



Bookshelf

2011

[Introduction to] A l'ull de l'huracà: Teatre català contemporani

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarship.richmond.edu/bookshelf>



Part of the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. *A l'ull de l'huracà: Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenc, 2011.

NOTE: This PDF preview of [Introduction to] A l'ull de l'huracà: Teatre català contemporani includes only the preface and/or introduction. To purchase the full text, please click [here](#).

This Book is brought to you for free and open access by UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Bookshelf by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

INTRODUCCIÓ. UNA GEOGRAFIA TEATRAL SENSE LÍMITS

–Estem arrelats en un lloc,
estem arrelats en l'absència d'un lloc.
Herbert Blau, *Take Up the Bodies*¹²

Transaccions transnacionals

La Barcelona contemporània aspira a convertir-se en una capital teatral europea, sovint amb els ulls posats en París, Berlín o Milà, tot cercant nous paradigmes i formes d'expressió artístics. Els dramaturgs Josep M. Benet i Jornet (1940) i Sergi Belbel (1963), els directors Lluís Pasqual (1951) i Calixto Bieito (1963) i grups experimentals com Sèmola (1978), Comediants (1971), La Cubana (1980) i La Fura dels Baus (1979) són només alguns dels representants de l'escena teatral contemporània barcelonina els noms dels quals han començat a circular arreu d'Europa i Amèrica. El muntatge parisenc de *Després de la pluja* (1993) de Sergi Belbel va rebre el Premi Molière a la millor comèdia representada a França la temporada 1998-1999. L'any 2002, la mateixa obra va ser guardonada amb un Premi Max especial a la seva extensa difusió internacional. La repetida participació de Calixto Bieito al Festival Internacional d'Edimburg i les seves freqüents incursions en el camp de l'òpera, amb produccions que s'han pogut veure a sales europees de gran prestigi (sovint, amb un equip artístic català al darrere) han suscitat elogis i alhora indignació per part de crítics a causa de la poderosa dimensió visual i la sorprenent tosquedat de les seves creacions teatrals.¹³ Sèmola, un grup de teatre multilingüe amb trenta anys

d'història arrelada a Catalunya, sovint ha atret un públic més ampli a ciutats del nord d'Europa que a Barcelona.¹⁴ Comediants, una de les companyies catalanes més longeves i que més ha viatjat arreu del món, ha endegat col·laboracions transculturals amb un grup d'acròbates xinesos, fusionant així els rituals i la iconografia de la Mediterrània amb els d'Àsia.¹⁵ La Cubana ha rebut una gran acollida al Festival d'Edimburg amb els seus assalts innovadors i lúdics contra la quarta paret teatral.¹⁶ Finalment, la companyia catalana La Fura dels Baus, que va començar com tres amics que anaven per tot Catalunya amb un vell camió, té ara múltiples grups en gira que fan simultàniament la volta al planeta, amb intèrprets de diversos països. Actualment La Fura està experimentant d'una forma molt més sofisticada amb actuacions via Internet en un espai teatral sense fronteres interactiu i al mateix temps intercultural.

Espero que, amb aquesta petita mostra, serà possible copsar fins a quin punt els límits ontològics que defineixen l'escena catalana contemporània –molt més que cap altra comunitat etnonacional, o «imaginada» dins de l'Estat espanyol– s'estenen molt més enllà de les fronteres geopolítiques de Catalunya per se, havent ja adquirit un gran protagonisme a l'escena internacional.¹⁷ Per estar-ne segurs, a la nació sense estat que és Catalunya, sovint l'èxit al teatre es mesura en funció de l'abast i la fama internacionals. Històricament parlant, lluny d'exhibir el provincianisme que habitualment s'atribueix a les preteses cultures minoritàries o perifèriques, el teatre català modern ha mostrat sovint, des dels seus orígens al segle XIX, un impuls cosmopolita i transnacional, entaulant un diàleg artístic amb tradicions teatrals internacionals tant del passat com del present i forjant la seva identitat respecte a les seves associacions interculturals.

L'any 1983, per citar un cas contemporani clar, el director i productor britànic Peter Brook va viatjar de París a Barcelona cercant un espai on representar la seva versió de l'òpera del segle XIX *La tragédie de Carmen*, de Georges Bizet. La decisió de Brook d'apropriar-se del desocupat Mercat de les Flors, una estructura supervivent de l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929, empenyeria el govern municipal de la ciutat, amb l'alcalde Pasqual Maragall i la regidora de cultura Maria Aurèlia Capmany al capdavant, a transformar aquest lloc en un punt de referència fonamental per a intèrprets i companyies

convidats de l'escena internacional. El Mercat, que va ser inaugurat oficialment com a teatre l'any 1985 amb l'estrena de l'epopeia *Mahabharata* de Brook, forma part, a hores d'ara, de la Ciutat del Teatre de Barcelona. La peça central de l'edifici és una impressionant cúpula noucentista amb un magnífic fresc pintat per Miquel Barceló. Des de la seva inauguració –i com a resultat de la perspicàcia creativa de Joan Maria Gual (1946), el seu director artístic de 1986 a 2002– el Mercat, a banda de la seva programació habitual de teatre i dansa catalans, ha servit com a aparador per a diverses obres de Brook i ha estat també el lloc de memorables aparicions d'una sèrie de grans figures de prestigi mundial que han deixat una empremta indeleble en l'evolució de l'avantguarda teatral contemporània de la ciutat. Entre aquestes hi ha Cheek by Jowl, Patrice Chéreau, els desapareguts Pina Bausch, Vittorio Gassman i Tadeusz Kantor, Lindsay Kemp, Robert Lepage, Harold Pinter, Ariane Mouchkine i el Théâtre du Soleil, Simon McBurney i Complicite [sic] i Elizabeth LeCompte i The Wooster Group.

Ja a principis de la dècada del 1890, els pintors i dramaturgs modernistes Santiago Rusiñol (1861-1931) i Adrià Gual (1872-1943) van tenir un paper important en la traducció, representació i difusió del teatre internacional a Catalunya (les seves traduccions i muntatges d'obres d'Henrik Ibsen i Maurice Maeterlinck en són només dos exemples), i d'aleshores ençà es podria afirmar que Barcelona ha funcionat com la principal «porta d'entrada» a Espanya de les avantguardes teatrals europees.¹⁸ En referència al període posterior a la Guerra Civil espanyola, John London ha demostrat com, a partir dels anys quaranta, va ser «precisament la traducció d'obres d'autors estrangers al català el que portaria al restabliment de l'idioma com a llenguatge teatral de treball més que com a tradició folklòrica».¹⁹

Al llarg del segle xx la vida teatral catalana l'impulsava en gran manera un desig de normalització (i institucionalització), resultat en bona part dels anhels nacionalistes del moviment noucentista. Aquesta mena d'aspiracions van sortir a la llum durant la primera meitat del segle en les veus de figures cabdals, com Josep M. Millàs-Raurell (1896-1971), un força intel·lectual fonamental, que, durant els anys vint i trenta va maldar per fer que l'escena catalana es desenvolupés seguint els models literaris i institucionals europeus.²⁰ Alhora, durant el període comprès entre 1931 i 1936, la Generalitat republicana va

articular una política cultural que advocava a favor de la creació d'un Teatre Nacional de Catalunya. Les seves fites, que, sota circumstàncies «normals», s'haurien considerat mereixedores d'una moderna nació industrialitzada, caurien en el silenci amb l'adveniment de la Guerra Civil i les subseqüents pràctiques de censura del règim franquista.²¹

Durant la dictadura van aparèixer notables precedents relacionats amb la normalització i la institucionalització, tot i que no sense greus dificultats i limitacions. Enric Gallén ha narrat l'intent de crear un Teatre Municipal de Barcelona públic als anys quaranta i com, el 1949, la formació del Patronat del Teatre Català del Teatre Romea de Barcelona va fer un gran esforç per consagrar una programació al teatre en català i promoure, sobretot, l'obra del dramaturg Josep M. de Sagarra (1894-1961). Altres autors dramàtics, com Ferran Soldevila (1894-1971), Frederic Soler (1839-1895), Àngel Guimerà (1845-1924), Adrià Gual i Ignasi Iglésias (1871-1928) es van incloure en el projecte del Romea. Malgrat tot, el Patronat va tenir un final precipitat a principis dels anys cinquanta, com a resultat de fracassos econòmics, conceptuals i organitzatius.²² D'altra banda, Gallén també es fa especial ressò de les activitats del Teatre Capsa, una plataforma per als grups de teatre independent catalans, i al malaurat projecte i de curta vida que va ser el Teatro Nacional de Barcelona (1968-74), un teatre dedicat als muntatges en llengua castellana, oficialment autoritzat (i imposat) pel règim franquista sota els auspicis del Ministeri d'Informació i Turisme d'Espanya.²³ Tot i que les activitats no professionals, no oficials i de vegades furtives de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955-63) i de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960-76), en què figuraven veus crítiques del moviment de teatre independent català, van constituir una renovació de l'escena teatral catalana, en realitat van posar també els bases del que seria, en el futur, el repertori d'un teatre nacional.²⁴

De fet, al llarg de la dictadura franquista sovint la traducció permetia als membres del moviment de teatre independent català –concretament l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual– introduir, investigar i submergir-se de ple en els corrents predominants de l'escena internacional del segle xx.²⁵ Durant aquesta etapa, l'ús del català a l'escena va sorgir com una marca d'identitat crucial i com un signe de resistència a l'opressió, una forma de negar-se a cedir a la força centralitzadora de l'idioma espanyol i a totes les seves

implicacions. Els espais pedagògics no professionals, no oficials, del teatre independent servirien com a brou de cultiu per a molts dels actors, directors, dramaturgs i escenògrafs que passarien a ser els membres més enèrgics de l'escena teatral postfranquista.

A l'època democràtica, la presència de la llengua catalana com a vehicle d'expressió teatral ha continuat mantenint un valor simbòlic com a signe d'identitat i de reivindicació de la cultura catalana. Per a molts autors dramàtics catalans, conscients de forma innata de les realitats opressives del passat, la distinció lingüística sembla tenir prioritat sobre qualsevol altre indicador d'identitat temàtic o estètic. Escriure i/o representar una obra en català és, de fet, inscriure's i reclamar un espai cultural específic.

Avui en dia, l'anomenada «nova» Europa de límits culturals, polítics i físics cada vegada més diluïts és, com Catalunya, una entitat desconcertant, plena de tensió i incertesa, que escapa a qualsevol mena de definició fixa i es pot veure com un flux i una substitució constants d'imatges, pobles, tecnologies i ideologies.²⁶ En paraules de Montserrat Guibernau, la revolució tecnològica contemporània, junt amb la deconstrucció de l'estat-nació, la proliferació del cosmopolitisme i dels moviments de masses han «transformat el món en un indret singular on tenen lloc processos d'integració i desintegració culturals».²⁷ Teòrics socials, com Arjun Appadurai, han proposat l'existència d'una transformació mundial-històrica, de periodicitat imprecisa, que assenyalava un canvi del que és modern al que és postmodern i del que és nacional al que és transnacional (i, de retruc, postnacional, postcolonial i postidentitari). Appadurai, en particular, ha observat que «el propi sistema dels estats-nacions està en perill» i apunta a la formació d'etnopaisatges, mediapaisatges, tecnopaisatges, finançapaisatges i ideopaisatges com a símptomes d'una subjectivitat contemporània que ens empenyiria de forma natural a reflexionar sobre relacions que s'han establert des de fa molt temps entre allò local i allò global.²⁸ Es tracta també, en cert sentit, d'aquest espai de reflexió i subjectivitat ambigu que els darrers anys ha permès a la cultura catalana en general, i al teatre en particular, posar en dubte la sobirania de l'estat-nació espanyol tot introduint-se dins d'un context europeu i, fins i tot, global.

En la seva proposta escrita per al projecte de teatre públic de Barcelona conegut com la Ciutat del Teatre, Lluís Pasqual, potser el més transnacional dels directors catalans (membre fundador i actual direc-

tor del Teatre Lliure de Barcelona i antic director del Centro Dramático Nacional de Madrid i de l'Odéon-Théâtre de l'Europe de París), ens recorda la relació intrínseca entre representació i identitat, precisant com el teatre encara preserva la seva funció fonamental com a lloc on els membres d'una comunitat lliurement unida poden mostrar-se entre si i als altres.²⁹ La paradoxa sovint esmentada per la qual l'impuls envers la integració universal, tot fent possible la legitimitat cultural i el reconeixement internacional, també pot desvetllar una mena d'homogeneïtzació transnacional, un temut sacrifici de la diferència, ocupa una part essencial en la majoria de les teories de la globalització. Per tant, tornant al context del teatre, ens podríem preguntar com aborda el teatre català aquesta dialèctica entre allò universal i allò particular. En una era en què «les cultures se solapen i es barregen, enxarxades en una lluita global per l'autodeterminació»,³⁰ ¿com participa el teatre català en aquesta lluita? Expressat en termes més pragmàtics, ¿com pot una obra, una representació o un director «revelar» –per utilitzar el terme de Pasqual– o conservar signes de la identitat catalana i, alhora, anar més enllà de la identitat per fer-la atractiva a nivell internacional? A les pàgines que resten d'aquesta introducció, subratllaré el complex conjunt de circumstàncies que emmarquen aquestes qüestions. Tot seguit, en posteriors capítols, descriuré les maneres sovint paradoxals mitjançant les quals alguns autors dramàtics i companyies contemporanis han cercat una solució.

Drames públics i privats

Durant els anys vuitanta, mentre el Govern central espanyol feia un tomb cap a l'esquerra, va sorgir un ampli moviment cap a la descentralització arreu del paisatge teatral espanyol de la mà d'alguns «centres dramàtics», finançats per governs locals a Andalusia, les Illes Balears, Catalunya, Extremadura, Galícia i el País Valencià. Aquestes institucions públiques, generalment amb grans recursos (algunes d'elles van ser només aventures de curta volada), es van crear seguint diversos principis de projecció internacional, nacionalisme i proteccionisme. En principi, es van establir per difondre i exhibir teatre autòcton de diferents repertoris històrics, així com el treball de dramaturgs contempora-

nis. Durant aquest període, l'equivalent català d'un teatral nacional va ser el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDGC), fundat l'any 1981 (i dissolt el 1998) amb seu a l'històric Teatre Romea (el bressol del teatre català modern, establert l'any 1863).³¹ Com explica Gallén, després d'un breu període sota l'administració de l'historiador del teatre Xavier Fàbregas, l'actor i director Hermann Bonnin (1935) (que, de 1970 a 1980, havia estat director de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona) va assumir el càrrec de director artístic del CDGC l'any 1982. Domènec Reixach va substituir Bonnin l'any 1988, i el seu nomenament, segons Gallén, «va significar una decisió conscient d'optar per un teatre català contemporani mitjançant nous muntatges i la concessió periòdica d'ajuts a la promoció de la dramaturgia».³² Durant el seu període al capdavant del CDGC, Reixach, «va retornar la dignitat a escriptors de dècades passades» i va crear múltiples oportunitats i iniciatives per a joves i/o futures promeses de la dramaturgia catalana. D'altra banda, com comenta Gallén, el Centre Dramàtic va organitzar un programa molt reeixit de teatre «clàssic» català com a part de les activitats culturals planificades en ocasió dels Jocs Olímpics de 1992. El programa incloïa obres de Josep M. de Sagarra, Francesc Fontanella (1622-1681/85), Àngel Guimerà, Carles Soldevila (1892-1967), Caterina Albert (coneguda com a «Víctor Català», 1869-1966) i Santiago Rusiñol (1861-1931).³³

Amb l'arribada dels anys noranta, 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.³⁴ 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 català Josep M. Flotats (1939), 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*.³⁵

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 Nacional de Catalunya, és, en termes físics i espacials, un imponent edifici de marbre immaculat i vidre, una recreació postmoderna 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 nacionalisme 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 —la grandiosa façana— fos potser l'únic que en restés.³⁶

Flotats 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 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».³⁷ 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».³⁸ 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 barcelonina 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 desconectat 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».³⁹ Malgrat que l'afirmació de Boadella pot estar amarada d'hipèrbole, descriu clarament l'atmosfera d'aprensíó 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 *Angels in America: Millennium Approaches* (1991).

La posada en escena de Flotats de l'obra de Kushner, traduïda per l'hàbil mà de Josep Costa, 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 Ndongó, 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 precedida 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 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.⁴⁰

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 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 es-

merçat 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 (el dia nacional de Catalunya) 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).⁴¹ 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 baladriers 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 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 dramaturgia 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.⁴² 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.⁴³

En el període posterior a l'«afet 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 par-

ticipació 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.⁴⁴ 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 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.⁴⁵ (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.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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 1976.⁴⁸

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.⁴⁹ 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 aliat.⁵⁰ 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».⁵¹

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'artesanía –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 històric situat a la falda de Montjuïc, originàriament concebut per Josep M. Ribas i Manuel M. Mayol per a l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929.⁵² 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 culturals 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 Gràcia. 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 (1937-2002), 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.⁵³

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 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.⁵⁴ 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'incer-

tesa quan va publicar, a *El País*, el següent comentari en un article apropiadament titulat «El follón 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 chorrocintas. 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.⁵⁵

Mentre s'embarcava en una nova fase en la seva evolució artística, el Lliure expressava 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 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.)⁵⁶ 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.⁵⁷

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 presentit 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 va portar el teatre cap a noves direccions.⁵⁸

Això no és el París de *les valides*

L'any 2000, durant el període d'enrenou que va envoltar el nou Lliure, es va produir un moment, moltes vegades explicat, de tensió entre Lluís Pasqual i Ferran Mascarell, aleshores director de l'Institut de Cultura del Govern municipal. Pasqual defensava la idea d'autonomia creativa i Mascarell, per la seva banda, va respondre que «el mundo de la creación artística es importante, pero no estamos en el París de *les valides*».⁵⁹ Va ser una resposta alligadora que, com va assenyalar Ordóñez, en el seu moment va sonar estranyament familiar a tothom que havia presenciat la desfeta de Flotats al TNC.⁶⁰ Considerant-ho des d'una perspectiva històrica, sembla irònic que tant Flotats com Pasqual, dos catalans que van aconseguir un gran èxit a l'estranger –a França, en particular– i les trajectòries artístiques transnacionals dels quals encarnen el tipus d'obertura cosmopolita que ha configurat l'evolució de l'escena catalana moderna, es trobessin, un cop de nou a «casa», en el veritable centre del conflicte d'un implacable espectacle de sospites, cobdícia i política teatral.

Com ha advertit Teresa Vilarós, la «identitat catalana» pot convertir-se ràpidament en un producte, un simulacre ideològic que pot funcionar estratègicament i seductorament per «vendre» o «negociar» el capital cultural català.⁶¹ A diferència del TNC, el Lliure va néixer «des de baix», a partir del mer desig de ciutadans privats; no es va materialitzar, en la seva encarnació original, «des de dalt», a partir de les decisions de les administracions públiques. Tot i així, les entitats públiques de la Catalunya moderna han mostrat històricament una preferència a invertir en extravagants projectes monumentals i esdeveniments culturals a gran escala com una forma de guanyar visibilitat i reivindicar legitimitat per a la identitat cultural catalana dins de l'esfera global. Les

Exposicions Universals de Barcelona de 1888 i 1929, els Jocs Olímpics de 1992, el TNC, l'Auditori Nacional de Catalunya, la Ciutat del Teatre i el Fòrum Universal de les Cultures de 2004 en són alguns exemples. Tot i poder considerar-se com una manifestació d'un desig estratègic per part de certs polítics, junt amb arquitectes i urbanistes, per deixar la seva signatura definitiva, mititerrània, sobre el mapa cultural de la ciutat, potser, i més important encara, sigui que aquesta tendència envers la *grandeur* és un senyal d'una evident consciència política respecte a l'estatus de Catalunya com una nació sense estat i el seu consegüent impuls de subratllar la diferència i, en alguns casos, fins i tot d'expressar l'autodeterminació. Vist des d'aquesta perspectiva, no ha de sorprendre que polítics com Pujol i Maragall fixessin la seva atenció en el prestigi internacional de Flotats i Pasqual per jactar-se del perfil internacional dels seus projectes.

En realitat, l'interès (fins i tot l'obsessió) per part de les entitats públiques en la infraestructura sovint té més a veure amb aspiracions globals i la projecció internacional del catalanisme que amb el vigor artístic de la professió teatral local o el conreu i preservació del teatre de text català. A «Casa nova, casa vella», un article el títol del qual constitueix una subtil al·lusió al Palau de l'Agricultura (així com a *La casa nova* [1761] de Carlo Goldoni), Jordi Coca subratlla la importància de recuperar espais de representació teatral però també posa en dubte la relativament inadequada quantitat d'energia esmerçada a tenir cura dels camps del teatre català. Com assenyala, no queda clar el perquè de tant èmfasi en les façanes exteriors i la millora física de les instal·lacions, i proporcionalment tant poca energia destinada al que passa dins de cada edifici: al que ha estat i és el teatre català. Fins i tot entre les companyies de producció barcelonines, Coca detecta una certa reticència inexplicable respecte a obres catalanes: «ens hauria de dur a tots plegats a ser més generosos amb el nostre passat i amb el nostre present. És imperiós que sigui així si no ens volem concebre com a perifèrics i provincians».⁶²

Potser no hi ha hagut un cínic més gran en relació a la presència d'institucions de teatre públic arreu de l'Estat espanyol que Albert Boadella. L'any 1989, quan la Generalitat va anunciar plans per a la construcció del TNC, i un any després que el Lliure es convertís en teatre públic i allargués el seu nom a Fundació Teatre Lliure-Teatre

Públic de Barcelona, Boadella va proclamar, en un gest de burla, concebut per rebaixar les idees imperants de cultura oficial, que a partir d'aleshores la seva companyia es diria «Els Joglars-Teatre Nacional de Catalunya». ⁶³

L'eminent director Ricard Salvat va oferir públicament la seva pròpia opinió crítica, també. Dies abans de la inauguració del TNC, Salvat, que –com Benet i Jornet, abans– es va enfurismar contra la decisió de Flotats d'obrir la primera temporada del Teatre Nacional amb *Àngels a Amèrica* de Kushner i *Company* de Sondheim, es va sentir obligat a preguntar: «Som a Burundi o a la Comunitat Europea?», per tot seguit remarcar que, després de vint-i-dos anys de democràcia, encara no havia vist un model adequat de teatre públic que fos mínimament compatible amb la Unió Europea. ⁶⁴ Salvat demanava que s'acabés l'«Hipermercat de l'Espectacle», el malnom que ell mateix havia donat a aquesta situació, i feia, en comptes d'això, una crida a favor d'una programació coherent:

[Q]ue siguin una «lectura» de la nostra dramaturgia nacional i, a la vegada, de la dramaturgia internacional. Un repertori que expliqui la «nostra història», la dels Països Catalans, en relació a la Península Ibèrica i a Europa. Una programació que [...] funcioni com un servei públic, no com un servei per a una o per a tres o quatre persones soles; i que a través d'aquest repertori es defineixi el nostre ésser aquí, en el món, com a catalans. Es parli de les nostres inquietuds i de les responsabilitats d'un millor futur polític. ⁶⁵

Salvat, de fet, estava expressant les mateixes inquietuds respecte a la projecció internacional, l'autodeterminació i el proteccionisme que més endavant es farien presents en l'agenda de la nova administració del Teatre Nacional (*après* Flotats). Però la definició de «nosaltres» a què es referia Salvat, i també Coca (com per exemple en «la *nostra* dramaturgia nacional», «la *nostra* història», «el *nostre* ésser aquí, en el món, com a catalans» i «les *nostres* inquietuds») és una construcció més aviat imprecisa, part d'una *nostreficació* contemporània, que ha penetrat dins del discurs popular i la retòrica política en referència a un mapa imaginari de distincions culturals. ⁶⁶ L'estatus de Catalunya com a nació sense estat ha donat pas a una manifesta consciència en relació

a l'espai de la cultura catalana i la curiosa tendència a definir aquest espai mitjançant l'ús abstracte de pronoms personals. La teoria de la *performance* ja ha demostrat eficaçment que la pròpia noció d'identitat cultural –en aquest cas, de catalanitat– es pot interpretar com un procés subjectiu. En conseqüència, perquè una comunitat es «reveli» a si mateixa sobre l'escenari, perquè doni llum a una narrativa nacional, aquest s'ha de concebre com un lloc de conflicte, de lluita i de resistència, de negociacions i variacions culturals, socials i polítiques.⁶⁷

Vicenç Villatoro descriu el «terreny» de l'hegemonia cultural catalana com un espai simbòlic d'emoció, percepció i subjectivitat.⁶⁸ Es tracta d'un lloc de reconeixement individual, i alhora col·lectiu, els paràmetres del qual s'estableixen fenomenològicament, en relació als diferents «cercles de pertinença», que inclouen l'Estat espanyol, Europa (i, afegiria jo, Àfrica i Amèrica).⁶⁹ Dins d'aquest espai emocional, subjectiu, la imatge d'Europa s'evoça freqüentment, tot i que de forma ambigua, com un punt d'oposició amb el centralisme espanyol i un context per a una Catalunya més autònoma. (L'eslògan, que va ser especialment popular durant els Jocs Olímpics de 1992, «Catalunya, un país d'Europa», il·lustra aquesta situació.) D'aquí que Villatoro situï la qüestió de la identitat cultural dins d'un àmbit espacial, i no només dins d'un àmbit lingüístic i polític, com sovint succeeix.

Un gest semblant és particularment pertinent en el cas del teatre, atès que el problema del lloc i la relació entre lloc i espai teatral són qüestions omnipresents al llarg de la trajectòria del teatre occidental modern. Una Chaudhuri utilitza el terme «geopatologia» per descriure aquesta problemàtica, remarcant com al llarg de la tradició realista/naturalista sorgeix una «sèrie de ruptures i desplaçaments de divers ordre de localització, del nivell microespacial al macroespacial, de la llar a la naturalesa, amb tot de conceptes espacials intermediaris distribuïts al bell mig com el barri, la ciutat natal, la comunitat i el país».⁷⁰ L'obra amb geografia espacial, en especial amb la imatge de casa i la noció de localitat, pot ser extraordinàriament reveladora quant a una visió global que un dramaturg té del seu sentit del jo, la identitat i la cultura.

Catalunya invisible

Al llarg del període postfranquista, polítics, arquitectes, dissenyadors, gestors culturals, urbanistes i fins i tot directors teatrals, van reinventar i concebre sense repòs el paisatge teatral contemporani de Barcelona, sempre amoïnats– i fins i tot obsessionats– per la identitat cultural catalana i la seva projecció internacional respecte a múltiples manifestacions de globalització i europeïtzació. Alhora, la ciutat, paradoxalment, va començar a adoptar una presència gairebé invisible, fantasmagòrica, en l'escena contemporània. Curiosament, en la copiosa efusió d'obres catalanes escrites durant el període postfranquista, Barcelona i/o Catalunya són, en termes generals, conspicuament absents del paisatge teatral. A l'espai privat, íntim, de l'escriptura teatral, els mateixos autors dramàtics, sobretot durant els anys vuitanta i noranta, semblava que evitaven en la seva majoria qualsevol mena d'especificitat cultural.

No hi ha dubte que existeixen alguns grups de teatre catalans, com La Fura dels Baus, Comediants i Sèmola, les referències dels quals a la cultura de la Mediterrània evoquen Catalunya a diversos nivells. Altres companyies, com La Cubana, Teatre de Guerrilla (1998) i Els Joglars, han retratat Catalunya i la identitat catalana a través de l'objectiu de la paròdia i la caricatura. Tanmateix, a l'àmbit literari del teatre de text dels anys vuitanta i noranta gairebé mai no apareixia Barcelona –Catalunya, en realitat– com a imatge, idea, figura retòrica o trop poètic en l'escena catalana contemporània, i rarament s'abordaven o fins i tot s'invocaven de forma subtil.

Els indicadors espacials tradicionals d'un imaginari català van desaparèixer pràcticament dels escenaris del teatre contemporani durant aquest període. El que trobem en aquestes obres, per tant, no és la Catalunya arrelada en la geografia simbòlica de finals del segle XIX de *Terra baixa* (1897) o *Mar i cel* (1888) d'Àngel Guimerà ni tampoc s'assembla a la Catalunya popular-mítica de *L'hostal de la Glòria* (1931) o *El Cafè de la Marina* (1933) de Josep M. de Sagarra, o als retrats costumistes de Barcelona que afloren a *La plaça de Sant Joan* (1934) o *La rambla de les Floristes* (1935) de Sagarra.⁷¹ Semblaria com si, durant aquest període, Catalunya se cités en ben poques ocasions en un sentit metafòric o al·legòric, com succeïa sovint en el teatre políticament

compromès dels anys de la censura i la dictadura; per exemple, l'evocació al·legòrica-mítica que fa Salvador Espriu (1913-1985) d'Arenys de Mar/Sinera i Barcelona/Lavínia a *Ronda de mort a Sinera* (1966) i *Primera història d'Esther* (1948).

En clara oposició amb els seus predecessors, un grapat important de dramaturgs contemporanis, que inclou Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Toni Cabré (1957), Lluïsa Cunillé, Albert Espinosa (1973), Jordi Galceran (1964), Josep Pere Peyró, David Plana (1969) o Mercè Sarrias (1966), van començar a jugar amb un territori espacial buit, indefinit. Les seves obres, tant si són escrites en un estil realista o en una forma més experimental, es caracteritzen generalment per mancar d'una geografia espacial i defugir els signes d'identitat geogràfics. Per tant, semblaria com si, incrustat en la seva geopatologia, hi hagués hagut el desig de sobrepassar, mitjançant el seu teatre, el seu propi espai cultural.

Batlle descriu aquesta situació d'invisibilitat en relació a una actitud d'automenyspreu, o complex psicològic, normalment anomenat autoodi, indicant que el fenomen es pot relacionar amb un desig que sorgeix dels anys foscos de la dictadura franquista de portar la producció cultural catalana a un nivell comparable al de les cultures i societats més civilitzades o sofisticades:

Durant anys, els autors hem estat patint un cert complex que ens impedia situar les obres a les nostres ciutats, que ens obligava a disfressar els noms dels personatges per por que no semblessin massa locals. El complex –aquesta mena d'autoodi– probablement té alguna cosa a veure amb la sensació d'endarreriment que arrosseguem des de la postguerra i la transició democràtica. L'afany d'acostar-nos al món civilitzat ha provocat –si més no en l'àmbit teatral– que rebutgéssim les marques de localitat; marques que, en cas d'aparèixer, semblaven posar en evidència un producte vell, poc cosmopolita, «catalanet» i fins i tot –quin peccat!– lligat a la tradició.⁷²

En un gir que es dirigia clarament cap a l'universalisme, així com un anhel cosmopolita de projectar-se a si mateixos i la seva obra més enllà de les fronteres locals, molts autors dramàtics barcelonins van eliminar

gairebé del tot Barcelona de l'escenari, girant l'esquena a la ciutat amb un particular aire de modèstia o reticència, com si anomenar el seu lloc d'origen o residència impliqués un retrat pecaminós de realisme local o un acte obertament gratuït de provincialisme intolerant. Irònicament, la llibertat democràtica que permetia que el teatre professional utilitzés sense restriccions el català com un «llenguatge teatral» sembla haver provocat certa complaença, ambivalència o fins i tot negligència per part d'alguns directors i productors respecte a la posada en escena i el suport del teatre autòcton. Per tant, de vegades, semblaria com si el mateix teatre català corregués el risc de tornar-se invisible. El dramaturg i poeta barceloní Joan Casas (1950) fins i tot ha gosat plantejar la provocativa hipòtesi que la sovint anomenada «nova dramaturgia catalana» sigui, en realitat, un «miratge». ⁷³

Potser, durant aquests anys posteriors a la dictadura, el simple gest d'escriure o representar una obra en català servia com un senyal d'identitat prou important o carregat de sentit polític. O, potser, l'absència de Catalunya era una manera que tenien molts dramaturgs de l'esquerra d'«escriure contra» la política de Pujol i Convergència. O, potser, el paisatge urbà de Barcelona –el que el crític literari i periodista Julià Guillamon anomena una «ciutat interrompuda»– estava canviant tan de pressa que pràcticament escapava a qualsevol representació o descripció concretes. A *La ciutat interrompuda* Guillamon ha descrit una tendència entre la narrativa catalana (i fins i tot espanyola) de la dècada del 1990 a evitar les representacions literàries de Barcelona, transferint el mapa «real» de la ciutat a un imaginari personal-mental. Manlleua la noció de la «ciutat interrompuda» d'un assaig escrit per Giulio Carlo Argan (junt amb Bruno Contardi) que a finals dels anys setanta va assenyalar que Roma ja no estava en la ment d'escriptors i artistes, sinó que havia passat a les mans de tecnòcrates. Per a Guillamon, la Barcelona contemporània és també una ciutat interrompuda, en tant que existeix un ampli buit, o inconsistència, entre les representacions ficcionalitzades de la ciutat i les imatges invocades durant la reconstrucció postfranquista (abans i després dels Jocs Olímpics) per polítics, urbanistes i arquitectes. ⁷⁴ Davant les dificultats de retratar un paisatge urbà que està canviant tan de pressa que pràcticament escapa a la descripció, novel·listes i escriptors de relats com Quim Monzó, Sergi Pàmies i David Cirici han donat preferència a «psicogeo-

grafies» interiors o a fragments incomplets extrets del paisatge urbà exterior, o a «no-llocs» anònims que semblen mancats de signes d'identitat. En reflexionar sobre aquesta absència, Guillamon es pregunta si seria possible en algun punt reivindicar aquests espais perduts: «Es poden reconquerir els espais de l'anonimat, es poden convertir en espais d'identitat i de record?»⁷⁵ Josep Miquel Sobrer, per la seva banda, planteja la noció d'aporia, un «no saber on ets, o on començar o com continuar», com una manera adient de concebre aquest sentit problemàtic de la identitat catalana, que situa en la Renaixença cultural dels anys noranta del segle XIX i la «reinvençió de Catalunya com a nació».⁷⁶

Aquesta mateixa pèrdua geogràfica, o sentit de desplaçament –la presència paradoxal d'una «Catalunya invisible»–, va convertir-se en un tret definitori de bona part del teatre català contemporani.⁷⁷ Molts dels autors dramàtics l'obra dels quals examinaré en aquest estudi hi inscriuen Catalunya (la seva inclusió i exclusió) sense oferir-nos-en una visió essencialista; per contra, la noció de Catalunya vacil·la, planeja i vagareja en el fons. Sovint persisteix en un buit semàntic subliminal, experimentant una formulació, reformulació i desplaçament constants.

L'estratègia de desplaçament sovint es representa sobre l'escenari català (i arreu) a través de la figura d'Amèrica. Com precisa Chauduri en relació al teatre modern en general, Amèrica és «la frontissa, el punt d'inflexió en més d'un segle deixant de banda el propi principi que sembla esborrar: l'espai».⁷⁸ Aquesta tàctica es pot observar sovint en obres com l'abans esmentada *Després de la pluja*, de Sergi Belbel, en què l'escenari, el terrat elevat d'un gratacel propietat d'una empresa transnacional, fa referència a una incerta geografia urbana abstracta que recorda Amèrica del Nord s'assembla, en particular, a la ciutat de Nova York. A l'obra de Belbel, allò que podria ser Amèrica es reimagina com un espai metafòric indeterminat d'idealisme, i també de decadència, un àmbit «heterotòpic» del desig que comprèn, com diria Chaudhuri, «molts llocs diferents, fins i tot incompatibles».⁷⁹ Batlle atribueix aquesta suposada «americanització» del teatre català a una fascinació contemporània pel teatre de David Mamet, les opinions crítiques del qual sobre la societat nord-americana han proporcionat als dramaturgs de Barcelona un retrat paradigmàtic de la decadència postindustrial. D'altra banda, com assenyala Batlle, la influència del cinema nord-americà ha estat un element cabdal en la creació d'un «imagi-

nari col·lectiu» que comporta un gran nombre de clixés de pel·lícules de Hollywood, com ara la presència de gratacels i la boira nocturna movent-se per tot un seguit d'amplis carrers urbans.⁸⁰

Si l'evolució estètica i política de l'escena catalana moderna es concep com un procés de transaccions transnacionals, el producte d'una actitud d'obertura a tradicions teatrals internacionals, aleshores les condicions contemporànies que envolten l'aparició d'una subjectivitat postnacional només han servit per facilitar aquest procés. Tanmateix, mentre Catalunya lluita per ocupar un lloc dins l'espai d'integració i desintegració cultural que és la nova Europa, també ha de tenir en compte l'espai de pluralisme cultural que anomena la seva terra. De fet, en el nou mil·lenni sembla com si Catalunya s'anés fent de nou visible sobre l'escenari i, com veurem en els capítols que segueixen, una nova imatge de Catalunya, o de Barcelona, ha començat a sorgir. El teatre català contemporani sembla desenvolupar-se bé en les transaccions transnacionals que he descrit aquí, creant una geografia teatral sense límits en què aconsegueix resistir-se al punt de fuga absolut.