

10-2011

El teatre català: drames públics i privats

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [Playwriting Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "El teatre català: drames públics i privats." *L'Avenç* 372 (October 2011): 42-50.

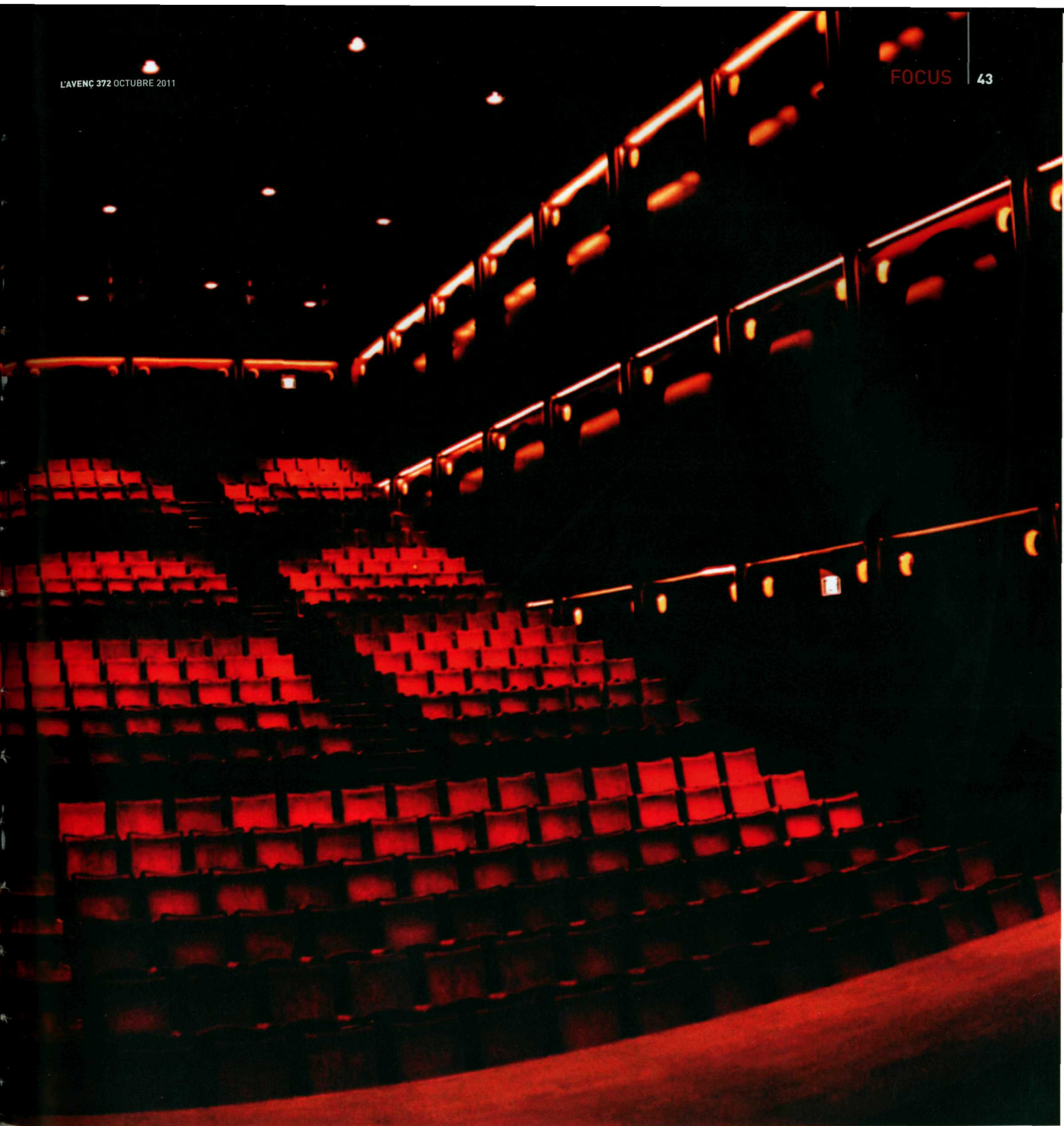
This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

SHARON G. FELDMAN



EL TEATRE CATALÀ: DRAMES PÚBLICS I PRIVATS

Amb l'arribada dels anys 1990, dues sales de teatre públic ostensiblement sumptuoses, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) i el nou Teatre Lliure, van alçar-se en el paisatge teatral barceloní com a llocs decisius de disputa. Cadascuna va esdevenir un camp de batalla artístic i polític, un tema destacat de debat i discussió, i de vegades un lloc d'espectacle públic. Potser el drama públic més carnavalesc que va tenir lloc durant aquest període és el protagonitzat per la indeleble presència de l'actor/director Josep M. Flotats, l'infructuós període del qual al timó del TNC, que va acabar amb la seva humiliant destitució poc després de la inauguració oficial del teatre l'any 1997, va omplir durant anys les pàgines de la premsa diària amb un deliri de «política, arquitectura, dinero, teatro, insultos, vanidades, vindicaciones» i fins i tot «algún puñetazo». En resum, va ser «Shakespeare puro», com va suggerir encertadament Víctor-M. Amela a les pàgines de *La Vanguardia*.



El TNC, sorgit arran del que havia estat el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i situat a la plaça de les Arts, al costat de l'Auditori, és, en termes físics i espacials, un imponent edifici de marbre immaculat i vidre, una recreació post-moderna del classicisme (amb ressons del projecte noucentista) concebut per l'arquitecte Ricardo Bofill. A la premsa barcelonina, «monumental» és la paraula que s'ha utilitzat més sovint per descriure'l —com si el propi edifici fos capaç de reafirmar visualment la presència i l'experiència del nacio-

nalisme català, en concret el promogut pel president Jordi Pujol, que va governar Catalunya de l'any 1980 al 2003. El TNC és, de fet, un complex teatral que conté tres espais per a actuacions (la Sala Gran, amb aforament per a 900 espectadors; la Sala Petita, per a 300, i la Sala Tallers per a 400) i, tot i que pot ser espectacular a nivell visual, al llarg del període de la seva construcció durant la dècada del 1990 va fer-se cada vegada més palès entre els membres de la comunitat teatral barcelonina el temor que, quan tot hagués acabat, l'espectacularitat del gest

Sharon G. Feldman

nascuda a Nova York, és la cap del Departament d'Estudis Llatinoamericans i Peninsulars a la Universitat de Richmond (Virgínia), on s'especialitza en arts escèniques contemporànies. Ha traduït a l'anglès textos dramàtics d'autors catalans com ara Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé, Daniela Feixas i Pau Miró. El present article reproduïx un subcapítol del seu llibre *A l'ull de l'huracà: teatre català contemporani* (*L'Avenc*), que surt a la venda el dia 13 d'aquest mateix mes



—la grandiosa façana— fos potser l'únic que en restés.

Flotats (1939) és un artista de gran talent que, durant alguns anys, va ser considerat un profeta cultural de la coalició Convergència i Unió (i de la burgesia catalana i catalanista) del president Pujol. Va estudiar interpretació i va treballar a França durant els anys seixanta, setanta i principis dels vuitanta, convertint-se en un membre consumat de la Comédie Française el 1981. Ja

La proposta de Flotats no proporcionava una visió clara quant al tipus de programació que pretenia oferir al TNC, i aquesta mancança no presagiava res de bo per al futur del teatre català autòcton 9

el 1980, va proposar la seva idea d'un teatre nacional a Max Cahner, aleshores conseller de Cultura del Govern català, i l'any 1984 va tornar a Barcelona, on la Generalitat li va concedir l'oportunitat de dirigir la seva pròpia companyia de teatre epònim. La Companyia Flotats tenia la seva seu al Teatre Poliorama de Barcelona, que aleshores

era subvencionat pel Govern català. Flotats s'hi quedaria fins el 1994, quan es va iniciar la construcció del TNC.

L'any 1995, la Generalitat va nomenar Flotats director artístic del TNC en un gest que va suscitar insatisfacció entre un ampli sector de la comunitat teatral barcelonina. A la premsa, solia definir el TNC com «el Barça del teatre català», i assegurava a tothom que el desig suprem de la Generalitat era dotar Catalunya d'un esplendorós centre cultural i una companyia, a semblança de la Comédie Française, el Piccolo Teatro o la Royal Shakespeare. El seu llibre *Un projecte per al Teatre Nacional* (1989) era un breu resum (publicat amb pròlegs de Jordi Pujol i l'alcalde de Barcelona Pasqual Maragall) en què intentava subratllar la seva idea d'«un teatre

de tots, per a tots, al servei de tots». En la seva opinió, el TNC era una empresa de servei públic necessària per a l'expressió d'una identitat cultural catalana: «Ha d'aportar, a imatge de les grans institucions culturals europees, una mostra de la tradició i de l'art teatral català». La seva proposta, tanmateix, no proporcionava una visió artística

clara quant al tipus de programació que pretenia oferir al TNC, i la manca d'aquesta visió no presagiava res de bo per al futur del teatre català autòcton.

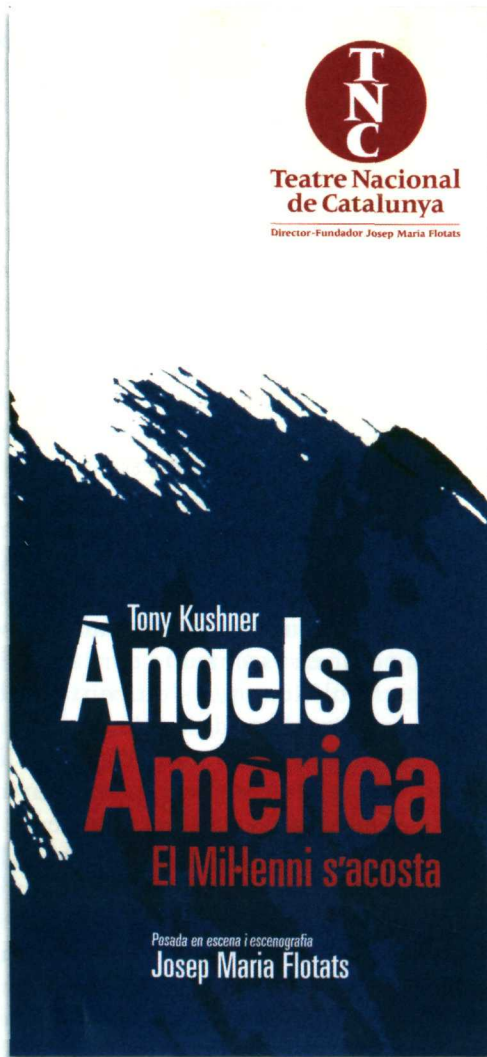
El disgust que es va estendre entre molts sectors de la comunitat teatral respecte al nomenament per part de la Generalitat de Flotats com a director artístic del TNC era, de fet, en gran part, el resultat de la seva aparent preferència pel teatre internacional en detriment del català. Durant els nou anys que la seva companyia va ocupar el Poliorama (1985-1994), Flotats va muntar relativament poques obres catalanes. D'altra banda, els seus vint anys d'experiència a París van contribuir al sentiment imperant que estava més aviat desconnectat de l'evolució contemporània de l'escena catalana i que no havia complert amb el seu deure durant els anys previs de lluita i opressió. A les seves memòries, Albert Boadella, fundador i director d'Els Joglars, el grup de teatre més antic de Catalunya, es refereix a la «importació» directa per part de la Generalitat de Flotats des de França: «La casi totalidad de los recursos económicos públicos del teatro catalán fueron automáticamente destinados a sus montajes, dejando para el resto del gremio una ridícula proporción de ayudas. Las iniciativas escénicas de los grupos que habían levantado el teatro en Cataluña a finales del franquismo no le merecieron suficiente crédito». Malgrat que l'afirmació de Boadella pot estar amarada d'hipèrbole, descriu clarament l'atmosfera d'aprensio que va envoltar el nomenament de Flotats. Aquests temors van augmentar quan Flotats va anunciar la seva decisió d'iniciar la primera temporada (preinaugural) de la programació del TNC amb l'obra molt premiada de l'autor dramàtic nord-americà Tony Kushner *Àngels a Amèrica: Millennium Approaches* (1991).

La posada en escena de Flotats de l'obra de Kushner es va estrenar el novembre de 1996 en un espai de representació provisional que més endavant es convertiria en la Sala Tallers del TNC. El repartiment el componia un prestigiós grup d'actors que incloïa Pere Arquillué, Montserrat Carulla, Ramon Madaula, Sílvia Munt, Vicenta Ndongo, Francesc Orella i Josep M. Pou. Eren membres d'una incipient companyia resident del TNC que mai no donaria fruits. Malgrat la imaginativa direcció de Flotats d'*Àngels a Amèrica: El Mil·lenni s'acosta*, que va situar l'acció a l'espai al·legòric d'un cementiri jueu, l'estrena va anar precedi-

da per crits d'ultratge públic proferits per membres de la professió que insistien que era inadequat endegar la programació del teatre nacional de Catalunya amb una obra nord-americana.

En aquest sentit, un dels dramaturgs barcelonins més emblemàtics, Josep M. Benet i Jornet, va publicar el següent retret, carregat de sarcasme, al suplement en català d'*El País* el setembre de 1996:

Aleshores, el que demano, el que quasi bé exigiria als responsables pertinents de la Generalitat de Catalunya, fóra que, ja que tenen molt de sentit de la nostra història i dels seus moments claus, ja que han muntat fins i tot un museu per mostrar qui som, d'on venim i on anem, facin el favor de continuar en la mateixa línia i col·locar una placa a l'entrada del nou local al fi que, per sempre més, [...] tothom pugui recordar amb goig i llàgrimes als ulls que el Teatre Nacional de Catalunya



Cartell de l'obra *Àngels a Amèrica. El Mil·lenni s'acosta* de Tony Kushner, escollida per Josep M. Flotats per preinaugurar el TNC el 1996.

va engegar [...] amb *Angels in America* del gran autor americà Tony Kushner. Que se sàpiga sempre! Que no s'oblidi mai! Que quedi gravat dins la nostra memòria col·lectiva! [...] Ens trobem davant un nou fracàs, davant una nova oportunitat perduda [...] A canvi, Broadway desembarca definitivament a Catalunya. Jo vull la placa. Preferentment en anglès, a fi que s'entengui.

Si Dublín tenia l'Abbey; París, la Comédie Française; Londres, la Royal Shakespeare; i Berlín, la Volksbühne, aleshores, segons Benet i Jornet, Barcelona, de la mateixa

L'«afet Flotats», més que un simple drama privat fet públic, representa un important capítol en una antiga sèrie de debats que, des de la transició, s'han centrat en la idea de «cultura oficial»

manera, podia aspirar a crear una «plataforma» pública mitjançant la qual els catalans serien capaços de «projectar», o mostrar, qui eren al món sencer. Benet i Jornet fa molt de temps que és un aferrissat defensor del teatre de text, i val la pena recordar que, alguns anys abans, el 1978, havia estat involucrat en una polèmica semblant amb el Teatre Lliure quan va argüir que, en privilegiar el repertori teatral «universal», el Lliure no s'havia esmerçat prou a donar suport i alimentar l'art i l'ofici de la dramaturgia en català.

Finalment, el debat sobre l'obra de Kushner va adquirir un gir irònic més quan molts dels espectadors burgesos catalans van fer costat a Convergència i Unió en adonar-se que *Àngels a Amèrica* és, en certa manera, un desdenyós examen de la seva pròpia política conservadora. En realitat, Flotats havia fet una jugada bastant arriscada en posar en escena una obra inequívocament política, que s'enfronta amb franquesa al problema de la sida, la qüestió de l'homosexualitat i la hipocresia de la societat, especialment quan els seus partidaris més aferrissats esperaven veure una obra melodramàtica més convencional. La nit que vaig assistir a la funció el novembre de 1996, la meitat dels espectadors van abandonar la sala durant l'intermedi i no van tornar per a la segona part de l'obra. El muntatge català d'*Àngels a Amèrica*, tanmateix, va estar en cartell al TNC fins l'abril de 1997

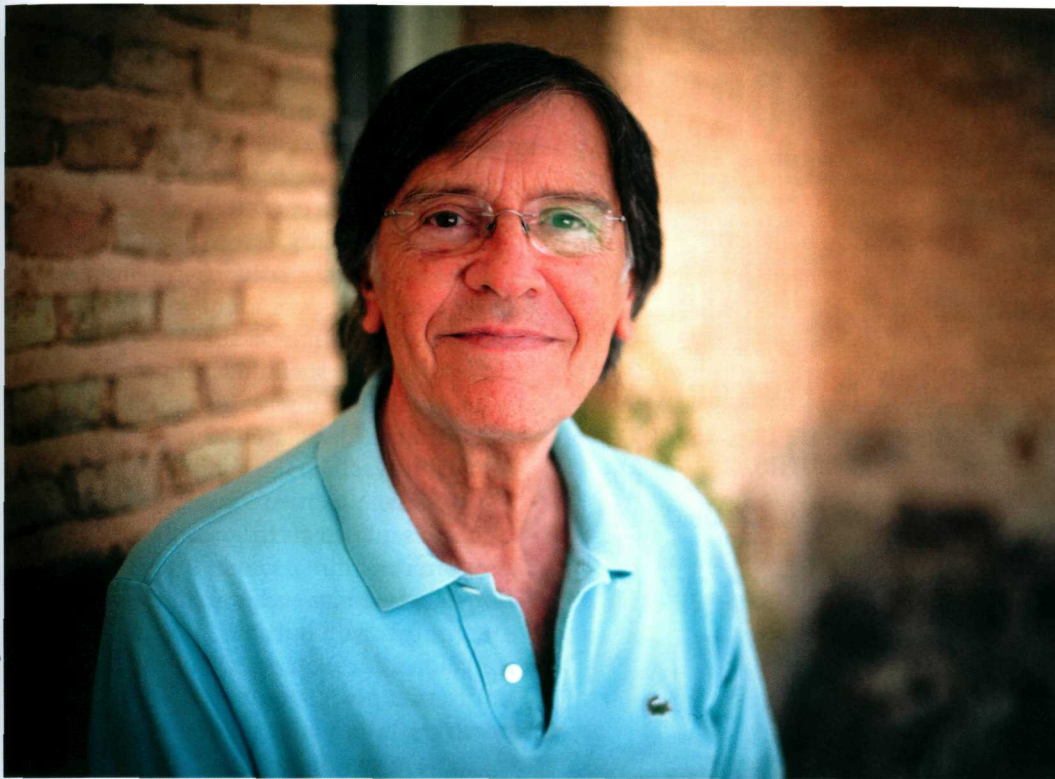
i a Barcelona el van veure uns 13.000 espectadors abans de sortir de gira per Espanya en la seva versió en castellà.

Després d'*Àngels a Amèrica*, els contribuents catalans van ser testimonis de l'estrena del musical de Broadway *Company*, de Stephen Sondheim i George Furth, al seu teatre nacional. (La peça de Sondheim conté una minsa referència a Barcelona, però res més.) Cap a la primavera de 1997, l'escàndol no va minvar quan Flotats va anunciar que la «inauguració oficial» de la Sala Gran del TNC es faria l'11 de setembre de 1997 amb la representació d'un clàssic modernista català, *L'auca del senyor Esteve* (1917) de Rusiñol, una obra que aborda la relació entre la figura de l'artista i la societat catalana burgesa. Alguns van considerar que el muntatge era una elecció segura (fins i tot divertidament òbvia), mancada d'originalitat i visió, i el fet que Flotats escollís com a director Adolfo Marsillach, un català nascut a Barcelona que havia

construït bona part de la seva carrera a Madrid, no va suscitar un consens ampli.

Poc després de la inauguració «oficial» del teatre la tardor de 1997, el conseller de Cultura Joan M. Pujals va demanar a Flotats que deixés el seu càrrec com a director del TNC (efectiu l'1 de juliol de 1998). Els motius reals per què a Flotats se li va demanar que dimitís mai no es van fer públics de forma explícita i inequívoca; tanmateix, no hi ha dubte que no el va ajudar gens pronunciar la nit de la inauguració un discurs moltes vegades citat en què va fer gala sense vergonya de la seva capacitat d'actuar segons la seva pròpia voluntat, independentment dels desigs dels representants governamentals, als quals es va referir com «quatre gats baladrers que no compten, que no són ningú». Pujals, poc després, va declarar a la premsa que les accions i declaracions de Flotats li havien fet perdre confiança en la seva disposició i/o capacitat de seguir els principis oficialment dictats de dedicar el 35% de la programació del TNC a la feina de companyies catalanes.

Arran de la dimissió, o desistiment (el terme més emprat per representants del Govern català) de Flotats, Domènec Reixach (1948), director artístic del CDGC, va ser nomenat al seu lloc. El CDGC va ser per tant dissolt l'any 1998, quan es va considerar supèrflua la presència d'aquesta entitat i alhora del TNC. Reixach va estar al capdavant del TNC fins el juliol de 2006, quan va



Josep M. Flotats
(Barcelona, 1939), en
una fotografia recent

Festival de Almagro

ser rellevat per Sergi Belbel. Els pilars fonamentals del projecte artístic d'aquesta institució pública han consistit en: 1. la revisió i l'actualització del patrimoni teatral català i universal [...] 2. l'impuls i suport a la dramàtica contemporània catalana [...] 3. la incentivació i promoció de la dansa contemporània [...] 4. El foment del teatre familiar i propostes per a tots els públics [...] 5. La presència internacional. En anys posteriors, el Teatre Nacional, sota la direcció de Reixach, llançaria diverses iniciatives per conrear i mostrar la feina d'autors dramàtics, directors, ballarins, coreògrafs i companyies, joves i consolidats, de l'àmbit català. L'any 2002, el TNC va presentar un nou projecte anomenat «T6», sota la supervisió del dramaturg-director Sergi Belbel, amb la intenció de promoure i representar anualment l'obra de sis joves autors dramàtics i directors, la majoria procedents de Catalunya. Van sorgir, malgrat tot, en repetides ocasions, crítiques de la gestió i les decisions quant a la programació de Reixach per part de destacades figures públiques com ara l'escriptor i crític Jordi Coca (1947) i els directors Joan Ollé (1955) i Ricard Salvat (1934-2009). Durant la festa de comiat de Reixach al TNC el juny de 2006, aquest va reconèixer el passat polèmic del teatre, assenyalant com havia passat de ser un projecte que havia iniciat la seva trajectòria amb

tot en contra seu a un projecte que, finalment, ho té tot a favor seu.

En el període posterior a l'«afer Flotats», el Romea, l'any 1999, va passar a les mans privades de la Fundació Romea per a les Arts Escèniques, creada feia poc, i les de Focus, una productora amb una gran participació en el sector del teatre comercial barceloní i espanyol. Calixto Bieito en va ser nomenat director artístic i d'aleshores ençà va mantenir un gran nivell de risc estètic en la seva programació. Flotats finalment va declarar-se de nacionalitat francesa perquè, com va precisar, li deu més al Govern francès que a la Generalitat catalana. Arran de la seva lamentable expulsió del TNC per part del Departament de Cultura de la Generalitat, va abandonar la ciutat i se'n va anar a Madrid, com el cowboy derrotat en una vella pel·lícula de l'Oest. Un cop allà, va fer un retorn triomfant de gran èxit comercial amb la seva pròpia posada en escena en castellà d'*Art*, una obra de Yasmina Reza (també de nacionalitat francesa).

L'«afer Flotats», malgrat que pot semblar frívol o, de vegades, fins i tot divertit, és més que un simple drama privat fet públic; ans al contrari, representa un important capítol en una antiga sèrie de debats contenciosos que, des del període de la transició democràtica, s'han centrat

MERCAT DEL BORN
 DIVENDRES 19 - DISSABTE 20 NOVEMBRE 1976
 (7 h. tarda fins a les 2 h. matinada)
 DIUMENGE 21 (6 h. tarda fins a les 12 h. nit) Taquíllols Plaça Catalunya

"DON JUAN TENORIO"

PRESENTAT PER
L'ASSEMBLEA DE TREBALLADORS DE L'ESPECTACLE

9 Don JUANES, 9 4 GONZALOS DE ULLOAS, 4
 15 Doñas INESES, 15 7 MARCOS CIUTTIS, 7
 3 LUISES MEJIAS, 3 3 BRIGIDAS, 3

Capitanes Centellas, Rafaelas de Avellanadas, Abadesas, Don Diegos Tenorios, Doñas Anas de Pantojas, Buttarellis, Escultores, Caballeros sevillanos, Sombras, Alguaciles, Pajes, Curiosos, Monjas, Esqueletos, Angeles, Pueblo, Vecinos, Tigres de Bengalas, Fuentes luminosas, Plataformas super giratorias, Bazodkas, Ciudades de Ferias y Congresos, Confetti, Lenzallamas, Castañeras, Osos i molta música amb:

PAU RIBA ORQUESTRA PLATERIA
 ORIOL TRAMVIA ORQUESTRA LA FLORESTA
 COMPANYIA ELECTRICA DHARMA MUSICA URBANA
 RONDALLA DE LA COSTA MAY TRITONO
 MICKY SPUMA SUBIRA
 MISTERIOS AL DESCUBIERTO

Sonoritzat i il·luminat
 Tels: 226 36 05 - 258

Anàlisi d'una autogestió per l'A.D.T.E.
 (Assemblea de Treballadors de l'Espectacle)

Coberta del llibre *Mercat del Born «Don Juan Tenorio»: anàlisi d'una autogestió per l'A.D.T.E.* elaborat per l'Associació de Treballadors de l'Espectacle (Barcelona, s.d.).

en la idea de «cultura oficial» i la institucionalització del teatre català, la distribució de les subvencions públiques a les arts escèniques, els borrosos límits que separen els sectors del teatre privat i el teatre públic i el suport que es dona al teatre autòcton. L'any 1976, amb l'establiment de l'Assemblea d'Actors i Directors, l'escena catalana va endegar el llarg camí cap a la «normalització», recuperant la legitimitat i la visibilitat professionals que se li havien negat durant la dictadura franquista, millorant les condicions laborals dels professionals del teatre i planificant el futur. Significativament, aquest procés de recuperació va comportar la construcció i reconstrucció d'infraestructures teatrals a Barcelona (i a Catalunya, en general) l'existència de les quals havia estat frustrada per la dictadura. També va incloure la remodelació i recuperació de sales que s'havien transformat en cinemes, així com espais teatrals que havien caigut en un estat lamentable.

Inspirant-se en els paradigmes que inclouen el Théâtre National Populaire de Jean Vilar i el Piccolo Teatro di Milano de Giorgio Strehler, als professionals del teatre català, especialment durant la transició

democràtica, els movia una visió aparentment utòpica del teatre com a servei públic per al poble. (El projecte de Flotats, per tant, com va subratllar breument a la seva proposta escrita, no representava una nova postura sinó que sorgia d'una actitud predominant que va caracteritzar l'escena teatral catalana al llarg del període de transició.)

Segons aquesta visió, no consideraven, i encara no consideren, que la cultura sigui un luxe sinó una necessitat per al benestar espiritual de la societat. D'aquí que es jutgés que les administracions públiques eren responsables de satisfer aquesta necessitat i fer-la accessible al públic més ampli possible. S'insistia en «un compromís estètic i ètic» més que en els interessos comercials i econòmics. Tenint en compte aquestes qüestions, l'Assemblea va llançar una crida l'any 1976 a favor de la creació d'un Teatre de Barcelona, un Teatre de Catalunya i una Llei del Teatre. Malgrat que les peticions fetes per l'Assemblea en principi es van rebutjar, sí que va aconseguir provocar un debat públic i exercir pressió sobre el Govern municipal per crear el Festival Grec de Barcelona d'estiu, un esdeveniment que continua prosperant i la inauguració del qual cada juny serveix de recordatori de lluites passades. Poc després de la creació de la primera Assemblea, un grup alternatiu amb tendències més progressistes es va separar per formar l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle. Fins l'any 1979, la seva seu va ser el Saló Diana de Barcelona i encara avui se la recorda pel seu sorprenent muntatge de l'obra romàntica clàssica *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, a l'històric Mercat del Born el novembre de 1976.

L'any 1976 va ser també un moment clau atès que va marcar el naixement del Teatre Lliure, la companyia de teatre de repertori més estable, consumada i eminent de Catalunya. El Lliure es va fundar sota la direcció de Lluís Pasqual, Pere Planella (1948), Fabià Puigserver (1938-1991) i Carlota Soldevila (1929-2005) com «un teatre privat amb vocació de teatre públic», tal com deia la seva màxima tantes vegades citada. El seu espai d'actuació primigeni, que encara avui s'utilitza, es troba al districte barceloní de Gràcia, en un edifici de finals del segle XIX que en el seu moment havia estat propietat de la cooperativa obrera La Llei al talt. Joan-Anton Benach recorda amb emoció la nit en què es va inaugurar el Lliure, l'1 de desembre de 1976, quan moments abans que comencés *Camí de nit* de Pasqual, el públic es va posar

dempeus i va esclatar en aplaudiments preveient i celebrant el que s'havia aconseguit i el que vindria: «A la nada que no había ocurrido. Al todo que intuíamos iba a ocurrir. La ovación se dedicaba, simplemente, a unas paredes, a un campo de operaciones que estaba por estrenar».

Fidel al seu nom i a la seva fundació durant la transició a la democràcia, el Lliure –tant l'edifici com la companyia resident– sempre s'ha mantingut com un emblema de la llibertat d'expressió, una reivindicació dels muntatges teatrals en català i un laboratori d'experimentació. La seva singular visió del procés creatiu ha subratllat la idea d'artesania –en oposició a autoria– en les seves innovadores lectures d'obres clàssiques del repertori internacional. El Lliure, en aquest sentit, ha tingut un paper clau en el procés pel qual l'escena catalana postfranquista ha lluitat per recuperar i reconstituir la legitimitat i la visibilitat professionals que havia perdut durant el temps de la dictadura. També ha funcionat com a taller creatiu i terreny de formació per a molts dels membres de més talent de la professió teatral barcelonina.

Amb tot, el Lliure també ha estat un lloc clau de dissensió. L'any 1988, el teatre finalment va passar a ser una entitat pública, la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, amb el suport del govern municipal de Barcelona. Un any més tard, gràcies a la perseverança del desaparegut director i escenògraf Fabià Puigserver, l'Ajuntament de Barcelona va fer realitat el somni del Lliure d'un espai teatral de nivell mundial: el Palau de l'Agricultura, un edifici noucentista situat a la falda de Montjuïc, originàriament concebut per a l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929. Durant els darrers anys de la dècada del 1990, l'Ajuntament socialista, junt amb la Diputació de centreesquerra de Barcelona, van començar a convertir la part baixa de Montjuïc en la Ciutat del Teatre, un multiespai que comprendria el nou Lliure junt amb el Mercat de les Flors (especialitzat en produccions internacionals de teatre i dansa), el Teatre Grec (la peça central del festival d'estiu de Barcelona, també construït per a l'Exposició de 1929) i la seu de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (inaugurat l'any 2000). Els governs municipal i provincial de Barcelona, la Generalitat de Catalunya i el Govern espanyol van proporcionar fons per al nou Lliure i la Ciutat del Teatre, empesos per les aspiracions cultu-

rals i polítiques de transformar Barcelona en una capital teatral europea.

No va ser cap sorpresa, doncs, que l'any 1997, a petició de l'alcalde Maragall, Lluís Pasqual, un dels directors catalans més reconeguts internacionalment, tornés a Barcelona, deixant el seu càrrec de director del Théâtre de l'Odéon de París, per coordinar el projecte de la Ciutat del Teatre. Pasqual havia estat director artístic de l'Odéon des de l'any 1993 i també un dels motors creatius fonamentals darrere del Lliure des del temps dels seus humils inicis al barri de Grà-

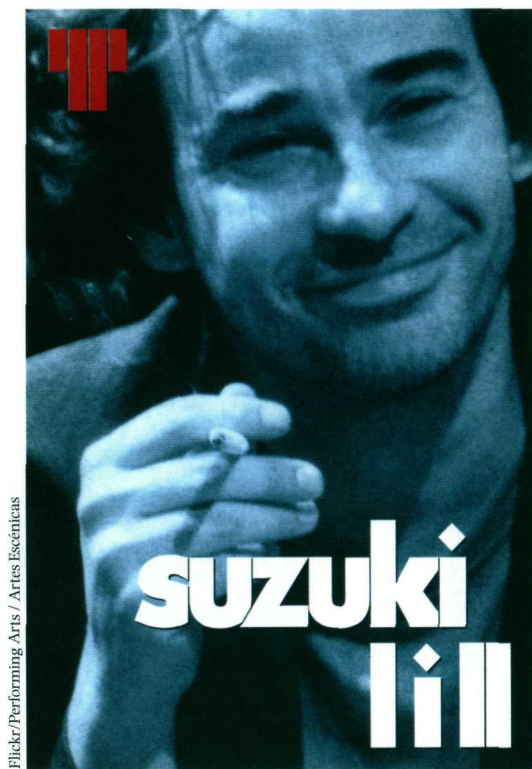
El Lliure ha tingut un paper clau en el procés pel qual l'escena catalana ha lluitat per recuperar i reconstituir la legitimitat i la visibilitat professionals que havia perdut durant la dictadura franquista

cia. Després d'acceptar la invitació de Maragall, havia de ser el director artístic del Lliure fins que s'acabés de restaurar el Palau. Malauradament, sobre el Lliure van pesar una sèrie de dilemes financers i xocs administratius que van fer que Pasqual anunciés, l'estiu de 2000, la seva imminent retirada del projecte.

Menys d'un any després, la primavera de 2001, el successor de Pasqual, el director Josep Montanyès, que se sentia frustrat arran de la vacil·lant situació econòmica del Lliure, també va anunciar la seva dimissió. El destí del teatre va quedar en l'aire durant unes quantes setmanes, però finalment, Montanyès, que havia estat implicat en el projecte des de les primeres fases d'adquisició i construcció de la nova seu de Montjuïc, va acceptar tornar al seu càrrec supervisant el Lliure i el consorci de la Ciutat del Teatre.

Finalment, el Palau de l'Agricultura va experimentar una sorprenent transformació, renovat per l'arquitecte Manuel Núñez Yanowsky, que va fer un impressionat ús dels esbossos que n'havia fet Puigserver. Actualment, el nou Lliure conté dos espais de representació: el Teatre Fabià Puigserver, amb aforament per a 800 espectadors, i l'Espai Lliure, per a 200. La més gran de les dues sales, apropiadament batejada per honrar la memòria de Puigserver i les seves enormes contribucions, té un escenari modular de darrera generació únic a Europa. Ha permès al Lliure continuar evolucionant

Cartell de l'obra *Suzuki i //* d'Alexei Xipenko, dirigida per Àlex Rigola, que es va estrenar la primera temporada (2001-2002) del Teatre Lliure a Montjuïc



Flickr/Performing Arts / Artes Escénicas

seguint les mateixes pautes artístiques que han configurat bona part de la seva trajectòria: en concret, un ús sempre distintiu, polivalent, de l'espai escènic, que varia en la seva relació amb el públic amb cada nou projecte artístic. Tanmateix, quan ambdós espais, el Teatre Fabià Puigserver i l'Espai Lliure, van obrir les portes el novembre de 2001 i el febrer de 2002, respectivament, destacava particularment l'absència de Pasqual.

D'altra banda, després d'una odissea artística de vint-i-cinc anys, bona part del que havia estat la companyia resident del Lliure ja s'havia dissipat, i el que havia estat originalment concebut com un col·lectiu privat encara s'enfrontava a un futur més aviat incert com a costosa institució pública el destí fiscal de la qual estava en les mans de quatre administracions governamentals amb diverses agendes polítiques. Arran de la notícia de la dimissió de Pasqual, el crític de teatre i cronista Marcos Ordóñez es referia a aquests vents imperants d'incertesa quan va publicar, a *El País*, el següent comentari en un article apropiadament titulat «El folló del Lliure»:

Sigo sin saber cuál es el planteamiento, el activo real del Lliure (directores, actores, obras) a la hora de asumir el reto de llenar el Palau, de pasar de un espacio de 300 butacas a uno de chorrocientas. Es

una pregunta que todas las gentes del teatro –incluyo el público por supuesto– nos hacemos. Pero en voz baja. Para no entorpecer las negociaciones, supongo. Somos fans del Lliure, desde luego; el problema es que no sabemos muy bien qué es o quiénes son el Lliure.

Mentre s'embarcava en una nova fase en la seva evolució artística, el Lliure expres-sava el seu desig de superar el seu passat polèmic i obrir-se a la participació i la col·laboració de diferents generacions de professionals del teatre de diversos sectors de les arts escèniques: el teatre, la música, l'òpera i la dansa. La primera temporada (2001-2002) al Palau d'Agricultura va incloure un programa variat en consonància amb la tradició del Lliure d'afavorir muntatges en català de teatre internacional. Això va comportar la col·laboració dels directors s Carles Santos (1940), Àlex Rigola (1969), José Sanchis Sinisterra, Theodoros Terzopoulos, Joan Ollé, Jordi Mesalles (1953-2005) i Ricard Salvat. (Les úniques obres catalanes autòctones que es van representar van ser les de Santos i Salvat.) Al «Projecte artístic» que es va publicar en el programa inaugural del nou Lliure, semblava com si el teatre i la seva fundació corresponent, presidida per Antoni Dalmau, haguessin començat a enfrontar-se a la difícil empresa de construir una identitat artística que seria, alhora, compatible amb les realitats de la professió, fidel al seu passat com a teatre públic d'orígens privats i conscient del seu paper històric en forjar una vida teatral contemporània a Catalunya.

Tristament, el segment de la història del Lliure que he explicat aquí té un desenllaç tràgic, atès que va culminar amb la mort, la tardor de 2002, de Josep Montanyès, que va patir un atac de cor els dies posteriors a la inauguració de la segona temporada del teatre. Benet i Jornet havia publicat un article a *El País* la primavera de 2001 titulat «El Lliure y/o Josep Montanyès». Mirant cap enrere, sembla com si hagués estat un estrany gest premonitori, com si d'alguna manera Benet hagués pressentit que el teatre en què el seu amic i col·lega Montanyès havia treballat amb tant entusiasme per donar-li vida es convertiria al capdavant en l'arrel de la seva desaparició física. El març de 2003, Àlex Rigola, un director pletòric d'energia innovadora, va ser nomenat director artístic del Lliure, i d'aleshores ençà ha portat el teatre cap a noves direccions. ■