paper no té, és per això que representen una bona eina per la difusió dels fons i com a eina per democratitzar l'arxiu i connectar amb un públic que no hi acudiria per fer recerca (Williamson, 2013: 5).

Hi ha tanmateix una problemàtica afegida dels fons d'arts escèniques i més concretament els de companyies teatrals, com és la qüestió de la disgregació i dispersió dels fons. I és que el fet que preservin una quantitat tant notòria de material de tipologia *ephemera* també influeix enormement en la preservació i integració d'aquests tipus de fons en arxius o altres centres patrimonials o de custòdia. A més, cal tenir en compte que aquestes peces tenen també un gran potencial com a peces de museu per la seva estètica i en molts casos es conserven amb la finalitat de guardar-se al dipòsit per possibles exposicions i no com a material únicament de recerca (Gómez García, 2021: 152). Per tant, intervé la possibilitat de disgregar el fons, separant pròpiament els objectes derivant-los a museus.

Hi ha un punt clau en la problemàtica dels efímers que és la seva gestió als centres patrimonials, especialment en el cas dels efímers teatrals, tant en paper com objectes, ja que tot i el convenciment que

dichos materiales constituyen un importante acervo de información sobre la producción en artes escénicas en cada contexto. [...] hemos podido observar a partir de nuestra experiencia como investigadoras y artistas de este campo, [que] estos materiales suelen perderse o conservarse solo de manera parcial (Mármol i Sáez, 2019: 3).

En no encaixar dins tipologies tradicionals documentals, la catalogació, conservació i posterior difusió dels efímers teatrals és complicada. A més, cal tenir en compte, com observa el filòsof Derrida, la mateixa estructura física i tècnica de l'arxiu determina el que pot ser arxivat i el que no (Derrida a Manoff, 2014: 12) i sovint aquesta estructura està pensada pel

document en paper. Però com s'ha reiterat i demostrat, en les arts escèniques el vestit, la màscara, l'escenografia (o el teatrí en el seu defecte), etc. són testimonis duradors d'aquest moment volàtil que és l'espectacle. Com s'ha argumentat al punt 4.1, a diferència de les fotografies i altres elements audiovisuals que són reproduccions dels espectacles, els objectes són representacions parcials d'aquests, de manera que aporten un altre tipus d'informació.

4.3 La integració del fons efímer a l'arxiu

Les anàlisis sobre els processos de donació d'un fons als arxius i els impulsos i motius, siguin d'arrel individual o social, que porten els donants a donar el seu fons a un arxiu mostren un sentiment global que no diferencia entre professions ni tipologies de fons com veurem al capítol 5. La documentació dels fons d'arts escèniques pot complicar aquest procés ja que té un component afegit que és aquesta fugacitat tant de l'art en sí com de la documentació que genera. Com s'ha vist als paràgrafs anteriors, els efímers són documents complexos de tractar als arxius.

Al llarg d'aquest epígraf final es valoraran els fons de companyies teatrals des de dos punts de vista. Primer, es farà un breu apunt sobre el tractament dels efímers als arxius per tal que siguin accessibles, ja que és la documentació que caracteritza i més abunda els fons d'arts escèniques. En segon lloc, partint del fet que des del MAE s'ha demanat a Comediants fer una selecció i que aquesta modifica la relació del donant amb el fons durant el procés de donació mateix, es parlarà dels criteris d'avaluació i tria que determinen què es preserva als arxius i què no.

Un dels problemes que presenta la integració i tractament dels efímers és que no existeixen pautes comunes ni protocols compartits entre centres. En el cas de Catalunya, concretament, cada centre documental aplica criteris propis que també varien segons el document a catalogar, a més, la majoria no usen un manual, encara que sigui d'ús intern, que reculli aquestes pràctiques i protocols (Romaní, 2016: 33-35). Igualment, aquesta problemàtica no és exclusiva de Catalunya sinó que s'hi troben centres patrimonials de diversos països (Lawes i Webb, 2003 ; Lowther, 2006). Tenint en compte aquesta qüestió i aprofitant que el MAE té un manual d'ús intern on es determina què i com s'integren els fons, en general, es dedicarà el següent apartat a comentar-lo.

Els efímers tendeixen a ser documents fràgils, de manera que el seu accés en molts casos està restringit i com a conseqüència no es consulten ni difonen. Tanmateix, gràcies a les eines de digitalització i a la difusió que permet Internet, molts centres estan digitalitzant aquests documents per posar-los a la disponibilitat dels usuaris. De fet, en ser documents amb un component estètic i visual important, la digitalització es converteix en una eina ideal per donar-los a conèixer, si bé no soluciona un dels grans problemes d'aquesta tipologia documental que és la dificultat d'establir unes normes de catalogació i descripció comunes (Barnhill, 2008: 133). El pla de digitalització hauria d'incloure un protocol en que s'estableixin prioritats i es determini què es digitalitza primer o quin tipus de documentació es digitalitza i quina no (Smith, 2016: 333, 335). Tornem a trobar aquí, la necessitat de fer una selecció i d'avaluar la documentació que es troba a l'arxiu, responsabilitat que recau en el personal del centre (Lowe i Webb, 2003: 35, 37).

De la reflexió precedent s'extreu per tant la importància que hem de donar als processos d'avaluació i tria documental. No és el nostre objectiu entrar en aquest tema, però en el cas que ens ocupa, els arxius d'arts escèniques i l'àmbit de la documentació privada, patim a més un altre entrebanc: la mancança de guies de suport per avaluar la documentació i el buit normatiu que faciliti justificar les decisions d'eliminació. Els arxius públics es regeixen per uns paràmetres clars i establerts gestionats des del servei d'arxius de la Generalitat de Catalunya: les taules d'avaluació documental³⁸. Aquestes taules representen uns paràmetres i unes directrius sobre el què es preserva i el que no, quant de temps, etc. A causa de l'abisme que separa la documentació pública de la privada, no només en tipologia i contingut, sinó també pel valor simbòlic que la documentació privada pot arribar a tenir, els criteris de les taules d'avaluació estranyament es poden aplicar a fons privats (Elvira Silleras, 2013: 224). Elvira Silleras reivindica la necessitat de manuals, estudis, directrius, etc. que ajudin als arxivers en aquests processos, ja que

aplicar sólo la lógica y el sentido común a un tema trascendente como la valoración de los documentos y su posterior conservación o eliminación, resulta claramente inadecuado; de hecho sería una temeridad actuar siguiendo únicamente la lógica individual y el sentido común de un archivero (Elvira Silleras, 2013: 228).

³⁸ Vegeu: <http://taad.cultura.gencat.cat/>

4.4 Els criteris d'avaluació i tria del MAE

Per superar aquest obstacle, facilitar la integració dels fons l'arxiu i amb l'objectiu de regir-se per uns criteris el més generals i objectius possibles, el MAE té un document d'ús intern que serveix de guia en el moment d'integrar un fons, la *Política de desenvolupament de les col·leccions del centre de documentació i museu de les arts escèniques (MAE)*, i que inclou aspectes de selecció documental i política d'adquisicions.

El document que utilitza el MAE és flexible i està subjecte a ser modificat segons els nous fons que van arribant. No perquè s'adapti a cada fons, sinó perquè, com s'ha observat, els fons d'arts escèniques són molt variats i això fa que en el moment de la integració d'un fons, s'hagin de prendre decisions que potser no estan pautades per les polítiques existents. L'última actualització d'aquest document data del febrer del 2022. La política d'adquisicions està elaborada seguint els objectius del MAE com a museu i arxiu de les arts escèniques catalanes. El objectius generals són els següents:

- Preservar, documentar i difondre la memòria de les arts escèniques de Catalunya recollint tota la documentació associada (textos, programes de mà, esbossos escenogràfics, figurins, vestits...).
- Donar suport a la docència i la recerca que s'imparteix als diferents centres docents de l'Institut del Teatre.
- Donar resposta a les demandes d'informació sobre les arts escèniques catalanes (Valls Passola, 2016: 53-54).

A partir d'aquests objectius, s'estableixen les polítiques de les col·leccions, amb criteris que s'apliquen als objectes i als efímers.

El criteri principal perquè el centre adquireixi un fons és que ha de pertànyer a un artista (o grup) que hagi desenvolupat la seva carrera artística dins les arts escèniques a Catalunya o ser català. No es contemplen els fons personals d'aficionats. De la mateixa manera, la vàlua i reconeixement de l'artista influirà en l'exhaustivitat del fons a preservar. Pel centre és essencial poder fer difusió totes les col·leccions que custodien de manera que ja a les primeres pàgines ressalten que si el donant no dona permís per poder fer difusió pública d'una col·lecció és pot rebutjar la seva integració al MAE directament. Els criteris es divideixen entre generals i els específics per cada tipologia de document que és susceptible a entrar a l'arxiu.

Pel que fa a la indumentària, es considera que s'ha de conservar una "representació de la indumentària escènica que els intèrprets han fet servir en obres representatives de la seva trajectòria". Aquest és el mateix criteri que s'aplica en altres objectes provinents de les arts escèniques com teatrins, objectes de màgia, escenografies, etc. En aquest cas, no es valora només l'estat de conservació, sinó que es busca que aquesta selecció d'objectes que es conserven tinguin un valor afegit que els que no es seleccionen no tenen. Per exemple, es té en compte el dissenyador i creador, quin intèrpret ho ha utilitzat i per quin espectacle. També és important la traçabilitat del document, és a dir, en un principi no s'acceptaran documents que no tinguin un pal viable de documentació i reconeixement. Per exemple, una peça d'indumentària que no es sap per qui va ser utilitzada o per quina obra.

Un dels criteris específics, essencial en els objectes, és que les peces estiguin en un bon estat de conservació. A més, si estan construïdes amb materials poc duradors, com el làtex o l'escuma, condiona la seva integració a l'arxiu. En aquest cas, el centre considera que no pot assumir els costos de preservar i restaurar peces que en la majoria dels casos han estat concebudes per tenir un ús efímer, per tant es desestimaria el seu ingrés. Es considera que aquestes peces és molt probable que es trobin documentades gràficament en fotografies o en els projectes de disseny, a través dels quals ja es conserva informació sobre aquest objecte. En el cas que s'hagi de desestimar una peça que es considera primordial pel fons se'n farà una fotografia o un model digital 3D.

En definitiva, en el procés d'avaluació i tria dels objectes es considera que tots ells són representacions precises de les creacions d'una companyia, escenògraf, figurinista, ballarí... i que es complementen i interconnecten amb la resta de documentació en paper, imatges, audiovisual, etc. Per tant es té en compte el fons com un tot, de material divers, amb el valor, en nombre i significat, dels efímers i objectes; i se subratlla la importància de la selecció documental -inclosa en la política de la col·lecció del centre- per vehicular l'entrada del fons al centre, permetre un millor i adequat tractament documental d'allò seleccionat i, com veurem, al capítol 5, permet establir una relació amb els donants, que entren en joc també en la valoració del fons.

5. L'acte de donació

5.1 Les raons de la donació

5.1.1 Arxius i memòria

Abans de continuar amb la bibliografia que s'ha ocupat de les raons que porten als donants a donar els seus fons a arxius o a altres centres patrimonials, és important fer una petita pinzellada sobre la funció social dels arxius i com aquests són, en general, percebuts per la societat. Això també determinarà els possibles motius que impulsen els donants a conservar la seva documentació o la de la seva família i, posteriorment, donar als arxius o centres patrimonials en general. Hi ha una idea central, al voltant de la qual s'articulen la majoria de teories, que es basa en la simbiosi arxiu-memòria marcada pels corrents postmoderns sobre arxivística.

La pulsio social de fer memòria, de tenir una memòria, es pot entendre de dues maneres, que al final, desemboquen al mateix lloc: la idea de Jacques Derrida³⁹ que la promesa de l'arxiu de guardar el passat, implica encarnar una promesa: el present tindrà futur (Derrida a Manoff, 2004: 11). D'alguna manera Derrida posa sobre la taula la idea de la immortalitat – la seguretat de perdurabilitat –, que, com es veurà, és una de les raons que impulsen els donants a donar els seus fons. En canvi, per Xavier Antich, la necessitat de la memòria, és a dir, tenir una història que defineixi el passat per explicar el present, és inherent a les societats humanes des del seu inici (Antich, 2011: 12). En aquesta línia, posant l'escriptura com a exemple, el filòsof ressalta la necessitat comunitària de no ser oblidat, de no caure en l'oblit i desaparèixer, fins i tot parla d'una “voluntat compulsiva de recordar fins a l'extrem” (Antich, 2011: 14).

D'altra banda, hi ha les teories que parteixen de la idea de les comunitats imaginades i els nacionalismes actuals de Benedict Anderson (1983)⁴⁰. Agafant aquest concepte, Richard Harvey Brown i Beth Davis-Brown, parlen de com els arxius nacionals serveixen per

³⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive: Une impression freudienne* (1995).

⁴⁰ ANDERSON, Benedict. *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme* (1983). Resumidament, la teoria exposada per Anderson es basa en la idea que per tal que els nacionalismes actuals, que van néixer al segle XIX, tinguin durabilitat és necessari crear certs relats socials que provoquin que la població senti que forma part d'una comunitat. És a dir que comparteix quelcom amb persones amb les quals realment no comparteix res més que formar part de la mateixa zona nacional. La creació d'aquest sentiment de pertinença a la nació implica crear comunitats imaginàries on els seus integrants comparteixen un imaginari cultural col·lectiu.

preservar aquesta memòria que ens defineix, ens configura i uneix com a nació (1998: 19). De fet, els centres patrimonials d'aquesta tipologia són canals per construir narratives sobre la nacionalitat i fomentar aquestes comunitats imaginades contemporànies que proporcionen un sentiment d'estabilitat social (Brown i Davis-Brown, 1998: 20).

Tot i que la necessitat de tenir memòria ve de lluny, sembla que les últimes dècades han sigut testimoni d'un auge d'aquesta compulsió, fet evident per l'augment dels arxius i dels estudis sobre aquests: “Som, de ple en una cultura històrica, marcada pel que Paul Ricoeur⁴¹ ha anomenat “frenesí documental”” (Antich, 2011: 15). Actualment, és constant el debat al voltant de la memòria, el que perdura i el que no, i això fa que els arxius i la seva relació amb la memòria hagin esdevingut temes centrals de la cultura actual (Antich, 2011: 15). Citant Pierre Nora⁴² i Paul Ricoeur, Antich posa sobre la taula aquesta obsessió cap a l'arxiu i la conservació, fent palès que això denota com socialment hi ha un “sentiment d'un esvaïment ràpid i definitiu que es combina amb la inquietud exacta de la significació del present i la incertesa de l'esdevenidor” (Nora a Antich, 2011: 16). Això fa que l'arxiu tingui una autoritat i s'hagi convertit en un lloc social privilegiat amb alta significació emocional, perquè és més que un lloc físic, ho és també social (Ricoeur a Antich, 2011: 16). Antich no s'està de recordar que la memòria és líquida i subjecta al canvi constant de qui recorda i per tant vulnerable (Antich, 2011: 16). Finalment, argumenta que l'arxiu – i d'aquí ve part de la seva centralitat a les societats actuals –, s'ha convertit en un lloc que dona “la possibilitat de què la memòria esdevingui historiografia” (Antich, 2011: 28), en altres paraules, sembla que és el lloc que permet transformar la memòria en un relat, és a dir, tot allò que es troba a l'arxiu és susceptible de ser part de l'escriptura del passat (Antich, 2011: 29).

Aquesta vulnerabilitat de la memòria es veu reflectida a la subjectivitat de la memòria que preserva l'arxiu. Manoff comenta que molts acadèmics argumenten que el dipòsit⁴³ de memòria que representa l'arxiu no és una representació objectiva, sinó “a selection of objects that have been preserved for a variety of reasons (which may include sheer luck)” (Manoff, 2004: 14). Stuart Hall parla d'aquesta memòria col·lectiva selectiva que sorgeix de l'arxiu: “Like personal memory, social memory is also highly selective, it highlights and foregrounds, imposes beginnings, middles and ends on the random and contingent” (Hall, 1999: 5). Hall arriba a la conclusió que al final els arxius institucionals guarden la memòria i preserven el llegat d'aquells que pertanyen a la societat, és a dir, de qui hi hagi destacat i hagi sigut acceptat,

⁴¹ RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000)

⁴² NOLA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire* (1984).

⁴³ *Repository a l'original en anglès.*

però d'una manera prou pública per arribar a ser mereixedor del reconeixement que és formar part de la memòria que guarda l'arxiu.

D'aquesta pinzellada sobre arxius i memòria, queda una conclusió clara: hi ha la concepció que si un fons no queda preservat als arxius no formarà part de la memòria de la societat i a la vegada, el teu temps vital quedarà reduït al passat, sense opció de pertànyer al futur. És aquesta pulsó en contra de la pròpia mortalitat el que porta la majoria de donants a donar? És la por a quedar exclòs de la memòria de la comunitat? De fet, Laetitia Pihel, en parlar sobre les donacions als arxius, remarca com els mateixos arxius i les institucions no deixen d'insistir en aquesta idea que arxiu i memòria van completament lligats i incideix en la importància de donar per poder “inscrire l'objet au patrimoine commune” i per tant, ser part d'aquesta memòria col·lectiva (Pihel, 2018: 15, 17). Tot i no ser molt abundant, la bibliografia sobre les raons per les quals es produeixen les donacions a arxius i biblioteques intenta respondre aquestes preguntes i d'altres. Perquè, en el fons, encara que siguin un dels subjectes menys estudiats en arxivística, les raons dels donants i la seva relació amb el fons és cabdal per entendre també el paper dels arxius a la societat.

5.1.2 Els donants: la donació simbòlica

La figura del donant, en general, s'ha passat per alt en arxivística, encara que recentment, potser per l'auge i revaloració dels arxius comunitaris i l'apogeu dels fons d'origen privat, el donant i el productor estan començant a adquirir un paper més destacat als arxius i, consegüentment, en la literatura arxivística. Tot i això, la major part de la literatura sobre donants es basa essencialment en els termes jurídics de les donacions, és a dir, el tipus de llegat que es pot fer i quines vies jurídiques són més recomanables segons cada situació. D'altra banda, normalment si es para atenció a possibles donants és en programes que busquen crear capsules d'història oral o complementar els seus fons amb explicacions de persones que van viure un fet històric (Ruschiensky: 2017, 111-114); és a dir, es tenen en compte essencialment en programes de participació pública o de *crowdsourcing*.

La base teòrica d'aquest capítol gira al voltant de la idea del “don symbolique” de Gouven Le Brech (2018: 115). Le Brech oposa la donació real – la material, palpable –, a la donació simbòlica– més emocional i per tant, intangible –, que fa el donant a l'arxiu. Des de l'arxivística és important tenir en compte aquesta segona excepció, ja que tota la simbologia al voltant de l'arxiu és també la que permet que segueixin vius i la que impulsa que hi hagi donacions (Le Brech, 2018: 215, 222). Els engranatges de la donació simbòlica estan

determinats per la relació inseparable que han adquirit els arxius i la memòria cultural, històrica, social...com hem vist en l'apartat precedent. A continuació, es presenten diverses idees extretes de la recent literatura arxivística sobre el que implica l'espectre simbòlic de les donacions principalment en el context d'arxius institucionals. Tot i això, tal com recorda l'arxiver Rob Fisher, els donants són molt diversos, de manera que s'ha d'intentar no caure en estigmatitzar i generalitzar massa (Fisher, 2015: 102). Al final d'aquest epígraf, es consideren els arxius comunitaris com una alternativa i com a impulsors de noves relacions entre el donant, l'arxiu i la memòria.

La base teòrica d'aquest capítol es basa en l'obra *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie* (2018) coordinat per Bénédicte Grailles, Patrice Marcilloux, Valérie Neveu i Véronique Sarrazin. Els quatre són professors de la Universitat d'Angers i també participen al laboratori acadèmic TEMOS (Temps, mondes, sociétés). Bénédicte Grailles és la més reconeguda d'elles en termes d'arxivística, principalment en estudis d'arxivística social, és professora del màster d'arxivística de la Universitat d'Angers i també manté una relació professional molt estreta amb Le Centre des archives du féminisme (CAF). Té nombrosos estudis sobre l'arxiu com a espai de construcció social individual i col·lectiva, sobretot des del punt de vista dels arxius de militants feministes i LGTBI+⁴⁴. Les teories dels experts que col·laboren en aquest estudi es complementen amb el llibre de Aaron D. Purcell *Donors and Archives. A guidebook for successful programs* (2015). Purcell es basa en la seva experiència com arxiver de fons especials d'una biblioteca universitària per fer una classificació dels diversos perfils de donants que hi ha i fa recomanacions de com tractar-los. Mentre que els escrits de *Les dons d'archives et bibliothèques* són de caire reflexiu i analític, Purcell presenta, tal com diu el títol, un llibre que busca ser pràctic pels arxivers quan han de tractar amb els donants. A més, Purcell és d'origen nord-americà i allà, són centrals els mecenatges i les donacions econòmiques per sustentar els arxius, de manera que justifica moltes interaccions per aconseguir, en un futur, suport econòmic per part dels donants. Els conceptes que aporta aquesta bibliografia esmentada fins ara es completa amb articles de Collins (2012), Fisher (2015) i Ruschinsky (2017). En general, sembla que els arxivers d'Estats Units tenen tendència a parlar del donant a partir de les relacions que l'arxiver o l'arxiu mantenen i poden mantenir amb ell, això fa que presentin obres de caire pràctic que inclouen consells pels arxivers (vegeu, per exemple Cooke, 1991 ; Wagner i Smith, 2012 i Purcell, 2015). En canvi, la resta d'autors (vegeu Grailles, Marcillou et. Al., 2018 ; Fisher,

⁴⁴ Veure la pàgina web de TEMOS: <https://temos.cnrs.fr/grailles-benedicte/>

2015 ; Ruschensky, 2017 i Collins, 2012) creen reflexions i arguments al voltant de la relació del donant amb l'arxiu, combinant diverses teories de diferents disciplines, com la sociologia o la psiquiatria, amb estudis de cas.

En les teories sobre el gest de donar hi apareix sovint la dicotomia de donar i rebre. Bernard, basant-se en Winnicott, argumenta que la dialèctica que es crea entre donar i rebre busca sempre una reciprocitat que és fonamental en els intercanvis humans (Bernard, 2018: 29). En canvi, la donació d'arxiu, segons Le Brech, queda en part exempta d'aquesta reciprocitat directa i evident, de manera que els mecanismes de compensació són, en alguns casos més difícils de detectar. Com es veurà a continuació, els mecanismes simbòlics que entren en l'acte de donació queden fora de la lògica monetària (Le Brech, 2018: 114), però la reciprocitat segueix estant present. Purcell, basant-se en el sistema d'arxius dels Estats Units, sí que contempla aquesta possibilitat, ja que els mecanismes de finançament i mecenatge estan molt lligats a la simbologia emocional que s'interposa en les donacions al país (Purcell, 2015).

Majoritàriament, els autors coincideixen en els motius pels quals un donant busca donar el seu fons a un arxiu. Resumint, són els següents: el sentiment de pertinença social i col·lectiva, la voluntat d'immortalitat aconseguida preservant la memòria pròpia i la legitimitat que dona l'arxiu. Aquest aspecte simbòlic de la donació està ple de contradiccions i es mou constantment en la dicotomia d'allò públic i allò privat, de la individualitat i la comunitat. Al llarg dels apartats següents es desenvolupen els detalls i punts de vista concrets de cada autor en relació als mecanismes i motius que dominen el costat simbòlic de la donació.

5.2.2.1 Una classificació prèvia

Per tal concretar bé el tipus de donant que es considera aquí, és interessant veure la classificació de tipologies de donants que fan alguns experts. Per començar, a nivell més global, l'arxivera Élisabeth Verry, parla de la donació activa i la donació passiva⁴⁵. En poques paraules, la donació passiva és aquella que té lloc una mica a l'atzar i en la qual el donant no ha acabat de prendre la decisió de donar el seu fons, en seria un exemple, un fons documental trobat per casualitat i que el productor o l'hereu accepta sense pensar-s'ho que l'arxiu l'integri. La donació activa és el contrari, és a dir el donant decideix donar el seu fons i inicia els tràmits per fer-ho; evidentment, aquesta donació acostuma a ser més complexa i té més implicacions

⁴⁵ *Don actif et don passif* a l'original.

simbòliques (Verry, 2018: 170-171). Bénédicte Grailles proposa una distinció essencial entre el donant-productor i el donant-posseïdor⁴⁶. El primer és un donant que confia els seus propis fons a un arxiu, mentre que el segon hi confia els fons d'altri, sigui perquè els ha heretat o per altres raons (Grailles, 2018: 41). Aquesta petita distinció de Grailles resulta molt útil per entendre l'arrel dels diferents tipus de vinculació que es poden establir amb els fons privats. En aquest treball es considera i s'analitza el donant-productor actiu.

Entrant més al cor de la qüestió, Purcell divideix els donants de diferents maneres, segons el motiu pel qual dona, segons perfil i segons personalitat. La divisió de Purcell és molt més detallada i extensa, però es basa en un perfil de donant típic dels Estats Units. Tal com s'ha repetit, el sistema d'arxius americà és diferent del nostre, de manera que la relació d'aquest amb els donants també serà diferent. Si bé és interessant la divisió que fa, queda una mica fora de la dinàmica i manera de fer dels arxius europeus. És per això que només es comentaran algunes de les tipologies que menciona. De totes maneres, no s'ha d'ignorar la classificació, ja que, també pot ser útil com a guia o punt de partida. És la següent:

- Why donors donate:
 - o The right thing to do
 - o Sense of immortality
 - o Institutional Allegiance
 - o Tax deductions
 - o Because they have to
 - o Cannot bring themselves to throw away material
- Categorizing donors
 - o The Regulars and the phantoms
 - o The heart is in the right place
 - o The unassuming and the rich and famous
 - o The sick and elderly
 - o The difficult, demanding and non-donors
- Frequent cast of Characters
 - o The easygoing
 - o The collectors
 - o The packrats
 - o The scholars
 - o The office manager and the records officer (Purcell, 2015).

Un dels problemes que presenten aquestes distincions és que no es pot categoritzar de manera absoluta a cap mena de donant, sinó que la major part de donants seran sempre i

⁴⁶ *Donateur-producteur* i *donateur-ayant* a l'original.

sentiran sempre una combinació d'emocions i contradiccions en el moment d'haver de donar, de la mateixa manera, els motius racionals s'entrellaçaran amb els emocionals, com passa en qualsevol acció humana.

5.1.2.2 L'acte de donar a través de diverses disciplines

El punt central de l'obra *Les dons d'archives et bibliothèques* és que reprèn les idees nascudes en disciplines com ara la sociologia, l'antropologia o la psiquiatria sobre què significa per l'individu i per la societat donar. Aquestes idees són clau per entendre el donant de fons d'arxiu perquè el contracte que regeix les donacions d'arxiu no allibera la donació d'aquesta dimensió espiritual i emocional, és a dir, donar segueix sent un acte altament personal. De totes maneres, l'ambigüitat i generalitat de la figura del receptor – l'arxiu –, determinen i compliquen fortament l'experiència del donant-productor en donar el seu fons. Cal tenir en compte que la donació d'arxiu és “celle du donateur privé que se défait d'un bien en faveur d'un bénéficiaire collective et anonyme” (Serrazin, 2018: 197). El receptor de la donació – l'arxiu – i el suposat beneficiari d'aquesta – la societat – determina també els mecanismes constitutius de l'acte. Le Brech, en aquesta mateixa direcció, seguint les teories antropològiques de Maurice Godelier⁴⁷, considera que el sentiment de pertinença a un grup és un dels motius principals de la donació (Le Brech, 2018: 113). Aquest sentiment de pertinença està relacionat amb la necessitat de les comunitats humanes de compartir una memòria que les defineixi i determini la pertinença de l'individu al grup que comenten Brown i Davis-Brown (1998).

A través de les teories de l'antropòleg Marcel Mauss⁴⁸ sobre l'acte de donar, Laetia Pihel rebutja veure la donació com un acte unidireccional i simple del donant cap al receptor. El fet de donar està ple de normes i codis socials implícits que el transformen en un acte complex. A través d'una donació, el donant es despulla i revela coses sobre ell mateix buscant reciprocitat al mateix temps, de manera que l'acte es mou sempre entre la dicotomia de la llibertat i l'obligació, tant pel donant com pel receptor. Per això, més que d'un acte, acaba tractant-se d'un ritual social (Pihel, 2018: 10-12). De fet, acceptar una donació “c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme [del donant]” (Mauss citat per Pihel, 2018: 12). Alix Bernard afegeix que aquesta donació també permet manifestar un prestigi (2018: 30). És a dir, la capacitat de donar i de donar quelcom socialment vàlid, concedeix

⁴⁷ GODELIER, Maurice. *L'Énigme du don* (1996).

⁴⁸ MAUSS, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923-1924).

prestigi al donant i també al receptor. Més endavant es desenvoluparà aquest concepte a través dels mecanismes de legitimitat que entren en les donacions d'arxiu.

Bernard, des de les arrels de la psiquiatria, veu la donació com un acte en el qual el donant busca explicar una història, la seva pròpia història (Bernard, 2018: 29). A partir de les idees del psiquiatre Piera Aulagnier, argumenta que l'experiència i la identitat humanes es creen a través d'un procés d'autobiografiar-se constant. Aquest acte de construcció i reconstrucció a partir d'un passat que encara se sent existent és el que ens permet viure i entendre el nostre moment present. Les donacions d'arxiu, en aquest context, permeten allargar la memòria i la l'auto-història del donant transferint-la a un espai que es veu com a atemporal i infinit (Bernard, 2018: 33-34). S'entén, pel que argumenta Bernard, que en aquest procés hi ha una voluntat d'immortalitat acompanyada de la sensació d'estar donant la pròpia vida. En aquest sentit, Grailles diu que pel donant el seu patrimoni és com un mirall d'ell mateix (2018: 43). Quan aquesta pulsio d'immortalitat, de necessitat de preservar la pròpia història, és molt present, com comenta Purcell, els donants tendeixen a pensar que el seu llegat forma part d'una història essencial que s'ha de conservar i, per tant, també busquen cert reconeixement social amb la donació (Purcell, 2015, 13).

5.1.2.3 Esdevenir públic per ser etern

Aquest reconeixement social i la pulsio d'immortalitat van acompanyades de la possibilitat que dona l'arxiu institucional de convertir la memòria del donant en un bé públic i és un fet tan cert legal com conceptualment. L'arxiu permet al donant esdevenir públic, un estat que s'entén més durador que no el privat, però també permet despendre's de la responsabilitat de mantenir el propi esdevenir (Grailles, 2018: 45-46). Un exemple dels donants que busquen ser públics, són aquells que conceben la donació com un perllongament del seu lligam amb la localitat on viuen (posem per cas la donació a un arxiu municipal). En aquest cas, també hi ha la voluntat de ser útil, de servir a la societat i de seguir formant part de la comunitat local que l'ha vist créixer. Aquest "seguir formant part" està lligat amb la necessitat abstracta d'immortalitat satisfeta per la promesa de durabilitat de poder integrar-se en allò públic. De totes maneres, el donant que busca ser útil i servir la societat té també molt presents la importància de la democratització de l'educació i la cultura per tal que siguin accessibles a tothom (Sarrazin, 2018: 105-106). De fet, segons l'estudi de Ruschiensky, la major part dels donants tenen molt present la funció de l'arxiu com a guardià de la memòria col·lectiva, de

manera que, deixant a part les raons més latents i inconscients, donar un fons es veu com fer un bé social (Rushiensky, 2017).

Aquesta idea de la fi, la mort i del possible oblit social, són molt presents en l'acte de donació. Grailles argumenta que "l'acte de don est un geste qui mûrit lentement" (2018: 41). Aquesta idea es mou en dues vessants. Primer, el donant, en molts casos, veu la donació com un acte de renúncia, ja que la decisió de donar porta a fer un procés d'acceptar el tancament d'una fase, de renunciar a seguir (Grailles, 2018: 42). Tornant a la idea que exposa Bernard que donar un fons és donar la pròpia història, cal afegir que aquest gest, sovint, va acompanyat de la sospita de la fi de la pròpia vida. D'altra banda, és un gest que mor a poc a poc perquè el moment que la donació ja està feta, la càrrega simbòlica de l'acte desapareix o es transforma en una nova simbologia lligada a la post-donació. A part, el procés de donar pot ser llarg i passar per diverses etapes de manera que tot l'imaginari que l'acompanya es va modificant segons el moment o l'etapa de la donació. Purcell considera la possibilitat que després de llargues converses, les expectatives del donant respecte el que ofereix un centre d'arxiu no es vegin en cap cas assolides i per tant decideixi no donar (Purcell, 2015: xi). Aquestes expectatives que no quadren amb la realitat es poden connectar amb aquesta idea perpetuada i socialment estesa que l'arxiu és el lloc de la memòria i que descansar a un arxiu vol dir poder formar part del relat i per tant, no caure en l'oblit.

Sobre la dificultat de despendre's, de separar-se del fons, Grailles comenta el cas d'una militant feminista que dubtava en deixar el fons a Le Centre des archives du féminisme (CAF) a la biblioteca universitària d'Angers per la distància amb París, on ella vivia. Un factor aquest, el de la necessitat d'intimitat, de proximitat amb la pròpia documentació, que és recurrent quan als donants-productors els preocupa si podran continuar accedint al seu fons i com (Grailles 2018: 42). Igualment, la vessant simbòlica de tenir una part d'un mateix lluny, segur que també influeix en la necessitat dels donants de tenir el fons físicament a prop. Aquesta necessitat és menys comuna en donants-poseïdors, en general el que busquen és que el fons estigui disponible per la consulta, de la mateixa manera, tots els mecanismes simbòlics que intervenen en els processos de donació dels donants-poseïdors són més senzills (Grailles 2018: 42-44).

El fet que el donant consideri el fons la història de la seva vida o la seva imatge fa que en molts casos vulgui participar en la selecció i tria del que ha d'acabar integrant l'arxiu. És una manera de controlar la possible imatge que es preservarà. Aquesta tria la fan pensant en la representació del jo que vol que perduri, però també conforme el que creu que l'arxiu busca

(Grailles, 2018: 44). Això es fa molt evident en els arxius d'investigadors, el fons dels quals és també un registre dels errors, dubtes i secrets metodològics que no es veuen reflectits al treball final; també són arxius que fàcilment poden entrar en confrontació amb el dret a la propietat intel·lectual (Le Brech, 2018: 114, 116).

5.1.2.4 Adquirir legitimitat

Grailles dedica un article a la donació de fons de persones que han militat principalment en la lluita feminista. Aprofita la seva experiència a Le Centre des archives du féminisme (CAF) per analitzar aquest donant-productor. Abans d'entrar en detall, cal tenir en compte que el lligam d'aquests fons amb el seu productor és altament estret, ja que la militància acostuma a ser un acte de lluita, de creença i passió. Hi ha un fet comú i central en tots aquests donants que és la convicció de la pròpia participació en l'escriptura de la història i la voluntat de ser reconegut a través del seu fons. En aquest aspecte, la documentació que poden aportar són proves i testimonis d'aquesta participació activa i de la ideologia que els ha impulsat al llarg de la vida (Grailles, 2018: 127-132). La donació també representa l'última oportunitat “de transmetre son militantisme” (Grailles, 2018: 130). Per tot això, com passa amb els fons d'investigadors, abans de donar el fons, és comú que el revisin i que eliminin documents que no volen que siguin públics (Grailles, 2018: 130).

Grailles fa una anàlisi molt detallada d'aquests donants vinculats a la militància feminista, amb observacions molt vàlides tanmateix per a tot tipus de donants-. De fet, Verry, entén aquest valor simbòlic de l'arxiu que Grailles identifica amb les militants a la major part de donants actius. Segons Verry, la donació, és la cessió d'allò que representa una història i una sèrie de circumstàncies particulars i hi ha tres factors recurrents que influencien enormement en la decisió de donar: l'oportunitat de visibilitat, el fet d'esdevenir públic i al mateix temps el reconeixement. De la mateixa manera, formar part d'un arxiu implica durabilitat, és a dir, aporta la seguretat que la memòria es preservarà en un futur. Finalment, el fet de saber que aquesta documentació es mereix seguir viva, li dona valor (Verry, 2018: 177). Resumidament, per Verry, la donació és “un geste de survie. [...] Ce qu'il induit de perpétuation des identités, [...] il est un moyen de les conserver et de les recréer, il est un geste de vie” (Verry, 2018, 177-178).

Al contrari del que pugui semblar, la individualitat del donant militant no és el que preval en aquestes donacions, ja que queda eclipsada per la voluntat de col·laborar en la documentació d'una lluita col·lectiva, és a dir, de participar en un acte comú de transmetre i preservar una

part de la història. La importància que donen al fons també es fa evident en el fet que busquen centres que compleixin certes característiques i que els assegurin que allò que donen estarà en espais amb els que comparteixen una ideologia (Grailles, 2018: 129-130). En aquest aspecte, és interessant l'observació de Grailles, ja que argumenta que poder accedir, per exemple al CAF o a un altre centre que les militants feministes donants potencials consideren vàlid, aporta legitimitat a la seva lluita i a les seves idees, els aporta valor i reconeixement. Una legitimitat i reconeixement que també rep l'arxiu a canvi (Grailles: 2018: 133-135).

L'arxivera francesa observa que, tot i que en molts casos la donació es pot fer per motius físics (falta d'espai), prendre la decisió és donar per acabada una etapa o una part d'aquesta i això sempre està ple d'emocions. Grailles comenta que és comuna la preocupació per la manca d'una successora, fet que provoca, “un encombrement de la mémoire” (Grailles, 2018: 130), la quantitat d'idees, records... que hi ha guardats provoca al donant una sensació de saturació. L'arxiu permet una successió, l'oportunitat que la memòria segueixi viva i dona tranquil·litat al donant. Purcell, simplificant aquest fet i mirant-lo des d'un altre prisma, parla de tots aquells donants que donen grans quantitats de documents a l'arxiu perquè no veu sostenible guardar-ho a casa, però no saben molt bé què fer-ne i al mateix temps, estan convençuts que tenen un valor històric. En aquest cas, l'arxiver nord-americà recorda que en molts casos, la percepció del donant és errònia i no tot el material que dona a l'arxiu té un valor col·lectiu vàlid, de manera que l'arxiver ha de saber detectar aquests impulsos abans d'acceptar una donació (Purcell, 2015: 16-17).

5.1.3 El contrapunt: els arxius comunitaris

Al primer punt d'aquest capítol, s'ha comentat com és d'estreta la relació entre memòria i arxius i més endavant, que poder formar part d'un arxiu institucional legitima la figura del donant. També s'ha comentat la subjectivitat i vulnerabilitat de la memòria i conseqüentment del que es preserva als arxius, això fa que per diverses raons hi hagi col·lectius que no estiguin representats als arxius institucionals. Una de les raons, pot ser la proposada per Julia Collins (2012). Després d'analitzar converses amb arquitectes que no tenen la voluntat de preservar o donar el seu fons a centres d'arxius, arriba a la conclusió que en general consideren que el seu fons no és prou interessant per formar part d'un arxiu. A partir d'aquí Collins reivindica la necessitat social de donar valor a aquests fons – i d'altres –, que resten en l'oblit, començant per fer-ho evident al donant (Collins, 2012).

Una alternativa, cada cop més estesa per acollir fons de donants que no es veuen representats als arxius públics, són els arxius comunitaris. Aquests estan gestionats pels mateixos donants, de manera que, entre d'altres coses, la simbologia de l'acte de donació analitzada a l'apartat precedent és completament diferent i molts dels mecanismes que determinen la donació als arxius públics, no ho fan als comunitaris. En aquest sentit, els arxius comunitaris tenen un discurs propi. És per aquesta raó, que és essencial tenir-los en compte en parlar de la relació del donant amb l'arxiu, ja que entre d'altres, el model d'arxiu comunitari, pot representar millor el que un donant espera del centre que ha de preservar la seva memòria. Per tant, es tindran en compte en el moment d'analitzar la donació de Comediants al MAE i de parlar-ne amb ells.

L'existència dels arxius comunitaris evidencia una idea molt clara que és que la importància i la voluntat de donar també ve determinada per construccions i dinàmiques socials i no ve només impulsada per una voluntat individual de donar i de formar part de la memòria històrica. Si acceptem que l'arxiu és un espai polític (Ruiz Gómez, 2019) i un espai on les comunitats actuals defineixen la seva memòria i conseqüentment creen una identitat col·lectiva (Ketelaar, 2012: 19), la falta de representació de segons quines comunitats i col·lectius fa que aquests no puguin ser participants d'aquesta identitat. Sovint col·lectius socialment marginats, invisibilitats o fora de les estructures de poder clàssiques (dones, col·lectius racialitzats, el col·lectiu LGTBI+, comunitats establertes fora del sistema, classes socials baixes, etc.) no troben en els arxius institucionals un lloc on preservar el seu llegat, sigui perquè no se'l senten proper, per la mateixa invisibilització social que pateixen (Flinn, 2007: 152), o com observa Collins, no creuen que el seu fons tingui cabuda en la creació d'una memòria col·lectiva. En aquest espai de no representació neixen els arxius comunitaris.

Entenem per arxiu comunitari la definició de Flinn, Stevens i Shepherd:

collections of material gathered primarily by members of a given community and over whose use community members exercise some level of control. This allows both for collections that are sustained entirely independent of mainstream heritage institutions and those that receive support in some form from such organisations. (Flinn, Stevens et al., 2009: 73).

La participació i el control de la comunitat sobre la documentació són essencials en aquest tipus d'arxius, en el cas que rebin suport institucional, aquest no determinarà mai la direcció o les polítiques de l'arxiu (Flinn, 2007: 153). La simbologia al voltant de la donació és completament diferent en aquest tipus d'arxius, en part perquè no conviuen amb les mateixes relacions de poder que els institucionals. Tot i la complexitat i opacitat de la relació entre patrimoni, memòria i la construcció d'identitats, podem afirmar que formar part d'aquesta memòria col·lectiva i identitària és també una qüestió de poder (Flinn, Stevens et al., 2009).

En aquest context, els arxius comunitaris són una eina de “reapropiació del poder públic per part de la ciutadania a través de la seva relació amb la informació pública” (Ruiz Gómez, 2019: 27). La lluita per poder preservar la pròpia història i l’oportunitat que generen els arxius comunitaris és també una lluita per dominar la sort de quedar exclòs de la memòria que es preserva a les institucions.

Els arxius comunitaris, com que acostumen a sorgir de les necessitats de la comunitat, no s’estructuren de la mateixa manera que els oficials, en altres paraules, la selecció del que es considera material d’arxiu i de memòria i, per tant, el que es preserva pot variar molt i no complir els mateixos criteris que als centres públics. En general, segons Flinn, Stevens et al. i Ruiz Gómez, la selecció és menys minuciosa, de manera que contenen més varietat de material que els altres arxius, sobretot efímers (Flinn, Stevens et al., 2009: 79 i Ruiz Gómez, 2019, 35). Al cap i a la fi són espais contra-sistemàtics que reivindiquen altres maneres d’entendre el món de l’arxiu i el seu monopoli en la creació d’un possible relat i memòria col·lectives. Cal tenir en compte que no tots els arxius comunitaris tenen missions de lluita política i cultural definides, però com diuen Flinn, Stevens et al., l’essència dels arxius comunitaris és que es formen per un desig de preservar la pròpia història, històries que sovint queden fora dels espais institucionals (Flinn, Stevens et al., 2009: 72).

Finalment, Ruiz Gómez argumenta que els arxius comunitaris, en ser gestionats pels mateixos fundadors i interessats en la preservació, tenen un gran perill de desaparèixer si aquesta implicació no troba relleu o es dilueix, és per això que reivindica que la les institucions haurien de donar suport a aquests arxius perquè formen també part de la memòria col·lectiva i pública, encara que no es trobi preservada en arxius nacionals (Ruiz Gómez, 2019: 40). En el cas dels arxius d’arts escèniques és interessant l’American Theatre Archive Project que és un projecte independent creat als Estats Units amb l’objectiu de crear un arxiu comunitari del teatre en què els mateixos teatres tenen cura del seu arxiu amb suport extern (Edwards, 2018). També hi ha el Cuban Theatre Digital Archive, també nascut als Estats Units per reivindicar-ne la memòria (Manzor, 2011).

5.2 Estudi de cas: La donació simbòlica a Comediants

L'anàlisi que es troba a continuació pretén ser un recull de la simbologia de l'acte de donar que es troba darrera la donació de Comediants al MAE. A la revisió teòrica anterior, es contempla la donació als arxius a través de la contraposició de Le Brech de la donació simbòlica i la donació real (Le Brech, 2018: 115), posant el focus en la donació simbòlica. Com es veurà, en el cas de Comediants, la donació real, marcada per la necessitat de fer una selecció, té una influència molt gran en la donació simbòlica.

L'entrevista en format de conversa (disponible completa als annexos)⁴⁹ a Jaume Bernadet i Jin-Hua Kuan com a donants-productors del fons de Comediants es va fer l'1 de juny a Canet de Mar, on viuen i hi tenen La Vinya, espai de creació, i també on hi conserven el fons. Aquesta conversa es complementa amb les impressions i altres converses que el MAE va mantenir amb Jaume Bernadet i Jin-Hua Kuan el novembre del 2021 i el 9 març de 2022.

Més enllà dels detalls que ajuden a enriquir i contextualitzar la informació sobre els fons de companyies teatrals, l'anàlisi de les converses amb Comediants que es troba a continuació també serveix per exemplificar, comprovar i contrarestar les reflexions i teories dels estudis vistos al llarg del treball. En aquest cas, Jaume Bernadet i Jin-Hua Kuan representen tota la companyia de Comediants, de manera que, tot i que es parla del punt de vista de Comediants, cal tenir en compte, com ells també afirmen, que no tots els integrants estan vivint el procés de donació de la mateixa manera. Ells dos, tot i estar d'acord en la majoria dels casos, també discrepen en alguns punts. Igualment, és important remarcar que, tot i la implicació personal i emocional amb el fons, sobretot pel que fa a l'avaluació i tria de material, tenen molt clar que tenen un paper de representació i que han de ser parcials i objectius fent la selecció.

Abans de començar l'anàlisi és crucial constatar tres coses que determinen la posició de Comediants com a donants-productors. En primer lloc, fa anys que Comediants considera què fer amb el seu fons i, en segon lloc, aquesta no és la primera selecció que se'ls demana fer⁵⁰. A més, Jaume Bernadet sempre ha sigut partícip i ha col·laborat en les diverses tries de

⁴⁹ També hi ha disponible la llista de preguntes per guiar la conversa i la relació de temes que calia que es comentessin en relació a la teoria de la donació simbòlica.

⁵⁰ El 2013 van haver de fer una tria del que tenien guardat a uns magatzems externs per falta de pressupost per mantenir-ho. A més, arran d'algunes exposicions, com a la del Palau Robert el 2016, han hagut de considerar què és més rellevant de Comediants.

material, de manera que van sent conscients del que volen donar i per què. Tots aquests processos passats, els han permès reflexionar sobre aquest fet, de manera que els dubtes i les respostes en alguns casos són menys emocionals del que eren el novembre de 2021 quan reprengueren les converses amb el MAE. Algunes respostes són fruit dels processos de reflexió que han pogut fer en les diverses situacions, i, tot i això, no estan exemptes de contradiccions. Un altre element cabdal és que ells no contempen la donació al MAE com l'única donació del seu fons a un centre patrimonial. Tenen clar, com es detallarà a continuació, que els objectes i vestuari sobrants de la selecció poden formar part d'altres museus o projectes comunitaris. Finalment, com ja s'ha remarcat, la donació al MAE està fortament determinada pel procés de tria dels objectes del fons; això provoca que en molts casos el pes simbòlic que ells donen a l'acte de donar afluï a través de l'acte de selecció del fons.

L'anàlisi i descripció de les converses es dividiran en 4 conceptes principals que s'han establert a través de la teoria:

- la voluntat de transmetre la seva història: memòria i immortalitat;
- la cerca de reconeixement;
- el lligam amb la comunitat;
- la simbologia dels efimers: avaluació i tria.

Abans d'avançar, cal tenir en compte que aquestes divisions són molt líquides, ja que la major part de motius s'entrellacen i estan relacionats entre sí al llarg de la conversa-entrevista.

5.2.1 Voluntat de transmetre la seva història: memòria i immortalitat

La primera raó que Jaume Bernadet dona en preguntar per què van decidir donar és “la companyia fa 50 anys i nosaltres volem preservar una part del patrimoni [de la companyia]”; al cap de pocs minuts, en relació a la selecció que han de dur a terme, comenta que es tracta de “saber què volem salvar” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022).

En aquestes primeres frases, es detecten dos motius essencials pel que fa al que els ha impulsat a donar el fons de Comediants. En primer lloc, es fa evident que entenen l'arxiu com l'espai on es preserva la memòria, considerant, que si no donen el seu fons (o una part d'aquest) a un arxiu, Comediants no formarà part d'aquesta memòria i identitat col·lectives. L'arxiu és el lloc que salva de l'oblit tot allò que preserva i, com observa Derrida, això inclou

la promesa de perpetuïtat. I, en la mateixa direcció, s'intueix una por més generalitzada i ambigua, relacionada amb la pròpia fi i la necessitat d'aconseguir que allò que és el resultat de tota una vida, perduri. Molt més explícitament, Kuan, exclama “nosaltres desapareixerem i clar, aquesta història...!” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). En aquest sentit, Grailles comenta com tot procés de donació, que implica una renúncia a continuar, és acceptar el tancament d'una fase, d'un moment vital (2018: 42). Aquest procés d'acceptació que comporta l'acte de donar un fons està latent al llarg de tota l'entrevista; però abans d'acceptar aquesta fi, tal com diu Kuan, “hi ha coses que s'han de saber” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022) i el canal de fer-les públiques és l'arxiu. No només això, sinó que tenen present que si volen participar del procés de donació ha de ser ara, un moment en què encara se senten amb energia de fer-ho i ser partícips del procés de tria per poder controlar el relat que es preserva i, com observa Grailles (2018: 44-46), així sentir la tranquil·litat que el fons, que la seva història i el seu futur, ja no són responsabilitat seva i que el seu llegat es troba al lloc correcte per ser valorat.

Al llarg de l'entrevista expressen repetidament que volen explicar la seva història a través de la donació a l'arxiu i així la seva història, el seu pas pel món, no es perdi. Però no es tracta només de transmetre la pròpia història, sinó una part de la història del país. En aquest punt, l'anàlisi que fa Grailles, a partir de les donacions de militants feministes al CAF, ens pot servir en el cas que ens ocupa. Cal recordar que Comediants comença a actuar durant el Franquisme i durant la transició i els primers anys de democràcia segueixen representant una força contracultural que proposa un teatre molt lluny del tradicional. Ambdós integrants de la companyia expressen aquest sentiment d'haver participat activament en la transformació i definició d'un moment històric, social i cultural, tal com l'arxiviera francesa detecta en les militants feministes (Grailles, 2018: 127). Les paraules de Kuan són paradigmàtiques:

Comediants ha sigut una força social que reflexa també una època de vida de la història de Catalunya i d'Espanya! [...] Aleshores és una pena que un reflex no només de la companyia si no, d'un moment especial de la història de Catalunya, acabi quasi tot als encants o tot perdut. (Kuan, entrevista, 1 juny 2022).

Tot i estar d'acord en que el fons de Comediants és el testimoni d'un moment històric, cultural i social, Bernadet parla molt de les primeres dècades, quan realment van revolucionar el teatre de carrer: Kuan, en canvi, reivindica que s'ha d'explicar la seva història fins ara, no només els primers 20 anys, encara que aquests coincidissin amb esdeveniments i canvis històrics col·lectius cabdals. L'actriu reclama que la història de la companyia és important més enllà de la seva relació directa amb la transformació cultural del país. Aquesta convicció d'estar vivint i fent quelcom que cal recordar també es percep quan veiem que conscientment

guardaren tot el que pogueren de cada producció, intentant preservar-ho tot i les dificultats, com l'incendi de la dècada dels noranta o la reducció d'espai d'emmagatzematge el 2013.

En aquesta direcció, sovint, potser per justificar la dificultat i el dolor que els produeix deixar de tenir tot el fons sota el seu sostre, remarquen com Comediants no era només una companyia de teatre, sinó una manera de viure: “hi ha una part que de sentiment... que és la pròpia vida! Entenc que també he de deixar anar” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). Bernard (2018: 29), i en una argumentació semblant Pihel (2018) i Verry (2018), en analitzar el gest de donar, argumenten que, pel donant, el seu patrimoni és el reflex d'ell mateix, en un procés constant de crear la pròpia història. En aquest cas, si bé Kuan i Bernadet intenten veure la donació del fons com quelcom exclusivament professional, els sentiments es mesclen i veuen en el fons la pròpia història.

Quan parlen de transmetre la seva història, es refereixen a l'estil de teatre que els va fer destacar, i busquen que el teatre de Comediants tingui successors, encara que sigui indirectament, i que la seva manera especial de fer teatre segueixi present en les creacions contemporànies i futures. Bernadet, per exemple, comenta que li agradaria que els investigadors puguin resseguir els seus processos de creació, i els dos estan d'acord en que els hi agrada pensar que d'alguna manera han fet escola i que el seu llenguatge teatral seguirà estan present i sent reconeixible en un futur. Tal com demostra Grailles a través dels arxius de militants feministes, aquestes també viuen la donació com la última oportunitat de transmetre el seu coneixement (2018: 130). Seguint amb les observacions de l'arxivera francesa, la donació al MAE els aporta tranquil·litat perquè saben que almenys una part de la seva història quedarà salvaguardada i el seu art seguirà viu perquè es manté oberta la porta de trobar successors. Finalment, amb aquest objectiu de transmetre el seu relat a través de la donació, Kuan, a la trobada del 9 de març de 2022, demanava si també es podria preservar a l'arxiu la pàgina web de la companyia ja que tota la informació que hi ha sobre ells i els espectacles és escrita per ells i és important que es guardi perquè serveixi com a referència vàlida de la seva història. Com es veurà més detalladament a l'últim punt d'aquest capítol, fer una tria dels objectes que es queden l'arxiu els permet tenir un control de la història que s'explicarà.

5.2.2 La cerca de reconeixement

La bibliografia destaca que l'arxiu aporta reconeixement i legitimitat al donant-productor en considerar que té un fons vàlid per formar part d'allò públic, de la memòria col·lectiva. En altres paraules, Bernard considera que el gest de donar inclou una mostra de prestigi per part del donant que és capaç de donar això, però també per qui ho rep (Bernard, 2018: 30). En Comediants, aquesta adquisició de reconeixement es troba alterada i representa molt bé algunes de les contradiccions que s'adverteixen en les idees i sentiments de Kuan i Bernadet en quant al procés de donació del fons. Només Purcell (2015), en la bibliografia consultada, considera la possibilitat que en aquesta cerca de reconeixement les expectatives no quadrin entre el que pot oferir l'arxiu i el que espera el donant, però tot i això l'autor no aprofundeix en aquest fet.

Per posar en context aquest desequilibri, cal recordar els antecedents a la donació al MAE explicats al capítol tres, que mostra que des de 2008 la companyia sospesa què fer amb el seu fons. Les primeres opcions que consideren estan lluny del que els ofereix el MAE. Tot i això actualment, es senten agraïts amb el centre, ja que tenen clar que “l'oportunitat ha vingut de part del MAE, que realment, després de tres o quatre anys de parlar, ha aconseguit un pressupost per salvaguardar un mínim per tenir-ho com ha fet en Cesc Gelabert, en el seu moment la Fura [dels Baus], també va fer-ho Vol-Ras” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). Aquesta idea de “salvaguardar el mínim” ve donada per l'avaluació i tria de material imposada pel MAE, que tot i que entenen, els costa d'acceptar. Kuan comenta que té la sensació que donar el fons al MAE “és una mica... intentem salvar alguna cosa. No, no és... potser no és el projecte màxim que ens mereixíem” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). Agraeixen que el MAE preservi el seu fons, però el reconeixement públic, més global, que esperaven no quadra amb el rebut, consideren que “si estiguéssim en un altre país segurament hi hauria això [un centre patrimonial dedicat a Comediants, al teatre de carrer i festiu]” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). De totes maneres, també tenen clar, conforme la idea que l'arxiu és el lloc que permet seguir existint, que “si no guardes, no veus” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). És a dir, la donació al MAE els salva de l'oblit social i els promet durabilitat, però no els aporta altres coses com visibilitat, fet que fa que sentin que el reconeixement queda estroncat.

Aquesta idea de “guardar” que exposa Bernadet es comentarà més extensament en els apartats següents, però és important valorar-la en relació a aquest reconeixement no acomplert del tot amb la donació al MAE. Verry comenta que, pels donants, el fet que el fons pugui estar a un arxiu, és l'equivalent a que els fons segueixi viu i això li aporta valor (Verry, 2018: 177). En canvi, per Comediants, la documentació “viva” no és la que queda

guardada per poder ser consultada algun dia, sinó el contrari, la que encara que se li dona un ús o és visible. Concretament, debatent els criteris d'avaluació per fer la tria, arran de la dificultat de saber què “salvar”, Kuan es lamenta: “hi ha elements que són vius!” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). En resum, per ells, el reconeixement és complet i el fons és valorat si està visible, perquè és com pot seguir viu fora dels escenaris.

Al mateix temps, busquen un reconeixement per la feina feta, tal com diu Kuan diverses vegades “hem treballat molt” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022) i la sensació que els transmet la donació que fan al MAE és que no es reconeix la grandesa de tot el que han fet i de tot el que han significat pel país i la cultura, en part per aquesta selecció que se'ls demana, però també per la manca de visibilitat que consideren que els aporta l'arxiu i per la dificultat de tenir-hi un lloc especial. En aquest sentit, van quedar molt contents, quan a la reunió del març de 2022, Valls els comunicà que si tot anava bé, serien el primer fons integrat al centre que tindria una pàgina pròpia a la nova Escena Digital, el catàleg digital del MAE; o també quan se'ls comentà el mateix dia que es podria fer una roda de premsa presentant de manera formal la donació al MAE. La dificultat entre discernir entre el que volen, el que podrien tenir idíl·licament i el que se'ls ofereix, també ve probablement donada pel fet que el receptor de l'arxiu és anònim i col·lectiu (Serrazin, 2018: 197). Poder ser visible té tanta importància per ells que obvien el fet que pertànyer a l'arxiu també significa ser públic i al mateix temps implica donar accés al seu fons a tothom qui ho vulgui. Al següent punt, a través de la dicotomia entre formar part d'un col·lectiu i la necessitat de reconeixement individual, es desenvolupen més aquestes idees.

5.2.3 El lligam amb la comunitat

Un altre tema complex en la donació de Comediants és el seu lligam amb la comunitat i la dicotomia entre el reconeixement individual i l'inserit dins d'un col·lectiu. Les arrels de la problemàtica venen donades també per expectatives no acomplertes, per la falta del reconeixement que voldrien i per una filosofia de vida que sempre s'ha basat més en el col·lectiu que en l'individual. Principalment està centrat en dues vessants també interconnectades: la seva relació amb la localitat de Canet de Mar i el desig d'impulsar un arxiu de tipus comunitari.

Comediants com a companyia té un lligam molt estret amb Canet de Mar ja que, a part de ser on tenen la seu i on han viscut i creat molts anys, van impulsar-hi el Canet Rock, entre d'altres projectes que s'han esdevingut més recentment. Sobre aquesta qüestió del vincle

amb el context local, Grailles (2018: 42) detecta que a alguns donants els preocupa tenir el fons massa lluny de la seva localitat. En aquest sentit, Bernadet insisteix molt que el MAE els ha comunicat que es digitalitzarà el seu fons, de manera que el podran tenir disponible a través d'Internet, tant ells com altres persones que vulguin consultar-la. IKuan, al·ludeix al fet que, si l'arxiu Municipal de Canet els hagués donat la possibilitat de preservar el fons allà, ho hagués preferit. Seguint els arguments de Grailles, la voluntat de mantenir el fons a la localitat que n'ha sigut el bressol, és un element per seguir formant part d'aquesta comunitat, per allargar i mantenir-hi el lligam. En aquesta mateixa direcció, Bernadet comenta que en el fons, el projecte ideal va més enllà de la donació al MAE i es troba a Canet de Mar. Per ells, el municipi és un símbol de la companyia i de la seva història, i necessiten sentir que hi mantenen, hi mantindran un lligam i que, d'alguna manera seguiran col·laborant i formant part de la vida de Canet. Igualment, sentir que la connexió amb la localitat es perpetua, també fomenta el sentiment de pertinença tant a la societat, com, en aquest, cas al col·lectiu d'artistes independents que sorgiren durant els últims anys del franquisme a Catalunya.

Bernadet, en parlar del projecte ideal, al·ludeix de fet, sense explicitar-ho, un concepte molt important que són els arxius comunitaris. Per ells, es tractaria de crear un espai cultural destinat a les festes populars on, a part de la iconografia de Comediants i tot allò que no preservi el MAE, també acolliria els gegants i cap-grossos de Canet. A més, aquest espai els agradaria que fos “la casa-museu de la festa” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022) on s'integressin també les memòries de La Trinca, el Canet Rock i Comediants per explicar la revolució cultural que visqué Catalunya a partir de l'aflorament de les festes populars. La voluntat de crear un espai propi està relacionada amb la necessitat de crear un discurs propi en relació a aquestes festes majors i populars catalanes durant les dècades dels 1970 i 1980, les èpoques més explosives de Comediants. Aquesta idea és l'evolució del primer concepte Casa-Museu Comediants Can Pinyol dedicat a la cultura popular, el teatre de carrer i al patrimoni Comediants. De fet, convé recordar que en un principi ells projectaven a la Vinya un espai dedicat al Teatre al Carrer, no només un espai de creació pròpia, sinó un lloc de col·lectivitat. Aquesta idea s'apropa al que en la literatura arxivística s'ha definit recentment com a “arxiu comunitari”, que a grans trets és un arxiu sorgit i gestionat pels membres d'una comunitat determinada, de manera que és un arxiu creat fora dels centres patrimonials hegemònics i que funciona de manera independent gràcies i per als membres d'aquesta comunitat. En el cas de Comediants, la necessitat de crear un arxiu comunitari no ve donada per una invisibilitat històrica, social o cultural, però sí que és una reivindicació cap a la no-representació d'aquest teatre i d'aquests moviments culturals dels que ells participaren, que

no tenen un espai a la memòria col·lectiva més enllà dels records personals i que Bernadet té molt clar que “tot això s’ha de poder explicar” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). També surt del convenciment que el que els ofereix al MAE no és suficient, ja que el discurs i la història que arxiu el centre els permet transmetre són parcials, no com el que podrien desenvolupar en un espai propi. Cal destacar també el convenciment d’haver de posar el seu granet de sorra en una història col·lectiva de transformació cultural. Tal com comenta Grailles (2018) en relació als fons de militants feministes, en aquest cas, l’èxit individual de Comediants queda integrat i desplaçat per l’oportunitat que aporta l’arxiu comunitari de participar de manera comunitària a transmetre i preservar un moment de la història.

Kuan no acaba de tenir clar com i a partir de què s’hauria de conformar aquest espai, un centre d’arxiu propi i comunitari, però demostra la necessitat d’explicar Comediants a la seva manera i no només seguint les directrius del MAE: “Per mi, realment, podria haver-hi el MAE que guarda una sèrie de coses, però hauria d’haver-n’hi altres. No sé bé com, hauria de ser un espai un viure tota la *imagineria* [...]. Passa que després entrem amb la voluntat política amb els pressupostos” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). En aquesta direcció, en alguns moments Kuan es planteja si haurien hagut de pensar en el seu llegat abans i haver fet una fundació ja que ara tot seria més fàcil. Al capdavall, busquen un espai dirigit per ells que pugui complir més les seves expectatives, però no ho entenen com un espai combatiu i de reivindicació, com són els arxius comunitaris en la majoria de casos. Com s’ha remarcat, transgressió aquí, es troba en la manera de preservar la seva memòria. Al cap i a la fi, el MAE els demana una representació de tot el que ha significat Comediants, i com veurem al següent punt, tot i que ho entenen, accepten i ho veuen necessari, els sembla insuficient per explicar la seva història i preservar-la. Probablement, amb el desenvolupament d’un espai amb les característiques que ells considerin i amb un caràcter més global dirigit al teatre de carrer, aconseguirien completar aquest reconeixement públic i legitimar la seva història.

Finalment, hi ha un altre factor que denota aquest sentiment de pertinença a una comunitat determinada. Una de les raons que dona Kuan per donar el fons és el sentiment de deute amb el govern o amb les institucions públiques. En aquest cas, Purcell, un dels autors consultats, és el que contempla més directament el deute amb l’estat com un dels motius més recurrents per fer una donació, tot i que ho relaciona amb el concepte social que donar un fons perquè esdevingui públic és el que és correcte (Purcell, 2015: 11-13). En el cas de Comediants, Kuan remarca que durant molt temps ells van poder crear gràcies a les subvencions que rebien, de manera, que deixar el fons a una institució pública és un gest de retorn. Aquest sentiment de responsabilitat està també relacionat amb aquesta dicotomia

entre llibertat i obligació que Phiel comenta a través de Mauss (Phiel, 2018: 10-12) o la idea de Rushiinsky (2017) que donar un fons s'entén com un bé social. El lligam amb Canet i la idea que la donació és en part un bé social que ha de ser un retorn a la comunitat, s'evidencia en el moment que Bernadet contempla què fer amb tots aquells objectes que finalment no tindran cabuda a museus i arxius. Pensa que l'ideal seria poder fer un “rebot de vestuari d'accés públic a Canet de Mar” pels grups de teatre amateur del poble i pels estudiants del batxillerat d'arts escèniques. Kuan, per la seva banda, contempla vendre algunes coses, però no està gaire convençuda amb la idea perquè les companyies que ho han intentat no han tingut gaire èxit. El que tenen molt clar és que de cap manera volen llençar tot allò que no vagi a centres patrimonials.

Arribats a aquest punt, es fa evident com el discurs que fan Comediants sobre la seva donació està ple de contradiccions que s'expressen a través dels dubtes i els desitjos. En el cas del sentiment de col·lectivitat, trobem una contraposició constant entre voler participar d'un espai compartit i retornar al país o a Canet el que se'ls hi ha donat i la necessitat de reconeixement individual que es tractava al punt anterior. Al següent punt, entrant en la simbologia que ells donen als efímers del seu fons i analitzant els criteris que apliquen en l'avaluació i tria de la documentació, veurem, com s'ha avançat, que un dels motius d'aquestes contradiccions és que per ells és essencial que els objectes siguin visibles, i això, el MAE no sempre ho pot donar.

5.2.4 La simbologia dels efímers: avaluació i tria

Per acabar l'anàlisi de la simbologia al voltant de la donació de Comediants al MAE, en aquest punt es consideren els criteris que apliquen per seleccionar el que donaran a l'arxiu, el que busquen transmetre amb aquesta selecció i què creuen que aporten els efímers teatrals.

A través de les exposicions que han fet, Comediants han descobert què és el que el públic valora i què és el que transmeten els objectes. De manera, que la selecció es fa, com prediu Grailles (2018: 44), seguint tres criteris: el que ells creuen que és un testimoni de la història de Comediants que volen explicar, els objectes que han vist que han sigut més demanats per exposicions o que impressionen més al públic i els criteris que els hi ha imposat el MAE. Grailles, també comenta que aquesta capacitat de controlar el relat que es deixa d'un mateix a l'arxiu, porta als donants a eliminar part dels fons abans de fer la donació, Kuan i Bernadet remarquen que no tenen intenció ni han fet una selecció documental o de fotografies que no volen que vagin a l'arxiu. Deixant això de banda, Kuan comenta és que és probable que la

indumentària del seu personatge preferit o objectes que per diverses raons han esdevingut especials, se'ls quedin ells i no els donin, prioritant donar a l'arxiu altres objectes. En aquest cas, Bernadet i Kuan remarquen que ells també tenen els seus propis arxius personals on hi tenen guardada documentació dels espectacles on han participat, fotografies i també, objectes que tenen un valor sentimental per ells.

Tal com s'ha comentat, el seu objectiu és explicar la seva història i per això consideren que els elements audiovisuals són primordials, sobretot les fotografies. Màrmol i Sáez justament consideren que és a través dels elements audiovisuals que s'obté una representació més completa de l'espectacle (Màrmol i Sáez, 2019: 6). En aquest bloc, Comediants hi afegeix els cartells que a través del tractament que en feu l'arxiu municipal de Canet, descobriren que serveixen per explicar “el nostre viatjar” més que no pas les fotografies als diversos espais on han actuat (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). De tant en tant, a l'entrevista comentaven que per sort les fotografies, al·ludint el poc espai que ocupen, es preservaran totes. Per ells, com comenta Kuan, les imatges també són testimonis de tots els anys de vida en comú perquè en molts casos retraten moments “especials” i “intensíssims” que són al seu temps, molt personals, és on la “memòria queda més viva” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). Igualment, per la degradació ràpida d'algunes còpies de les fotografies en paper, Valls, a la reunió del març de 2022, els comentà que considerava una bona opció desfer-se de les fotografies en paper un cop digitalitzades (no els negatius), però Kuan, va demanar-li que no ho fes, ja que no podia suportar la idea de llençar tots aquells objectes. En un moment de la entrevista, torna a sortir aquesta idea de Valls i Kuan remarca la necessitat que es preservin les còpies originals per la importància de poder veure l'objecte real. Aquest és segurament, un dels moments en què tota la simbologia emotiva de l'acte de donació es feu més evident, i probablement té relació amb les idees de Mauss que transmet Phiel que en l'acte de donació hi ha també un traspàs de l'ànima del donant (Phiel, 2018: 12) i el món digital, en no ser tangible, dilueix aquest esperit.

Quan parlen de la tria de la indumentària és quan expressen més directament el que volen transmetre a través de la selecció, és a dir, què és el que busquen transmetre concretament del teatre de Comediants. Per ells, tots aquests objectes efímers són una representació tangible i duradora de la història de la companyia i a través de la selecció busquen plasmar una imatge determinada de la companyia: “una característica nostra és inventar-ho tot, una *multidisciplinarietat* total amb un estil propi” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). Cap a la mateixa direcció, diuen “m'agradaria que es mantingués que aquí es feia tot” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022), per això els que es preservi han de ser peces que estiguin dissenyades

i creades des del principi per la companyia i que corresponguin a personatges originals. En aquest sentit, conservaran la indumentària dels follets de *La Nit*, també perquè Bernadet, juntament amb l'espectacle *Alè*, considera que és de les millors obres que han fet. Per ells és important, que la selecció sigui una representació dels diferents directors creatius i dissenyadors que han passat per la companyia, com és el cas d'Andreu Sánchez, i els conceptes que han plasmat i explorat. També valoren si el dissenyador ha acabat tenint un valor patrimonial per ell mateix, com Fabià Puigserver. Finalment busquen que allò seleccionat mostri la originalitat de la companyia i si, és possible, que quedi documentat també qui va confeccionar-los i totes les persones que van participar en que aquella peça fos una realitat.

En un moment de la conversa reflexionen que potser per aconseguir aquesta visió tant global i completa de la història de Comediants hauran de triar un objecte de cada espectacle que han fet. Tot i que preval la idea que la selecció ha de ser un reflex de les diferents èpoques i espectacles de la companyia on no cal que hi hagi testimonis de cada espectacle. Veuen essencial guardar peces dels espectacles més importants de la companyia: a part de *La Nit* i *Alè*, també parlen de *Sol, solet* i *Dimonis*. En relació a *Sol, solet*, per exemple, dubten si es tracta de guardar la màscara del Sol, que saben que s'ha convertit en un element clàssic de la seva iconografia perquè els hi han demanat més d'un cop per ser exposat i la gent el reconeix, o alguna altre cosa que per ells sigui més significativa i expliqui l'espectacle més transversalment. En relació a *Dimonis*, en canvi, tenen clar que cal guardar com a mínim unes 4 peces, el que no saben és quines ni de quina intervenció⁵¹.

En resum, i considerant la necessitat d'haver de fer una tria com un fet positiu, Bernadet conclou: “Està molt bé posar límits. Vol dir que aquests 120⁵² vestits passen a la història i han d'explicar alguna cosa per com estan construïts pel personatge al qual pertanyen” i més endavant, comenta “s'han de guardar coses que expliquen, les que expliquen alguna cosa” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). Per aquesta raó valoren objectes com el cap-gros de Jordi Pujol o el de Pablo Neruda, perquè darrera els objectes hi ha unes històries per explicar el motiu pel qual van ser construïts, d'anècdotes de l'espectacle, etc. Però amb aquesta necessitat d'explicar històries, s'adonen també que totes les anècdotes no hi tenen cabuda en un arxiu i que les històries que plasmen el que eren les seves intervencions tampoc es podran

⁵¹ Als annexos s'ha inclòs una selecció de fotografies on es mostren els personatges, la indumentària dels quals, mencionen que consideren important preservar.

⁵² Als informes del MAE es parla d'una selecció d'entre 100 i 200 vestits, a l'últim informe es parla ja de 150 vestits.

trobar a un arxiu perquè estan formades “per factors vivencials” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). Recuperant el debat al voltant de la reproductibilitat de les arts escèniques, a través d’aquesta observació de Bernadet, es constata que la selecció del que pot preservar l’arxiu i el que no, en alguns casos no es pot controlar ni triar. Per això, les fotografies, els vestits, les màscares i tots els objectes al voltant de l’espectacle tenen una simbologia tant forta, perquè és el que resta com a testimoni físic de l’espectacle (Gómez García, 2021: 147).

Comediants té molt present la impossibilitat d’incloure vivències i anècdotes a l’arxiu perquè completin el relat, però també tenen clar que “s’ha de completar l’objecte amb una explicació una miqueta de com anava i amb imatges” (Bernadet, entrevista, 1 juny 2022). En aquest sentit, encara que les directrius bàsiques que els va donar Valls per fer la selecció anaven més encarades al tipus d’objecte i a l’espectacle al qual pertany, la política d’avaluació i tria del MAE dona molta importància a la informació que es té de l’objecte per poder-lo documentar bé. De manera que aquests criteris que busquen aplicar Comediants encaixen plenament amb el que vol el centre.

Els autors consultats, en general parlen d’un donant-productor que considera que ja ha acabat completament la seva activitat, de manera que fa la donació, també, com a part de tancar aquest procés. En el cas de Comediants no és del tot així, perquè tot i que tenen molt clar que no tornaran a fer grans espectacles, segueixen treballant. En relació a la tria que van haver de fer el 2013⁵³, en la que principalment es van desfer d’escenografies per les seves dimensions, remarquen que “va ser una tria dolorosa [...] no només per la qüestió afectiva, sinó també per un altre factor que [és que], de totes maneres, nosaltres continuem fent coses i això és com un rebost” (Kuan, entrevista, 1 juny 2022). Aquí, cal recordar, que en arts escèniques reaprofitar material d’espectacles passats per noves produccions és molt comú. Això fa que la tria del que s’integrarà a l’arxiu també estigui definida per allò que creuen que encara utilitzaran i allò que tenen clar que no sortiria mai més dels magatzems: “Tria un vestuari que ja mai més utilitzarem. [...] d’alguna manera, a una part encara hi volem tenir accés, el que donem al MAE serà molt complicat [tenir-hi accés]”

Tal com s’ha avançat en punts anteriors, l’accés i la visibilitat del fons són punts cabdals per Comediants. En aquest sentit, si bé manifesten sovint com de difícil és fer la tria, hi ha un factor que els dona certa tranquil·litat. Bernadet comenta en diverses ocasions com, en molts casos, es pot fer a la idea de com era un vestit, per exemple, mirant el disseny i dibuixos d’aquest, i per tant no té necessitat de veure la peça original, de manera que confia que els

⁵³ Vegeu el punt d’antecedents del tercer capítol.

dossiers de producció i els dissenys siguin suficient per perpetuar la història. En la mateixa direcció, comenta que sap que el vestuari o altres objectes que no es guardin físicament, també es preservaran perquè se'n podran fer fotografies o models digitals en 3D, de manera que no caldrà tenir la peça original. En aquest cas, la política del MAE es bastant clara en el sentit que es fan reproduccions d'objectes quan són essencials per representar el teatre de la companyia i per raons de conservació no es poden integrar a l'arxiu. En el cas de Comediants, els informes (novembre 2021 i març 2022) comenten la possibilitat de fotografia o crear models 3D d'alguns objectes, però no especifiquen els criteris que s'aplicarien per triar els objectes que es preserven només digitalitzats. El més probable és que s'apliqui el criteri d'avaluació que indica el manual i que no es digitalitzin peces que no es consideren essencials del fons.

La digitalització és de fet, com s'ha comentat, un dels recursos actuals més comuns en el tractament d'efímers, ja que permet donar visibilitat i disponibilitat a documents o objectes que si no, no serien accessibles per la major part d'usuaris. Durant la reunió del 9 de març de 2022, una de les preocupacions principals de Comediants era la visibilitat que tindria el seu fons, sobretot les fotografies i els objectes. Aquesta idea segueix encara present, ja que pensen que el vestuari i les objectes són essencials a l'hora d'explicar la seva història. De la documentació textual, que pot ser objecte d'estudi i investigacions sobre la companyia, no en parlen amb la mateixa passió i no la contemplen tant clarament com a element primordial per transmetre el seu relat. Tal com s'ha assenyalat al segon capítol, el seu teatre està basat en el poder que el vestuari, les màscares i tots els altres artefactes tenen per impactar i sorprendre l'espectador creant així un moment irrepetible, catàrtic i plenament sensorial i poden arribar a ser tant importants com el guió d'una obra textual.

D'altra banda, aquesta voluntat d'explicar una història a través d'objectes d'ús efímer xoca amb el tipus d'espai que és l'arxiu, ja que, com diferencia Williamson, l'arxiu no crea una narració, la narració sobre el que està guardat la crea l'investigador o es crea a través d'exposicions en museus (Williamson, 2013: 27). De fet, aquest encontre entre la preservació i difusió que fa l'arxiu dels efímers teatrals i el que espera el donant-productor, que també assenyalava Gorzalski (2016) en relació als teatrins, és una dilema que il·lustra molt bé les expectatives del donant envers l'arxiu i com tota l'*ephemera* teatral demana noves maneres d'entendre l'arxiu. Segurament, per aquesta diferència entre el que aporta l'arxiu, que és la promesa de la immortalitat, de ser integrat en una memòria col·lectiva i el museu, que també i sobretot aporta visibilitat, les expectatives de reconeixement que busquen Comediants no es veuen complertes. El seu teatre és visual, és vivencial i efímer, i per ells transmetre la seva

història passa per mostrar els objectes que fan possible tot això als seus espectacles. En última instància, val la pena remarcar que el MAE és centre documental i museu, la falta d'un espai en condicions per instal·lar-hi el museu de les arts escèniques porta que en el moment d'integrar fons no es parli amb els donant d'aquesta visibilitat que busquen a través d'un espai físic on poder exposar part del seu fons. Igualment, des del centre es lluita per tenir un espai per poder-hi instal·lar el museu i així, superar aquesta divisió entre museu i arxiu. Potser un dia, no molt llunyà, Comediants acomplirà les seves expectatives en veure part de les peces del seu fons exposades al Museu de les Arts Escèniques de Catalunya.

Conclusions

Aquest últim capítol, a mode de conclusions, és un repàs dels diversos objectius i un síntesi final del treball, finalment es proposen futurs plantejaments de recerca. Els fons d'arts escèniques són una tipologia de fons molt ric, i més concretament, els fons de companyies teatrals, en tant que fons privats, permeten estudiar en profunditat la relació que s'estableix entre els donants-productors d'un fons i l'arxiu o centre patrimonial que l'acull, que ha estat l'eix vertebrador d'aquest TFM. Aquest treball està basat en els processos previs de la donació d'un fons, poder inserir-me en aquest procés m'ha permès veure i analitzar el costat menys visible de la relació entre un centre documental, els donants i el seu fons. Això m'ha donat l'oportunitat de consultar informes interns, avaluar l'evolució del procés de donació fins gairebé el moment en que arxiu i donant tanquen el contracte de donació i al mateix temps, constatar les contradiccions, canvis, concessions i demandes que determinen aquests processos. Per contra, treballar un fons abans de la seva integració a l'arxiu significa treballar sobre un terreny poc estable que pot patir modificacions fàcilment. Cal tenir present que els esquemes presentats sobre la documentació que conté, reflexions que fan els donants en relació als objectes que donaran o les bases que estableix l'arxiu perquè aquesta donació es pugui dur a terme poden patir canvis.

El treball es desenvolupa en dues direccions, primerament, trobem una part dedicada a la documentació dels fons de companyies teatrals i les arts escèniques, on es posa el focus en l'ephemera. I una segona part que busca aportar una mirada novadora als estudis d'arxivística posant el punt de vista en el donant del fons. A més, les característiques concretes de les arts escèniques i els seus fons enriqueixen aquests debats. En ser una forma artística basada en el moment present, de caràcter efímer i centrada en l'experiència de l'espectador mentre dura l'espectacle, fa que els seus fons estiguin compostos per *ephemera*, i principalment objectes efímers teatrals que no es troben en altres tipologies de fons. En casos de companyies basades en un teatre no textual com Comediants, la concepció efímera de l'experiència teatral, la determinació de fer un teatre dirigit als sentits que busca transmetre llibertat i ser catàrtic per l'espectador, fa que els objectes efímers teatrals dominin encara més el fons de la companyia ja que és a través d'aquests que es genera l'expressió escènica. En aquest sentit, el fons de Comediants, ha resultat un cas d'estudi molt interessant i complet on s'ha pogut aplicar i analitzar la teoria sobre documentació i arts escèniques i la donació simbòlica del donant-productor.

La rellevància que tenen els objectes, la indumentària, els cartells, etc. pels donants-productors de fons de companyies teatrals, en aquest cas Comediants, ha permès fer un estudi profund i complex, no exempt de contradicció, de la relació del donant-productor amb el seu fons, que inclou aspectes de tria documental i d'establiment d'uns criteris sobre el que cal preservar. De la mateixa manera, s'ha pogut constatar com aquesta documentació efímera transmet i explica la història de la companyia i la raó de ser dels seus espectacles. Com mostren les reflexions extretes de l'entrevista, té una importància cabdal com a canal de comunicació del missatge teatral i com a representació tangible de l'acte efímer que és l'espectacle. En aquest sentit, la relació de l'arxiu amb els efímers i, especialment, els objectes efímers teatrals obre una porta d'estudi molt rica i poc tractada des del camp de l'arxivística, incorporant-hi a més el punt de vista de Comediants, com a productor i donant del fons. Així doncs, s'ha presentat una aproximació a la importància i el valor dels objectes efímers teatrals com a documentació essencial als fons d'arts escèniques.

L'entrevista amb Jin-Hua Kuan i Jaume Bernadet, com a representants de Comediants, ha permès aprofundir en tots els mecanismes que integren la donació simbòlica i constatar que hi ha unes pulsions i expectatives comunes en donants-productors, sigui quina sigui la tipologia de fons privat que donen a l'arxiu. En el cas de Comediants destaca la voluntat de transmetre i preservar la pròpia història. També és important la por a l'oblit social, el reconeixement social que busquen a través de la donació a l'arxiu i la voluntat de mantenir un vincle amb la comunitat. De totes maneres, també s'ha detectat que, en tractar-se d'un acte amb un pes emocional molt gran, hi ha detalls del procés de donació que no tots els donants viuen igual i en molts moments les mateixes contradiccions que viuen els donants dificulten establir un anàlisi clar. En el cas de Comediants, hagués sigut interessant i molt enriquidor poder parlar amb més membres de la Companyia per poder contrastar diferents punts de vista i així presentar un anàlisi més complet. Igualment, la conversa amb Bernadet i Kuan, juntament amb la bibliografia sobre l'acte de donar consultada m'ha donat la possibilitat de distingir i analitzar què motiva als productors d'un fons a donar-lo a un centre patrimonial i al mateix temps aportar un nou cas i punts de vista a l'incipient àrea d'estudi sobre les relacions i simbologies que s'estableixen entre el donant, el seu fons i l'arxiu.

Finalment, a través de l'anàlisi del fons i de les expectatives de Comediants respecte el futur del seu fons establertes a l'entrevista s'ha constatat el que la teoria ja indicava, que els fons d'arts escèniques són fons peculiars i es mouen, en molts casos, a cavall entre documentació i d'arxiu i de museu. Aquestes peculiaritats es veuen reflectides també en els debats al voltant de les problemàtiques de la documentació d'arts escèniques sobre la no-reproductibilitat de

l'espectacle i el paper testimonial del material que conforma els seus fons. D'aquesta manera s'ha pogut constatar que tot i la fugacitat que caracteritza aquest art és possible preservar la seva memòria a través dels arxius. Finalment, cal reivindicar més estudis entorn els processos d'avaluació i tria d'aquests fons, i dels fons privats en general, per ser integrats als centres patrimonials, ja que permetria conèixer millor aquests fons constatant-ne la seva importància i, al mateix temps, ajudaria els centres dedicats a les arts escèniques a establir polítiques concretes sobre l'ingrés i el tractament d'aquesta documentació.

S'ha reiterat que els fons de companyies teatrals, sobretot la documentació que contenen, i la relació del donant-productor amb el seu fons, són àrees d'estudi amb un món de possibilitats per investigar i aprofundir. Referent a la relació del donant amb l'arxiu, un punt per explorar és la relació que s'estableix entre el donant i el concepte ben actual en la literatura arxivística, d' arxius comunitaris, tenint en compte que aquests permeten crear discursos independents i lliures allunyats en molts casos dels arxius institucionals. Centrant-se només en la donació simbòlica seria interessant veure com aquesta es diferencia a la donació a un arxiu comunitari i a un arxiu institucional, de la mateixa manera, que també seria interessant investigar com es diferencien els criteris i els processos d'avaluació i tria documental en un context d'arxiu comunitari en el cas concret de Comediants si hagués prosperat la idea primera i ideal d'un arxiu propi, gestionat per la Companyia, a Canet de Mar.

Finalment, analitzar un fons documental des del punt de vista del donant posa de relleu com són d'importants els testimonis personals per poder completar la memòria dels objectes. En aquest sentit, els projectes de *crowdsourcing* als centres patrimonials per completar la informació documental i revalorar els fons des de punts de vista que van més enllà de l'arxivística prenen un nou valor. Els mecanismes i elements observats que conformen la donació simbòlica, estan molt relacionats amb els projectes de *crowdsourcing*. Sobretot en el cas de fons com el de Comediants, propulsors d'un teatre de carrer participatiu, vivencial i sensorial que convidava als espectadors a mons imaginaris impossibles, en aquest cas, poder crear capsules amb testimonis és més necessari que mai per poder tornar el teatre de Comediants a qui pertany: al carrer i al seus espectadors.

Bibliografia

Acadèmia Valenciana de la Llengua. *Vocabulari de les arts escèniques*. València: Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2020.

ADROER, Àngels; GIFRE, Pere. Arxius privats i arxius patrimonials a Catalunya. A: *Lligall* [en línia]. 1989, Núm. 1, p. 83-94. Disponible a:
<https://raco.cat/index.php/lligall/article/view/338710>

AMBROSIO, Amber d'. British Theatre Archives: Scattered but Accessible. A: *Qualitative and Quantitative Methods in Libraries*, 2017. Vol. 1, núm. 3, p. 239-246.

ANTICH, Xavier. Del "Mal d'Arxiu" a la "febre d'arxiu". La noció d'arxiu en la cultura contemporània. A: *Lligall*, 2011. Vol. 32, p. 13-41.

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. A: *PAJ: a Journal of Performance and Art*, 2006. Vol. 28, núm. 3, p. 1-10.

AYERBE, Nerea. Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. A: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2017. Vol. 7, núm. 3, p. 551-572.

BARNHILL, Georgia B. Why Not Ephemera? The Emergence of Ephemera in Libraries. A: *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, 2008. Vol. 9, núm. 1, p. 127-135.

BARRADAS, Ana Escañuela; FOLGUEIRAS, Montserrat Gutiérrez. Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu: 150 anys d'història d'un teatre i una ciutat. A: *Item: revista de biblioteconomia i documentació*, 2017. Vol. 62, p. 45-58.

BENACH, Joan-Anton. Crónica de una fascinante transgresión. A: *Comediantes, 15 años*. Madrid, El público, centro de documentación teatral, 1987, p. 2-21.

BERNARD, Alix. Donner, perdre, (se)ranconter, transmettre: accueillir une histoire de vie. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 29-38.

BOADAS, Joan; FERNÁNDEZ, Josep; MASACHS, Josep Maria, PLANAS, Ramon, ROVIRA, Manuel. Conceptes generals i tipologies de fons privats. *Lligall*, 2000. Núm. 16, p. 299-314

BORDES, Jordi. Comiat de Comediants. A: *El PuntAvui+* [en línia]. 7 novembre 2021. [Consulta: 2 abril 2022]. Disponible a: <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2054057-comiat-de-comediants.html>

BROWN, Richard Harvey; DAVIS-BROWN, Beth. The making of memory: the politics of archives, libraries and museums in the construction of national consciousness. A: *History of the human sciences*, 1998. Vol. 11, núm. 4, p. 17-32.

CASTELLS I ALTIRRIBA, Joan. Utilización y transgresión de la fiesta. A: *Comediants, 15 años*. Madrid: El público, centro de documentación teatral, 1987, p. 48-55.

CASTRO, Purificación; AGUERRI, Ascensión. El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. A: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1995. Vol. 35, p. 433-450.

CASTRO, Purificación; AGUERRI, Ascensión. El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. A: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1995. p. 433-450.

CELEDÓN BAÑADOS, Pedro. *Dimonis* de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal. A: *Insurgentes Norte/Sud. Teatralidades entre milenios*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 2018, p. 42-61.

COLLINS, Julia. A 'powerful, creative history': the reticence of women architects to donate their professional records to archival repositories. A: *Archives and Manuscripts*, 2012. Vol. 40, núm. 3, p. 181-190.

Comediants. *Comediants* [en línia]. [Consulta: 10 juny 2022]. Disponible a: <http://comediants.com/>

COOKE, Anne. What do I do with a rowing oar? The role of memorabilia in school archives. A: *Archives & Manuscripts*, 1991. Vol. 19, núm. 1, p. 57-62.

COX, John. The Abbey Theatre Digital Archive. A digitization project with dramatic impact. A: *Insights*, 2017. Vol. 30, núm. 3, p. 20-30.

Dalmau, Elisenda; Muniente, Héctor (Directors). Comediants. Amb el sol a la maleta [documental en línia]. Televisió de Catalunya, 2013. [Consulta: 29 març 2022]. Disponible a: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sala-33/comediants-amb-el-sol-a-la-maleta/video/4749071/>

EDWARDS, Brenna M. Theatre Archives in the Triangle: The American Theatre Archive Project in North Carolina. Treball final de Màster (treball no publicat). Chapel Hill: University of North Carolina, 2018.

El Quadre de fons dels arxius, *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, maig 1994. Núm. 2, p. 1-4.

El Quadre de fons dels arxius, *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, setembre 1994. Núm. 3, p. 1-3.

ELVIRA SILLERAS, María. Posibilidades de eliminar documentos en archivos personales. A: *6as Jornadas Archivando: la valoración documental: actas de las jornadas: León, Fundación Sierra Pambley, 7 y 8 de noviembre de 2013 / coord. por Javier González Cachafeiro, 2013*, p. 219-230.
Disponible a:

https://archivosierrapambley.files.wordpress.com/2014/02/master_actas_2013_new2.pdf

ESCOBAR SOCÍAS, Helena Clara. Aproximació a l'estudi arxivístic dels fons històrics dels teatres de Barcelona. Treball final de Màster (treball no publicat). Barcelona: Escola Superior d'Arxivística i Gestió de Documents - Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

FERNÁNDEZ TRABAL, Josep. Els arxius personals i patrimonials. A: *Dovella* [en línia], 2009. Núm. 99, p. 19-24. Disponible a:

<https://raco.cat/index.php/Dovella/article/view/201271>

FISHER, Rob. Donors and Donor Agency: Implications for Private Archives Theory and Practice. A: *Archivaria*, 2015. Vol. 79, p. 91-119.

FLINN, Andrew. Community histories, community archives: Some opportunities and challenges. A: *Journal of the Society of Archivists*, 2007. Vol. 28, núm. 2, p. 151-176.

FLINN, Andrew; STEVENS, Mary; SHEPHERD, Elizabeth. Whose memories, whose archives? Independent community archives, autonomy and the mainstream. A: *Archival science*, 2009. Vol. 9, núm. 1, p. 71-86.

FONTDEVILA, Santiago. Una forma de vida. A: *Comediantes, 15 años*. Madrid: El público, centro de documentación teatral, 1987, p. 37-47.

GANNETT, Leahkim A.; NOVARA, Vincent J.; SMITH, Kelly A.; CRAUDERUEFF, Mary. The Studio Theatre Archives: Staging an Embedded Appraisal [en línia]. A: *Appraisal and acquisition: innovative practices for archives and special collections*, 2015. Disponible a:

<https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/16878/00%20Studio%20Theatre%20FINAL.docx?sequence=1>

GÓMEZ GARCÍA, Cecilia. Conservación preventiva de colecciones de vestuario escénico. Colección de vestuario compañía de danza española Ángel Pericet. A: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 2020. Núm. 100, p. 139-154.

GORZALSKI, Matt. Archivists and Thespians: A Case Study and Reflections on Context and Authenticity in a Digitization Project. A: *The American Archivist*, 2016. Vol. 79, núm. 1, p. 161-185.

GRAILLES, Bénédicte. Dons d'écrits, transmission d'un engagement: le cas singulier des fonds militants. GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 21-28.

GRAILLES, Bénédicte. Introduction. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 21-28.

GRAILLES, Bénédicte. Quelques réflexions à l'usage des archivistes. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 39-50.

HALL, Stuart. Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation Whose heritage? A: *Third Text*, 1999. Vol. 13, núm. 49, p. 3-13.

Informe fons Comediants. MAE. Març 2017. [document d'ús intern].

Informe fons Comediants. MAE. Novembre 2021. [document d'ús intern].

ISART MARGARIT, Rosa M. Els fons personals d'actors. Estudi de cas: el fons Assumpció Casals i Rovira (1896-1975). Treball final de Màster (treball no publicat). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

JONES, Amelia. "Presence" in absentia: Experiencing performance as documentation. A: *Art Journal*, 1997. Vol. 56, núm. 4, p. 11-18.

JONES, Sarah; ABBOTT, Daisy; ROSS, Seamus. Redefining the performing arts archive. A: *Archival Science*, 2009. Vol. 9, núm. 3, p. 165-171.

KETELAAR, Eric. Cultivating archives: meanings and identities. A: *Archival science*, 2012. Vol. 12, núm. 1, p. 19-33.

LAWES, Elizabeth; WEBB, Vicky. Ephemera in the art library. A: *Art libraries journal*, 2003. Vol. 28, núm. 2, p. 35-39.

LE BRECH, Gouvlen. Les archives des chercheurs et le don: enjeux symboliques et pratiques archivistiques. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 113-122.

LLACUNA I ORTÍNEZ, Pau. *El teatro de calle en las políticas culturales* [en línia]. Fira de Tàrrrega, teatre al carrer, 2005. [Consulta: 7 maig 2022]. Disponible a: <[https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/el teatro de call en las políticas culturales pau-llacuna editora 14 9 2.pdf](https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/el%20teatro%20de%20call%20en%20las%20pol%C3%ADticas%20culturales%20pau-llacuna%20editora%2014%209%202.pdf)>

LOWTHER, Stephen. Managing and cataloguing ephemera collections. A: *Art Libraries Journal*, 2006. Vol. 31, núm. 4, p. 9-13.

MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. *MAE: Museu. Col·leccions* [en línia]. Consulta: 1 juny 2022. Disponible: <https://www.cdmae.cat/colleccions/>

MANOFF, Marlene. Theories of the Archive from Across the Disciplines. *portal: Libraries and the Academy*, 2004. Vol. 4, núm.1, p. 9-25.

MANZOR, Lillian. The Cuban Theatre Digital Archive: A Learning and Preservation Resource for Theater History in the Cuban Diaspora. A: *Caribe*, 2011. Vol. 13, núm. 2, p. 71-94.

MARINI, Francesca. Archivists, librarians, and theatre research. A *Archivaria*, 2007. Vol. 63, p. 7-33.

MÁRMOL, Mariana del; SAEZ, Mariana Lucía. Plataforma NODOS: Del archivo personal al archivo colectivo. A: *Metal*, 2019, vol. 5, p. 1-13.

MARTÍN FERNÁNDEZ, Angel. El archivo del teatro de Broadway. A *Archivamos: Boletín ACAL*, 2011. Vol. 79, p. 50-51.

MARTÍN MARTÍN, Francisco Marcos; RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier; MÉRIDA LUQUE, Jesús. La documentación de archivo como fuente principal para el estudio del teatro independiente durante la Transición en Andalucía. A: *Revista General de Información y Documentación*, 2016. Vol. 26, núm. 1, p. 291-311.

MENDOZA ZAZUETA, Juan Enrique. Contribución al estudio de un género espectacular: el teatro de calle contemporáneo: Tesis doctoral [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponible:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/20727/1/T34379.pdf>

MOLLOY, Laura. Digital curation skills in the performing arts—an investigation of practitioner awareness and knowledge of digital object management and preservation. A: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2014. Vol. 10, núm. 1, p. 7-20.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. Mapa de la documentación teatral en España. Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. Vol. I [en línea]. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2011. Disponible a: <https://www.teatro.es/publicaciones/fuentes-y-recursos-para-el-estudio-del-teatro-espanol.-mapa-de-la-documentacion-teatral-en-espana>

NAVARRO BASTIDAS, Francina. El document efímer polític: de la pancarta al tuit. *Lligall* [en línea], 2019. Núm. 43, p. 224-245. Disponible a:

<https://raco.cat/index.php/lligall/article/view/370220>

NEGRETE, Enid. El archivo del Liceu: La crónica del Gran Teatre, por fin digitalizándose. A: *Opera actual*, 2011. Vol. 139, p. 46-47.

NEGRETE, Enid. El archivo del Teatro Real: todo un mundo por descubrir. A: *Opera actual*, 2010. Vol. 135, p. 46-48.

NEGRETE, Enid. Luis París y el archivo del Teatro Real de Madrid: un tesoro recobrado. A: *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2007. Vol. 114, p. 166-173.

PADILLA, Gabriel, J. *Comediants antologia. Quadern pedagògic*. Canet de Mar: Comediants, 1996.

PARRA VERDÚ, Pedro Juan. La cazuela, Compañía de Teatro Estable en la sociedad alcoyana (1950/1968). Alcoy: Gráficas Ciudad, 1995.

PAZ GONZÁLEZ, Anabel de la. El Fons Lluís Pasqual de la Biblioteca del Teatre Lliure. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

PEDRUELO, Eduardo. El archivo del Teatro Calderón de Valladolid. A: *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 2015. Vol. 35, p. 301-308.

PEREZ COTERILLO, Moisés. Viaje al corazón de la fiesta. A: *Comediantes, 15 años*. Madrid: El público, centro de documentación teatral, 1987, p. 56-71.

PÉREZ, Elena. Experiential documentation in pervasive performance: the democratization of the archive. A: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2014. Vol. 10, núm. 1, p. 77-90.

PHELAN, Peggy. The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction. A: *Unmarked: The politics of performance*. Nova York: Routledge, 1993, 9. 146-167.

PIHEL, Laetitia. Avant-propos. Ce que donner veut dire: une proposition pur le don d'archives. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 7-21.

PINTA, María Fernanda; GARBATZKY, Irina. Ante el teatro, en el museo, desde el archivo: modos escénicos (y autorales) del arte contemporáneo. A: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 2018. Núm. 55, p. 119-133.

PLANES I ALBETS, Ramon. Els arxius patrimonials catalans: experiències i futur. *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics* [en línia], 2017. Vol. 28, p. 237-265. Disponible a: <https://raco.cat/index.php/ButlletíSCEH/article/view/330355>

PRITCHARD, Jane. Archives of The Dance (7) The Rambert Dance Company Archive. A: *Dance Research*, 1988. Vol. 6, núm. 1, p.59-69.

Projecte d'integració dels fons de la companyia Comediantes. MAE. Març 2022. [document d'ús intern].

PULJU, Anne M. The Dublin Gate Theatre Archive at Northwestern University. A: *Theatre Survey*, 2002. Vol. 43, núm. 2. p. 253-259.

PURCELL, Aaron D. *Donors and archives: a guidebook for successful programs*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

READ, Claire. 'Live, or almost live...': the politics of performance and documentation. A: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2014. Vol. 10, núm. 1, p. 67-76.

REASON, Matthew. Archive or memory? The detritus of live performance. A: *New theatre quarterly*, 2003. Vol. 19, núm. 1, p. 82-89.

REASON, Matthew. *Documentation, disappearance and the representation of live performance*. Nova York: Pelgrave MacMillan, 2006.

- RISSO NIEVA, José María. Teatro, documento, archivo. A: *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, 2021. Vol. 1, núm. 13, p. 179-193.
- ROMANÍ MOLINS, Èlia. El tractament dels efímers: una exploració als centres documentals de Catalunya. Treball final de Màster (treball no publicat). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.
- RUÍZ GÓMEZ, Vicenç. Arxiu com a eina de contrapoder ciutadà. A: *Lligall* [en línia], 2019. Núm. 43, p. 20-49. Diponible a: <https://raco.cat/index.php/lligall/article/view/370182>
- RUSCHIENSKY, Carmen. Meaning-Making and Memory-Making in the Archives: Oral History Interviews with Archives Donors. A: *Archivaria*, 2017. Vol. 84, núm. 1, p. 103-125.
- SÁNCHEZ, Sandra. Los géneros efímeros: el caso del programa de mano. A: *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, 2013. Núm. 9, p. 33-47.
- SARRAZIN, Véronique. Les dons des particuliers à la bibliothèque municipale d'Angers au XIX^e siècle: intentions et réception. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 97-112.
- SMITH, Kai Alexis. Digitizing ephemera reloaded: a digitization plan for an art museum library. A: *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 2016. Vol. 35, núm. 2, p. 329-338.
- SOLÉ, Isaura. Ephemera o el calaix de sastre: accessibilitat i visibilitat més enllà de les definicions. A: *Item: revista de biblioteconomia i documentació* [en línia], 2017. Vol. 2, núm. 63. Disponible a: <https://raco.cat/index.php/Item/article/view/337007>
- STONE, Richard. The show goes on! Preserving performing arts ephemera, or the power of the program. A: *Art Libraries Journal*, 2000. Vol. 25, núm. 2, p. 31-35.
- SUTHERLAND, Tonia. Restaging the Record: The Role of Contemporary Archives n Safeguarding and Preserving Performance as Intangible Cultural Heritage. Tesi doctoral [en línia]. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2014. Disponible a: <http://d-scholarship.pitt.edu/23889/>
- TAYLOR, Hugh A. "Heritage" Revisited: Documents as Artifacts in the Context of Museums and Material Culture. A: *Archivaria*, 1995. Núm. 40, p. 8-20.

VALLS PASOLA, Anna. El MAE-Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. A: *Terminalia* [en línia], 2016. Núm. 13, p. 53-54. Disponible a: http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/802/terminalia13_53_54.pdf?sequence=1&isAllowed=y

VALLS PASOLA, Anna. Fons patrimonials d'arts escèniques. A: *Ítem: Revista de Biblioteconomia i Documentació*, 2009. Núm. 51, p. 18-20.

VERRY, Élisabeth. Le don : un geste de (sur)vie. A: GRAILLES et al. *Les dons d'archives et bibliothèques. XIX^e-XXI^e siècle. De l'intention a la contrepartie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 169-179.

WAGNER, Jessica; SMITH, Debbi. Students as donors to university archives: A study of student perceptions with recommendations. A: *The American Archivist*, 2012. Vol. 75, núm. 2, p. 538-566.

WILLIAMSON, Ashley. The Archive on Display: Issues of Curating Performance Remains. A: *Canadian Theatre Review*, 2010. Vol. 156, p. 24-29.

WOOLLEY, Michael JH. Documenting performance art: documentation in practice. A: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2014. Vol. 10, núm. 1, p. 48-66.

ZAMORA SAUMA, Rocío. Performar el archivo. A: *Etudes Romanes de Brno*, 2019. Vol. 40, núm. 1, p. 41-50.

Annexes

Projecte d'integració dels fons de la companyia Comediants (MAE)

Seguidament es còpia el document complet a excepció dels pressupostos per raons de confidencialitat.

PROJECTE D'INTEGRACIÓ DELS FONDS DE LA COMPANYIA COMEDIANTS.

Preservar el llegat dels Comediants

Uns dels objectius fundacionals del MAE és la preservació de la memòria de les arts escèniques, és per això que la preservació del fons documental i d'objectes dels Comediants entra de ple en la seva raó de ser.

Els Comediants és sense dubte una de les companyies de teatre més importants que ha tingut Catalunya. Considerada per molts com la més gran companyia de carrer ha estat molt més que això. Formada el novembre de 1971 per membres provinents de diferents disciplines i espectacles de creació col·lectiva, ha unit tradicions festives populars (titelles, ombres xinesques, capgrossos, gegants) amb una imatgeria mediterrània (sol, lluna, astres, dimonis) de colors vius i lluminosos. Van ser impulsors de la primera Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga. Ha treballat als 5 continents amb actuacions tant en grans ciutats com pobles petits. La seva seu ha estat molts anys la Vinya, un magnífic espai amb diferents edificis a Canet de Mar on han concebut molts dels seus espectacles. El muntatge que van concebre per a la cerimònia de clausura dels jocs Olímpics de Barcelona de 1992 va causar un gran impacte per la seva espectacularitat i originalitat a nivell internacional. El 2021 volien celebrar els 50 anys de la Companyia i alhora acomiadar-se del seu públic, la pandèmia va estroncar un magnífic programa d'activitats.

Les actuacions per la conservació del seu llegat van començar fa anys. Els primers contactes amb el MAE s'iniciaren el 2017, any que es va fer un primer informe -proposta d'actuacions per raons diverses el tema s'aturà i es reprengué el 2021 amb un segon informe que s'envià a de l'Àrea de Cultura de la Diputació de la Diputació de Barcelona, la qual l'hi ha donat suport.

El Museu de les Arts Escèniques que és el centre de documentació més important de Catalunya i treballa no només per la preservació sinó també per la difusió a través de la seva plataforma Escena Digital i també des de l'Hemeroteca digital i l'AAAEC

Informació sobre la situació del fons documental i d'objectes

Estat de conservació

El fons es troba en diferents edificis a la Vinya, l'estat de les col·leccions està directament relacionat amb l'estat i condicions de l'edifici on s'ubiquen. De forma general podem dir que hi ha una humitat força elevada i canvis de temperatura i això afecta la conservació de la documentació.

La premsa, i part dels dossiers de producció i dissenys de pirotècnia estan en un edifici on hi ha rosegadors, l'espai no està net ni ventilat, hi ha excrements.

El magatzem de vestits té goteres, la roba està protegida per a què no es mulli però la humitat és molt alta, la conservació dels vestits perilla, no s'ha revisat a fons l'estat d'aquesta col·lecció, poden haver hi elements en mal estat.

L'edifici on es troben els objectes (Taller Traveria) també té molta humitat i alguna gotera.

Els projectes, fotografies, audiovisuals, cartells i materials de difusió estan en un edifici amb millors condicions.

Arxiu Municipal de Canet

L'Arxiu ha netejat, digitalitzat i descrit part del fons fotogràfic de negatius i diapositives; i els cartells. Han digitalitzat i documentat 8.689 negatius, 4.885 diapositives, 218 fulls de contactes (dels que no hi negatius). Corresponen als inicis professionals del grup 1974-1975 fins al 1990 (principalment 1974-1985). Hi destaquen les imatges sobre l'activitat creativa de Comediants a Canet de Mar (espectacles propis i produccions d'altres grups de teatre, sobretot les fetes a l'Odeon) i inicis professionals.

Cartells: digitalitzats 338 cartells de 400. Són cartells del repertori de Comediants i de les seves actuacions a tot el món. L'Arxiu no té previst posar les imatges en línia.

Documentació, objectes i indumentària a la Vinya

Documentació en paper

La documentació abasta del 1972 al 2017. A partir de 2006 s'incrementa la documentació en format digital i disminueix el paper.

- Premsa: 24 metres lineals (ml) de prestatgeria amb 200 arxivadors aproximadament.
- Dossiers d'espectacles: Els dossiers inclouen dissenys de pirotècnia, retalls de crítiques de diaris internacionals, revistes, subvencions, projectes, pressupostos, ...i tot allò relacionat amb la producció de l'espectacle (50 ml lineals de dossiers de mides diferents). La part de gran format es troba en una calaixera (7 calaixos)
- Projectes d'òpera de Joan Font: Arxivadors amb documentació escrita de les òperes amb les que ha participat. 15 ml.
- Fotografies en paper: 24 ml (17 ml àlbums amb la selecció de les millors fotografies que es va fer per l'exposició del Palau Robert al 2016, i 7 metres lineals més per classificar) 168 arxivadors.
- Cartells. L'arxiu originals està a l'arxiu municipal, a la Vinya queden duplicats i uns 100 cartells d'altres companyies enganxats sobre cartolina.
- Material promocional : Postals, enganxines, targetons, 20 ml aprox

Material audiovisual i arxiu digital

- Videoteca. Diferents formats:
- 100 Beta, 500 VHS, 24 U-Matic i 5 metres de DVD (un 10% de material que es va utilitzar per a l'exposició del Palau Robert al 2016).
- Fotografia digital (no quantificada)

Objectes, vestuari

- **Premis.** 4 prestatges amb els premis rebuts durant els anys actius de la companyia.
- **Vestits i complements.** El magatzem de vestits conté totes les produccions senceres, comparses, gegants i tots els seus complements, sabates, barrets, perruques. Conté entre 3500 i 4000 vestits i ocupa uns 100 ml
- **Caps grassos, gegants i similars**

Espai d'uns 100 metres quadrats i 4 metres d'alçada ple de motlles, cap grossos, gegants, atrezzo, escenografies, hi ha 500 caixes de cartó i artefactes aproximadament .

PROPOSTA/PLA DE TREBALL

Preservar un llegat no vol dir guardar-ho tot, preservar no és sinònim d'emmagatzemar. **Preservar** comporta també **documentar i difondre** per a garantir l'estudi i la recerca. La nostra prioritat és garantir els continguts, per tant cal seleccionar, cal recollir exhaustivament determinades tipologies documentals i fer una selecció d'altres.

La proposta d'integració del fons dels Comediants al MAE contempla una selecció rigorosa i amplia a la vegada i una consulta única ja que s'està produint una dispersió del fons (arxiu municipal, i Biblioteca de Catalunya que demanarà la documentació de 3 produccions). La dispersió en sí mateixa no és un problema si treballem per tenir la informació accessible en una plataforma digital que serà la nova Escena digital per la qual ja estem treballant.

Es proposa

- preservar els dossiers dels espectacles, programes, fotografies, premsa , vídeos ja que permeten documentar/ recordar/ estudiar els espectacles.
- Premsa i fotografies seran digitalitzats de forma immediata i els originals guardats a la reserva de la PDL , part de la premsa potser no es podrà preservar perquè sembla que té fongs.
- Fer una selecció del vestuari , els capgrossos, i dels altres elements dels espectacles de carrer per a què les futures generacions puguin conèixer de prop com eren els objectes i artefactes i per a que puguin formar part de futures exposicions. La selecció anirà lligada a l'estat de conservació, la durabilitat dels materials, al valor artístic de la peça i a la importància i significació dels espectacles dels que formaven part. Una petita part de les màscares i capgrossos són de làtex, aquest material té una duració limitada, quedarien exclosos en cas de fer una selecció.
- Material promocional: 2 exemplars de cada

Difusió / documentació

Premsa: Es digitalitzarà directament, es catalogarà a [l'Hemeroteca Digital de les Arts Escèniques](#) com a col·lecció independent. La responsabilitat de conservar els originals és de les hemeroteques i la nostra és que els continguts es puguin consultar a text complet i estigui a disposició dels investigadors i afeccionats, per tant només es conservarà la premsa en bon estat.

Fotografies. L'arxiu en paper. Són còpies i es digitalitzaran directament es catalogaran per reportatges a l'actual [Escena digital](#). Es treballarà per disposar de l'autorització dels fotògrafs per tal que l'accés a les imatges sigui lliure. Es valorarà la conveniència de guardar el format en paper, especialment el color que es degrada amb el pas el temps.

Desconeixem l'abast de la col·lecció digital de fotografies, es preservarà a Escena Digital.

Videoteca: es passaran els diferents formats a mp4 i es catalogaran i difondran a [AAAEC](#). L'accés lliure dependrà de l'autorització que pugui fer la Companyia. Es proposa eliminar els formats VHS, DVD, etc. quan els arxius estiguin als servidors definitius amb les corresponents còpies de seguretat

Dossiers d'espectacles i projectes. Es guardaran en contenidors adequats i es farà un inventari que es farà públic

Objectes i vestuari: Cal un treball conjunt amb membres de la Companyia per fer una selecció d'acord amb els criteris: estat de peces, durabilitat, qualitat de la manufactura, importància dels espectacles.

Cartells: incorporar les imatges digitals que tenen l'arxiu de Canet a Escena Digital. Els cartells d'altres companyies enganxats amb fusta o cartró es digitalitzaran o s'eliminaran.

Es descarten d'entrada els decorats i es proposa trobar un lloc per als gegants (caldria fer contactes amb Geganters de Canet, i Agrupació de colles de geganters de Catalunya)

DIFUSIÓ I PRESENTACIÓ DE LA PRESERVACIÓ DEL LLEGAT

Es farà una roda de premsa conjunta amb Comediants, Arxiu de Canet, Biblioteca de Catalunya , Institut del Teatre i Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona per explicar que treballarem conjuntament i col·laborativament per preservar i fer gran el llegat dels Comediants

Llista d'espectacles de Comediants

La llista que es troba a continuació és una selecció dels espectacles en viu que han fet Comediants com a companyia durant aquests 40 anys. No s'han inclòs aquells espectacles en que només han participat en una part de la creació, com les òperes on s'encarregaven de la direcció artística, els programes de televisió, col·laboracions amb altres companyies, etc. Tampoc s'han inclòs totes les intervencions que han fet al llarg dels

anys o les participacions en cerimònies i altres actes com serien els Carnavals, rituals o la cloenda dels Jocs Olímpics del 1992⁵⁴. Els espectacles i la data d'estrena s'han tret de la pàgina web de la companyia.

- Non plus plis (1972)
- Catacroc! (1973)
- Cerimònia inaugural i cervavila (1975)
- Moros i Cristians (1975)
- Saurau de Gala (1976)
- Plou i fa sol (1976)
- Sol, solet (1978)
- Dimonis (1981)
- Alè (1984)
- La nit (1987)
- Nit de nits (1989)
- Mediterrània. Horitzons de blau salat (1991)
- Mare Nostrum (1992)
- Anthologia (1996)
- T.E.M.P.U.S. (1997)
- O rapaz de papel (1998)
- Zenit (1999)
- Maravelles de Cervantes (2000)
- Boccato di Cardinale (2001)
- L'arbre de la memòria (2004)
- Neruda, Adelante. 100 años en viaje (2004)
- Elogi a la bogeria (2005)
- Les mil i una nits (2005)
- Iu i els números. Num3r@lia (2008)
- Skibo (2010)
- Persefone (2011)
- Monts, faula musical del Pirineu (2014)

Llista d'alguns integrants de Comediants

Aquesta llista s'ha extret del documental de Televisió de Catalunya, *Comediants. Amb el sol a la maleta* (2013). Pot ser que alguns dels integrants que al 2013 formaven part de la companyia ja no hi participin. També cal tenir en compte que la funció mencionada, en la majoria dels casos, era la funció principal perquè era comú que tots fessin diverses funcions.

- Joan Font (1971-Actualitat): Director de Comediants
- Maria dels Àngels Julian i Garcia "Angeleta" (1971-Actualitat): Actriu
- Anna Lizaran (1972-1974): Actriu
- Imma Colomer (1972-1974): Actriu
- Fermí Reixac (1972-1974): Actor
- Emili Zegrí (1972-1974) Advocat criminalista
- Jordi Bulbena (1972-1990): Escenògraf, vestuari i direcció artística
- Quimet Pla (1973- 1986): Actor i creador
- Andreu Sánchez (1973-1999): Figurinista i escenògraf
- Enric d'Armengol (1974-1981): Músic de carrer

⁵⁴ Per una llista completa dels seus espectacles recomano anar a la seva pàgina web, a l'apartat "Història" i "Espectacles, disponibles als següents enllaços: http://comediants.com/?page_id=13 ; http://comediants.com/?page_id=85

- Quim Mas (1974-1984): Cantant i guionista d'espectacles
- Jaume Bernadet (1975-Actualitat): Actor, Guionista, director teatral i artístic
- Ton Gerona (1975-1985) Empresari i tècnic de “fengshui”
- Mercè Arnella (1975-1975): Oficinista
- Montse Català (1975-1994)
- Julio Martín (1975-2012): Inventor i pirotècnic
- Ana Muñoz (1977-1987): Directora de producció
- Paca Sola (1978-Actualitat): Recerca de recursos i coordinació de projectes⁵⁵
- Jin-Hua Kuan (1979-Actualitat): Actriu, creació i producció artística
- Matilde Muñoz (1980-1992): Directora teatral
- Ramón Calduch (1981-1993): Compositor i músic
- Catou Verdier (1982-1990/1992-1998): Figurinista
- Joan Segura: (1983-Actualitat): Cap tècnic
- Clementina “Titina” (1983-1987): Professora de formació ocupacional de cuina
- Joan Montanyès “Monti” (1988-1996): Pallasso i empresari de circ

Imatges

Totes les imatges que hi ha continuació formen part de la col·lecció de fotografies del fons de Comediants, s'adjunta aquí, la imatge digitalitzada a la pàgina web de la companyia.



Imatge 1: Els follets de l'espectacle *La Nit* (1987)

⁵⁵ Abans d'entrar a formar part de la companyia en sí ja hi estava fortament lligada, de manera que l'any d'entrada és aproximat



Imatge 2: Escena de *Sol, solet* (1978) amb el sol al centre de l'escenari.



Imatge 3: Un dels dimonis de l'espectacle *Dimonis* (1981).



Imatge 4: Jaume Bernadet i Jin-Hua a l'espai La Vinya de Canet de Mar l'1 de juny de 2022.

Documents per guiar l'entrevista

Temes a tractar:

- Sentiment de pertinença
 - o A un grup
 - o A la societat
 - o Identitat col·lectiva
- Esdevenir públic
 - o Evitar l'oblit social
 - o Visibilitat
 - o Identitat col·lectiva
 - o Reconeixement
- Donar la pròpia vida i l'essència espiritual
- Explicar la pròpia història
 - o Allargar la pròpia memòria
 - o Immortalitat
- Voluntat de ser reconegut
 - o Revisar docs abans de donar per la imatge (o altres)
- Legitimització
 - o Visibilitat
 - o Valor a l'obra
 - o Esdevenir públic
 - o Durabilitat
- Donació per motius físics (espai)
- Memòria segueix viva=tranquil·litat
- Arxius comunitaris

Preguntes per guiar

Aquesta entrevista està dividida en dues parts, la primera part està relacionada amb com us heu sentit i com heu viscut l'experiència com a donants d'un fons tant extens i important com el vostre i la segona està relacionada amb el procés de selecció que el MAE us demana fer dels objectes del vostre fons.

Donar

- Ara aniré una mica directe, per què va decidir donar el fons de Comediants?
- El fet de guardar-ho tot denota una voluntat ja primerenca de fer-ne algo? Des d'un principi ereu conscients que calia guardar-ho? O guardaveu per no ser capaços de llençar res o perquè creieu que ho aprofitarieu?
 - o Es van cremar gaires coses a l'incendi?
 - o Igualment, havieu ja fet o heu anat fent una selecció? O hi ha coses que ja no heu guardat?
- Us quedareu alguna cosa per vosaltres? Com a record? O tot el que considereu més personal ja ho teniu vosaltres a part?
- Quan penseu en qui us agradaria que veiés el vostre fons, en qui penseu principalment? Per exemple: Investigadors, alumnes de teatre, altres artistes teatrals, més aviat els vostres espectadors o qui ho hagués sigut (públic general)...
 - o Penseu en un abast més local o internacional?
- Us heu plantejat què passaria si no decidiu donar vosaltres l'arxiu en vida? És a dir, què podria passar si decidiu seguir custodiant vosaltres tot el fons i en morir, no sabeu què passarà amb tot el llegat?
- Què significa per Comediants, per la vostra memòria i pel vostre futur, poder preservar tota la documentació a un arxiu institucional?
 - o Us dona certa tranquil·litat saber que el vostre llegat, la vostra memòria quedarà preservada?
 - o Per què?
- Considereu que aquest procés, que ha sigut tant llarg, hauria d'haver sigut més fàcil?

- Sí és així, què us ha sobtat més o fet més pesat?
- Veure que companys de professió donen els seus fons, us ha animat a fer el mateix amb el vostre?
- Pel que fa a l'arxiu que es queda el vostre fons. Haguéssiu preferit que es pogués quedar tot a l'arxiu municipal de Canet? Us hagués agradat que anés a la BNC o al ANC? Per què?
 - Si us hagués sortit l'oportunitat de donar-ho a un arxiu espanyol o internacional, ho haguéssiu fet (abans que donar-ho a un arxiu català). Per què?
- Quan va quedar tot parat, en algun moment va sentir que no se us donava la importància que mereixieu?
- Teniu la sensació que és com si estiguéssiu donant els vostres records? Una part de vosaltres mateixos?
 - Teniu que el fet de no tenir-ho més vosaltres us allunya de tot allò que heu construït?
- Penseu que tot això que doneu és una bona representació de Comediants?
 - Què hi faltaria?
- Recordeu que el 2016, quan va començar a pensar en què es faria de tot això vostre, teníeu la idea de fer una Casa-Museu de Comediants-Teatre de Carrer, si tinguéssiu la possibilitat de tirar-ho endavant encara ho faríeu?
 - Creieu que us sentiríeu més còmodes podent gestionar vosaltes l'espai amb l'ajuda de l'institució?
 - Ara que ja esteu tancant tot el procés, quins avantatges i desavantges veieu aquesta primera idea versus poder-ho deixar a un arxiu?
- Heu parlat/estat parlant amb els altres membres o ex-membres de la companyia sobre això?
 - Tothom ho està visquent igual?
- Teniu la sensació que per ser un fons teatral i a més, de teatre de carrer, se us té menys en compte als arxius?

Tria

- De tot el que teniu a l'arxiu, què creieu que és una millor mostra del vostre teatre?
- Des del MAE, ja des del principi, se us va dir que hi havia d'haver una selecció dels objectes i vestits. Si poguéssiu (temps, ajuda...) faríeu també una selecció dels docs en paper (fotos, vídeos, dossiers de producció...)?
 - Per què?
 - Quan en un primer moment us van dir que no es podrien conservar tots els objectes, què va pensar? I si haguéssiu de fer una tria sense els criteris del MAE, quins aplicaríeu?
- Si poguessin triar què és el que es preserva (en un món ideal, imaginari...), què seria? Què us agardaria que en un futur quan algú us busqués rebés?
- Què es el primer, impulsivament què us ve al cap si penseu: "ui noooo! Això que no ho llencin, mare meva, per favor, que es guardi!!"
- Criteris del MAE: rellevància espectacle, durabilitat material, conservació.
- Què fareu amb tot el que no doneu? (vendre, regalar, cremar, abandonar...)
 - Per què?
- Hi ha teories que diuen que el teatre no es pot preservar a un arxiu perquè la seva naturalesa efímera i pendada per ser viscuda en un present i espai concrets no es reproduïble. Què en diríeu d'això?
- Creieu que hi ha algun objecte que representa o transmet millor el vostre teatre que altres? Creieu que això on es veu és a les fotos? Vídeos?
- Diríeu que la millor manera de preservar Comediants hagués sigut podent mantenir un espai com el que va construir al Palau Robert el 2016?
- Penseu que és injust que us facin triar a vosaltres? O bàsicament que us facin seleccionar?
 - Creieu que aquesta tria pot distorsionar la vostra imatge?
- En qui o què penseu en fer la selecció?
 - Penseu que és diferent el que vosaltres voleu guardar o guardaríeu? El que us demana el MAE o el que donareu pensant en la societat?
- Per exemple, suposo que voldreu guardar coses de *Dimonis*. Com en fareu la tria?

L'entrevista. 1 de juny 2022, Canet de Mar.

Per raons tècniques no es pot publicar la transcripció de l'entrevista mantinguda amb els components de la companyia Comediants.