
This is the **published version** of the article:

Cònsul Porredon, Roger; Massip, Francesc, tut. La programació del repertori teatral català als teatres públics de la Generalitat (1981-2011). 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/79038>

under the terms of the  license

**La programació del repertori teatral català
als teatres públics de la Generalitat
(1981-2011)**

Roger Cònsul Porredon
Tutor: Francesc Massip
Treball de recerca MOIET 2011

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

Reflexions sobre la programació i definició de repertori. Acotació del tema del treball: repertori català als teatres públics de la Generalitat (Teatre Lliure, Mercat de les flors i Romea, per extensió) *p.3*

30 ANYS DE PROGRAMACIÓ DEL REPERTORI TEATRAL CATALÀ ALS TEATRES PÚBLICS DE LA GENERALITAT (1981-2011)

- 1-Antecedents *p.15*
- 2-Generalitats *p.25*
- 3-La programació del CDG *p.35*
- 4-Panorama de la programació de la Comanyia Flotats *p.79*
- 5-Panorama de la programació del TNC *p.89*
- 6-Panorama de la programació del Teatre Lliure, el Mercat de les Flors i el Teatre Romea *p.123*
- 7-Comentaris, debats i opinions sobre la programació del repertori teatral català *p.135*
 - 7.1: entrevistes *p.163*

CONCLUSIONS

p. 185

BIBLIOGRAFIA

p.193

ANNEXOS

p.199

INTRODUCCIÓ

Sovint i durant molts anys, en fer història de qualsevol art, la gran majoria d'estudiosos erudits han enfocat la seva atenció cap a estils, autors, literatures, geografies, corrents, escoles, tècniques, etc. Les prestatgeries de les diferents biblioteques especialitzades, això és un fet, estan més plenes de llibres dedicats a aquest tipus d'estudis que de llibres que vulguin reflexionar sobre el gran tema que presentem en el nostre treball: la programació. Per això, abans de començar res, ens agradaria donar les gràcies al professor del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona Jose Enrique Monterde, crític i estudiós reconegut, per la tasca segurament indirecta que va fer, ja fa alguns anys en les seves classes d'*Història del Cinema*, en obrir-nos els ulls a una particular manera d'entendre les ciències humanes (que sempre s'haurien de posar al servei de l'estudi rigorós d'una comunitat humana, a partir, per exemple, de les seves costums); en el cas particular entre el professor Monterde i un dels seus alumnes, en enfocar part de la seva assignatura a parlar-nos de la programació cinematogràfica a l'Espanya del general Franco.

Per tant, el tema central d'aquest treball serà la programació. La programació vista com el pas clau pel qual l'obra d'un autor qualsevol pot arribar a un determinat públic. La programació com a fet totalment aliè a l'obra creada per l'artista, però fet del qual en depèn la veritable i més important missió d'aquesta obra artística: la comunicació, el diàleg entre l'obra i el públic. Com ironitzava al número 38 de la revista *Faig Arts* (1998 pàg. 28) el desaparegut Ricard Salvat sobre el *boom* que havia tingut un determinat autor plàstic català, la sort de qualsevol obra artística depèn totalment de la programació que se'n faci. I és cert, una bona programació d'una mala obra, la pot convertir en un èxit, i la mala (o poca, o nul·la, o mal feta...) programació d'una obra excelsa pot fer-la estavellar i accentuar el fet que no tingui cap oportunitat de fer-se pública. La història de l'art està plena d'anècdotes que reafirmen aquesta certitud. Ens haurien arribat les obres de Txèkhov, per exemple, sense la voluntat de programar-les de la companyia d'Stanislavski? Per què Van Gogh, un dels pintors actualment més cars a les subhastes, va morir més pobre que una rata? Quin autor no hauria guanyat la literatura nordamericana i mundial si John Kennedy Toole hagués pogut publicar en vida

la novel·la que dotze anys més tard del seu suïcidi va guanyar el Premi Pulitzer de l'any 1981, *A Confederacy of Dunces*?

I és que, com dèiem, l'acte de fer pública una obra d'art (acte dit programació, publicació, exhibició o "publicitació", etc.) és un acte tremendament complex: una petita baula al bell mig de la gran cadena de la creació artística i la seva comunicació, però anella o estadi imprescindible de la qual en depèn tant un com l'altre extrems. Fins i tot podem arribar a dir que el creixement de tota una societat depèn de què es programi i què no es programi. I el cas de la televisió contemporània ens pot ajudar a entendre com n'és d'important aquest element de la cadena. Per una altra banda, creiem que és del tot cert allò que es xiuxiueja en els passadissos del món de l'art que diu que un programador o programadora, editor o editora, sempre seran vistos amb mals ulls pels autors o autores que no són programats o editats. L'amor i la il·lusió de l'artista envers la seva obra no té res a veure amb l'acte de programar. La gran obra del programador és el programa o catàleg (o temporada) que construeix amb les obres d'altri. Per tant la responsabilitat és molt gran: l'èxit o el recel (i possible fracàs) dels autors depèn de la seva tria; el creixement personal, la diversió o l'interès del públic també. I és clar, si es tracta, a més, de programar o elaborar un catàleg per una entitat pública, la responsabilitat encara és més gran. Quins títols triar? Quins barems seguir? Pretendre arribar al públic més ampli possible o arriscar-se i intentar donar a conèixer formes desconegudes però considerades interessants? Recuperar un patrimoni concret o innovar amb obres i autors contemporanis?

Recuperant la lliçó que fa anys ens donava el professor Enrique Monterde a *Història del Cinema*, saber què s'ha programat i què no s'ha programat, i com s'ha programat, en el món de les arts en general, per estrany que sembli encara avui a molta gent, ajuda a fer un estudi científic, aporta dades del comportament d'una societat: del nivell cultural que ha arribat a assolir, del respecte que mostra cap als seus semblants, del nivell de violència o de cordialitat d'una comunitat, del grau d'indignació o de qüestionament de les grans veritats esbombades des dels mitjans, de la capacitat per resoldre problemes...

Per sort, però, aquest treball de recerca no versarà sobre la programació en un sentit tan ampli sinó que intentarem primer de tot acotar el tema. De

l'extens món de l'art només prendrem les arts escèniques i més concretament el teatre de text; i de la programació només estudiarem la que considerem que té més responsabilitat, la dels espais públics. La programació teatral en els espais públics de Catalunya: aquest seria un bon tema per a una història del teatre català, però com se'ns ha dit i repetit durant tots els mesos d'investigació, és un tema massa extens per un treball de recerca de final de màster. Ara bé, la intenció o guspira original era aquesta, ens agradaria deixar-ho clar. Tot i això, amb l'objectiu sòlid d'acotar encara més el tema del treball, vam acordar de recercar informació sobre la programació d'un tipus de teatre que potser a casa nostra i durant moltes i diferents dècades, per molts i diversos motius, hem oblidat, foragitat volgudament o ignorat per desconeixement: el teatre d'autoria catalana, les obres de teatre d'autors catalans que, fixades per sempre més en el format de llibre publicat, poden, si el temps ho vol, entrar a formar part d'un catàleg tan gruixut com pot arribar a ser un repertori teatral nacional.

La programació del repertori teatral català serà, doncs, el tema que ens acompanyarà durant les següents pàgines. I abans de dir res més volem destacar que la polèmica envolta aquest tema. Com el lector sap bé i com se'ns ha dit i repetit durant els estudis del màster, el teatre és ideologia, política, i la programació teatral, sobretot la programació teatral, no se'n salva. Sabem perfectament que entrar en el terreny de les polítiques teatrals no ens convé ja que és un terreny que pot arribar a ser pantanós, ple d'interessos i animositats de molta gent involucrada, però l'espurna científica que ha generat aquest treball vol mirar de posar una llanterna guia enmig del fosc aiguamoll. I mirarem de posar-la al centre. A més, a Catalunya, de teatre públic pròpiament dit, pagat amb diner de la Generalitat, no n'hi ha fins l'any 1981, i per tant enguany tocaria celebrar el trentè aniversari del nostre teatre públic. I trenta anys, és cert, encara són pocs anys per poder agafar certa distància i mirar el panorama fredament. Tot just es calmen les aigües més antigues. Però bé, que tot això ens serveixi per acabar d'acotar el tema. Ha de quedar clar que la intenció d'aquest treball de recerca és doble: primer, esbossar un breu panorama sobre la programació del repertori teatral català en els teatres públics de Catalunya durant trenta anys: quines obres candidates a entrar en el repertori teatral català s'han programat i quines no? quins autors? quins comentaris ha generat

des de la professió teatral? quins barems s'han seguit des dels organismes dirigents? etc. I segon, fer una recerca més aprofundida de tot aquest tema durant els primers anys d'autogovern a Catalunya. Prenem els primers anys per diverses raons: una, perquè els anys vuitanta ens permeten mirar-los des d'una perspectiva més àmplia; dues, perquè la distància temporal ha fet refredar els ferros roents que hi podien haver hagut; i tres, per la inabastable extensió de la recerca. És evident que durant la investigació toparem sovint amb decisions polítiques i comentaris crítics que transcendiran l'estricta temàtica de la programació i que haurem d'explicar històricament; tot i això, la intenció és que el mitjà de transport per les següents pàgines sigui, com hem dit, la programació del repertori teatral català durant els trenta anys de teatre públic a Catalunya.

I, és clar, només aquesta darrera cua de frase ja porta polèmica i necessita especificar-se. Perquè, què és el "teatre públic a Catalunya" quan totes les companyies privades, i les sales d'exhibició privades del territori poden rebre (i la majoria reben) subvencions de la Generalitat, de l'Ajuntament de Barcelona o de les Diputacions provincials? Tot i aquest fet comprovable, i sense voler entrar en una polèmica que en aquest treball seria gratuïta, la majoria de lectors estaran d'acord, segurament, en reduir l'anomenat teatre públic català als grans centres de producció que depenen o han depès totalment dels Governos Públics del país: el Teatre Lliure, el Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG), la Companyia Flotats, el Mercat de les Flors i el Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Sabem perfectament que els espais escènics de l'Institut del Teatre també haurien d'entrar en la investigació, així com una referència a companyies amateurs subvencionades pels diferents ajuntaments, o els Centres Dramàtics del Vallès i Osona i, venint més cap al present, els Centres d'Arts Escèniques de Reus, de Terrassa o de Girona, però degut a la manca de catalogació dels respectius teatres o companyies, no ens ha estat possible d'incloure'ls. Tampoc no entrarà a estudi el Sant Andreu Teatre (SAT). En canvi sí que farem referència a l'etapa actual del Teatre Romea, que tot i estar gestionat per una de les grans empreses privades del teatre català, creiem que per tradició (i per la programació que han proposat) pot ser un bon contrapunt de referència als Centres de producció públics que hem proposat anteriorment.

* * *

Abans de tancar aquest primer apartat introductori, però, creiem necessari fer un petit passeig per algunes reflexions de base que hem tret d'un llibre¹ que recull les ponències del congrés sobre programació i repertori celebrat a València l'any 2003. Són cites que hem triat amb un barem autoimposat de ser el màxim de plurals i que ens han servit com a punts fixos, que creiem "moralment segurs", des d'on observar i analitzar la realitat dels trenta anys de programació de repertori teatral català. (Totes les cites són d'aquest llibre).

Pel que fa a la programació, la primera és de Joan Maria Gual i fa referència una vegada més a l'acte de programar un teatre públic com un acte de molta responsabilitat tant per motius ètics com per motius econòmics. Del programador en depèn tant el ritual teatral, el diàleg sublim entre públic i obra en favor d'una volguda cultura democràtica (i això és voler una ciutadania desperta i activa i participativa socialment), com la solvència i el bon funcionament econòmic i social de la institució teatral. I aquí volem deixar clar que si el públic respon negativament a una determinada programació teatral, no només és l'economia del teatre que se'n ressent, sinó la societat i la cultura en general. I una altra vegada apareix la pregunta: on s'ha de posar el barem? Quins criteris se seguiran? Aquest és el dilema i terreny de treball del programador:

(...) com s'utilitzen els recursos que es destinen per a la programació? o si l'administració d'aquests respon a criteris de rendibilitat social i cultural o té tant sols un tractament economicista, si les programacions es basen en criteris de servei o en criteris de comercialitat, si les programacions se sotmeten a les directrius que es marquen des del poder (polític o econòmic) que determina els recursos.²

Una altra opinió, de caire menys pràctic però que obre prou terreny per reflexionar, ens la dóna el sociòleg francès Jean Duvignaud, especialista en sociologia teatral:

¹AA.DD *Interès públic o interès del públic? Reflexions sobre programació teatral i repertori*. Alzira. Ed. Bromera. (2004).

² AA.DD. *íbidem*. Pàg 50

*“Volem un teatre com a entreteniment i evasió o un teatre compromès amb els valors, amb el diàleg, amb el coneixement i la informació, amb la creativitat i la recerca, amb la participació i la innovació?”*³

En unes altres línies reflexiona:

“el teatre no és un fi en sí mateix” sinó un producte transitori que s’hauria *“d’entendre segons la seva predisposició a intervenir en la societat i ajudar els espectadors a veure i comprendre la seva pròpia realitat”*⁴

I finalment en un altre text seu parla d’aquesta manera:

*“Treballem per alimentar un teatre complaent de tall palatí, que canti les excel·lències d’un sistema de vida situat en el conformisme i donem el vist-i-plau a un marc social clarament millorable, o ben al contrari, ens situem en el compromís, davant tot allò que considerem qüestionable, per a respondre des de la generositat a aquelles preguntes que ens preocupen i que tenen a veure amb la condició humana, o per a plantejar aquelles a què no trobem resposta i a les quals potser mai no en trobarem?”*⁵

El discurs de Duvignaud posa en relleu un teatre compromès amb tot allò qüestionable de la nostra societat per tal de fer madurar les persones dotant-les de percepció crítica. En altres paraules, valora el teatre que es fa servir a manera de “servei públic” necessari per al creixement de totes les societats. I la qualitat d’aquest “servei públic” també depèn de la programació que proposi un teatre. La següent cita de Giorgio Guazzotti, teòric teatral italià, que parla per boca de Paolo Grassi i Giorgio Strelher de l’experiència del Piccolo, acaba de ratificar aquesta convicció de fer un teatre amb una gran finalitat cívica:

*El que estava viu en Grassi i Strelher era la convicció ideològica de la funció que la comunicació teatral podria assumir en l’evolució dels costums d’una societat; era la convicció de poder fer del teatre un instrument actiu i operant de la nostra democràcia. Per això la relació amb el públic constitueix la pedra de toc del seu projecte, i és igualment l’explicació ideal, a més del motiu pràctic de solució, de les primeres afirmacions programàtiques en les quals confiava la seva sort a la seva assumpció per part de la ciutat. És també la raó del seu èxit.”*⁶

O en paraules del propi Grassi:

³ AA.DD. *ibidem*. Pàg 50

⁴ AA.DD. *ibidem*. Pàg 51

⁵ AA.DD. *ibidem*. Pàg 170

⁶ AA.DD. *ibidem*. Pàg. 34

(el servei) “és la naturalesa social del fenomen teatral, no només com a correspondència de continguts, sinó com a estructura”.⁷

Per un altra via, Enrique Fayos, de l'associació espanyola d'empresaris teatrals privats, ens descriu més clarament les diferències que segons ell ha d'haver entre la programació d'un teatre privat i un de públic:

*“El teatre públic no pot canibalitzar propostes culturals que pot fer la iniciativa privada (...) sinó al revés: el teatre públic ha d'ocupar espais que el teatre privat, per pressupostos sobretot (...) no pot assolir.”*⁸

Fayos expressa que massa sovint el teatre públic vol assumir tota l'activitat dramàtica i opina que això és un problema perquè no deixa espai als altres teatres a més de desorientar el públic. Com a bon empresari diu que qualsevol programació ha de tenir cura de tres aspectes que ens sembla interessant anotar per a possibles deduccions posteriors:

- ampliar la base de clients
- donar prioritat a la producció local (perquè abarateix els costos)
- co-produir obres per tenir més presència a l'escenari.

Pel que fa a la noció de repertori, Juan Antonio Hormigon, director de la revista *ADE teatro*, esbossa abans que res una definició⁹: “*un repertori és una llista d'obres que arriben a un públic*”. Després exposa que hi ha molts tipus de repertoris, i que es diferencien entre sí a partir dels marcs referencials a que obeeixen: definits a partir d'un tema o a partir d'un autor o d'una companyia; també segons l'estètica o la ideologia de les propostes del teatre o de la companyia... És interessant la matisació que fa quan explica que hi pot haver repertoris més *oberts* o més *tancats* depenent de si busca o no l'equilibri entre propostes escèniques clarament diferenciades, i també quan sentència que l'èxit o el fracàs d'un repertori està molt condicionat per raons econòmiques, i per tant extra-artístiques, opinió molt comuna. Entrant ja de ple en el marc del nostre treball de recerca, també ens mostra una catalogació de repertoris condicionats, en aquest cas, per un idioma o una cultura. En aquest apartat és

⁷ AA.DD. *ibidem*. Pàg 33-34

⁸ AA.DD *ibidem*. Pàg 157

⁹ HORMIGON, Juan Antonio. *El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo*. “ADE Teatro” núm.91. pàg 206. (2002)

molt interessant l'anàlisi que fa sobre diferents condicionants existents dins el propi marc cultural o idiomàtic i que acabaran de determinar el repertori:

1) Serà un repertori condicionat només per la literatura dramàtica disponible?

2) Serà un repertori que depèn de la tria que en facin els departaments de lectura, anàlisi i valoració dels textos (departaments de dramaturgia)?

3) Serà un repertori afí amb el plantejament programàtic d'un determinat teatre (en el qual també hi intervenen objectius estètics i socials)?

4) Serà un repertori flexible a exigències i objectius procedents dels contextos socials?

El que queda clar de totes aquestes reflexions és que qualsevol repertori i qualsevol programació sempre busca establir unes relacions amples amb la comunitat a la qual es dirigeix. Si la programació o el repertori plantejat és incapaç d'establir aquests lligams mínims, el teatre (la finalitat del qual és la comunicació) fracassa. I, una altra cosa important: aquests lligams, aquestes relacions bàsiques entre programació, repertori i públic passen sempre en un moment present, contemporani a les persones que assisteixen al ritual. Per tant, qualsevol programació o repertori (també dels clàssics més antics) sempre ha de fer referència a una noció de contemporaneïtat, sempre ha de dialogar amb una situació o una problemàtica estrictament del present. Citant Hormigón: *"No es pot obviar l'herència del passat però amb les preguntes del present"*. Si aquest diàleg amb l'actualitat és inexistent es corre el perill de convertir el repertori en un museu d'obres clàssiques o en un aparcament d'obres programades sense criteri i sense objectius. Per tant, i com que el present és variable per definició, no hem de voler establir un repertori fix (amb el benentès que hi ha clàssics universals que són contemporanis des de fa cinc mil anys i que continuaran sent-ho) sinó que la qüestió rau en que un determinat repertori és susceptible de canvis constants, i que una obra oblidada pot ressuscitar de sobte a causa d'uns determinats successos recents.

En el seu article, Hormigón deixa clars quins eren els possibles llasts per a un repertori qualsevol:

-Que no dialogui amb el present

-La interferència dels polítics amb els seus propis objectius

- El gust dels programadors
- Els condicionants de la crítica
- Les modes conjunturals
- Les dificultats per trobar espais de representació adequats
- Les carències materials i artístiques

No ens agradaria acabar aquest apartat de cites sense fer referència a la ponència que en aquelles jornades valencianes feia Pablo Corral Gómez, professor d'interpretació i director escènic. Una vegada més es parla de “servei públic”, és cert, però hi tornem perquè creiem que aquest és el punt clau del debat, el punt clau que fa decantar-se cap a uns criteris de programació o uns altres a l'hora de programar un teatre públic. Posteriorment, quan encetem la investigació sobre la programació del repertori teatral català, haurem d'analitzar els criteris que regien les programacions del CDG, del Lliure, de la Companyia Flotats o del TNC; i si aquests criteris seguien aquesta voluntat d'esdevenir un “servei públic”. I, sobretot, quins eren els objectius concrets d'aquest “servei públic”? Quin límit tenia aquest “servei públic”?

Pablo Corral fa una aportació historicista del concepte de “bé públic” des del seu naixement als anys de la il·lustració fins als nostres dies. Defineix “bé públic” com allò útil per al bé social, per combatre la ignorància i per transmetre valors que regulin la convivència de tots els ciutadans. La il·lustració ho tenia clar: un poble instruït rebutjaria els absolutismes, les injustícies, la violència, la lletjor... i triaria la raó i la bellesa... A partir d'aquest interès pel “bé públic”, el lector ja ho sap, van sorgir els teatres nacionals i els repertoris formats per aquells autors que algú creia que eren “d'interès públic”: Èsquil, Sòfocles, Eurípides, Shakespeare, i molts d'altres segons països, cultures i nacions... Però van arribar els segles XIX i el XX amb la seva industrialització i professionalització, amb les lleis del mercat, del consum, i les exigències del consumidor. A partir d'aquí es va començar a confondre els conceptes “interès públic” i “interès del públic”. Com que els teatres van començar a dependre de l'èxit de públic (de les entrades venudes) es va començar a tractar el públic només com a consumidor que elegeix un producte, i el teatre va passar de ser un “bé públic” a ser un “producte de consum”. Amb les paraules de Corral:

“En nom de l’interès públic es pren l’interès del públic, que és l’interès propi del mercat (i que es basa en el consum) (...) Si el teatre es pren com una utilitat pública, l’individu espectador està per construir i el teatre l’ajuda a ser millor (...) Això és interès comú, o sigui públic. El passat serveix per construir un futur millor. El teatre té valor. (...) Si el teatre es pren com a mercaderia, l’espectador-consumidor sap què necessita, està format, acabat. Les necessitats del mercat no el faran “ser” millor sinó “estar” millor i això és interès individual: L’espectador té necessitats presents a satisfer. El teatre té preu.”¹⁰

El principal problema segons Corral, però, es dona “quan el poder públic ha de conquerir el favor de l’espectador per a mantenir la seva posició de lideratge”:

“(...) Llavors el poder públic es veu obligat a oferir cultura-mercaderia que satisfaci l’interès del públic, encara que la mercaderia (sigui) pròpia de l’interès privat comercial i contrària a l’interès públic (...) El teatre de bé públic passa a mercaderia: els resultats s’analitzen comptant l’ocupació de butaques, o diners ingressats, típic balanç comercial.”¹¹

El treball de recerca que ara comença ha observat detingudament les programacions dels teatres públics a Catalunya des de l’any 1981 fins al 2011, fent especial atenció a les obres d’autoria catalana que han estat programades. Està clar que totes elles no entraran al futur catàleg que establirà un possible Repertori Teatral Català (RTC) que ja s’està construint des de diferents institucions¹² i que està coordinat per Francesc Foguet i Albert Mestres, però fer un llistat comentat i analitzat de quina “autoria catalana” s’ha programat als teatres públics de Catalunya, pot aportar un granet de sorra a l’estat d’aquesta qüestió. A més, la programació de repertori català ha estat molt debatuda, tant en articles a la premsa com en especials jornades de reflexió i debats, taules rodones, etc. i aquest treball de recerca també ha volgut investigar què s’ha opinat des de diferents sectors de la professió. És clar, hem trobat opinions de tots colors: crítiques (i crítiques molt roents) i opinions favorables. Finalment també hem plantejat una sèrie d’entrevistes per mirar d’actualitzar aquest estat d’opinió. Com ja s’ha dit en les primeres pàgines, per entendre les programacions que s’han fet caldrà sovint donar explicacions històriques, analitzar decisions polítiques, comparar les programacions d’altres teatres... però tot encaminat a dilucidar si les obres d’autors catalans que s’han

¹⁰ AA.DD. *ibidem*. Pàgs.171, 172 i 173

¹¹ AA.DD.*ibidem*. Pàg .173

¹² Institució de les Lletres Catalanes, Institut del Teatre, Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Principal de Palma

programat han servit per construir alguna cosa en una societat, la nostra, que ha tingut tants daltabaixos al llarg de la seva història. Una societat que fa només seixanta anys tenia prohibit parlar amb la seva llengua, que fa cinquanta i quaranta anys va rebre un allau d'immigració que la va transformar de dalt a baix i que va créixer amb una empenta ideològica (seguint l'onada occidental del moment) molt marcada; i una societat que fa trenta anys va recuperar una llibertat desitjada i es va encaminar, al mateix temps i bicèfala, tant cap al que alguns opinen que va ser una sobreprotecció d'una cultura i una llengua que havien estat tan amenaçades, com cap a una obertura al món anhelada durant tota la dictadura, encara que potser feta sense brida ferma.

Es coneixen més els autors catalans després de trenta anys? Han dialogat prou (i tots) amb el públic? Han pogut respondre a inquietuds socials mitjançant la programació de les seves obres? O mirat des d'una altra banda: podem aportar dades de com és la nostra societat analitzant el repertori d'autoria catalana que s'ha programat? S'ha qüestionat des de l'escena pública determinades temàtiques socials típicament catalanes com poden ser la immigració o el nacionalisme, per exemple? Quin és el nivell d'indignació dels autors i del públic respecte les "veritats" esbombades des dels mitjans de comunicació? Han tingut prou independència els teatres públics de Catalunya respecte el poder polític?

La hipòtesi de sortida seria la següent: creiem que en trenta anys s'ha fet molta feina per normalitzar el català als teatres de Catalunya i per recuperar uns quants autors consagrats, tan clàssics com contemporanis, posant-los a primera línia. Amb aquesta intencionalitat clara però que suscita moltes opinions diferents, la Generalitat hauria volgut situar ràpidament el teatre català al nivell del teatre europeu. Una bona intenció. Per contra, però, també hauria promogut allò que a vegades s'ha anomenat una política d'aparador i una manera de fer dirigent, que no donava les regnes de la política teatral a la pròpia professió. És clar que si la Generalitat (i el Servei de Teatre, etc.) no haguessin pres partit promovent per exemple el CDG, la tendència majoritària de la professió teatral catalana als anys setanta no era programar autors catalans, ni clàssics ni contemporanis. Sí que és cert que mitjançant la política de promoció d'uns quants autors, pel camí han hagut de desistir molts d'altres que no han estat representats amb suficiència. Ara bé, que els responsables en

siguin els propis autors (amb obres de no tanta qualitat) o una programació potser massa tancada per part dels responsables dels teatres públics, depèn de qui s'ho miri: hi ha opinions per tot. El que ens sembla important destacar és que, de manera general, la “redescoberta” dels nostres autors ha anat en augment, amb percentatges cada cop més “favorables” de cara a ells en les programacions, i el que és millor: que cada vegada hi ha més pluralitat de veus i més interès per part de l'audiència. A poc a poc recuperem textos desconeguts per molts (fins i tot per gent de la professió, cosa greu), obres desconegudes que resulten tenir molta vigència i que són molt ben acceptades per part del públic. És el camí a seguir, sens dubte, i això sembla que ho comença a veure tothom. Una altra qüestió, però, i és una opinió d'un cert nombre d'estudiosos teatrals, és si els responsables dels teatres públics no podrien caminar-lo una mica més de pressa.

30 ANYS DE PROGRAMACIÓ DEL REPERTORI TEATRAL CATALÀ ALS TEATRES PÚBLICS DE LA GENERALITAT (1981-2011)

1- ANTECEDENTS

Panorama sobre la programació d'autors catalans de 1960 a 1980

Sembla gairebé sarcàstic i de mal gust parlar de polítiques teatrals públiques a Catalunya durant l'època franquista, però, oh i tant que n'hi havia!. Parafraçant l'escriptor de Sueca Joan Fuster: "ens la feien" des de Madrid, en castellà i tant "afecta al règimen" com podien. El català, que havia estat prohibit als teatres fins l'any 1946, any en que la victòria de les forces aliades a la Segona Guerra Mundial va fer que el règim espanyol fos més permissiu, el català va començar a obrir escletxes als escenaris catalans molt a poc a poc i gràcies al defensors de la cultura, sobretot intel·lectuals, literats i estudiants, que no havien fugit a l'exili. Abans, fins i tot s'havien arribat a representar obres en el nostre idioma en cases particulars. Primer van ser algunes representacions al Romea on cal destacar les estrenes de Josep Maria de Sagarra que va intentar, amb fracassos absoluts de públic, atrapar els corrents europeus, llavors marcats per la reflexió moral i l'existencialisme. Però en general, en aquells tristos anys, el Patronat del Teatre Romea, per poder sobreviure, en català només es va poder atrevir a programar una recuperació arqueològica i provinciana del repertori de pre-guerra. I és clar, aquesta va ser la millor manera perquè els nostres autors clàssics es cobrissin d'una gruixuda patina de pols. Ara bé, creiem que és de justícia entendre i recordar que la societat catalana estava tan mancada de la pròpia llengua i la pròpia cultura que acceptaven aquell estat de les coses per la senzilla raó que poder assistir a un espai públic on es parlés català suposava una autèntica revolta. D'aquesta manera s'entén que intel·lectuals de la talla de Jordi Sarsanedas opinessin: "*si no hi ha més remei, estem disposats a veure encara la comèdia del marit calçasses i la muller tirana...*"¹³ El teatre a Barcelona es va convertir en l'únic espai públic on es podia fer "vida normal" en català; ara bé, sense traduccions estrangeres i només amb autors d'aquí, per llei. I és clar, això anava en detriment de la renovació teatral. Les noves formes que naixien més enllà dels

¹³ A GALLÉN, Enric: *Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993*. Article publicat al número 14 de la revista "Caplletra", primavera de 1993. Pàg.12

Pirineus no arribaven, i el teatre català va anar prenent la forma i la fama d'un teatre regional, de faixa i espardenya que li va fer molt de mal durant moltes dècades.

Aquesta situació va continuar amb algun èxit de Sagarra i la descoberta de Joan Capri i els seus monòlegs, però en general amb moltes penes pel que fa als autors catalans. Fins que l'any 1955 es va crear l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i el 1960 l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). Començava l'època del Teatre Independent, que tot i la no professionalitat i la precarietat pel que fa a recursos, va ser el puntal de teatre de qualitat i en català dels anys seixanta pel que fa a la pràctica escènica. De fet, i a tall d'anècdota, quan vam començar a entrevistar-nos amb diferents personalitats de cara a enfocar aquest treball de recerca i els explicàvem el tema, moltes respostes eren del tipus: *“realment existeix un repertori teatral català?”* *“Potser els únics que van tenir la voluntat de crear un repertori teatral català van ser l'ADB i l'EADAG”*. Creiem que aquestes opinions són d'una rellevància important. En aquests anys també cal destacar, i molt, la creació del Premi Josep Maria de Sagarra, l'any 1963. Un premi que volia incentivar la creació dramàtica en llengua catalana i que va donar fruits molt valuosos agrupant per exemple una nova generació d'autors, la generació del Premi Sagarra. Però com se sap i es diu encara, aquesta generació tan premiada va ser, i és, la menys representada, tret de comptades excepcions. L'ADB, pionera i anterior al moviment de teatre independent, es proposà com a objectiu principal connectar el teatre català amb els corrents contemporanis europeus i així, tot i les poques funcions que es podien permetre, va arribar estrenar i publicar en català autors com Shakespeare, Molière, Goldoni, Musset, Txèkhov, Strindberg, Shaw, Ionesco, Dürrenmatt, Brecht... una autèntica revolució per l'època, el país i la situació. Però també va fer feina amb els autors d'aquí, sobretot amb els que suposaven una renovació respecte els clàssics plens de pols de les programacions del Romea: Pedroló, Porcel, Brossa, Oliver, Espriu. Tot i això no van oblidar la programació d'alguns dels nostres autors d'abans de la guerra: Maragall, Rusiñol, Carner, Soldevila, Millàs-Raurell, Sagarra... Es per això que quan la majoria d'estudiosos i historiadors parlen de l'ADB ho fan amb la satisfacció de veure com, en ple franquisme, hi havia la voluntat d'establir, amb

totes les mancances que es vulguin, un possible repertori que en un futur hauria de fer possible un teatre nacional català. Enric Gallén, per exemple, escriu:

“l’ADB havia assumit sense proposar-s’ho les precàries i falses funcions d’una política teatral que en unes altres circumstàncies històriques potser hauria pogut realitzar un Teatre Nacional o un Centre Dramàtic protegit i institucionalitzat per organismes oficials, com en la majoria dels països europeus industrialitzats.”¹⁴

Ara bé, també és cert el que diu Joan Anton Benach. L’ADB, amb l’afany de separar-se del que es feia al teatre del carrer Hospital només va voler programar alguns autors clàssics. De fet, els més coneguts: Guimerà, Pitarra o Iglésias mai van entrar en les seves programacions. Potser doncs, com apunta el crític, la política d’autors catalans de l’ADB també va afavorir, en part, el divorci entre gent de teatre i públic, per una banda, i alguns clàssics catalans (els més representats a aquell Romea), per l’altra:

“El Material textual que manejava l’ADB era el que li servia per a un teatre culte, amb un clar sentit de la contemporaneïtat i de la urbanitat (...) si l’ADB podia prescindir i guanyar-se un prestigi merescut “sense” Guimerà o “sense” Frederic Soler (...) es pot comprendre que els grans noms de la tradició dramàtica catalana els consideréssim com petrificats en un passat molt poc engrescador (...)”¹⁵

Finalment, però, va ser una llàstima que l’any 1963 l’aventura de l’ADB s’estrangués: el caràcter no professional i el sostén de tota l’estructura només per part d’un reduït grup de la burgesia mitjana barcelonina (quan en condicions normals, o com passava en països veïns, aquesta funció l’haurien hagut de realitzar les institucions públiques) van fer naufragar el vaixell. Aquesta darrera reflexió sobre el poc suport econòmic per part de l’alta i mitjana burgesia catalana a les iniciatives d’autoria catalana és un fet que, des d’èpoques més remotes als anys que estem descrivint, s’ha anat repetint i es repeteix encara avui. I és molt important. Els grans empresaris del nostre país tradicionalment no han apostat mai pel teatre d’autor català, i tot just fa pocs anys, durant l’última dècada, han començat a ajudar espectacles on el català sigui la llengua normalitzada (en el terreny del cinema encara es veu com una

¹⁴ GALLÉN, Enric: *Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993*. Article publicat al número 14 de la revista “Caplletra”, primavera de 1993. Pàg 16.

¹⁵ BENACH, Joan Antón: *Crònica d’un divorci probablement precipitat*. Article publicat al núm. 33 de la revista “Cultura”, del Departament de Cultura de la Generalitat. Abril de 1992. Pàg 33.

anormalitat). Però retornem als anys seixanta i descobrim que mentre al Romea, “Mario Cabré encara ofería uns Guimeràs i Iglesias que s’ofegaven en un oceà de carrincloneria”¹⁶, sorgia també l’altre pilar teatral renovador de l’època: l’EADAG. A partir d’aquesta escola no oficial dirigida per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, tota una generació d’actors i actrius, autors i directors es va engrescar a renovar el teatre. Va ser d’aquesta escola que a poc a poc es va anar perfilant el moviment del teatre independent. Una cosa estava clara, però: com que la formació de Salvat havia estat a Alemanya, a l’EADAG els alumnes sortien envalentits i apostant quasi bé sempre pel teatre èpic d’una forta càrrega política. L’agitació dels anys seixanta ho acabaven de rematar. A l’EADAG es muntaven sobretot dramàturgies èpiques de diferents autors, estrangers i catalans, amb preferència de Bertold Brecht i Salvador Espriu. Però l’aire renovador aportat per Salvat també va incidir en una novetat pel que fa als nostres clàssics: en aquells anys Salvat devia ser el primer home de teatre que va voler rellegir els nostres clàssics amb una visió contemporània. Tal com diu Joan Anton Benach:

“Llevat dels que feia poc encara passejava Cabré, com mòmies carregades amb tota la pols dels vells armaris, els “clàssics” no tenien cap bel·ligerància escènica remarcable. Es deia, però que podien tenir-ne; que, almenys calia posar-los a prova. Entre Espriu i Brecht, Salvat impulsa aquesta reflexió quan ja n’ha fet algunes, de revisions. (...) Probablement caigui en oblits imperdonables, però em fa la impressió que el cop fort el dona Salvat amb el seu muntatge de La filla del mar el gener de 1971, que sobta i alhora interessa...”¹⁷

Però bé, el cas és que, tot i aquesta reflexió i tornant a l’any 1966, l’èxit de públic obtingut amb *Ronda de Mort a Sinera* d’Espriu i Salvat, i amb *Vent de Garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany va fer que el teatre èpic s’acabés de consolidar a l’escena catalana. I aquest també és un fet remarcable pel que fa al que passarà en dècades posteriors. Només a tall de reflexió, hem de pensar que el teatre èpic portava el segell de la reflexió i la revolució política, Brecht era el gran dramaturg de l’Alemanya comunista, i el moviment del teatre independent beurà a pleret de totes aquestes idees. Fins i tot arribarà a oblidar un altre cop als nostres clàssics perquè no casen fàcilment amb la moguda realitat dels anys setanta. El teatre independent era com

¹⁶ BENACH, J.A., *ibidem*. Pàg. 33

¹⁷ BENACH, J.A., *ibidem*. Pàg. 34

l'època: revolucionari, i en canvi les primeres eleccions democràtiques al Parlament de Catalunya l'any 1981 les va guanyar un partit conservador i burgès com CiU, liderat per l'antifranquisme carismàtic de Jordi Pujol: sense aquest líder hagués estat impensable aquesta victòria ja que les primeres eleccions de 1977 les va guanyar el PSC i el PSUC. El conflicte entre dècades estava servit. Tornem, però, a l'any 1966, que va ser el primer en que l'EADAG va organitzar les temporades del Teatre Romea (1966-1970) que a partir d'aquells anys també rebria el nom de *Teatro Nacional de Barcelona*, una invent de Fraga Iribarne per intentar retenir l'impuls descontrolat dels independents. L'any seixanta sis, però, Salvat va proposar autors com Pirandello i Brecht, en l'àmbit internacional, i *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol i més obres d'Espriu en l'àmbit català. I en anys posteriors l'aposta de relectura i revaloració dels autors catalans antics, tot i que en comptagotes, no va parar. L'any 1967 l'EADAG va muntar *Balades del clam i la fam*, on Xavier Fàbregas recuperava sainets de Carles Fuertes, Ignasi Plana i Andreu Amat, autors del segle XIX. També aquells anys es van recuperar *Misteri de dolor* d'Adrià Gual (un dels èxits de la companyia). L'afany de recuperació i renovació dels autors catalans l'expressa Salvat en el següent text:

“El camí a seguir en aquests treballs fou el de netejar les obres de tots aquells elements que trobàvem superats; ens preocupava el llenguatge, la tendència al ploricó fàcil d'en Gual, l'inacabament de certes situacions, aconseguir el problema de la fluïdesa del pas del temps narratiu”¹⁸

Durant la dècada dels setanta Salvat va rellegir també *La filla del Mar* de Guimerà, l'any 1971, que com deia Benach, va sorprendre molt; *Terra baixa* (1976) o *Aigües encantades* de Joan Puig i Ferrater l'any 1977, etc.

“Volíem al llarg de tot aquest temps, demostrar que un repertori era possible. Si Giorgio Strelher havia muntat diverses obres de Bertolazzi, Eduardo de Filippo, Pasquale Altaviglia (...) com no havíem de poder mantenir una tradició d'aquest nivell o absolutament més alt en la majoria dels casos. (...) La nostra feina amb els clàssics era establir un repertori i crec que les línies van quedar prou ben definides”¹⁹

¹⁸ SALVAT, Ricard: *La nostra “lectura” dels autors considerats clàssics*. Article publicat al núm 33 de la revista “Cultura”, del Departament de Cultura de la Generalitat. Abril de 1992. Pàg 39.

¹⁹ SALVAT, R., *ibidem*. Pàg 39

Però què passava amb els autors contemporanis del moment? Tornant endarrera i paral·lelament a la feina de l'EADAG i Salvat al Romea, l'any 1969 va obrir el teatre CAPSA amb Pau Garsaball al capdavant. El CAPSA va servir de trampolí per algunes companyies de teatre independent que volien professionalitzar-se, com Els Joglars, i també per alguns autors més o menys novells, però les programacions tampoc acabaven de quallar tot i certs èxits com *El retaule del flautista* de Jordi Teixidor. Als anys setanta el moviment del teatre independent va transformar-se amb les idees noves que arribaven de l'estranger. Brecht va ser eclipsat pel *Living Theatre*, *Grotowski*, el teatre document i la creació col·lectiva. I això va fer empitjorar encara més la situació dels nous dramaturgs (i dels vells), que si ja estrenaven poc i sovint amb males condicions, ara passaven definitivament a una segona línia. Com diu Gallén:

“Si Teixidor, Melendres o Benet encara pogueren estrenar en els primers anys setanta fou com un fet aïllat, una mena de supervivència en el si d'una nova etapa que els girà l'esquena”²⁰.

La majoria d'autors que havien guanyat el Premi Sagarra, Joan Soler i Antich (1964), Josep Maria Muñoz Pujol (1965), Jaume Melendres (1966), Alexandre Ballester (1967), Jordi Teixidor (1968), Alfred Badia (1971), Jordi Bergoñó (1973), i també Joan Abellan, Xavier Romeu, Ramon Gomis, etc. a poc a poc van renunciar a dedicar-se a l'escriptura de manera professional i prendre altres camins dins o fora del món teatral. Per exemple Melendres es va dedicar a la pedagogia teatral i cada vegada més, com autor, a la creació col·lectiva. De fet, ja al 1968, el jurat del premi Josep Maria de Sagarra s'havia queixat que cap de les obres guardonades fins a aquell any no havien estat programades en una temporada regular i estable, i també del poc suport rebut per a aquesta finalitat, ni per part de persones individuals, ni per part d'organismes promotors de la cultura catalana. La creació d'una col·lecció dedicada només al teatre català contemporani, la col·lecció El Galliner, l'any 1970, tampoc va suposar cap gran canvi per a les programacions dels autors d'aquí. I també s'ha de dir que els autors d'aquesta generació sempre han denunciat el poc suport que van rebre dels seus predecessors: Oliver, Capmany, Pedrolo... Per altra banda, però, els anys setanta van ser un

²⁰ GALLÉN, Enric, *ibidem*. Pàg 20

veritable *boom* pel que fa a noves companyies catalanes, i és de llei valorar-ho: els Joglars es van consolidar arreu, van sorgir els Comediants, Dagoll Dagom, el Tricicle, el Teatre Lliure... Per fi passava el que havia estat tan desitjat: companyies catalanes de teatre arribaven quasi contemporàniament a les mateixes novetats a que arribaven companyies d'arreu. Com si el teatre català hagués corregut fins assolir el nivell europeu. Això va ser a causa de l'auge de la creació col·lectiva i el teatre polític, però cal recordar que aquí aquestes companyies encara malvivien, i la seva professionalització, si la comparem amb el que passava a l'estranger, va ser molt relativa. En canvi a Europa, a causa d'unes circumstàncies polítiques totalment diferents, ja s'havia avançat molt durant els anys seixanta, cap a la institucionalització del teatre, tant pel que fa a repertori clàssic o més acceptat, com també al teatre que plantejava investigació i recerques de propostes més arriscades. A casa nostra no. A casa nostra l'èxit teatral internacional el van tenir (i fins ben entrats els anys vuitanta), companyies com els Joglars o Comediants²¹, amb espectacles on el text no tenia gran presència. I qui teòricament disposava de més recursos i oportunitats de vetllar per la creació d'un repertori teatral català, Salvat al capdavant del Romea, també ho tenia prou difícil i, si més no, no ho va poder acabar de fer, i això era així per diverses raons: el "teatre nacional" es deia *Teatro Nacional de Barcelona* (dit en castellà) i obria les portes a autors catalans en comptagotes; els autors clàssics, a causa de l'oblit general que havien patit durant molts anys, tot i les aportacions en forma de relectures, encara es veien com una cosa desfasada, d'aquell Romea dels anys cinquanta, plens de pols i que no lligaven amb els anys de revolta d'aquell present; la tendència per qui es volia dedicar al teatre era la creació col·lectiva, el teatre polític, el teatre-document, i basat més en el gest que en el text; a més, ni Salvat ni ningú va apostar decididament per la generació d'autors del Premi Sagarra; i finalment també cal citar la poca dedicació de recursos de les persones o organitzacions que podien sustentar la creació d'aquest repertori. Tot i que no es pot generalitzar, perquè per exemple força gent de l'ADB eren fills de la burgesia, respecte a aquest tema, Jordi Castellanos opina:

²¹ I després La Fura dels Baus, La Cubana, El Tricicle, Zotal...

“...si existeix una cultura nacional catalana no és gràcies a la burgesia sinó malgrat ella. Perquè la nostra burgesia mai no s’ha preocupat de veritat de proporcionar al conjunt social uns referents culturals, de bastir una imatge totalitzadora de la societat pròpia, amb referents culturals i literaris, amb una educació pròpia en llengua i en continguts.”²²

I finalment va morir el dictador i van arrencar amb força les il·lusions envers una nova època; les creences que, en democràcia, la cultura i el teatre sortien definitivament de l’etapa precària i plena de misèries en que es trobaven. I la professió teatral, que s’havia destacat durant els anys setanta, com la majoria de gent jove, per estar propera al trencament total amb el passat, amb el règim, volia assolir amb rapidesa el nivell en què es trobaven els països veïns, que feia temps que havien apostat per la institucionalització de la cultura i el teatre. Aquesta institucionalització era l’única manera d’assolir la qualitat desitjada, la remuneració justa, i també l’única manera de construir l’ideal de fer del teatre un veritable servei públic, una eina d’educació, pel qual s’havia lluitat durant tant de temps. Així doncs, la via ràpida era la institucionalització, però això sí, volien unes institucions gestionades per professionals del teatre. Per això l’any 1975 es va crear l’Assemblea d’Actors i Directors, que un any més tard ja reclamava un Teatre Municipal a Barcelona i un Teatre de Catalunya, a més del tancament immediat d’aquella *institució estrofolària*²³ anomenada Teatre Nacional de Barcelona. A la vegada també es començaven a idear les bases per un projecte de Llei del Teatre, projecte que el PSUC va escoltar, fer seu i presentar al primer Parlament Català democràtic anys després. I, finalment, degut a l’enorme pressió que l’Assemblea exercia, l’Ajuntament de Barcelona els va cedir la gestió del Festival Grec d’aquell estiu del 1976 (el famós Grec 76) experiència autogestionària que, tot i la bona aflluència de públic, mai més es va tornar a repetir. I mai no sabrem si la causa va ser la coneguda escissió de l’Assemblea d’Actors i Directors per part dels sectors anarquistes de la professió (els que van fundar l’Assemblea de Treballadors de l’espectacle) o si, a més, des de l’Ajuntament es devia aprofitar l’escissió per no tornar a deixar el Festival d’Estiu de Barcelona fora del seu control. Però el Grec 76 ens ofereix una bona ocasió per veure quines eren les

²² CASTELLANOS, Jordi. *El clos matern dels clàssics*. Article publicat al núm. 33 de la revista “Cultura”, del Departament de Cultura de la Generalitat l’abril de 1992. Pàg. 28

²³ BENACH, Joan Anton: *Grec 76: una experiència irrepètible. L’estiu dels prodigis professionals*. Article de la revista “Entreacte” núm 174 de la primavera de 2011. Pàg 30.

veritables tendències de la gent de teatre pel que feia als autors teatrals catalans (clàssics, no tant clàssics o contemporanis seus). El Festival Grec 76 va programar vuit obres de teatre, quatre de les quals eren produccions de l'Associació d'Actors i Directors, i pel que fa a autors catalans, es van programar quatre produccions (dues de l'AAD), sempre la meitat: el *Tirant lo Blanc* en versió de Maria Aurèlia Capmany, *El bon samarità, càntir amunt, càntir avall, pensava que el cel guanyava i Déu se n'aprofitava* de Joan Abellan i *Faixes, turbants i barretines*, una recopilació de textos del segle XIX realitzada per Xavier Fàbregas, Damià Barbany, Frederic Roda i Santiago Sans. La quarta va ser una sola funció de *Plou i fa sol*, de Comediants. Només a tall d'anècdota i per tocar tangencialment el tema de la descentralització que no tractarem en aquest treball: les quatre produccions de l'AAD es van veure durant l'estiu a trenta poblacions catalanes. Seguim. No podem ultrapassar l'any 1976 sense anunciar la inauguració del Teatre Lliure, segurament la companyia amb més pes de cara a la renovació del teatre català dels darrers trenta anys. El Lliure, espai teatral i companyia estable a la vegada, va aconseguir donar aire nou i fer pujar el llistó de qualitat del teatre català submergit en la llarga agonia del teatre independent. Ara bé, pel que fa a la programació de repertori teatral català és sabuda la seva tendència, des dels primers anys i seguint l'estela del *Piccolo* de Milà, a programar més obres del repertori universal que no pas obres d'autors d'aquí. En resum veiem doncs, que a la segona meitat de la dècada dels setanta no semblava que hi hagués una preocupació excessiva per a representar dramaturgs catalans tot i que molts, i sobretot els més joves, continuaven bastant en l'oblit. Paradoxalment els que encara ho tenien millor eren els clàssics, segurament a causa de les citades relectures de Salvat o també de les que, més salvatgement, havien fet Montanyès i Puigserver abans de començar l'aventura del Lliure: *La Terra baixa* de l'any 1975. Tot i això, com deia Josep Montanyès:

“L'any 1975, en que vaig muntar Terra baixa, fer un clàssic català semblava gairebé un suïcidi. Exceptuant diversos muntatges de Ricard Salvat i exceptuant experiències més esporàdiques però no per això menys valuoses de l'ADB, hi havia hagut poquíssims intents de rehabilitar els clàssics catalans amb el rigor exigible.”²⁴

²⁴ MONTANYÈS, Josep: *Una manera personal de treballar els clàssics*. Article publicat al núm 33 de la revista "Cultura" del Departament de Cultura de la Generalitat. Abril de 1992. Pàg 42

La sensació, i sobretot amb l'aparició del Teatre Lliure, era que en general agradava més el repertori universal i es defugia el local, un fenomen comú a bastants països que han viscut aïllats del món a causa d'un règim totalitari o que han patit una situació de marginalitat de la cultura pròpia. De fet, pot semblar lògic després de quaranta anys de tancament. Igual que també sembla lògic (pel bullici de l'època) que a la gent del teatre li preocupés més la creació de companyies de creació col·lectiva i fer teatre document de denúncia social, o la professionalització definitiva d'aquestes companyies i viure els canvis de l'època caminant cap a una institucionalització controlada per la pròpia professió. I la institucionalització va arribar, va arribar després de les primeres eleccions autonòmiques, l'any 1981, però no es van acabar aquí els problemes.

2- GENERALITATS

Institucionalització i politització. Fracàs de la Llei del Teatre. Duel

Generalitat-Ajuntament. Absència de programes clars.

Aturem per un moment el repàs històric sobre la programació del repertori d'autors catalans als espais públics de teatre de Catalunya i fixem-nos, abans que res, en quatre generalitats i aspectes clau de la política teatral que va seguir la Generalitat durant els primers anys de democràcia.

Com hem dit en l'apartat anterior, des de la pròpia professió s'anhelava la institucionalització de les arts escèniques per acabar definitivament amb la precarietat laboral que havia marcat els darrers vint anys. Es volia copiar models que arribaven d'Europa i tots ells passaven per crear institucions teatrals que vetlessin pels autors, pels actors i directors, pel repertori, per la llengua dita i per les diferents professions que envolten la pràctica escènica. A França, la *Comédie française* a part, durant els primers anys setanta, s'havia reorientat l'*Odéon* com a centre d'investigació d'estètica teatral contemporània l'any 1971 i el *Théâtre de Chaillot*, s'havia construït de bell nou el *Théâtre National de la Colline*, i ja als vuitanta es parlava de descentralització amb els CDN territorials i regionals. A Anglaterra, l'any 1960, "Peter Hall va fer el pas agosarat de transformar l'annual Festival Shakespeare de Stratford-on-Avon en una institució nacional"²⁵, i així sorgia la Royal Shakesperare Company; i el 1963 Lawrence Olivier fundava el *National Theatre*. A Itàlia la primera companyia estable, el *Piccolo teatro de Milano*, ja havia nascut l'any 1947, i a Alemanya, cas apart, els teatres públics ja existien als diferents estats des de l'època de Schiller. De fet, la concepció del teatre com un bé públic neix i es defensa aferrissadament encara avui en aquest país. Pel que fa a Espanya, tot i la creació, l'any 1940 del Teatre Maria Guerrero, que segons deia Adolfo Marsillach, va desenvolupar una "esplèndida tasca (...) que va servir de punt de referència cultural en aquella etapa tan fosca de postguerra"²⁶, el Centro Dramático Nacional no es crea fins l'any 1978, i la Companyia Nacional de Teatro Clásico, fins al 1985. I si a Europa ja feia dècades que s'havien

²⁵ BILLINGTON, Michael: *El teatre nacional britànic*. Article publicat a la revista "Els Quaderns del Nacional", núm. 1. Any 1997. Pàg. 117. Revista del TNC que només va tenir aquest únic número.

²⁶ MARSILLACH, Adolfo: *Els riscos del teatre nacional espanyol*. Article publicat a la revista "Els Quaderns del Nacional", núm. 1. Any 1997. Pàg. 86.

promogut les institucions teatrals, a Catalunya la professió volia tirar per aquest camí, i hi volia tirar llavors, a principis dels anys vuitanta, i tant de pressa com fos possible, perquè el retard era considerable. Per això l'Assemblea d'Actors i Directors i el PSUC, ja l'any 1978 tenien redactada una proposta de Llei del Teatre. Però el primer govern de la Generalitat només va escoltar a mitges aquella gent de la professió teatral. És cert que ja al 1980 creava el Servei de Teatre i oferia, al 1981, una incipient programació estable en un novíssim Centre Dramàtic de la Generalitat, que funcionava al cent per cent amb diners públics, programant en català i programant companyies d'aquí, volent fer la funció d'un teatre nacional, però la política teatral de la Generalitat, com és sabut, es va basar més en les subvencions puntuals als artistes i als espais que en crear un marc institucional global a partir del qual la professió pogués fer i desfer. De la llei del teatre, CiU no en va voler saber res, i quan al maig del 1982 el PSUC la va portar al Parlament, la va rebutjar adduint que estava en contra de l'intervencionisme i de multiplicar la burocràcia, posant com a exemple Alemanya o França, que tampoc tenien una llei de teatre sinó que funcionaven amb acords i normatives. És clar que la proposició de Llei que va presentar el PSUC volia desplegar, per exemple, una sèrie de companyies estables, municipals o comarcals, arreu del territori que fessin les funcions de teatre públic, i això resultava molt car. La proposta del PSUC prenia com a punt de partida la que l'Assemblea d'Actors i Directors havia redactat l'any 1978 i, com a base general, pretenia potenciar el que ja s'havia anat formant durant els anys setanta, donar veu a la professió. A la vegada estava totalment en contra de la política de subvencions i en contra del monopoli barceloní. I en canvi, la política que va fer el Govern, va tendir a anar per aquest camí: va crear el Servei de Teatre, el CDG i sobretot donava subvencions, però, segons molts professionals del teatre, continuava sense tenir una política teatral (o en tenia una de molt concreta i no massa ambiciosa). Com es deia des de la professió, la política de subvencions ajudava a les companyies a sobreviure i prou. O com deia Jordi Teixidor (que cal recordar que llavors era del PSUC): "el govern de CiU prefereix governar per decret i sense haver-se de cenyir a unes directrius"²⁷. Més opinions: el diputat Xavier Folch (PSUC) deia al 1981:

²⁷ GISPERT -SAUCH, Maria *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte de Teatre Nacional de Catalunya*, Barcelona, Facultat de Ciències Polítiques de la UAB, 1989. Pàg 45

*“Creiem que a la política cultural del Consell Executiu li falta un fil conductor, està feta de moltes petites, o potser no tan petites, accions puntuals, d’obres concretes, però no té un fil conductor que apunti a la reconstrucció nacional de Catalunya”*²⁸

O Higini Clotas (PSC) parlava de *“la confusió, la manca de directrius, l’absolut tapar forats de la política de teatre de la Generalitat”*²⁹.

I aquesta confrontació que aquí comença a apuntar serà el gran duel entre esquerres i dretes de la política catalana pel que fa al teatre públic a Catalunya. Duel que durarà i es petrificarà en els anys posteriors, potser pensant més en la visibilitat d’allò fet pels propis partits, que en la construcció d’un consens on fos la professió teatral i la societat catalana la que en sortís realment beneficiada. Sense entrar encara a detallar què programaven els teatres de l’Ajuntament i què programaven els teatres de la Generalitat, sí que direm que no anaven gens conjuntats. L’anàlisi que en fa Lurdes Orozco a *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)*³⁰ si bé critica obstinadament i amb duresa obtusa la preferència de la llengua catalana en la programació teatral catalana en general, ens ajuda a esbossar aquest panorama: la política del teatre públic de la Generalitat tendia a potenciar i produir els autors catalans clàssics i contemporanis, les traduccions al català i la programació del repertori teatral universal, i en canvi l’Ajuntament es dedicava més a programar que a produir, i clarament es decantava per autors europeus i nord-americans del segle XX, produïts per companyies d’aquí o per companyies de fora.

*“Las dos políticas teatrales fueron, además, una seña de identidad de las instituciones que las producen. La Generalitat, más preocupada por la identidad nacional catalana que por el arte teatral en sí, dedicó esfuerzos a la defensa del teatro catalán como signo de identidad nacional (...) En contrapartida, el Ajuntament condujo sus esfuerzos hacia la realización de un proyecto que convertía a Barcelona en el centro neurálgico de la cultura europea, con las consecuencias económicas y de prestigio político-social que este comporta.”*³¹

Segons Orozco, la preocupació per la protecció de la llengua i la cultura catalanes va fer fer a la Generalitat una política proteccionista, on, pel que fa a la programació d’autors d’aquí, es valoraven més els autors clàssics de principis de segle que els contemporanis. Com si es volguessin recuperar els

²⁸ GISPERT -SAUCH, Maria., *ibidem*. Pàg 32

²⁹ GISPERT -SAUCH, Maria., *ibidem*. Pàg 32

³⁰ OROZCO, Lurdes. *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)* Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007 (Serie Debate núm.12). .

³¹ OROZCO, Lurdes. *Íbidem*. Pàg 226-227

símbols d'una cultura que feia més o menys un segle havia estat forta i que el feixisme havia esclafat. A la vegada, l'autoria contemporània, a principis dels anys vuitanta i arreu del globus planetari, estava en hores baixes, i per tant aquí també es va optar per programar i subvencionar més les companyies de caràcter no textual que els autors contemporanis. Dagoll Dagom, Comediants, Els Joglars, Sèmola Teatre, el Tricicle o la Fura dels Baus en van ser els grans beneficiats. Un altre tema era l'estat de les sales teatrals. Com que en l'etapa anterior no s'havia fet feina amb les infraestructures, molts locals estaven deteriorats i en condicions pèssimes, i la Generalitat també va haver d'ocupar-se'n i donar diners perquè teatres com la Villarroel, el Condal o el Regina poguessin modernitzar-se. Un cas apart és el del Lliure –única companyia estable del país i espai teatral a la vegada- que rebia la dotació més gran en subvencions de la Generalitat. Per això creiem que cal relativitzar la contundent afirmació que fa Orozco quan diu que el Govern català va fer una política prepotent d'ocupació de les sales (i es llegeix entre línies que això va ser amb la intenció de no deixar espai a altres iniciatives). Sí que és cert que a mitjans dels anys vuitanta els espectacles del CDG es representaven en uns quants teatres de Barcelona, però cal recordar que l'opció que havia triat el CDG, bona o dolenta, era la de repartir les seves produccions en diferents teatres de Barcelona, no només ocupar el Teatre Romea. A la vegada, és cert, hi va haver el cas complicat de la Companyia Flotats al Poliorama (i al Condal), que es tractarà més tard. Però cal recordar que en aquells anys vuitanta el CDG (tret dels tres cursos que van des de l'any 1982 al 1985) estava programant una mitjana d'unes deu obres per temporada, només, i que les condicions que ofería a les companyies foranes eren molt millors que les que venien de teatres privats. Exactament per això s'havien creat les institucions. En el llibre d'Orozco, l'autora cita Gonzalo Pérez de Olaguer opinant sobre aquest tema:

“La Conselleria desarrolla una política de ocupación del locales teatrales prepotente, valiéndose de su privilegiada situación para conseguir imponer sus intereses y su tendencia monopolista” (...) Y añade que “desaparecida prácticamente, y desde hace años, la empresa privada en Barcelona (...) hoy, el teatro que se hace en Barcelona pasa, en su mayoría (...) por los despachos de la Generalitat”³²

³² OROZCO, Lurdes. *Íbidem*. 187

Aquestes crítiques, que apareixen des de sectors de l'esquerra política, són conseqüència una vegada més de l'opció triada pel Govern a l'hora d'organitzar el món teatral català sense cap mena de marc institucional general o llei del teatre, i apostar per una política d'ajudes a teatres i companyies, que per cert sempre afavorien les més grans, les que tenien una bona acceptació de públic, creant un peix que es mossegava la cua en el cas de les noves companyies, petites i emergents, que no trobaven espais. I això encara funciona d'aquesta manera. A la vegada, com ja hem dit, i cas Flotats a banda, les companyies teatrals catalanes d'èxit, proposaven espectacles no basats en el text, i de tot plegat qui en sortia més desemparat era l'autor català viu. Els primers anys del CDG van apostar més, com veurem, per la recuperació dels clàssics catalans, el repertori universal i les companyies catalanes no textuals. L'invent del Teatre Obert amb el teatre d'investigació i avantguarda no va acabar de funcionar. És sabut que la companyia de Josep Maria Flotats només va programar, i cap a finals del seu recorregut, dues obres de Rodolf Sirera. I a l'altra banda de la Plaça Sant Jaume, a l'Ajuntament, la política envers l'autoria catalana, clàssica i contemporània, era gairebé nul·la. Ni al Mercat de les Flors ni al Festival Grec s'apostava pels autors catalans sinó sobretot per autors de fora traduïts al català, o directament representats per companyies estrangeres. Un fet curiós, que remarca Orozco, i que ens permet veure fins a quin nivell arribava la confrontació entre Generalitat i Ajuntament en matèria teatral és que els autors que representava l'un no es veien mai en els escenaris de l'altre; i així, si el Mercat de les Flors no va veure mai obres de Guimerà, Rusiñol o Benet i Jornet, el CDG no va programar mai obres de Lluïsa Cunillé, Roger Bernat o Sanchis Sinisterra, encara que aquest, com que escrivia en castellà, no entrava en els paràmetres de la política de la Generalitat, molt més fixada que la de l'Ajuntament, en la política lingüística de normalització de la llengua catalana.

Tot i aquest duel o confrontació no hem d'oblidar citar la col·laboració que hi va haver entre els dos governs en la creació, l'any 1981, del Premi Ignasi Iglesias, de dramaturgia en català. Cosa que aprofita Orozco, amb la banya posada en la "dictadura de la normalització lingüística", per reivindicar els autors catalans que escriuen en castellà:

“Las dos instituciones fueron unánimes al considerar que el teatro en catalán no sólo es aquel producido en Cataluña, sino el escrito en lengua catalana y, por lo tanto, ambas pueden ser acusadas de marginar a autores catalanes, nacidos en Cataluña, que utilizan el castellano como lengua de expresión artística.”³³

Però deixem de banda aquestes eternes i cansines acusacions provinents de l'Espanya profunda i tornem al tema. El Premi Ignasi Iglesias, si bé a la normativa deia que els textos guardonats serien representats, tampoc va servir per portar als escenaris de Catalunya els autors catalans contemporanis, guanyadors en aquest cas del Premi, ja que aquesta normativa es va incomplir totalment menys en algun cas com *Elsa Schneider* de Sergi Belbel, l'any 1987, o com *Residuals* de Jordi Teixidor i *Alfons Quart* de J.M. Muñoz Pujol, premi Ignasi Iglesias *ex aequo* de 1989.

En resum, que la professió teatral, tan reivindicadora durant els anys setanta, es va quedar tot d'una en un segon pla a causa de què la institucionalització es va fer més des dels cercles del poder polític que des de les assemblees dels escenaris. Els càrrecs es van triar a dit, sense cap mena de concurs públic, i la institucionalització tan anhelada, es construïa a poc a poc i fermament, sí, però sense comptar massa amb l'opinió de l'Assemblea d'Actors i Directors. Generalitat i Ajuntament tiraven per camins oposats, uns dedicant-se més a la protecció de la cultura pròpia (encara que tampoc amb una aposta del tot decidida, creiem) i els altres practicant una obertura globalitzadora sense els límits massa clars; algunes companyies anaven arribant a la professionalització tan desitjada i altres morien en l'intent. Però, com hem dit, una vegada més, les veritables víctimes eren els autors catalans vius, que no els representava gairebé ningú. Aquest desinterès pels autors catalans, que, cal recordar-ho, ja venia com a reivindicació antiga des dels anys del franquisme, va arribar a nivells molt preocupants a meitat dels anys vuitanta. No hi havia cap sala especialitzada, tot i els premis, cap director s'atrevia a representar-los, i la gran majoria d'autors desistien, plegaven. Va ser per això que l'Institut del Teatre i el Centre Dramàtic d'Osona van considerar necessari parlar del problema en un congrés: *La dramaturgia actual: autors i directors*, on es va parlar obertament dels prejudicis creats entorn el teatre de text, i del descontentament que patien els escriptors de teatre. Enric Gallén opinava que:

³³ OROZCO, Lurdes. *ibidem*. Pàg 226

“La marginació dels autors catalans a través de la institucionalització del sistema teatral (havia provocat que algunes representacions d’aquests es portessin a terme) quasi de manera clandestina i amb recursos econòmics irrisoris.”³⁴

Enric Gallén, en aquest cas, feia referència als Cicles de Teatre Obert que organitzava el primer CDG, que en general van suposar un veritable fracàs, tant de públic com de crítica, com de resultats ja que estava fet amb molt pocs recursos i programava espectacles durant massa poc temps. A la vegada, però, la crisi mundial dels autors dramàtics també va ser un tema central del Congrés Internacional de Teatre, celebrat a Barcelona l’any 1985.

Un altre tema important amb que ara topem, ja posats de ple dins el funcionament de les institucions teatrals del país, és la manca de programaris previs clars dels primers teatres públics catalans. En la seva tesi, la mateixa Lurdes Orozco sempre s’ha de referir a les memòries (no als projectes previs) del Departament de Cultura per tal de construir la seva anàlisi, i pel que fa a la nostra investigació, no hem trobat un document previ sobre les línies d’actuació del CDG, ni menys encara de la línia que seguiria la Companyia Flotats. Aquest tipus de documents no comencen a aparèixer fins al *Projecte per al Teatre Nacional* de Josep Maria Flotats, tot i que el llibret tendeix a la vaguetat i a explicar conceptes amb grans paraules però de manera poc concreta; i sobretot amb les línies d’actuació del TNC que escriu el segon director del TNC, Domènec Reixach. Però això no arriba fins al 1997. Aquesta manca de programes previs a començaments dels anys vuitanta torna a apuntar a la manca de planificació o de voluntat política de fer del teatre una eina que sigui realment útil per a la societat. Sense Llei del Teatre i amb un CDG que havia nascut sense una planificació que digués sobre quina realitat calia incidir o actuar, el teatre català va avançar perquè avançaven els anys, les tècniques, els èxits i els fracassos, però sense una horitzó clar d’allà on es volia arribar. D’aquesta manera hi va haver uns anys en que tant el Teatre Lliure (llavors especialment ajudat per la Generalitat), com el CDG, com la Companyia Flotats, com el Mercat de les Flors oferien, sobretot, autors del repertori teatral universal. I quan el CDG, i alguna que altra incursió del Lliure, oferien textos d’autors catalans, sobretot clàssics, la valoració del públic general encara

³⁴ OROZCO, Lurdes., *ibidem*. Pàg. 225.

depenia de l'èxit o fracàs del muntatge, no del coneixement del text o de l'autor. I és clar, alguns muntatges sorprenien i permetien redescobrir els nostres dramaturgs, i altres fracassaven i feien que es perpetués aquell adagi de Joan Oliver que diu que "Pitjor que no tenir tradició, és tenir-la dolenta" i no comparable amb l'estrangera. En resum, que la política programàtica de les institucions teatrals catalanes, durant aquells primers anys de la democràcia, no va afavorir del tot el coneixement del nostre repertori. Està clar que es van programar més autors catalans que anys enrere, però la manca d'objectius clars feia que se'n programessin pocs i cada vegada més amb la creença que es feia perquè tocava, com a quota, sense apostar-hi al cent per cent. Per això, quan l'any 1992, el CDG ofereix un *Cicle de Teatre Clàssic Català*, tot i que Benet i Jornet i Domènech Reixach expliquen en el pròleg del cicle que l'esmentat "*no significarà pas ni l'inici de cap reivindicació ni el final de cap reconsideració*" també escriuen que el cicle "*podrà ajudar a fer entendre i a situar noms i tendències del nostre teatre*" (els noms i les tendències més representatives, que són les que es van programar al cicle). El nostre comentari en relació a tot això, i abans de començar a comentar punt per punt la feina feta per cada un dels teatres públics, seria que: si després de deu anys d'existència de teatres públics a Catalunya, l'any 1992, encara s'havia de "*fer entendre*" i "*situar*" els noms i les tendències del nostre teatre, que són, creiem, conceptes bàsics, és que els horitzons respecte al coneixement del repertori teatral català per part de la societat catalana havien fracassat, o senzillament, que no hi havien tals horitzons, i en canvi s'havien caminat altres camins com el de normalitzar el català als nostres teatres, crear un públic de teatre en català, donar a conèixer els grans autors del repertori universal en el nostre idioma, o construir teatres immensos i quasi impossibles de mantenir per fer-los esdevenir símbols d'una recuperació nacional de façana. Hi ha opinions per tot. Una cosa és clara, però: si després de deu anys encara s'havia de "*fer entendre*" i "*situar*" els noms i les tendències del nostre teatre vol dir que durant aquests deu primers anys de la democràcia (anys vuitanta), i parlant de manera general, no es va treballar prou per fer que la societat catalana conegués bé els seus autors.

Cert és que a partir de l'any 1988 el CDG fa un canvi de rumb respecte l'autoria catalana, sobretot contemporània, potser forçat per la programació internacional (o més aviat, francesa) que feia la Companyia Flotats. I també és cert que a partir de la consolidació del TNC, any rere any, però potser una mica massa a poc a poc segons diferents opinions, la tendència ha estat la d'anar normalitzant el pes que ha de tenir la programació del repertori teatral català. Com hem dit a la introducció, aquest sí que és un tema polèmic i pel qual hi ha batalla oberta i opinions de tots colors, però les dades que a partir d'ara veurem ens aporten la realitat sobre paper, i la realitat diu que cada vegada més els directors teatrals no s'espanten quan els confien obres d'autors d'aquí, que el grup de gent que programa el TNC aposta una mica més pels dramaturgs catalans ja siguin clàssics coneguts o no tant coneguts, de diferents èpoques, o bé contemporanis, amb els quals actualment hi ha una gran confiança i representen un veritable punt àlgid de la dramaturgia catalana. O sigui, que el ventall s'ha anat eixamplant, sobretot, repetim-ho pel que fa a autors contemporanis. Ara bé, també hem de dir que l'opinió general treta de les entrevistes que hem realitzat és que no ens podem aturar aquí i que els teatres catalans (públics i sobretot privats) han de confiar més encara amb els autors del país; autors que per cert, també han anat i aniran passant pel filtre de qualitat de la selecció natural a l'hora d'escriure aquest repertori teatral català tan desitjat. Continuem. Pel que fa al Lliure, que des de l'any 1988 havia esdevingut totalment un teatre de titularitat pública, després de diferents crisis i recuperacions, d'èpoques amb directors, programacions i sorts diverses, sembla que actualment continua amb la línia de representar més autors forans que autòctons, amb una especial atenció a les noves dramaturgies i al teatre de noves tendències. El Mercat de les Flors actualment es dedica a la dansa i al teatre de moviment.

3- LA PROGRAMACIÓ DEL CDG (1981-1998)

El CDG va néixer l'any 1981, com a centre de producció teatral amb direcció artística pròpia, dependent del Servei de Teatre i de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes (EAOEF). El seu primer director en va ser Xavier Fàbregas, però només va durar un any en el càrrec a causa de les desavinences amb el llavors director general d'activitats artístiques i literàries, Albert Manent. La punta visible de l'iceberg que va fer dimitir Fàbregas va ser la forta polèmica arran l'estrena de l'obra *Els beatles contra els Rolling Stones* de Jordi Mesalles i Alfons Flores, programada en el primer any de vida del CDG. El Govern de CiU va voler censurar la llengua emprada en l'obra, amb una sintaxi desinhibida, termes argòtics, "paraulotes" i castellanismes lèxics i sintàctics... Creiem que aquesta acció concreta del Govern és molt significativa perquè permet assenyalar la gran prioritat del Departament de Cultura d'aquell moment: la política lingüística, la recuperació i valoració de la llengua catalana. Recuperació que, fins i tot podia preferir certs models antiquats, en mor de la puresa de la llengua, que el català que es parlava al carrer. Fins i tot ens atreviríem a dir que la política teatral de la Generalitat preferia normalitzar l'ús del català als teatres, veure més obres en català, que programar o defensar les obres d'autors catalans.

El cas és que l'escàndol de *Els beatles contra els Rolling Stones* va acabar arribant al Parlament, amb els partits de l'oposició demanant la dimissió de Max Canher, el primer Conseller de Cultura, però a sota l'aigua, l'iceberg era més gran. I el que realment devia passar és que una personalitat que feia tant de temps que batallava pel teatre català i la recuperació d'autors propis com Xavier Fàbregas, no es va acabar d'entendre amb els nous gestors de la política cultural del país. El segon director va ser un home de consens, molt valorat per tothom perquè, ja l'any 1970, havia renovat i modernitzat l'Institut del Teatre fent-hi arribar molts professionals vinguts del teatre independent: Hermann Bonnín. Segons el professor Enric Gallén:

"Bonnín es fixà uns objectius globals, prioritaris i integradors de les diverses tendències teatrals com a primer –i únic, en aquell moment- teatre institucional a Catalunya, que es poden concretar en els següents punts: a) crear un repertori nacional i universal amb produccions pròpies, b) impulsar la creació contemporània i el retrobament de les avantguardes a través del Teatre Obert, c) col·laborar en règim de coproducció en iniciatives de grups i teatres estables,

*públics i privats, i d) donar a conèixer alguns dels espectacles de més actualitat dins el Cicle de Teatre Internacional – Memorial Xavier Regàs.*³⁵

Com podem comprovar en aquesta cita del professor Gallén, els objectius amb què va néixer el CDG eren els mateixos que tindria un teatre nacional de Catalunya, i de fet, en paraules de Max Canher de l'any 1980, tot i que el CDG tenia una dotació econòmica molt inferior al que hauria de ser un TNC la seva autèntica vocació era fer aquest paper:

*“Nosaltres el que haurem de fer és, a la llarga, ser capaços de tenir un gran teatre nacional, però (...) serà el fruit i el resultat de tot un canvi en el nostre panorama teatral (...) El teatre nacional de Catalunya és una partida del pressupost (...) Al mes d'abril, quan van començar les activitats del CDG, vam canviar el nom de la institució per no donar-li aquella amplitud que, si se li donava d'entrada el nom de Teatre Nacional de Catalunya, perdíem la possibilitat d'arribar realment a una institució que havia de ser molt diferent de la que en principi es va donar al CDG”*³⁶

El periodista Albert de la Torre també opinava que *“per la manera com es va constituir, el CDG, estava destinat a fer les funcions d'un teatre nacional”*³⁷, però l'any 1980 no hi havia prou diners ni se sabia qui podia liderar el projecte (o sí que se sabia però aleshores treballava fora del país). De fet, mai es va confiar en la professió teatral que vivia i treballava aleshores a Catalunya per a una empresa tan gran. I d'aquesta manera el CDG va néixer d'una manera transitòria, amb una vocació clara però sense diners per aconseguir-la. En comptes de crear una companyia nacional estable, el que va fer la Generalitat en relació al CDG va ser determinar un “model obert” de funcionament: co-produir espectacles amb companyies catalanes per una banda, cosa que *“evidenciava la seva intenció cooperadora”*³⁸ i contractar també equips d'actors i directors diferents per a les produccions pròpies del CDG. D'aquesta manera s'entén que fos Dagoll Dagom la companyia que estrenés el nou CDG l'any 1981 amb *Nit de Sant Joan*. I també s'entén que les programacions del CDG dels primers anys estiguessin molt plenes de companyies convidades: Els Joglars, Carles Santos, Albert Vidal, La Cubana,

³⁵ GALLÉN, Enric, *Dades per una anàlisi del teatre a Catalunya 1939-1993* “Caplletra”, núm.14 (1993): Pàg 23

³⁶ GISPERT -SAUCH, Maria, *La política teatral de la Generalitat cit.* Pàg.37

³⁷ OROZCO, Lurdes. *Teatro y política, cit.* pàg. 225.

³⁸ BONNÍN, Hermann. Del pròleg del llibre *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 10 anys (1981-1991)*. Barcelona . Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991. Pàg 7

Comediants, La Fura dels Baus... companyies catalanes de ressò internacional que presentaven espectacles no basats en el text. Tot i això, també s'ha de dir que el CDG va coproduir espectacles amb la Companyia de Núria Espert, de Pere Planella o amb el Teatre Lliure, per exemple, i aquestes eren companyies que es dedicaven al repertori textual. Ara bé, aquestes dades ens permeten veure que l'únic camí que podia prendre el CDG pel que feia a les produccions pròpies era el del teatre de text, ja que el terreny de la no textualitat ja estava prou cobert. I si la voluntat del CDG era la de ser un embrió d'un futur teatre nacional, el teatre de text s'havia de repartir en autors d'aquí i autors estrangers del repertori internacional. Com diu Hermann Bonnín en el pròleg del volum del desè aniversari del CDG:

El Centre, de fet, des de la seva mateixa creació ha vingut desenvolupant funcions de teatre nacional. I és que la seva vocació constituent va ésser la d'aglutinar en una plataforma pública els professionals més significatius del nostre teatre (...) Es tractava que aquesta primera eina teatral, depenent de la Generalitat restaurada, es posés al servei del gran repertori universal, del patrimoni popular i de la dramaturgia contemporània. (ibidem. Pàg 7)

Temporada 1981

Però anem un any enrere. La temporada de l'any 1981, que va programar Xavier Fàbregas, va oferir dotze espectacles dels quals sis eren d'autors o companyies catalanes. Eren els següents espectacles: *La nit de Sant Joan*, que, com hem dit, va inaugurar el CDG el 4 d'abril i que després va arribar a fer 340 representacions; *Mercè dels uns, Mercè dels altres*, una obra tirant a comercial que ja feia temps que rodava, de Carles Valls i amb l'actriu Mercè Bruquetas; la polèmica i quasi censurada *Els Beatles contra els Rolling* d'Alfons Flores i Jordi Mesalles; la versió de *Pigmalió* de Joan Oliver (tot i que l'obra també es podria comptar entre les produccions d'autors estrangers ja que l'autoria original és de Bernard Shaw) i *Revolta de Bruixes* de Josep Maria Benet i Jornet. També es va programar l'espectacle *El bufó*, d'Albert Vidal, que segurament s'hauria de comptar més en el repertori propi de l'actor/autor que en un llistat d'obres de repertori teatral català. Però en aquest primer any el balanç entre autors d'aquí i autors forans es pot dir que era meitat i meitat, fet molt raonable i remarcable. Com veurem, en els anys que seguiren aquesta primera temporada, els primers anys de Bonnín al capdavant del CDG, aquesta proporció es va mantenir. Va ser a partir del 1985, i fins al 1989, quan el pes de

la balança va començar a ser més favorable als autors estrangers. A partir de 1990, però, la balança es va tornar a equilibrar gràcies a l'esforç que va realitzar el tercer director del CDG, Domènec Reixach, principalment amb els autors catalans contemporanis. D'aquest primer any de programació, però, d'aquest 1981, creiem que cal valorar, i molt, un fet inèdit en el teatre català fins al moment: la importància de fer coincidir en una mateixa programació tres dramaturgs catalans de tres generacions diferents (dos d'ells oblidats i poc representats, i un tercer ben jove): Joan Oliver, Benet i Jornet i Jordi Mesalles. Tota una declaració d'intencions, de part de Xavier Fàbregas i els encarregats de la programació del primeríssim CDG. D'això mateix se'n feia ressò la secció d'espectacles del diari *La Vanguardia* del dia 22 de setembre de 1981:

*Tres generaciones de escritores están representadas en la presente programación: Joan Oliver, Josep Maria Benet i Jornet y Jordi Mesalles. El primero de ellos, Joan Oliver, representa, en palabras de Manent, "la generación de los dramaturgos catalanes con un peso específico anterior a 1939". El segundo, Josep Maria Benet i Jornet, representa la generación que, a inicios de los años sesenta, se plantea, de manera crítica, la continuidad del teatro catalán (...) El tercero de los autores citados, Jordi Mesalles, que se presenta como autor y director con "Els Beatles contra els Rolling Stones", (...) pertenece a una generación posterior, la que crece con la «societat de consum», recién llegada a Cataluña. (...) reparte su tiempo entre actitudes revolucionarias y actitudes desesperadamente vitales, antes de llegar a una lasitud que es, también, la constatación de unos años juveniles que se agotan.*³⁹

Aturem-nos ara un moment per proposar un exercici comparatiu que anirem repetint al llarg del treball, només en algunes temporades però durant els trenta anys. Es tracta de veure l'evolució de la cartellera teatral Barcelonina pel que fa als altres teatres que no entren en l'anàlisi i a la programació d'autors catalans. D'aquesta manera podrem tenir més elements de judici per valorar la feina feta pel CDG i els altres teatres públics, i l'originalitat (o no) dels seus objectius programàtics. Les dades que ara comentarem són dels mesos d'abril i desembre de l'any 1981. I hem de dir que les dades que hem trobat consultant cartelleres són del tot diferents a les del moment actual, tant pel que fa a autors catalans com també pel que fa a la llengua utilitzada. De tots els teatres de Barcelona que apareixien a la cartellera, l'abril del 1981, només cinc espectacles eren d'autors catalans, quatre dels quals utilitzaven el català (*Se vive solamente una vez*, a partir d'una novel·la de Manuel Vázquez Montalbán,

³⁹ *La Vanguardia*, 22-09-1981. Veure Annex 1

no entraria en el còmput final, doncs). D'aquests quatre darrers, dos els programava el CDG: *Nit de Sant Joan* i *Mercè dels uns, Mercè dels altres*. Al Lliure hi havia Els Joglars presentant *Operació Ubú*, que tot i ser un espectacle de creació col·lectiva de la companyia, partia de l'obra del francès Alfred Jarry, i a més, al Tívoli, el grup musical de Canet, La Trinca, havia estrenat a Barcelona el seu espectacle de cançons i *sketchos*, *Nou de Trinca*. Al desembre, l'altre mes consultat de l'any 1981, el panorama era aquest: el Romea programava *Revolta de bruixes* de J.M. Benet i Jornet, al Poliorama s'hi representava (i representaria durant mesos) amb èxit el *Terra Baixa* de la companyia d'Enric Majó, en versió de Benet i Jornet i direcció de Josep Montanyès, i al Teatre Regina hi havia programat un espectacle (que es presentava tant en versió catalana com castellana) de Damià Barbany: *Toros, toreros i manolas*. Pel que fa al Lliure, durant el desembre de 1981 els autors programats eren Georg Büchner (*Leonci i Lena*) i Olov Enquist (*La nit de les Tríbades*). I per ser justos també hem de dir que la desapareguda Cúpula Venus també ofería espectacles de revista i varietats normalment d'autors catalans com Joan Brossa (*La camisa*, amb Christa Leem)

Temporada 1982

L'any 1982, entre la polèmica a causa de l'obra d'Alfons Flores i Jordi Mesalles i els canvis en la direcció, del febrer al juliol es van programar molt poques obres: sis en concret, de les quals tres van ser d'autors de parla catalana o creacions de companyies d'aquí (seguint en la línia del 50%). Va ser una programació feta una mica a corre cuita i sense produccions pròpies. Com que no hi havia capità de vaixell, el CDG va optar directament per programar obres de companyies catalanes o coproduir muntatges amb altres agrupacions. I d'aquesta manera es va poder veure *Olympic Man Movement*, que segons el *copyright* és a nom d'Albert Boadella però que caldria tenir en compte la "creació col·lectiva" d'Els Joglars, aquella companyia aleshores gairebé mítica que l'any 1982 complia vint anys; *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu, en la que va ser la primera coproducció del CDG i la Companyia del Teatre Lliure, col·laboració que es repetiria l'any següent amb l'obra *l'Hèroe* de Santiago Rusiñol, però no més; i fora de programa, *Mort de Dama* de Llorenç Villalonga, que també va suposar la primera i última col·laboració amb el teatre

de les Illes Balears. Pel que fa a l'estrena de l'obra d'Espriu, cal dir que va ser una data important: era la tercera vegada que es posava en escena. El primer havia estat Jordi Sarsanedas amb l'ADB, l'any 1954, després Ricard Salvat amb l'EADAG, l'any 1962, i recent estrenada la democràcia l'obra es tornava a recuperar amb la versió de Lluís Pasqual i Fabià Puigcerver. Com deia i repetia en les seves classes el professor Salvat: "és important que cada generació, més o menys cada deu anys, faci la seva pròpia lectura de les obres clàssiques. D'aquesta manera el passat i el present poden dialogar en bones condicions, i la cultura d'un territori creix." I pel que fa a l'obra de Llorenç Villalonga, es va poder veure només durant una setmana i, segons hem trobat als diaris de l'època, sense tenir massa ressò a la premsa tot i ser, com hem dit, la primera col·laboració amb el Departament de Cultura de les Illes (col·laboració entre administracions diferents però territoris d'un mateix domini lingüístic, que no devia agradar gaire als afectes a la "transició democràtica") i també ser un veritable homenatge al teatre popular balear ja que en aquell moment a les illes no hi havia prou actors professionals per al muntatge i el repartiment s'havia acabat component de trenta actors i actrius provinents del teatre popular/amateur de Mallorca.⁴⁰

1982: Aspectes generals de "l'etapa Hermann Bonnín"

Però avancem i entrem directament en l'etapa Bonnín del CDG. En l'Editorial del número ú de la revista *Documents del Centre Dramàtic*, de l'any 1982 (Pàg. 3), el nou director escriu:

"Tenim la sensació que sobre les espatlles del Centre Dramàtic en aquest moment, hi recau la responsabilitat de bastir un repertori i la de fomentar la creació contemporània. (...) Un teatre públic cal que sigui conseqüent amb la realitat artística de la que es nodreix i de la social a la qual es projecta. Voldríem establir de manera progressiva, i sense crispacions ni precipitacions, uns vasos comunicants fluïts i sensibles, entre la creació i el públic, que facilitin les condicions per a un diàleg sense dogmatismes, entre un "corpus" d'espectacles i els espectadors (...) Allò que oferim és la possibilitat de: crear un repertori –nacional i universal- a través de les produccions pròpies; impulsar la creació contemporània i el retrobament de les avantguardes amb el teatre obert..."

⁴⁰ Pel que fa a aquesta reposició de *Mort de dama* creiem que és molt interessant llegir el que en va dir Joan de Sagarra en un article publicat a *La Vanguardia* el dia 16 de març de 1982 i que es pot trobar en l'annex 2 d'aquest treball.

Hi ha unes quantes idees d'aquest text que voldríem comentar per analitzar les decisions que va prendre el CDG, les motivacions d'on van sorgir i les línies que van traçar: el passat i el futur de la política de programació del CDG. Escriu Bonnín que es vol establir uns vasos comunicants entre la creació i el públic, sense crispacions ni precipitacions. Aquestes “crispacions” responen al conflicte polític obert arran de l'estrena d'*Els Beatles contra els Rolling Stones* i les “precipitacions” a la manera com s'havien fet les primeres programacions, sense temps per poder planificar. Com diu Jordi Coca:

“L'afer comença quan la Generalitat decideix crear alguna cosa que s'assemblés a un Centre Dramàtic i, amb una total dependència de la Conselleria, Xavier Fàbregas és encarregat d'endegar, a corre-cuita, una programació per al teatre Romea. (...) Amb la substitució de Fàbregas en la direcció del Centre Dramàtic per Hermann Bonnín, el canvi que es produeix és realment important. D'una banda s'elaboren uns plans a llarg termini i de l'altra s'allibera el Centre de la tutela directa de la Conselleria de Cultura.”⁴¹

Bonnín, doncs, tot i haver estat escollit sense cap mena de concurs públic, havia arribat al CDG com a home pacificador i de consens, amb l'encàrrec d'organitzar una oferta teatral coherent i prou ampla que acontentés el màxim de gent possible, tant els professionals existents com el públic en general. Un altre fragment que ens crida l'atenció del text de Bonnín és aquest: *“Tenim la sensació que sobre les espatlles del Centre Dramàtic, hi recau la responsabilitat de bastir un repertori i la de fomentar la creació contemporània”*. No veiem massa claredat en aquest “tenim la sensació”, o si més no, la frase no sembla respondre a un pla d'actuació ajustat i decidit, és més aviat imprecís. I creiem que el nou director del CDG també ho devia veure així de vague perquè vaga devia ser la idea que el primer govern de la Generalitat tenia sobre què fer amb aquella institucionalització teatral. Finalment, i continuant per aquesta línia de “vaguetat”, el text conclou amb *“la possibilitat de crear un repertori i impulsar la creació contemporània”*. Continuen sense ser unes línies decidides sinó al contrari, tot entra en aquest terreny de la “possibilitat”. I, com veurem, aquell CDG dels anys vuitanta, única institució teatral, mancada de recursos suficients però amb vocació expressa de teatre nacional, va navegar amb poca decisió cap a un objectiu que només entrellucaven alguns i que

⁴¹ COCA, Jordi: *Joan Brossa i el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya*, revista “Documents del Centre Dramàtic”, núm 1 (1982). Pàg 37

encara quedava llunyà i borrós: la creació del repertori i l'impuls de la creació contemporània. El CDG va navegar intentant realitzar, bonament, tot allò que va poder, però creiem que no es pot dir que arribés a bastir un repertori teatral català (l'universal poc o molt ja estava fet per altres institucions d'altres països), i això va anar així perquè des de la mateixa Generalitat no s'hi va apostar amb polítiques prou clares, sobretot a mitjans dels anys vuitanta i amb tota la jugada de la Companyia Flotats per entremig. Les dades, finalment, ens parlen de realitats ben diferents a la voluntat inicial: tret dels primers anys, es van fer molt poques obres d'autors catalans clàssics, i a partir de l'any 1985, com veurem, tindran prioritats els clàssics estrangers. Pel que fa a autors contemporanis, durant els primers anys es vehiculen tots cap als Cicles de Teatre Obert, un invent, tal com el titlla Jordi Coca, de "segona divisió", amb pressupostos molt diferents de les grans creacions que es veien al Romea:

"El Centre Dramàtic decideix, ara i avui, què es farà en una bona colla d'escenaris de Barcelona; què es farà i com es farà, ja que els pressupostos són sensiblement diferents per als projectes de primera divisió (...) que per als de segona: els programats als Cicles de Teatre Obert. És evident que aquesta divisió no és arbitrària i que respon a un projecte que l'actual director del centre, Hermán Bonnín, ha explicat prou clarament" (ibidem. Pàg 37)

Si analitzem el text de Coca i les dades de la programació que va oferir el CDG durant els primers anys de Hermann Bonnín, veiem clarament que les línies per les quals es va apostar més fort van ser les de recuperar autors clàssics en detriment de la programació (de segona divisió) d'autors i creadors contemporanis. Tot i que el Cicle de Teatre Obert va programar més quantitat d'autors, els dies de representació i les condicions pressupostàries eren clarament inferiors. Aquesta línia potser era deguda a l'escàndol que va suposar la primera programació d'un autor contemporani al CDG, Jordi Mesalles, però la gran majoria de dramaturgs contemporanis catalans es van poder veure, només, en aquest invent que va ser el Cicle de Teatre Obert, i que va ser un petit fracàs que no es va tornar a repetir a partir del 1985. En canvi, la recuperació dels clàssics teatrals catalans deixava al descobert les intencions del primer Govern de la Generalitat, que preferia construir un pont per retrobar la tradició perduda a causa del franquisme que potenciar l'autoria contemporània, potser descontrolada i provocadora però també molt desconeguda.

En general, com ja hem pogut veure i com també escriu el professor Enric Gallén⁴², en aquesta primera etapa del CDG es poden diferenciar clarament dos moments de tres anys cadascun: el primer, de 1982 a 1985, i el segon, de 1985 a 1988, any en que Hermann Bonnín va deixar el càrrec de director del CDG. Entre els dos moments, un fet que juga un paper importantíssim: la creació l'any 1984 de la Companyia Flotats, el segon teatre totalment públic del país, que va fer reduir el pressupost del CDG substancialment, i a més, reorientar la seva programació. Durant el primer moment i pel que fa al tema del treball, Enric Gallén es fixa en quatre estrenes clau d'obres bastant desconegudes d'autors catalans consagrats: *Maria Rosa* de Guimerà i *El cafè de la Marina* de Sagarra, l'any 1983, *Batalla de Reines* de Frederic Soler, l'any 1984, i *La pregunta perduda o el corral del lleó*, de Joan Brossa, l'any 1985. Però, a més a més, hi va haver altres iniciatives que passem a comentar temporada a temporada.

Temporada 1982-1983

La 1982-1983 va ser la primera que es va programar com a temporada completa, i el salt en el número de produccions va ser notable: 34 obres programades, de les quals 17 van ser d'autoria catalana. A més a més, cal explicar que durant aquells mesos va néixer la iniciativa del Cicle de Teatre Obert que, tot i que amb els anys no va arribar a quallar, va voler potenciar la investigació teatral, les noves tendències i la radicalitat que lligava amb les avantguardes des de l'única institució teatral existent al país. La proposta, com hem dit, no va arribar a tenir gaire acceptació, i això potser va ser degut al poc pressupost dedicat o també a que barrejava tant muntatges de textos contemporanis com propostes de relectura contemporània d'obres convencionals i també muntatges transgressors on la paraula no tenia un paper predominant. El CTO es va convertir en un calaix de sastre de propostes escèniques contemporànies, no sempre acabades ni presentables, segons alguns crítics.

Al Cicle de Teatre Obert de la temporada 1982-1983 es van presentar: *Món, dimoni i carn* de M.A. Capmany, al Lliure; *Brossàrium* de Joan Brossa, a

⁴² GALLÉN, Enric, *Dades per una anàlisi del teatre a Catalunya 1939-1993* cit. Pàg.23

la Villarroel; *Deixeu-me ser Mariner* de Jaume Serra i Fontelles, *Cos* d'Albert Vidal, *El vi més ardent* de M.M. Gibert, i *Peixos Abissals* de Joan Baixas. A més a més també es van poder veure espectacles de dansa, *performances* amb pintura, "concerts contemporanis...: *Poemes en blanc i negre*, de Magda Bosch, *Teatre fantàstic del gran domini*, de Tomàs Bel i Beatriz Passarin, o *Minimalet-Minimalot* i *Beethoven, si tanco la tapa què passa?* de Carles Santos, al Teatre Regina. Ara, però, voldríem allargar-nos en el cas de *Brossàrium* perquè creiem que el cas mereix un punt i a part. A principis dels anys vuitanta, la poesia de Joan Brossa, tot i la seva indiscutible originalitat i vàlua contrastada, no s'havia acabat d'introduir còmodament en el teixit literari català. Era per això que el CDG, amb Bonnín al capdavant, volia programar un espectacle del poeta, un espectacle de màgia (amb Hauson) i poesia visual que tindria per títol *Sessió de màgia en dues parts*, dirigit per Lluís Solà. Però Bonnín creia que no s'havia de representar al teatre Romea, més dedicat als clàssics de repertori, i Brossa s'hi va negar en rodó. L'afer quedava suspès. Al cap d'uns mesos un col·lectiu de cinc directors (Joan Anguera, Jordi Mesalles, Joan Ollé, Pere Planella i José Sanchis Sinisterra) van proposar de fer un gran muntatge, itinerant, amb textos de l'autor, però entre la nova negativa de deixar el Romea, i la disgregació del grup, la proposta no es va consolidar i Brossa continuava sense ser degudament representat. Finalment, i sense que la idea d'un gran espectacle Brossa se n'anés del tot (arribaria l'any 1985), es va optar, de cara a la temporada 1982-1983, per una solució transitòria, que va ser *Brossàrium*, un petit espectacle dirigit per Jordi Mesalles que incloïa dos textos del poeta barceloní: *Cavall al fons* i *El sabater*. A propòsit de l'estrena d'aquest *Brossàrium*, però, el poeta, consagrat i rebel, escriu un interessant article d'opinió sobre la política teatral d'aquell primer govern de la Generalitat. El trobem al número 1 de la revista *Documents* del Centre Dramàtic i n'hem triat uns fragments colpidors:

...O potser els senders de la cultura catalana han de ser d'un sol arbre? (...) Molts intel·lectuals estan d'acord que tants descuits aviat no tindran remei (allò de "hem tornat a fer tard"), però no mouen la boca per por d'accidentar les relacions amb l'oripell dels manaires. Tanmateix, una manera disgraciosa de salvar el país, com hi ha món! La llegenda dels

oripellats intocables és una herència del franquisme (...) Ha escrit algú (potser Oscar Wilde), que els clàssics d'un país poden ser utilitzats per a obstaculitzar el procés de l'art."⁴³

Aquell curs 1982-1983, i amb la voluntat eclèctica d'abraçar tots els fronts, i per tant, d'incorporar tant les noves tendències com d'entroncar amb una tradició teatral popular catalana, el CDG també va programar una "Mostra nadalenca de Pastorets" que tampoc va tenir massa anys de continuïtat. Com veiem, la intenció era d'oferir el més ampli ventall, també en repertori català. Durant les vacances de Nadal de 1982 es van veure: *L'Estel de Natzaret*, de Ramon Pàmies, *El bressol de Jesús* de Frederic Soler "Pitarra", o el clàssic del gènere: *Els pastorets o l'Adveniment de Jesús infant* de J.M. Folch i Torres. Ara bé, les grans estrenes d'autors clàssics catalans van ser, com deia Gallén: *El cafè de la Marina*, de J.M. de Sagarra, *L'Hèroe* de Santiago Rusiñol, i *Maria Rosa* d'Àngel Guimerà. No deixa de ser xocant el fet que per aquest primer any de programació de l'etapa de Hermann Bonnín s'escollissin aquestes tres obres i no pas d'altres un pèl més conegudes. Tret del cas de *El cafè de la Marina*, les altres dues suposaven, després d'anys de no ser representades, un cert risc. Com s'acceptarien? Cal dir, a més, que normalment, durant els primers anys de qualsevol institució, el camí a seguir apunta més cap a la captació de públic amb èxits assegurats que no pas cap al risc en la programació. Tot i això, és cert que, si no es va triar, per exemple, de muntar *Terra baixa*, va ser perquè l'any anterior la companyia d'Enric Majó ja l'havia estrenada al Teatre Poliorama, en versió de JM Benet i Jornet. Anys més tard, en la inauguració del TNC, sí que es va optar per un clàssic consagrat, *L'Auca del sr. Esteve*, però en el cas del CDG, creiem que s'ha de subratllar la tria per la certa dosi de risc que implicava. És clar que potser hi havia més dosi de risc en la tria d'altres components de la nòmina teatral que en la tria d'aquestes obres en sí. Per dirigir *Maria Rosa* es va fer venir John Strasberg des de Nova York, el fill del mític Lee Strasberg, fundador de l'Actor's Studio, i com recorden JM Benet i Jornet i Pere Planella, el muntatge no era massa aconseguit. El director nord-americà va intentar treure romanticisme al drama i fer més visibles les passions amagades dels personatges. L'escenografia era del pintor Josep Guinovart, que va fer uns telons pintats que potser no s'adeien del tot amb la voluntat

⁴³ BROSSA, Joan. *Brossàrium I de Joan Brossa*. Article publicat al núm.1 de la revista "Quaderns del Centre Dramatic" (1983) Pàg 21-22

renovadora de la posada en escena, però tot i els grans noms que firmaven el drama, la barreja no va arribar a emulsionar. Potser la tria de Julieta Serrano en el paper de la jove i sensual Maria Rosa, tampoc acabava de ser una bona idea. Pel que fa a *El cafè de la Marina* el director triat va ser Juan-Germán Schroeder, que va saber posar els actors al servei del llenguatge del gran poeta, i els resultats van ser totalment diferents a l'anterior. Segons Maria Josep Ragué, aquesta versió del "poema en tres actes" de Sagarra va ser un dels millors espectacles que va muntar el CDG. I això també ho va notar el públic, que va omplir les funcions del Romea. Lluís Permanyer escrivia això al número 1 de la revista Quaderns del CDG:

"L'obra fou retirada del Romea només per exigències de programació, car haurien pogut continuar representant-la uns quants mesos més amb la seguretat que el teatre s'hauria continuat omplint cada dia de gom a gom (...) Catalunya no es pot permetre el luxe ni la miopia de tenir arraconat un autor de l'envergadura de Sagarra" (pàg 17)

L'hèroe de Santiago Rusiñol va ser l'altre gran èxit de la temporada 1982-83 pel que fa a autors catalans. Com ens va dir Pere Planella quan li vam preguntar al respecte, "hi ha obres que tenen èxit perquè un actor o una actriu les broda", i aquest va ser el cas. La direcció, l'espai escènic i el vestuari els firmava Fabià Puigserver, però si algú recorda aquell *Hèroe* va ser per la magnífica interpretació de Lluís Homar, que, a més, es va catapultar de dret cap a l'Olimp dels grans actors. Desgraciadament, però, cal destacar que després de *Primera Història d'Esther*, representada al Romea per la companyia del Lliure l'any anterior, i després d'aquest muntatge de l'obra de Rusiñol la col·laboració entre Teatre Lliure i CDG no va continuar. La raó podria ser l'èxode que a partir de l'any 1983 va patir el teatre de Gràcia d'alguns dels seus cooperativistes fundadors: Lluís Pasqual, una de les potes sòlides de l'aventura, se'n va anar a Madrid a dirigir el Centro Dramático Nacional, i també altres actors i directors havien començat o començaven llavors a provar aventures en solitari. Fabià Puigserver es va quedar sol al capdavant del teatre del carrer Montseny de Gràcia, cosa que accentuava una "crisi" que es va fer més patent a partir de l'any 1984.

Finalment, per acabar amb aquesta temporada només volem destacar la programació de *Peer Gynt*, d'Ibsen, un altre pont de la institució democràtica

cap a la tradició de pre-guerra ja que aquesta obra, traduïda per Ventura Gassol i Josep Puig i Ferrer, havia estat elegida per la Generalitat republicana per incorporar-se al patrimoni cultural de Catalunya.

Temporada 1983-1984

La temporada 1983-1984, el CDG va programar 29 obres, de les quals 14 van ser d'autors o de companyies catalanes. Semblaria que el percentatge del 50% s'havia mantingut, però com veurem en l'anàlisi, la programació d'autors catalans va ser certament diferent. Abans però, volem apuntar que en l'editorial del número dos de la revista *Documents* (pàg 3), on Hermann Bonnín explicava la temporada: les obres de repertori, les companyies convidades, el Cicle Teatre Obert i el Cicle de teatre internacional Xavier Regàs, crida l'atenció, al final de tot, una queixa:

...el Centre Dramàtic també segueix acusant l'escassa coordinació de les diferents administracions públiques catalanes per donar suport a la iniciativa privada i per elaborar una política teatral global."

Un exemple més que les línies traçades des de més amunt afectaven, el funcionament no només del CDG, tot i la seva independència, sinó de tota la professió teatral.

Però passem a comentar la programació. El gran canvi respecte la temporada anterior el trobem en el cas de la programació dels nostres autors clàssics. Si en la temporada 1982-1983 havien estat tres les obres clàssiques produïdes o coproduïdes, la programació del CDG pensada per la temporada 1983-1984 tan sols reprenia el muntatge de *Maria Rosa* dirigit per John Strasberg, que tornava al Romea després de fer gira. Res més. Cap nova producció d'autors antics. Només una represa, i a més, la represa del muntatge menys valorat per crítica i públic, cosa que ens fa preguntar el per què d'aquesta decisió. L'altre espectacle basat en textos d'autors catalans que es va poder veure al Romea (tres funcions) va ser *Pau Garsaball al Romea*, un recital de poesia catalana que reunia autors com Aribau, Verdaguer, Maragall, Salvat-Papasseit, Pere Quart, Espriu, Ventura Gassol, entre d'altres. Pel que fa a autors més moderns cal destacar les coproduccions que el CDG va fer, aquell any amb les companyies del teatre Villarroel i el teatre Regina. No repetia la coproducció amb el Lliure però tocava el torn a altres dos companyies de

teatres barcelonins. *Freaks* va ser una creació col·lectiva de la companyia de la Sala Villarroel (l'any que la Sala celebrava els deu anys de la seva inauguració), orquestrada per Àngel Alonso i Ramon B. Ivars, amb coreografies de Cesc Gelabert; i l'únic Pedrolo que ha visitat un teatre públic en trenta anys de democràcia, *L'ús de la matèria* va ser dirigit per J.M. Gual i coproduït amb la companyia del teatre Regina. Pel que fa a aquesta poca relectura (durant tants anys) de l'autor de l'Urgell, hi ha opinions per tot: Jordi Coca opina, per exemple, que s'hauria d'haver programat més, i Enric Gallén, per la seva banda fa servir l'argument de la "selecció natural" per justificar l'absència⁴⁴.

Però com dèiem, les línies de la temporada 1983-84 es van basar sobretot, pel que fa a l'autoria catalana, en programar companyies convidades: Albert Vidal, que va presentar al Zoo de Barcelona la seva acció *L'home urbà*, els Comediants, que van presentar *Alè*, i sobretot cal destacar el gran èxit de públic que va obtenir el Romea amb la programació del polèmic *Teledium* d'Els Joglars, amb el qual Albert Boadella va aconseguir per ell mateix i els seus, l'excomunicació i l'expulsió de la fe cristiana per part del Vaticà, en una de les millors campanyes publicitàries que sol fer, de bades, l'església catòlica. Al Cicle Teatre Obert es presentava, seguint la línia eclèctica de creacions col·lectives i autors contemporanis, dansa, text, accions, etc.: *El Comte Arnau*, de Rodolf Sirera, que dirigia Esteve Grasset amb el Centre de Pràctiques Teatral de Tàrraga; *Cubana's delikatessen*, d'una altra companyia d'èxit convidada: La Cubana. També es van presentar *Crònica d'Ann* de Joan Borrell; *Bar Delirium* d'Al Víctor, que segons la crítica no assolía el nivell de presentació pública; *Té xina, la fina petxina de Xina?* una altra creació musical del ja habitual Carles Santos; *Piano Xofer* de Mestres Quadreny; i l'espectacle que va llençar La Fura dels Baus a convertir-se en una companyia de referència a nivell mundial: *Accions*. Al costat d'aquestes obres contemporànies, el CDG no perdia, al Romea, ni la Mostra Nadalena de Pastorets, representant *Els pastorets de Calaf*, de J.M. Folch i Torres, ni els homenatges a la professió o a les polítiques teatrals catalanes del passat, sempre amb la voluntat típica de la transició d'oferir ponts. La programació de *L'Òpera de tres rals*, de Bertold

⁴⁴ Veure l'apartat d'Entrevistes

Brecht, amb traducció de Joan Oliver i Feliu Formosa volia ser, com explicava Bonnín “un homenatge al teatre independent”.⁴⁵

Temporada 1984-1985

Durant la temporada 1984-1985 es va veure clarament com la tendència a anar reduint el número de muntatges s'accentuava, i això era degut a la menor dotació pressupostària. Aquell any van ser 25 les obres programades (onze menys que feia dues temporades), de les quals només 9 eren espectacles amb veus d'autors catalans. El 50% dels primers anys també començava a trontollar. Dues produccions noves de clàssics catalans van marcar l'inici de la temporada. La primera, estrenada durant el festival Grec de 1984, va ser *L'Auca del Sr. Esteve* de Santiago Rusiñol, que, dirigida per Pere Planella, posava més de quaranta persones sobre escena, reunia actors i actrius de diferents generacions i tradicions, i va ser el llançament de l'actriu Lloï Bertran. El CDG va recuperar aquella Auca durant el cicle de teatre internacional, Memorial Xavier Regàs, a la tardor, fet remarcable perquè era la primera vegada que una obra d'un autor català compartia cartell amb les companyies estrangeres convidades al cicle. Amb la mateixa voluntat de fer dialogar autors catalans i autors estrangers es va produir, també pel cicle de teatre internacional, l'espectacle *El duc a Barcelona*, amb música de Duc Ellington i textos de Brossa, Espriu, Joaquim Horta, William Shakespeare i el mateix Ellington.

Ara bé l'altra gran estrena d'un autor clàssic català va ser *Batalla de Reines* de Frederic Soler “Pitarra”. Xavier Fàbregas, en les seves pàgines de crítica a *La Vanguardia* defensava la recuperació d'aquell text com a “necessària” i argumentava que, abans de la renovació teatral del segle XIX, el romanticisme, amb el seu punt de vista fixat en les històries locals, va fer que a tots els escenaris de les grans cultures europees es posés de moda representar històries de reis i reines, plens de passions i odis. L'obra de Pitarra respon clarament a aquesta tendència, i tal com, deia Fàbregas, “si el Teatre Real d'Estocolm revisa periòdicament l'obra *Èric XIV*, és necessari que el teatre públic català porti novament a escena obres com *Batalla de Reines*”. L'obra es va presentar en una versió dramaturgic de Miquel Martí i Pol i Emili Teixidor

⁴⁵ Editorial de la revista “Documents del Centre Dramàtic” Núm.3 (1984) Pàg 3.

que treia la pols del català original, i, segons Fàbregas, el muntatge aguantava molt bé, tot i les deficiències, sobretot a nivell gestual, de les dues actrius protagonistes. El muntatge estava dirigit per Antoni Chic i el repartiment era de gran ocasió: Maife Gil, Marta Angelat, Pau Garsaball, Joaquim Cardona, Alfred Lucchetti... De l'estrena de l'obra, però, en cal destacar un fet aïllat que es va produir al final, a l'hora dels aplaudiments, però un fet prou significatiu pel que feia a les relacions entre la professió teatral i la Conselleria de Cultura: mentre el públic aplaudia van entrar dues persones (dos actors) a la platea del teatre Romea i van portar al nou Conseller de Cultura, Joan Rigol, una corona funerària. Segons Fàbregas:

“Síntoma del malestar que cunde en el medio a causa de la falta de una política teatral. Es una lástima que dos partes que tienen ganas de llegar a un acuerdo, y que además necesitan hacerlo, hayan abierto la vía a lo que puede ser una guerra de escándalos.”⁴⁶

Pel que fa a autors contemporanis, la temporada 1984-85 del CDG va oferir finalment el “gran” muntatge sobre la poètica de Joan Brossa (*La pregunta perduda o el Corral del Lleó*), que, com valorava Bonnín, per fi arribava al Teatre Romea una obra del “representant més destacat de la dramaturgia catalana contemporània”,⁴⁷ o “el CDG ha estrenat l'obra del clàssic per excel·lència de l'avantguarda catalana de postguerra”.⁴⁸ L'obra escollida va ser *La pregunta perduda o el corral del lleó*, i es va oferir al públic durant el Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, amb la voluntat, doncs, d'internacionalitzar la figura del poeta català. La va dirigir el mateix Hermann Bonnín, que, recordem-ho, seria el futur director de l'Espai Brossa al barri de Sant Pere de Barcelona. És doncs lícit valorar l'esforç com una aposta personal del director del Centre Dramàtic envers el poeta visual. L'obra reunia tres actrius no gens habituals als escenaris del CDG: Conxita Bardem, Lola Lizaran i Anna Maria Barbany, i tal com deia Marta Pessarrodona el públic no va respondre adequadament, tant els congressistes estrangers que abandonaven la sessió potser perquè no entenien una obra de teatre absurd (del buit) i en català, com el públic en general i els “apòstols del teatre de Joan Brossa que tenen tribunes en els mitjans de comunicació social, i ens obsequien

⁴⁶ FÀBREGAS, Xavier, *La Vanguardia*, 14 de desembre de 1984. Pàg 37.

⁴⁷ Editorial del núm. 4 de la revista “Quaderns del Centre Dramàtic” Pàg. 3

⁴⁸ Editorial del núm. 5 de la revista “Quaderns del Centre Dramàtic”. Pàg 3

periòdicament amb queixes referents a que cal representar el seu teatre".⁴⁹ Una oportunitat perduda per fer comunicar Brossa i el públic català, vaja.

L'altre autor català contemporani que va ser programat aquell any, a les antípodes del cas de Joan Brossa pel que fa a l'obra en sí i també a la manera de programar-se, va ser Josep Maria Benet i Jornet. Una obra seva, *La desaparició de Wendy* havia guanyat el Premi a muntatges teatrals Adrià Gual gràcies a una producció a càrrec del Centre Sant Pere Claver de Badalona. D'aquesta manera, l'autor emblema de la generació del Premi Sagarra va poder fer arribar una obra seva als escenaris del CDG per segona vegada (la primera l'any 1981). Tot i això, i tal com ens comentava Benet en l'entrevista que li vam fer, no hi havia una voluntat especial per part del CDG de representar-la. Més aviat era un factor de compromís. El Centre Dramàtic havia assumit el compromís institucional de produir el muntatge guanyador del Premi Adrià Gual, i és per això que la van programar paral·lelament al Cicle Teatre Obert. En aquest cicle, que aquell mateix any posaria punt i final a la seva existència i que per primera vegada es va poder veure tot seguit al Teatre de l'Aliança de Poble Nou, també es van poder veure els següents espectacles d'autors catalans: *Anna o la Venjança*, de Manel Serrat; *Tàlia/Làsser*, que era un taller de tecnologia aplicada a l'art impartit a la UPF a càrrec de Martín Gómez Curletto; *Blanc!* De la companyia Teatre Curial; i *La boqueta amplificada*, de Carles Santos. Pel que fa a companyies catalanes convidades pel CDG, tant el GAT de l'Hospitalet, com La Gàbia Teatre, de Vic, van presentar obres d'autors estrangers: d'Alfonso Sastre i de Samuel Beckett respectivament.

Aturem-nos ara altra vegada per fer l'exercici comparatiu amb els altres teatres de la cartellera de Barcelona pel que fa a la programació d'autors catalans. Les dades que hem agafat, a l'atzar, són del mes de maig de l'any 1985, i el que xoca a la vista és el que hem anat dient: que el CDG tenia ocupats la gran majoria d'edificis teatrals (i altres espais): Romea, Villarroel, Zoo de Barcelona, Plaça del Rei, Palau Marc, l'Aliança del Poble Nou... tant per programar autors d'aquí com de fora. Altres autors o companyies catalanes, a

⁴⁹ PESSARRODONA, Marta, *La pregunta perduda o el corral del lleó de Joan Brossa*. Article publicat a la revista "Quaderns del Cente Dramàtic" Núm. 5 (1984) Pàg.4

part de les ja presentades en la programació del CDG, hem de destacar que Pep Bou que havia portat el seu espectacle *Bufaplanetes* a la Cúpula Venus, que Toni Cots, durant el Congrés Internacional de Teatre, presentava *El romancer de Edipo* dirigit per Eugenio Barba a la sala Metrònom, i que al teatre Malic, la companyia La Fanfarra actuava amb l'espectacle de marionetes *La claveguera lírica*. Espectacles, tots aquests, on la importància no requeia en el text i que tampoc entrarien en una possible llista de repertori teatral català.

Temporada 1985-1986: Programació CDG i irrupció de nous teatres públics a Barcelona

Amb la temporada 1985-1986 s'encetaria, segons l'article del professor Gallén⁵⁰, la segona etapa del mandat de Hermann Bonnín al capdavant del CDG. Una etapa marcada per un ajustament pressupostari molt dràstic ja que a partir de llavors, el CDG va haver de compartir pressupostos amb l'altre teatre 100% públic de Catalunya, la Companyia Flotats. Durant les tres primeres temporades, el Centre Dramàtic havia anat prenent una línia que s'orientava cap a la futura creació d'un Teatre Nacional de Catalunya, i en el trienni que començava aquella temporada 85-86, l'orientació, segons afirma Gallén, no canviaria: les companyies convidades conviurien amb les produccions pròpies i una política de coproduccions; i pel que fa a la programació, el CDG hauria de continuar vetllant pel manteniment d'un repertori universal i la creació del repertori teatral català amb el foment de les noves dramatúrgies. Com veurem, aquesta darrera branca, sobretot en relació als nostres clàssics, va ser la que es va veure més afectada durant els següents anys, ja que si bé els Cicles de Teatre Obert es van acabar, l'etapa de Domènec Reixach va posar com a protagonista la dramatúrgia catalana contemporània. Però tornem enrere i passem a observar les dades de la temporada.

Durant la temporada 1985-1986 només es van programar 14 obres (11 menys encara que la temporada anterior), i d'aquestes catorze només 3 van ser d'autors o companyies catalanes. *Gabinete Libermann*, d'Albert Boadella amb la companyia Els Joglars; *Èxit* de la companyia el Tricicle; i la repetició dels recitals que l'actor Pau Garsaball oferia al Romea, i que en aquesta ocasió

⁵⁰ GALLÉN, Enric, *Dades per una anàlisi del teatre a Catalunya 1939-1993*, cit. Pàg 23

es van fer amb textos de Josep Maria de Sagarra. Com es pot veure, l'equilibri de la balança entre autors d'aquí i autors de fora es va trencar del tot. A partir de la temporada 1985-1986 es va optar per difondre de manera molt més decidida el repertori teatral universal, en detriment del català. I si en aquest panorama, fins ara governat pel CDG, hi afegim que la Companyia Flotats (nascuda l'any 1984) només feia autors forans (francesos), la situació encara esdevenia més greu: a Catalunya hi havia dos teatres públics (situats l'un al Romea i l'altre, finalment, al Poliorama) i cap dels dos oferien muntatges d'autors catalans. I a més a més, a aquesta suma, hi hem d'afegir la inauguració del Mercat de les Flors, el teatre públic de Barcelona. El Mercat de les Flors, que ja havia començat a obrir les seves portes a alguns espectacles, de Peter Brook i de Els Comediants, a partir de l'any 1983 (un espectacle per any entre 1983 i 1985), a partir del 1986 oferiria temporades senceres. I com hem dit anteriorment, la política teatral de l'Ajuntament de Barcelona es decantava al 100% per espectacles contemporanis i per autors estrangers ja fossin representats per companyies d'aquí o companyies de fora. I és que l'any 1986 va ser un any molt mogut. També va ser l'any en que el Lliure de Gràcia celebrava els seus deu anys i ho feia reclamant un nou espai teatral, ja que el de la Cooperativa de la Lleialtat li quedava petit; i va ser l'any també que es van posar en marxa la Xarxa de teatres públics i els Centres Dramàtics Comarcals, del Vallès i d'Osona (accions totes dues que es van endur una bona part del pressupost de Cultura, també); i finalment també hem de citar que l'any 1986 es va presentar al Palau Marc una exposició sobre els primers cinc anys del Centre Dramàtic. Exposició de la qual se'n va fer ressò la mateixa publicació del CDG, *Quaderns*, que va publicar un número especial, a manera de resum d'allò fet, amb una entrevista a Hermann Bonnín i una avaluació, obra per obra, de les diferents línies d'actuació⁵¹. Així doncs veiem que l'any 1986 és un any especial per al teatre de Barcelona, però no perquè fos especial, els autors de la terra se'n van poder beneficiar.

Tornem al CDG i al canvi de rumb que es va produir l'any 1986. Les raons del canvi no les hem pogut esbrinar però tot apunta en gran mesura, pensem, a la irrupció de l'actor català format a França Josep Maria Flotats.

⁵¹ Veure l'Annex 3

Quan Flotats va aterrar definitivament a Barcelona i va començar a muntar els seus espectacles amb actors joveníssims que treballaven vuit hores diàries entre entrenaments, assaigs i representacions, i amb una manera de funcionar que no tenia res a veure amb la del CDG, i amb ajudes expressives des de la Generalitat, en producció i a l'hora d'aconseguir escenaris quan el Poliorama estava en obres, i amb escenògrafs francesos, i un llarg etcètera... Quan Flotats va aterrar a Barcelona, doncs, el públic va respondre molt i molt bé a les seves propostes. "L'operació Flotats", l'orquestrés qui l'orquestrés, va sortir rodona, i ràpidament la Companyia es va fer un gran nom, amb muntatges d'obres d'autors estrangers. Sospitem que la política del CDG es devia veure afectada per aquest "huracà", i si al Poliorama tenien èxit i eren acceptades les propostes d'autors estrangers, i a la vegada el Mercat de les Flors també oferia sobretot autors forans, ¿per què arriscar-se més amb els autors d'aquí que, a més, portaven més feina a l'hora de treure'ls el suc i no sempre s'enduien grans lloances de públic i crítica? A més, per acabar d'entortolligar la trama, semblava que l'operació Flotats era portada directament des del Departament de Presidència, deixant en evidència i passant per sobre les línies de la política teatral del Departament de Cultura (i la funció recuperadora d'autors catalans que aquest havia portat des de l'any 1981). Sospitem també que, vista la competència deslleial entre Departaments de la Generalitat i també entre els dos teatres públics de Catalunya, el director Hermann Bonnín es devia desanimar. En l'editorial del número set de la revista *Quaderns* del Centre Dramàtic (1986. Pàg. 3), Bonnín, després d'explicar el gir del "renovat" CDG cap a la contemporaneïtat, i la tria de *Mel Salvatge*, de Txèkhov en adaptació de Michael Frayn i de *Savannah baby* de Marguerite Duras, sembla que carregui contra la situació del teatre de la Generalitat amb una aferrissada defensa del teatre Romea:

El Romea, la seu del CDGC, és, de fet, amb el Liceu i el Palau, la tercera institució barcelonina de i per Catalunya. És el teatre que des de l'any 1864 ha estat ininterrompudament al servei de l'escena catalana i el que aixoplugarà el farcell o l'embolic a la sopora d'una programació desgavelladament travada pel desig de no avorrir i els propòsits de lubricar motors i eixamplar horitzons. ...

De fet, bona part de la professió teatral, en un primer moment, no s'explicava la potent irrupció de Flotats, es començava a malparlar sobre el

secretisme de l'operació, s'intuïa que al darrere hi havia la creació del futur TNC, però ningú, des de cap dels dos bàndols, en parlava públicament. I creiem que aquest va ser el fet més determinant de la política teatral del nostre país als anys vuitanta: la divisió de la professió, el secretisme i, altre cop, l'oblit del nostre repertori d'autors.

1986: Exposició i balanç CDG

No és d'estranyar, doncs, que amb tots aquests embolics de la realitat teatral institucional de Catalunya, el CDG volgués organitzar una exposició sobre tot allò que havia realitzat, amb la voluntat d'aclarir i explicar com s'havia actuat i per què, amb la idea de fer públic l'inventari general d'actors i actrius, autors, directors, obres (...) que havien passat per les seves sales. La revista *Quaderns*, com hem dit, se'n feia ressò d'aquesta exposició, i ho feia de la manera més allunyada de l'autocontemplació: deixant que crítics i professionals de fora el CDG que opinessin sobre la institució. Primer de tot trobem una entrevista a Hermann Bonnín on, des de bon principi, es posa l'èmfasi al fet que el CDG no partia del no res sinó d'una tradició institucional que començaria amb els projectes de l'època de la Mancomunitat i de la Segona República, com l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. I si és ben cert que la guerra ho va tallar tot, Bonnín no oblida els esforços de l'ADB, l'EADAG, l'Assemblea d'Actors i Directors, etc. Un fet que se li critica és haver confiat només les produccions de les obres a directors catalans sorgits del teatre independent, dels 60-70, i oblidant per exemple noms com Ricard Salvat o Esteve Polls. A la vegada, a l'entrevista Bonnín parla d'una responsabilitat molt gran (potser massa gran) per al CDG, ja que des de les seves parets s'havia de revisar el repertori català antic i modern (de després de la Guerra), programar el repertori universal, donar espai a la dramaturgia contemporània, i tot això, amb una dotació realment petita, era molt complicat. Tocant el tema de les formes d'organització (i aquí es podria fer una comparació amb l'aire nou que portava Flotats) Bonnín titlla de model obsolet i superat el concepte de companyia estable, tot i que sí que valora una certa estabilitat (mai fixa) en els equips artístics del teatre, formats per uns directors, escenògrafs i actors afins, que siguin habituals i que donin homogeneïtat als diferents productes de la casa. Opinem que tampoc hi ha tanta diferència entre una companyia estable i

aquests equips artístics habituals, que seran els que predominaran també en la futura consolidació del TNC. Per acabar, Bonnín, fixa les línies que voldria per a la següent etapa del CDG, on anhela més llibertat per als creadors, que se segueixin més criteris personals i que se superin els criteris de compromís històrics amb els autors tradicionals (creiem que tot això també podria estar influenciat pel comportament de Flotats). A la vegada ja anuncia que el Centre programarà menys (“depurarà les seves activitats”) i també avisa que renuncia a desgana a esperar una major dotació econòmica o, com a mínim, un espai nou per a la creació contemporània (l'espai del CTO) tot i que ell opina que aquesta iniciativa hauria de tenir més autonomia i un pressupost que arribés, atenció, a ser suficient. Per acabar valora el fet de tenir uns 10.000 abonats al Teatre Romea, reclama més pressupost per al CDG, que comparat xifres amb les subvencions que reben les altres creacions teatrals (s'entén iniciatives individuals i privades), el CDG queda molt per sota, i diu que està satisfet de no haver provocat crispacions:

“El món del teatre, i molt particularment el de Catalunya, és un món de vegades una mica nerviós i ple d'improvisacions.”⁵²”

Pel que fa a la valoració crítica de professionals de fora el CDG de les diferents branques de la seva programació (agafarem només els articles que parlen de repertori català estrictament) cal dir que els encarregats dels comentaris van ser Guillem-Jordi Graells, que va tractar els autors catalans antics, i Josep Maria Carandell, que va tractar els autors catalans moderns (de la postguerra ençà). Analitzarem els seus escrits amb dues cites escollides. Graells escriu:

“...Sembla evident que la presència d'aquest “repertori tradicional català” no ha estat gaire significativa ni ha constituït una línia preferent de la programació. I recordem que aquest és un dels dèficits més visibles de la nostra “normalització” teatral, al costat d'un altre tema igualment espinós: l'estrena rigorosament actual (...) El CDG no ha satisfet ni de bon tros les expectatives que, en aquest aspecte, hom podia haver-se plantejat. Però immediatament, i en descàrrec dels seus responsables, hem de reconèixer que es partia gairebé de zero (...) tanmateix, aquest ha estat l'únic que ha treballat continuadament en aquest sentit” (Pàg III)

I per la seva banda Carandell opina:

⁵² Entrevista a Hermann Bonnín publicada a l'Annex del núm.10 de la revista “Quaderns del Centre Dramàtic”. Febrer de 1987. Pàg II

“La programació, com es pot veure, ha tingut en compte la presència de representants de les diferents generacions d'autors i de les etapes històriques i artístiques des de la postguerra fins avui. Hi poden faltar autors principals que varen estrenar obres a partir del 1945, com Joan Oliver, però els seus representants generacionals hi són. Respecte a les obres, no totes són, necessàriament, les més representatives dels seus autors (...) Totes són molt “segle XX”, és a dir, obres avantguardistes en la dramaturgia dels autors (...) La valoració és, doncs, positiva. Podria ser millor però caldria que també el país i la seva cultura ho fossin, de millors.”
(Pàg IV)

En resum, doncs, tot i que en el treball de recerca sobre les primeres programacions d'autors catalans del CDG hem valorat més la recuperació dels clàssics, clàssics que nosaltres fèiem arribar fins a la generació d'Espriu, Brossa i Pedrolo, veiem que globalment els dos crítics tendeixen a valorar més positivament la gestió feta amb els autors moderns i contemporanis que no pas amb els clàssics catalans.

Temporada 1986-1987

Però continuem endavant amb el CDG i canviem de temporada. La temporada 1986-1987 va oferir (continuant anant a la baixa) 11 obres programades, de les quals 7 eren d'autors catalans, sobretot de companyies. En un primer moment pot semblar que es volia tornar a la paritat entre autors d'aquí i autors forans, però ja veurem quan parlem de les següents temporades, que aquestes set obres d'autors i companyies catalanes només van ser un petit oasi al desert. Els Joglars, com gairebé cada any, retornaven al CDG, i aquell any 1986 van presentar *Visenteta de Favara* a la tardor, durant el cicle de teatre internacional Memorial Xavier Regàs, que també havia estat renovat i que ara era la única col·laboració entre Generalitat (amb el Romea) i Ajuntament (amb el Mercat de les Flors). Al mateix cicle s'hi va presentar *La Tempestat*, una bogeria de la companyia La Cubana. Una altra companyia de teatre no textual, Vol-Ras, va presentar *Oh! Stress*, i pel que fa a autors de text cal destacar un espectacle amb textos de Salvador Espriu anomenat *Setmana Santa*, l'espectacle *Hausson-Brossa* que Bonnín hagués volgut presentar l'any 1982; i les dues grans apostes de l'any, *La filla del Carmesí* de J.M. de Sagarra i *El tango de Don Joan*, una proposta contemporània del director francès Jérôme Savary i el prosista Quim Monzó. Pel que fa a la posada en escena de *La filla del Carmesí* dirigida per Jordi Mesalles, segons deia Bonnín en ocasió

de la presentació de la temporada, era la posada en escena “amb la que Sagarra hauria somiat, sens dubte, i crec que per primera vegada se superen els tics i els convencionalismes sagarrians sorgits amb el pas del temps.”⁵³ El muntatge reunia dues actrius com Carme Sansa i Sílvia Munt (en el paper de La filla del Carmesí) i l’actor Fermí Reixach, que retornava a Catalunya per la porta gran. Pel que fa a l’experiment de *El tango de Don Joan* direm que va ser l’ocasió perquè un autor com Quim Monzó es desboqués sense vergonya tractant el mite de Don Joan. L’obra passava en el marc de la Barcelona hippie dels anys seixanta, “una Barcelona voluntàriament falsa i de pandereta, de postal per als turistes”, en paraules del mateix Monzó. I aquesta falsedat juganera jugava a favor de la posada en escena de l’estrafolari Savary. El resultat, segons Benach⁵⁴, va ser un entreteniment que a vegades fregava la trivialitat, però a la vegada un pastís barroc amb alguns tocs espectaculars i unes actrius a destacar: Montse Guallar, Imma Colomer, Carme Conesa i Mireia Ros.

Temporada 1987-1988

Pel que fa a la temporada 1987-1988 hem de dir primer de tot, que va ser la darrera temporada de Hermann Bonnín al capdavant de la institució. El seu contracte acabava el juny del 1988, però a principis de temporada ja anunciava que no “acceptaria cap pròrroga encara que li oferissin”⁵⁵. Després de recordar la vocació de teatre nacional que sempre havia tingut el CDG, finalment donava la seva opinió sobre la convivència de la institució amb futur TNC⁵⁶, opinió que fins al moment no havia volgut donar perquè la proposta de TNC no estava del tot definida:

“Cuando llegue el momento de hacer las cosas estoy seguro que la tradición de “seny” de nuestro país se impondrá.” Y añadió que probablemente hubiera sido más acertado garantizar el futuro del Romea, adquiriéndolo a los actuales propietarios —“es la historia viva del teatro catalán”— antes de embarcarse en el nuevo proyecto”⁵⁷

⁵³ Traducció lliure de l’article que Santiago Fondevila feia el 13 de febrer de 1987 al diari *La Vanguardia*, pàg 27.

⁵⁴ *La Vanguardia*, 3 de novembre de 1986. Pàg 22.

⁵⁵ FONDEVILA, Santiago a *La Vanguardia*, 10 de novembre de 1987. Pàg 41

⁵⁶ Per més informació, vegeu l’Annex 4

⁵⁷ Declaracions de Hermann Bonnín a *La Vanguardia*. 10 de novembre de 1987. Pàg 41

Pel que fa a la programació, van ser 15 les obres programades, de les quals 6 van ser d'autoria catalana (un terç del total). Dues van ser creacions col·lectives de companyies no textuals, les que es van presentar al Cicle de Teatre Internacional Memorial Xavier Regàs ja convertit en autèntic Festival de tardor de Barcelona: *Bye bye Beethoven* de la companyia Els Joglars, i *La nit* de Els Comediants. També es va presentar l'espectacle *Deliri* de Dani Freixes i els tres espectacles que més volem destacar: *Minim-mal Show* de Miquel Górriz i Sergi Belbel, *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, en versió de J.M. Benet i Jornet, i l'òpera catalana *El Giravolt de Maig*, d'Eduard Toldrà amb text de Josep Carner. Pel que fa a *Minim-mal Show* hem de destacar que és la primera aparició al CDG del que serà el dramaturg català dels anys noranta i actual director del TNC, Sergi Belbel. Com veurem, amb aquesta obra va començar la llarga carrera d'èxits del dramaturg i director, que en els anys que seguiran es va anar consolidant d'una manera ràpida i sòlida. Segurament, aquesta rapidesa i la quantitat d'obres seves programades en el teatre públic català van fer sorgir el cúmul de comentaris relacionats amb l'anomenada "operació Belbel". Tornant a *Minim-mal Show*, direm que als diaris de llavors el nom de Belbel no sortia sinó que hi apareixia el nom de la companyia que va presentar l'obra: Teatro Fronterizo, la companyia de Sanchis Sinisterra que llavors acabava d'inaugurar la famosa Sala Beckett de Barcelona. Pel que fa a *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* va ser una de les grans darreres apostes de la direcció del Hermann Bonnín al capdavant del CDG, i l'acceptació de públic va ser bastant bona. La dramaturgia de l'obra de Joanot Martorell anava a càrrec de Benet i Jornet, quasi bé l'únic dramaturg de la seva generació que continuava actiu en el món de l'escriptura teatral; i la direcció va ser de l'hongarès Pavel Rouba, actor dedicat a la pedagogia del mim a l'Institut del Teatre i que ja havia col·laborat en altres ocasions amb el CDG. La posada en escena reunia molts actors i actrius sobre l'escenari del Romea, però Benet i Jornet ens va dir a l'entrevista que li vam fer que el muntatge no funcionava, que l'entesa seva amb el director va ser nul·la, i que ell sort en va tenir de la feina que Domènec Reixach, el que seria el proper director del CDG, va fer durant les darreres setmanes de muntatge. L'altra gran aposta de la temporada es va programar per celebrar el centenari d'Eduard Toldrà. Va ser *El giravolt de maig*, l'òpera còmica catalana amb textos de Josep Carner que va suposar la

primera posada en escena dels dos directors que firmaven la proposta: Domènec Reixach en la direcció escènica i Joan Josep Olives en la musical. Si hem de fer cas a Joan Anton Benach, el muntatge va ser un fracàs. En el seu escrit *Apaga i vámonos* expressava:

*“No creo que pudiera tener un final más triste la actual etapa del Centre Dramàtic de la Generalitat que ahora se cierra. Ya conocíamos la naturaleza menor, evanescente y juguetona de ese ‘Giravolt’ que unió los genios de Toldrá y de Carner. Lo que ignorábamos es que la mágica, risueña, burlona noche de mayo en la que se confabularon el músico y el poeta pudiera desembocar en un producto tan soso, aburrido y carente de imaginación.”*⁵⁸

Temporada 1988-1989

La temporada 1988-1989 va ser una temporada afectada pels canvis en la direcció del CDG i pel desconcert general⁵⁹. Com hem dit, Hermann Bonnín no va continuar al càrrec de director i Domènec Reixach va agafar les regnes de la institució, en un primer moment com a director en funcions, i enmig d'una certa tensió a la professió (relacionada amb l'operació TNC-Flotats i el futur del CDG). Aquells anys de finals de la dècada dels vuitanta van ser uns anys molt marcats per l'ombra del futur TNC. A poc a poc s'havia anat sabent la trama que hi havia darrera de la Companyia Flotats, i que realment l'actor que havia vingut de França havia arribat amb una voluntat molt precisa d'organitzar des de Barcelona el futur Teatre Nacional de Catalunya (i mentre no es construïa, ell podia anar fent teatre amb la seva pròpia companyia al Poliorama). La pregunta que llavors es feia tothom era molt clara: podrien conviure el futur TNC i el CDG? No era molt car mantenir les dues institucions? Què faria la resta de la professió teatral? El que quedava clar és que el Departament de Cultura de la Generalitat, a finals dels anys vuitanta, vivia trontollant. Xavier Bru de Sala, Director General de Promoció Cultural es negava a parlar de segons què, i els periodistes començaven a malparlar i a denunciar secretismes dins el poder públic, sobretot en relació amb el tema del TNC:

“La rueda de prensa en la que se presentaba la temporada del Centre Dramàtic de la Generalitat, y al margen de la programación, puso en evidencia la fragilidad de la actual política

⁵⁸ *La Vanguardia*, 3 de juny de 1988. Pàg 46.

⁵⁹ Desconcert generalitzat menys per la Companyia Dagoll Dagom que va estrenar amb un èxit sense precedents la versió musical de *Mar i Cel*, d'Àngel Guimerà, firmada per l'aleshores director general de promoció cultural, Xavier Bru de Sala.

*cultural del Departamento de Cultura a través de la negativa del director general de Promoción Cultural, Xavier Bru de Sala, a responder a cuestiones de política teatral relacionadas directa o indirectamente, con el Centre”.*⁶⁰

A més a més, paral·lelament hi havia la demanda del Teatre Lliure que reclamava un nou espai: el Teatre Lliure, ja des de l'any 1986 havia fet el primer pas cap a la institucionalització pública definitiva amb el manifest *Teatre Lliure, una alternativa de teatre públic* i creant una fundació conjuntament amb l'Ajuntament de Barcelona. En aquells anys de transició al CDG, fins i tot es parlava que potser el Teatre Lliure agafaria les regnes del teatre Romea, però finalment no hi va haver acord perquè els objectius eren diversos: el Teatre Lliure només volia una segona seu, i en canvi, la Generalitat pretenia que el Teatre Lliure agafés les regnes del Centre Dramàtic. Finalment, i després que molts candidats no aconseguissin el vist-i-plau de la Generalitat, el CDG va continuar sota la direcció de Domènec Reixach, sots director de la institució durant l'època Bonnín i antic actor de la companyia del Teatre Lliure, que va fer donar a la institució un canvi radical.

No podem dir que la primera temporada de Domènec Reixach al capdavant del CDG aportés aquest nou accent o un canvi de rumb a la institució. Sí que és cert que el nou director, des de bon principi va posar la banya en produir més espectacles que en els anys anteriors, en els quals el CDG s'havia basat més en la programació d'espectacles aliens. Però el gran canvi de rumb en el CDG, tot i que Reixach ja el tenia clar aleshores, arribaria en la següent temporada 89-90, amb més temps per a ser planificat. Com deia el mateix director a la roda de premsa de presentació de la temporada 1988-89:

*“Mi intención es que el Centre Dramàtic se dedique fundamentalmente a la producción y coproducción de la dramaturgia catalana contemporánea, a la mayor difusión de las producciones a través de giras, y el estímulo a la creación de textos que se concreta en la instauración de siete becas de 500.000 a un millón de pesetas para proyectos de obras originales —que no necesariamente se representarán pero cuya intención es que se representen.”*⁶¹

Així doncs hem de mirar la temporada 88-89 com una temporada de transició. Es van programar 20 obres, cosa que suposava un increment

⁶⁰ FONDEVILA, Santiago. *La Vanguardia*, 2 de desembre de 1988. Pàg 37

⁶¹ Declaracions de Domènec Reixach a *La Vanguardia*, 2 de desembre de 1988. Pàg 37

(sobretot a causa de la potenciació del Memorial Xavier Regàs), però d'aquestes vint obres només 3 eren d'autoria catalana: per Nadal i suposem que volent recuperar la tradició de pastorets que feia anys el CDG havia deixat de programar, la nova direcció va oferir *L'Estel de Natzaret*, de Ramon Pàmies (obra que s'havia pogut veure en el primer cicle de pastorets, l'any 1982). Al gener, la segona obra de Sergi Belbel, la coneguda *Elsa Schneider*, dirigida per Ramon Simó, que encara va causar més bona sensació que la primera. Benet i Jornet explicava que degut a la bona acollida de *Minim-mal Show*, Domènec Reixach va demanar a Belbel si tenia més material escrit, i l'autor egarenc li va proporcionar *Elsa Schneider*, que va ser el seu primer gran èxit personal. Pel que fa a autors clàssics de la dramaturgia catalana, durant l'abril del 1989 es va programar *Duros a quatre pessetes* de Santiago Rusiñol, dirigida per Joan Anguera.

Aturem-nos, però, un moment per fer un cop d'ull una vegada més a la cartellera teatral barcelonina i poder realitzar així l'exercici de comparació. Les dades que hem pres són del desembre de 1988, i veiem que el panorama amb les altres dues comparacions que hem realitzat ha canviat, i força. El català s'ha normalitzat als escenaris de Barcelona (menys als del Paral·lel, si de cas) i ja hi ha teatres especialitzats. Tot i això, la programació d'autors catalans fora del CDG tampoc és per "tirar coets" encara que aquell mes de desembre de 1988 era força especial, com veurem. Era especial perquè, per exemple al Club Helena del barri de Gràcia s'hi representava "*El poema de Nadal*" de J.M. de Sagarra, coincidint amb l'època festiva. Sense sortir ni de Gràcia ni de l'excepcionalitat, el Lliure oferia aquell mes una de les seves poques aportacions a l'autoria catalana: *Titànic 92* de Guillem-Jordi Graells, el dramaturg de la casa. Al Malic, els titelles catalans continuaven amb la programació de *Makoki* i al Mercat de les Flors La Fura dels Baus presentava la seva primera *Trilogia*, on reunia els espectacles *Accions*, *Suz o Suz* i *Tier Mon*. A la vegada, al teatre Victòria, Dagoll Dagom continuava tenint un gran èxit de públic amb *Mar i Cel*, d'Àngel Guimerà amb adaptació de Xavier Bru de Sala. Aprofitem, però, aquesta pausa per citar una publicació/estudi del Departament

de Cultura de la Generalitat (de l'any 1991)⁶² que, entre altres coses, analitza les representacions teatrals a Barcelona en funció de la nacionalitat de l'autor. Com hem anat veient, creiem que es bo anar enfocant altres realitats teatrals del país, per anar veient quina era la situació dels autors catalans, en aquest cas, fora de les institucions teatrals públiques de la Generalitat. Segons aquest estudi, durant la temporada 1987-1988 a Barcelona es van veure 135 obres d'autors catalans i 107 obres d'autors forans (castellans o estrangers), però el gràfic on apareixen aquestes dades no comunica si les obres eren de teatre de text, de carrer, amateurs o professionals. Són, per tant dades parcials, molt generals i discutibles. Les mateixes dades per a la temporada 1988-1989 són de 106 obres d'autors catalans i 122 d'autors forans. En un altre quadre gràfic veiem que en els teatres comercials i institucionals els autors més representats són els autors estrangers, després vindrien els autors catalans i finalment els autors de la resta de l'estat espanyol. I pel que fa només a autors catalans a la ciutat de Barcelona (les dades sempre són dels anys 1987-1988-1989) veiem que el teatre clàssic representa un 0,7% del total, la dramaturgia contemporània un 22,6% i les noves tendències (o teatre contemporani de companyia) un 25,6%. El mateix quadre també comptabilitza espectacles de mim, de varietats, de titelles o de circ.

Temporada 1989-1990

El canvi de rumb definitiu que va suposar la nova direcció de Domènec Reixach al capdavant del CDG, però, no va arribar fins la temporada 1989-1990. Va ser en aquesta temporada que el CDG va apostar clarament per la dramaturgia catalana contemporània, tal com anunciaven els titulars dels diaris: "*El teatro catalán contemporáneo copa la programación del Centre Dramàtic*".⁶³ Mentre Flotats continuava programant al Poliorama autors del repertori francès, clàssic i contemporani, el CDG es va adonar que l'única manera que tenia de sobreviure a un possible TNC dirigit pel cèlebre actor-director, era jugant la carta dels autors catalans vius. Ara que el teatre de text tornava a estar de moda, s'havia d'aprofitar l'empenta. Tothom tenia clar que un TNC dirigit per Flotats no podria oblidar-se de programar alguns autors catalans, tot i l'oblit que

⁶² AA.DD., *Estructura del sector teatral a Catalunya*. Centre d'Estudis de Planificació. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1991

⁶³ *La Vanguardia*, 7 d'octubre de 1989, pàg 47.

havia prevalgut a la companyia del Poliorama. Però segurament, pel que s'havia pogut veure en la línia programàtica del primer Centre Dramàtic en funcions de teatre nacional, es podia pensar que el futur TNC més aviat apostaria més fort per la recuperació d'alguns autors clàssics que per les noves generacions. D'aquesta manera, i potser pensant que durant tots aquells primers anys de democràcia, els més mal parats de la professió teatral havien estat els autors vius, Domènec Reixach va posar en marxa un pla d'actuació per animar el panorama dramàtic català. Aquest pla contemplava tant una política d'ajuts econòmics en forma de "borses de creació" per a dramaturgs catalans, joves i vells, com també la producció i programació d'algunes d'aquestes obres. Aquestes borses de creació estan a la base del futur programa T6 del TNC, que va introduir també Domènec Reixach. El citat article d'Enric Gallén, de fet, afirma:

*"Reixach ha retornat l'honor perdut a autors de les dècades anteriors que han vist com les seves obres accedien en unes òptimes condicions artístiques."*⁶⁴

D'aquesta manera, durant la temporada 1989-1990, de 15 obres programades en total, 8 eren d'autors catalans vius (més d'un 50% i, atenció, ja no de companyies de creació no textual, etc...). Les obres triades per aquest nou canvi de rumb van ser: *Ai, carai!* de J.M. Benet i Jornet, que es va veure al Teatre Lliure; *Quatre dones i el sol* de Jordi-Pere Cerdà; *Tàlem* de Sergi Belbel; i *Residuals* de Jordi Teixidor i *Alfons Quart* de J.M. Muñoz Pujol, guanyadores *ex aequo* del Premi Ignasi Iglesias, que es van poder veure en un mateix programa doble. Les tres que manquen van ser d'autors catalans (o residents a Catalunya) que normalment escrivien en castellà, amb un volgut afany d'integració d'altres veus en el nou rumb de la dramàtica catalana: *La néta del sol* d'Ever Blanchet, *El viatge (o els cadàvers exquisits)* de Manuel Vázquez Montalbán, i *Histoire d'un idiot* de Félix de Azúa. Pel que ens deia Benet i Jornet a l'entrevista realitzada, Domènec Reixach volia provar els autors sobre l'escenari per tal de saber, a poc a poc, quins eren els que funcionaven millor i quins no. I els dramaturgs que eren ben acceptats pel públic se'ls donava més oportunitats.

⁶⁴ GALLÉN, Enric, *Dades per una anàlisi del teatre a Catalunya 1939-1993*, art. cit. Pàg. 24

Pel que fa al desenvolupament del teatre català a nivell internacional, cal dir que aquella temporada 1989-1990 va ser la presentació oficial de Sergi Belbel a la resta d'Europa, seguint la nova política de col·laboracions i co-produccions més enllà de les fronteres espanyoles que també va portar de bell nou Domènec Reixach al Centre Dramàtic. El text de l'autor de Terrassa, *Elsa Schneider* va ser presentat al Festival Internacional de la Convenció teatral europea celebrat a Saint Étienne. I va ser a partir d'aquest esdeveniment que la dramaturgia catalana contemporània es va donar a conèixer més enllà dels Pirineus. Aquest fet portaria, sobretot, notícies positives. Com deia Benet i Jornet en l'entrevista que li vam fer, "els dramaturgs catalans començaven a ser algú fora de Catalunya", començaven les traduccions, l'interès d'altres cultures pel que es feia al nostre país (diferenciant el que es feia a Catalunya del que es feia a la resta d'Espanya). Però també va portar alguna que altra notícia negativa relacionada amb l'oblit i els recels d'altres autors i directors de llarga carrera que no formaven part de l'equip del CDG i que començaven a veure com des d'Europa es deia que "el teatre català començava amb Benet i Jornet i Sergi Belbel", quan abans d'aquests dos, molts altres professionals havien lluitat i treballat moltíssim per la recuperació del teatre català, també durant la dictadura.

I és aquí on sorgeix un tema verdaderament important pel futur del teatre públic català i les polèmiques que sembla que mai s'hagin d'acabar en el nostre petit país. Hi ha una diferència crucial, i bastant invisible, entre l'organització del CDG de l'època Bonnín i el CDG de l'època Domènec Reixach: la creació d'un veritable equip de direcció que homogeneïtzava la tria i l'estil de la programació i de les posades en escena. Un equip de direcció molt més definit que no pas el de l'època de Hermann Bonnín. Un exemple d'això és que tots els teòrics teatrals catalans que han parlat del CDG de Bonnín, l'han titllat d'eclèctic, de proposar unes programacions on donava cabuda a molta gent diferent, a diferents directors, companyies, actors de diferents tradicions, perfórmers, teatre de text, que era el que la professió necessitava. Una de les característiques que es valora més de l'època Bonnín és aquesta, que va saber donar joc a molts professionals vinguts del teatre independent que esperaven la seva oportunitat. Amb altres paraules, Bonnín va donar continuïtat institucional

a les companyies i la gent del teatre dels seixanta i setanta. Però el teatre català, com estem veient, havia evolucionat molt els darrers anys de la dècada dels vuitanta i sobretot en els anys noranta: la vinguda i l'èxit de públic de Josep Maria Flotats (operació, segons algunes opinions, per fer fracassar definitivament l'evolució del teatre independent dels anys vuitanta), la institucionalització del Teatre Lliure, el retorn del teatre de text, el projecte del Nacional... El fet és que el CDG de Domènec Reixach no s'enduu els mateixos adjectius que els de Bonnín, sinó uns altres. Els teòrics teatrals catalans el descriuen com un CDG més homogeni i amb un horitzó més clar tot i que més reduït (la dramaturgia catalana contemporània). El CDG de Domènec Reixach no ha de fer la funció de teatre nacional perquè l'organitzador del Nacional, ara ja se sap, és al teatre Poliorama. Amb aquesta voluntat homogeneïtzadora, el consell de direcció que es fa Reixach es blinda més que abans i l'equip de directors que l'envolta s'encarregarà gairebé sempre de totes les posades en escena del CDG. I aquesta serà la tendència que se seguirà també al TNC durant els anys que Domènec Reixach va estar dirigint-lo. Tendència que, com veurem, serà criticada per molts dels directors que es queden fora. Però, criticada o no, era la línia que va adoptar el nou director: dades són dades. Reixach valorava, com hem dit, una homogeneïtat d'estil i programació que alguns professionals encara titllen d'excloent.

Temporada 1990-1991

Seguint aquesta línia de potenciar la dramaturgia catalana contemporània, la temporada 1990-1991, el CDG va programar un total de 17 obres, de les quals 9 eren d'autors catalans (més d'un 50% que pel que fa a aquella temporada s'havia de comptar també amb algunes companyies). Pel que fa a la programació de companyies catalanes l'espectacle programat va ser l'internacionalment famós *Sabó Sabó* de Pep Bou; i pel que fa ja a autors catalans programats hem de parlar d'*Indian Summer*, de Rodolf Sirera, *Desig* de J.M. Benet i Jornet, *Infimitats* de Francesc Pereira, i *Restauració* d'Eduardo Mendoza, un altre català que normalment escrivia en castellà. Amb aquesta línia de programar autors catalans que escriuen en castellà es plantejava la inacabable qüestió sobre què era el teatre català, si aquell escrit en català o aquell escrit per autors catalans (també en castellà). Per altra banda, i posant

de relleu un altre problema, el renovat CDG va proposar un nou cicle anomenat “cicle de monòlegs de l'autor a l'actor”, on autors no vinguts del teatre sinó de la novel·la, de la poesia o del periodisme es posaven a escriure teatre com a exercici. El pla era que el primer any havien d'escriure monòlegs (i a partir d'aquí, l'any següent diàlegs, escenes...). Aquesta iniciativa va sorgir, segurament, d'observar un panorama i veure la poca quantitat de dramaturgs vius en actiu que hi havia aleshores a Catalunya en comparació amb autors i autores d'altres gèneres, fet que creiem que s'hauria d'analitzar a l'hora de recordar les crítiques fetes des de la professió a causa de “l'oblit” de molts dramaturgs. La proposta era que aquests autors (alguns consagrats) d'altres àmbits de la literatura també poguessin arribar a escriure teatre i que, a més, el poguessin escoltar de la boca d'un actor o actriu professional, ja que essent teatre com era, l'avaluació del text era més precisa. D'aquesta manera Feliu Formosa va escriure el monòleg *No hauries d'haver vingut*, Joan Barril va escriure *De part de qui?* Joan Casas, *Ready-Made*, i Montserrat Roig, *Reivindicació de la sra. Clito Mestres*.

El 28 de febrer de 1991, Santiago Fondevila feia una entrevista a Domènec Reixach pel diari *La Vanguardia* per “commemorar” els deu primers anys del CDG⁶⁵. Creiem que aquesta entrevista és important pel balanç que fa Reixach, tant de l'etapa Bonnín com de la seva, gairebé només encetada. El director explicava molt bé que el CDG va anar creixent igual que va créixer la societat catalana: durant els primers anys, el CDG va donar cabuda a molts professionals, a moltes companyies, i a poc a poc, a mesura que el panorama teatral s'anava clarificant, també ho feia el mateix Centre, que finalment s'ha volgut especialitzar, explica Reixach, amb la dramaturgia catalana contemporània. Els èxits i els fracassos amb que avançava el CDG, i que s'anaven produint de manera intermitent, el director els raonava a causa “dels grans desnivells” que hi havia aleshores en el teatre català “i dels quals el CDG n'era l'aparador”. Companyies consolidades com la del Lliure, altres no tant, actors de diferents generacions amb diferents maneres de treballar... Al final de l'entrevista el director parla de la convivència entre el CDG i el TNC i es mostra

⁶⁵ Veure l'Annex 5 d'aquest treball

seguríssim que són compatibles: “*el TNC som tots. Malament aniríem si el TNC anul·lés altres iniciatives*”

Temporada 1991-1992

El curs de l'any de les olimpíades, el 1991-1992, va fer virar un pèl el rumb que havia pres el CDG. Per una banda i de cara a l'anàlisi de la programació, caldrà tenir en compte que l'aposta dels dos darrers anys per la dramaturgia autòctona contemporània havia deixat els autors clàssics sense cap teatre públic que els representés de manera expressa. Els teatres públics del nostre país tenien en el més profund oblit els nostres autors més antics. Per això, i salvant-ho amb les excuses de l'any olímpic on s'exclamava que Catalunya seria el centre del món, el CDG va organitzar (durant l'any 1992) un cicle de teatre clàssic que posaria en escena cinc obres d'autors teatrals catalans considerats clàssics, l'aposta més gran de cara als nostres clàssics feta des del centenari del teatre Romea. Josep Maria Benet i Jornet, que era el coordinador d'aquest cicle, deia en declaracions a La Vanguardia:

*"Durante muchos años los clásicos fueron servidos con una estética polvorienta que en nada les favorecía y alejaba al público joven del teatro. El Centre Dramàtic no sólo apuesta por mantener viva la tradición teatral propia en donde debe estar, en los escenarios, sino que lo hace con los medios necesarios. Y eso aunque difícilmente el CDG puede atender todas las necesidades".*⁶⁶

Aquest cicle, però, es va focalitzar només en l'any 1992, no en tota la temporada. Comencem, doncs, pel començament. En aquell curs 1991-1992 de les 7 obres programades en total pel CDG, 6 van ser d'autors catalans. Seguint el pla establert de potenciar la dramaturgia catalana contemporània, Domènec Reixach va tornar a programar *Restauració* d'Eduardo Mendoza, que durant l'any anterior havia jugat el paper de moneda de canvi amb un centre dramàtic de Moscou, seguint la voluntat del director del CDG de col·laborar i intercanviar productes teatrals amb altres institucions teatrals europees. Després de *Restauració* va arribar *Carícies*, un altre text primerenc del dramaturg català que estava de més moda: Sergi Belbel, i que a principis del 1992 va inaugurar el restaurat Teatre Romea. Abans de continuar, però, comentarem que el dia 9 de novembre de 1991 es va col·locar la primera pedra

⁶⁶ *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1992

del futur TNC. Llavors es deia que el nou teatre (símbol cultural de l'Era Pujol) estaria acabat a finals del 1994 i costaria 5000 milions de pessetes. Com sabem, no va ser així.

Però tornem al 1992. A partir de l'endemà de la diada de Sant Jordi de l'any olímpic, el dia 24 d'abril, va començar l'anunciat "Cicle de teatre clàssic" al Romea. En el volum que el CDG va publicar com a recordatori del cicle, i en el pròleg signat per Domènec Reixach i J.M. Benet i Jornet, els dos responsables ens expliquen les seves motivacions:

*"(el cicle de teatre clàssic) no suposa cap novetat estricta respecte a les línies bàsiques d'actuació adoptades al llarg dels anteriors onze anys d'existència. No es tracta d'encetar cap camí, no es tracta d'efectuar cap parèntesi de circumstàncies, es tracta d'incidir en un dels objectius que aquesta institució havia considerat bàsic des del principi: valorar i revisar constantment la tradició teatral en llengua catalana (...) No és pas l'única fita (...) que el CDG s'ha autoimposat cada cop de forma més militant i decidida, però sí és la que concentra i acapara en el moment present la seva atenció. I mitjançant un esforç que podem qualificar d'extraordinari. (...) Als responsables del Cicle de Teatre Clàssic ens agradaria (...) que (...) l'espectador fidel pogués haver-se format, al final, una idea tènue però coherent de quines són les línies mestres bàsiques del nostre passat teatral."*⁶⁷

Només a tall de comentari direm que és cert que, si fem cas a la política de programació general del CDG, l'esmentat "Cicle" no hauria de suposar cap novetat, però a la vegada l'existència mateixa del cicle ens fa pensar en que allò era una ocasió especial. També és cert que l'evolució del CDG respecte els autors catalans, com indiquen les dades de les diferents programacions, va evolucionar cap a una "militància decidida" cap al nostre repertori. Però també hem de remarcar, com escrivíem al principi del treball i com ens recordava el dramaturg Guillem-Jordi Graells en ocasió de la celebració del primer lustre de vida del CDG, que a la pràctica aquella voluntat de "crear un repertori tradicional català" no s'havia arribat a complir ni en deu anys de vida del CDG. És per aquesta raó que en aquest Cicle de teatre clàssic català el desig educatiu que es pretenia per al públic "fidel" del cicle era que aquest sabés reconèixer les "línies mestres bàsiques del nostre passat teatral". Opinem que en una cultura normalitzada aquestes "línies mestres bàsiques" ja haurien d'haver estat apreses. I si ara evoquem tots els anys de prohibició de la nostra

⁶⁷ AA.DD. *Cicle de teatre clàssic català, temporada 1991-1992*. Barcelona. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. (Abril de 1992). Pàg 5.

cultura que van jugar en contra de la “normalitat”, veiem també que l’aposta per assolir aquesta normalitat no va ser prou forta si en deu anys, repetim, encara s’havien de fer aprendre les “línies mestres bàsiques del nostre passat teatral”. Tot i això, l’esforç de la institució va ser considerable. Passem a comentar el programa.

Primer va ser *L’Hostal de la Glòria* de J.M. de Sagarra, que va dirigir Josep Montanyès i protagonitzar Maria Rosa Sardà; després van arribar els “dilluns clàssics”, que enllaçava pel dia de la setmana amb el cicle de monòlegs “de l’autor a l’actor” que hem presentat anteriorment. Aquests “dilluns clàssics” presentaven monòlegs, també, però d’autors antics; es va presentar un doble programa format per *La infanticida* de Víctor Català, un text que va catapultar l’actriu Emma Vilarassau al gran reconeixement del públic, i *Feminista* de Santiago Rusiñol que interpretava Glòria Roig. Els dos monòlegs els va dirigir Josep Maria Mestres. Finalment, a finals del mes de juny s’estrenava una novetat absoluta i del tot oblidada per la professió de la pràctica escènica catalana (no pas pels teòrics del teatre català). Una gran novetat tot i que es tractava d’un dels autors catalans més antics del nostre teatre: l’antifelipista barroca Francesc Fontanella (1622-1678) del qual s’estrenava *El desengany*, una obra que inaugura el gènere d’òpera bufa en català⁶⁸ però de final filosòfic que va dirigir Domènec Reixach. En el cas de la popular obra de Sagarra, *L’Hostal de la Glòria*, per exemple, hi va haver molta gent que es va quedar sense entrada. I en el cas de *El desengany* destacarem que Domènec Reixach va fer venir dos escenògrafs anglesos especialitzats en maquinària teatral barroca (Sue Plummer i Roger Butlin) per realitzar els diferents i minuciosos canvis d’espai típics d’aquell teatre.

Aturem-nos, però, en aquest any especial i olímpic per veure una vegada més quin era l’estat de la programació d’autors catalans en els altres teatres de Barcelona (dades de maig i juny de 1992). Primer de tot hem de dir que paral·lelament a l’organització dels Jocs Olímpics s’havia creat l’Olimpíada Cultural, que com el seu nom indica, incidia extraordinàriament en una sèrie d’actes culturals de la Barcelona olímpica. Dins d’aquesta Olimpíada Cultural hem de citar el Festival Olímpic de les Arts, que ja incidia més específicament

⁶⁸ MASSIP, Francesc, *Història del teatre Català*, 1, Tarragona, Arola, (2007) Pàg. 292-4,

en teatre i en música. Dins aquest festival, al Teatre Tívoli es presentava *Yo tengo un tío en América* de la cia. Els Joglars i *Slàstic* de El Tricicle. Al Poliorama hi havia l'espectacle "Z" de Zotal Teatre, i l'únic text que hem trobat d'un autor català en tota l'olimpíada: *El Sarau* de Joan Brossa. Tot i que al mes de juny ja no es trobava en cartellera, creiem que hem de dir que durant la primavera de 1992 la Companyia Flotats havia presentat *Cavalls de Mar* dels valencians Rodolf i Josep Lluís Sirera, en aquell gir a darrera hora que l'actor-director va fer a la seva companyia quan veia que no hi havia altre remei que programar algun autor català. Al Mercat de les Flors, La Cubana presentava el seu *Marathon Dancing*. A la Sala Villarroel, Vol·Ras estrenava *Pssssh...* Al teatre Victòria Dagoll Dagom presentaven *Flor de Nit* sobre els bons anys del gènere de revista al Paral·lel. Pep Bou era al teatre Condal amb *Antologia*, i al moll de la Barceloneta hi actuaven els Comediants amb *Mare Nostrum*. Com podem veure, la programació d'aquell Festival Olímpic de les Arts afavoria encara a les famoses companyies històriques, basades en un teatre fonamentalment no textual. Però fora del festival hem de citar dos petits camins que anaven avançant sense fer soroll: la Sala Beckett i el SAT. La Sala Beckett, inaugurada el 1989 com a seu del Teatro Fronterizo però que de seguida es va especialitzar en la dramaturgia contemporània, presentava aquells mesos de maig-juny del 1992 l'obra *Bolero bolero* de Manuel Dueso, dins el cicle "l'autor i la seva obra". Per la seva banda el SAT, sempre més eclèctic, entre companyies i gèneres escènics diferents, aquell mes presentava una altra obra d'una autora catalana: *Tu també pots guanyar*, d'Empar Rosselló. Com veiem, és la primera vegada que, en aquest exercici de comparació amb la cartellera Barcelonina ens trobem teatres (petits) que oferien autors catalans contemporanis, i aquest fet fa valorar més encara la feina que fins al moment havia realitzat el CDG.

Temporada 1992-1993

Durant els primers mesos de la temporada 1992-1993 es va acabar el "Cicle de teatre clàssic" presentat al Romea durant l'any 1992 amb les obres *La Filla del Mar* d'Àngel Guimerà i *Civilitzats tanmateix* de Carles Soldevila. Pel que fa a *La filla del Mar*, hem de dir que la va dirigir Sergi Belbel (que repetim-ho, en aquells anys va esdevenir la gran promesa teatral de Catalunya fet que li va fer endur-se bona part de les enveges dels autors i directors oblidats del

país), i que era l'única obra que s'havia pogut veure als escenaris professionals catalans dues vegades en vint anys: la darrera vegada que s'havia posat en escena havia estat l'any 1971, sobre el mateix escenari del Romea, en la versió que va firmar Ricard Salvat. De la producció de 1992 també cal dir que en va sobresortir un actor jove, Pere Arquillué, i una actriu jove però que ja s'havia donat a conèixer anteriorment: Laura Conejero, i que l'obra va estar dos mesos en cartell per intentar que ningú que volgués veure-la es quedés sense entrada. Pel que fa a l'obra de Carles Soldevila, autor que sembla que sempre estigui a l'ombra de J.M. de Sagarra, hem de destacar que era la primera vegada que es programava una obra seva en el teatre públic de Catalunya. Potser per desfer el greuge el programa on s'oferia *Civilitzats tanmateix* també era doble i la famosa obra es representava conjuntament amb *Fanny* (tot i que aquesta no apareix citada en el volum dedicat al cicle de teatre clàssic de l'any 1992).

A més d'aquestes dues (o tres) obres, el CDG aquell curs 1992-1993, en va programar una altra d'un autor català contemporani retornant d'aquesta manera al pla fixat per Domènec Reixach d'ajudar els dramaturgs catalans vius. L'obra va ser *Nus*, de Joan Casas, dirigida per un dels directors més afins al nou equip artístic que havia portat Reixach, Ramon Simó.

Temporada 1993-1994

Durant la temporada 1993-1994 el CDG va continuar fixat en el pla d'ajudes a la dramaturgia catalana contemporània amb una peculiaritat interessant de comentar. El cicle de teatre clàssic havia estat un èxit de públic, i semblava que la gent ja no arrufava tant el nas quan es parlava de clàssics catalans, que, a més, havien estat rellegits per una nova generació de directors joves que proposaven muntatges més moderns, afins a l'època, que acabaven de treure'ls la pols (cosa que indica que encara en tenien, de pols). Potser va ser pels encàrrecs o potser per creences pròpies, però s'ha de dir que aquesta nova fornada de joves directors, de bones a primeres van apostar més pels clàssics catalans que la generació de directors anterior, que provenia del teatre independent, més centrat en portar autors estrangers a casa nostra i en les creacions col·lectives. A més a més, aquests muntatges presentats al "Cicle de teatre clàssic" havien donat a conèixer també una nova generació d'actors i actrius joves, cosa que ajudava encara més a la modernització dels textos

antics. Recordem, a tall d'exemple, que el primer CDG, segurament amb la voluntat eclèctica de fer treballar actors de diferents tradicions (cosa que creiem que s'ha de valorar) i a la vegada amb la voluntat de guanyar-se el públic amb actors i actrius consagrats vinguts de les companyies de teatre professional dels anys setanta; el primer CDG, doncs, per representar els Guimerà i Sagarra i Rusiñol havia preferit quasi sempre les combinacions d'actors i actrius reconeguts amb els més joves: Julieta Serrano va protagonitzar, com hem dit, una *Maria Rosa* quan potser ja no tenia l'edat per fer-la; altres actors com Pau Garsaball, Joan Borràs, Montserrat Carulla o Paquita Ferràndiz, representants més o menys d'una antiga escola, compartien cartell amb els actors i les actrius joves que llavors eren Mercè Arànega, Carme Sansa, Lloïl Bertrán, Miquel Cors... En les posades en escena dels autors clàssics fetes a partir dels anys noranta els repartiments ja no combinaven actors i actrius de diferents tradicions: els actors i actrius consagrats eren Rosa Maria Sardà, Imma Colomer, Jordi Bosch... tots els altres eren joves. El repartiment de *La filla del Mar* de Sergi Belbel, per exemple, era joveníssim: Anna Güell, Laura Conejero, Emma Vilarassau, Cesca Piñón, Pere Arquillué...

Tota aquesta reflexió la fem per explicar que el "Cicle de teatre clàssic" de l'any 1992 va suposar l'inici d'una nova relectura d'alguns autors clàssics que modernitzava i actualitzava els textos fent que una gran quantitat de públic hi tornés a creure. Segurament per això, la peculiaritat que va oferir la programació del CDG del curs 1993-1994 va ser la introducció d'un altre autor clàssic ben desconegut pel gran públic, Emili Vilanova.

El CDG va programar 10 obres durant el curs 1993-1994, de les quals 9 van ser d'autors catalans, sobretot contemporanis (90%). Ara bé, com hem explicat, el canvi va venir perquè es van tornar a incloure obres d'autors catalans clàssics (o si més no més antics), alguns desconeguts i altres no. Per acabar d'explicar aquest factor ens hem de remetre a una dada que ja hem citat abans: la programació d'autors catalans era l'únic camí que li quedava a Domènec Reixach per fer sobreviure el CDG, en un moment on ja tothom sabia que Flotats, dedicat sobretot a autors del repertori universal, seria el director-fundador del futur TNC. L'altra dada que acaba d'explicar aquesta revifalla dels autors catalans antics ens la va comentar Benet i Jornet en l'entrevista que li vam fer. Segons ens va explicar, el dramaturg va insistir una i una altra vegada

perquè Belbel (i amb ell tota la generació que venia al seu darrere) llegís directament i valorés com Déu mana la grandesa d'alguns autors clàssics catalans.

Així doncs, durant el curs 1993-1994 el CDG va programar *La senyora Florentina*, de Mercè Rodoreda; un espectacle firmat per diferents autors que dirigia Hermann Bonnín sobre Joan Miró: *Joan Miró, l'amic de les arts*; i *Colometa la gitana* i *Qui compra maduixes* d'Emili Vilanova. Això pel que fa a autors (o homenots) de la tradició catalana. Però el CDG, paral·lelament, també va continuar apostant fort pels dramaturgs catalans vius, joves o no tant joves, programant *La Festa* de Lluïsa Cunillé, *El mercat de les delícies* de Ramon Gomis, *El Concurs* de Joan Cavallé, *Com un mirall entelat* de M.M. Gibert (que tornava al CDG després de deu anys) o *Fugaç* de J.M. Benet i Jornet.

Temporades teatrals de 1994 a 1998

La temporada 1994-1995 va continuar si fa o no fa amb les mateixes línies d'acció que s'havien establert a partir de l'any 1992, però amb dues novetats. La primera era que a partir del curs 94-95 el CDG es va fer càrrec també de la programació del Teatre Poliorama: la Companyia Flotats havia acabat el seu recorregut perquè l'actor-director s'havia de centrar absolutament en la ja propera inauguració del TNC, la gran obra teatral del govern de CiU. La valoració per part de la Conselleria de Cultura de Domènec Reixach era molt bona i per tant es va optar perquè el CDG prengués les regnes del Poliorama. La política a seguir, ara que el CDG tenia dos teatres era la següent: El Romea programaria obres d'autors catalans i el Poliorama obres d'autors estrangers. La segona novetat arribava en forma d'espectacles basats en dramaturgies sobre autors programats al Romea. Aquestes dramaturgies van anar a càrrec del novíssim però ferm director Xavier Albertí. Comencem: el CDG va programar 11 obres de les quals 8 eren d'autoria catalana, clàssica o moderna. Si comencem pels autors consagrats hem de citar *La corona d'Espines* de J.M. de Sagarra, *El Llibre de les bèsties* de Ramon Llull en la versió que van presentar la companyia Comediants, i *L'hora dels adéus* del poeta Narcís Comadira. Sobre aquests tres mateixos autors (Sagarra, LLull i Comadira), com hem dit, Xavier Albertí va presentar tres dramaturgies (essent-ne ell també el director) sobre l'obra de cadascun d'ells: *Una geografia estilogràfica* tractava la

figura i la prosa de Sagarra, del qual aquell any se celebrava el centenari del seu naixement; *Paraules de l'ànima* repetia l'operació amb Ramon Llull, i finalment *La llavor dels somnis* tractava l'univers poètic de Narcís Comadira. Al Poliorama, el CDG va fixar la mirada cap a l'estranger (va ser l'any de *Sweeney Todd*) i cap al País Valencià, amb una doble col·laboració amb la companyia Moma teatre. Del sud dels Països Catalans va pujar: *El cas Woyzeck* de Carles Alfaro i *Borja Borgia*, una dramaturgia del mateix Alfaro d'una novel·la de l'autor i periodista valencià Manuel Vicent.

Durant la temporada 1995-1996 van ser 10 les obres programades entre els teatres Romea i Poliorama, 7 de les quals van ser d'autors catalans (70% en dos teatres de programació diferenciada). Cal dir que, a punt com estaven d'acabar-se les obres del gran TNC de la plaça de les Glòries, el CDG tenia ja molt poc espai pressupostari i dos teatres a programar. Com l'any anterior, al Poliorama s'hi van programar autors del repertori universal, i al Romea, autors i creadors d'aquí. D'aquesta manera, el teatre del carrer Hospital va tenir dues grans estrenes. Com a autor clàssic català, aquell any tocava celebrar el 150è aniversari d'Àngel Guimerà i per això el CDG va programar *La festa del Blat*, amb direcció de Joan Castells i dramaturgia de Carles Batlle, obra que reunia intèrprets de tres generacions diferents, des de Lola Lizaran fins a Marta Ollé, les dues desaparegudes. La polèmica i rebutjada obra de Guimerà que feia esclatar els ideals del catalanisme ideològic burgès per deixar lliures els ideals àcrates tornava al Romea després de gairebé cent anys. Tota una commemoració. Com a autor català contemporani el CDG va proposar *Maror* de Rodolf Sirera, dirigit per J. Lluís Bozzo. A més, com a creador contemporani va tornar a cridar Carles Santos, que va presentar *Figasantos fagotrop*. Continuant amb la política d'ajudes als joves dramaturgs catalans, el CDG va proposar una sèrie de lectures dramatitzades de les obres seleccionades d'entre les que havien rebut la "borsa de creació" d'aquell any. Les obres seleccionades van ser: *Sèvres, no?* de Joan Cavallé; *Viatge a Califòrnia* de Toni Cabré; *Cel* de Lluïsa Cunillé; i *Fum, fum, fum* de Jordi Sánchez.

Tot i que la temporada 1996-1997 va ser la temporada en que finalment es va estrenar el TNC (12 de novembre de 1996 amb l'obra *Àngels a Amèrica* de Tony Kushner), les línies de programació del CDG no van variar del que ja feia anys que anava proposant. De les 7 obres que va programar, 6 de les

quals eren d'autors catalans. Pel que fa a autors contemporanis cal destacar *Diàleg en Re Major* de Javier Tomeo, que es produïa seguint aquella voluntat de fer escriure teatre en català a autors catalans (o en aquest cas residents a Catalunya) que escrivien en castellà, i *Testament* de J.M. Benet i Jornet, que es va poder veure al Festival Grec 1997 igual que l'òpera *Aprima't en 3 dies* d'Alberto García Demestres. I en la línia de programar autors clàssics catalans, el CDG va produir *La bona gent* de Santiago Rusiñol, dirigida i protagonitzada per l'actor Pep Cruz, *Nausica* de Joan Maragall i un espectacle de teatre-dansa sobre textos de Salvat-Papasseit i dirigit per Magda Puyo anomenat *Pesombra* amb coreografia de Marta Carrasco.

Aturem-nos per darrera vegada en aquest punt del treball de recerca per tal de realitzar l'exercici de comparació amb la cartellera teatral barcelonina respecte a la programació d'autors catalans (dades del desembre de 1996). Com veurem, la situació estava molt més normalitzada també en els teatres privats (amb subvenció pública) i moltes sales ja tenien una línia molt ben definida. Per exemple el Mercat de les Flors continuava programant, com veurem, diferents disciplines escèniques, companyies catalanes contemporànies i també dramaturgia clàssica universal. Al desembre de 1996, per casualitat, tornem a tenir La Fura dels Baus, amb l'espectacle *Manes*, però també hi havia el Circ Crack amb l'espectacle *In fraganti*. La Sala Beckett, tot i que en aquell mes havia programat un díptic de Beckett i Pinter, anava produint i exhibint obres d'autors catalans contemporanis, i altres sales "alternatives" s'havien apuntat al carro d'anar programant també obres d'autors catalans, sobretot vius. Per exemple la Sala Muntaner, aquell mes de desembre tenia en cartell *El Culékulé*, una obra de Miquel Cors i Xavier Bosch sobre el Barça; el Versus teatre acollia la companyia Pocaconya; la Villarroel, les noies de la companyia T de Teatre que presentaven *Homes! A l'Artenbrut*, Magda Puyo ofería la seva versió de Medea a *Meda Mix*. I altres teatres més grans també apostaven pels autors dramàtics catalans. Per exemple el Poliorama, que havia programat *Dakota* del llavors desconegut Jordi Galceran. Algun que altre teatre també s'atrevia a programar obres d'autors catalans més antics (o obres antigues d'autors catalans vius). Per exemple al Teatre Alegria de Terrassa aquell desembre havia portat a escena *Allò que tal vegada s'esdevingué* de Joan Oliver dirigida per Frederic Roda, i tornant a Barcelona J. Lluís Bozzo

havia intentat una operació comercial retornant a l'escenari *El retaule del flautista* de Jordi Teixidor. Al Victòria, el Tricicle i Comediants van compartir escenari amb *Entretrès*, els primers, i *Antologia*, dels segons, que celebraven els 25 anys de vida. I per acabar direm que aquell Nadal, el públic barceloní també va poder gaudir d'alguns Pastorets, realitzats per les companyies dels teatres Foment Hortenc i del Centre Moral i Instructiu de Gràcia. L'evolució és palpable.

I la temporada 1997-1998 va ser la darrera del CDG. La sonada destitució de Josep Maria Flotats al capdavant del TNC va fer que, tot i la opinió contrària de les empreses i companyies teatrals de Barcelona, l'equip que aleshores dirigia el Centre Dramàtic, passés a dirigir el Teatre Nacional. D'aquesta manera el debat sobre la convivència de les dues institucions es va acabar per la via ràpida: el CDG va deixar d'existir. I aquest és un fet que fa pensar. Com pot ser que, si la voluntat era la de fer coexistir TNC i CDG, la destitució d'un individu tanquès les portes de tota una institució? En un article al diari *La Vanguardia* del dia 19 de setembre de 1996 (pàg. 45), l'aleshores director general de Promoció Cultural, Romà Cuyàs, garantia la continuïtat del CDG:

“He reflexionado en tres aspectos: ¿tiene sentido el CDG con la apertura del Nacional?; ¿lo podemos pagar?; ¿podemos prescindir de la hasta ahora fructífera labor de Domènec Reixach? Y de la reflexión, conclusiones: “El CDG tiene un espacio propio dentro del teatro público catalán”; “habrá dinero en 1997 para el Romea aunque tenga que trampearse con los recortes habidos y los que vendrán”, y finalmente “no sólo no podemos prescindir de Reixach, sino que lo necesitamos”

Si fem l'esforç de creure'ns aquestes declaracions, no ens queda altre remei que continuar sent de la opinió que les decisions polítiques en la cultura d'aquest país mai han estat del tot planificades i s'ha viscut massa al dia, tapant forats. Però continuem. La darrera temporada del CDG va programar 9 obres, 8 de les quals van ser d'autors catalans (comptant que d'aquests 8 muntatges d'autors catalans, 4 van ser lectures dramatitzades). Les 8 obres que es van portar a escena van ser *La increïble història del Dr. Floit i Mr. Pla*, al teatre Poliorama, espectacle de la companyia Els Joglars sobre la figura de l'escriptor empordanès Josep Pla; *Fum, fum, fum* de Jordi Sánchez, una obra de la qual se n'havia fet una lectura dramatitzada feia dos anys i que la majoria

de crítics no van entendre com podia ser que la programés un teatre públic (degut al seu caràcter del tot comercial), *Paraules encadenades* de Jordi Galceran, revelació d'un autor que tindria molt de futur i *Morir* de Sergi Belbel. Pel que fa a les lectures dramatitzades de les obres seleccionades de les "borses de creació", van ser *Un aire absent* de Mercè Sarrias, *La dona incompleta* de David Plana, *Trinitat* de Francesc Pereira i *Platja negra* de Jordi Coca.

4- PANORAMA DE LA PROGRAMACIÓ DE LA COMPANYIA FLOTATS

La Companyia Flotats va iniciar la seva activitat teatral l'any 1984, i exactament igual que el CDG, depenia econòmicament del Departament de Cultura i més concretament, de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes (EAOEF), i en depenia totalment. Ara bé, tot i que la font dels ingressos era la mateixa que el Centre Dramàtic (cert és que amb una dotació més baixa), la política que va seguir era totalment diferent, i no només ens referim, com ja hem citat anteriorment, al tipus d'obres programades sinó també a la poca quantitat d'obres que va oferir en tota la seva carrera i la manera com les va programar, rendibilitzant-les al màxim com si la Companyia Flotats fos una companyia de teatre comercial. Les diferències de funcionament també es veien en el funcionament de les institucions. El CDG programava obres d'altri, coproduïa i també feia produccions pròpies; en canvi la Companyia Flotats era això: una companyia més o menys estable que produïa amb diner públic els seus muntatges. I com a companyia estable (model francès de la *Comédie*) els actors, com ja hem explicat, treballaven vuit hores al dia entre entrenaments i classes, assaigs i funcions. De fet potser no hauríem de parlar de la Companyia Flotats com una institució, igual que el CDG, sinó només com el que era: una companyia més en el panorama teatral català. El problema rau en què era una companyia totalment pública, amb un teatre propi a partir del 1985 pagat per la Generalitat i amb unes condicions laborals que cap altra companyia a Catalunya es podia permetre. A més, també podem afegir que Flotats, tot i que fins al moment només havia destacat com a actor, encetava llavors la seva carrera com a director des d'una situació de privilegi i a costa de l'erari públic.

Però centrem-nos en la programació. Durant deu anys que va durar, la Companyia Flotats només va produir 16 muntatges dels quals només 3 van ser d'autors catalans. De fet, és ben conegut que la Companyia Flotats no es va identificar per la programació de repertori teatral català, i quan ho va començar a fer no va ser fins l'any 1990, sis anys després d'haver començat el seu recorregut. En el paràgraf anterior ja hem fet al·lusió a les poques produccions que va fer i l'explotació al màxim d'aquestes: amb com a mínim cent funcions per muntatge segons les dades que ofereix l'estudi *Estructura del Sector*

*Teatral a Catalunya*⁶⁹. Així, per exemple, mentre el CDG l'any 1984 programava 29 obres, la Companyia Flotats només en programava una i l'explotava durant tots els mesos que calgués perquè tothom la pogués anar a veure. A més, i establint un criteri de companyia de teatre comercial en un teatre públic, algunes obres es van reprogramar en temporades successives. Per això mateix creiem que s'han de relativitzar molt frases com la que trobem en el mateix estudi del Departament de Cultura de l'any 1991, que diu: “Aquestes dades posen de manifest l'èxit obtingut per la companyia Flotats quant a difusió d'espectacles”.

Passem, però, a fer una mica d'història, ja que hem de recordar que l'any 1981 Josep Maria Flotats era l'actor principal de la *Comédie Française*, havia “tocat el cel” amb el *Dom Joan* de Molière, i a més, des de feia un any, l'havien nomenat *sociétaire*, un gran honor per a qualsevol actor francès. Però també va ser aquell any quan dins l'antiga i il·lustre institució teatral francesa van ressorgir antigues pugnes entre *sociétaires* de dretes i *sociétaires* d'esquerres, a partir de les eleccions generals que havien de fer guanyar les esquerres de Mitterrand. Aquest conflicte, tal com explica Josep Maria Muñoz Pujol a les seves memòries, *El Cant de les Sirenes*⁷⁰ feia que a dins la Comédie hi hagués un “ambient irrespirable” que a Flotats se li feia pesat. Per altra banda, i com ja hem tingut ocasió d'apuntar en pàgines anteriors, el govern de CiU, amb Max Canher al capdavant del Departament de Cultura i Jordi Pujol al capdavant de tot, no podien permetre que de la idea d'institucionalitzar el teatre se n'ocupés l'Assemblea d'Actors i Directors. Tal com escriu Muñoz Pujol:

“El president, més que ningú, n'estava tip, de transigir en el terreny del teatre. La ingovernabilitat dels teatros, la tendència anàrquica dels grups, i la tendència suïcida dels grupuscles, però també l'avarícia de les sales i la tendència assembleària que arrasava les mogudes culturals, resultava intolerable.”⁷¹

Per això va venir la idea que el CDG (i el futur TNC) no podia estar governat per algú altre que no fos un “professional d'alt nivell”, i va ser quan van pensar en Flotats i el van anar a buscar (amb Lluís LLach fent

⁶⁹ AA.DD.. *Estructura del Sector Teatral a Catalunya*. Barcelona. Centre d'Estudis de Planificació. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. 1991. Pàg. 66

⁷⁰ MUÑOZ PUJOL J.M. *El Cant de les Sirenes*. Barcelona. Edicions 62 (2009). Pàg. 283

⁷¹ MUÑOZ PUJOL J.M. *ibidem*. Pàg 281

d'intermediari) per preguntar-li si la Generalitat tenia alguna opció de contractar-lo. Però, com hem dit, a Flotats, tot i les pugnes entre la dreta i l'esquerra franceses, l'acabaven de nomenar *sociétaire*, i així que es va fer pregar i no va dir ni sí ni no. El que sí que va respondre amb un "sí" rotund va ser a l'encàrrec d'elaborar un projecte per a un futur TNC que el Conseller Canher li va fer. El projecte prenia com a base l'experiència de Flotats al costat de Pierre Vilar al *Théâtre National Populaire*. Però quan el va tenir fet i el President Pujol el va haver llegit, la resposta va ser clara: la voluntat hi era tota, però de diners no n'hi havia gens. I per tant es va començar a caminar una altra via, més lenta, que primer de tot passava per ordir una gran operació de prestigi que donés a conèixer Flotats a la societat catalana en general. D'aquesta manera el Servei de Teatre de la Generalitat va aconseguir contractar la companyia de la *Comédie* perquè actués a Barcelona, al Liceu, amb el *Dom Joan* de Molière. El fill pròdig del teatre català tornava a casa amb tots els honors, era el primer actor de la companyia més antiga d'Europa, i era català! El Liceu es va vestir de gala, les entrades es van exhaurir en un tres i no res i per això fins i tot es va muntar una pantalla gegant al pati de l'hospital de la Santa Creu perquè el ciutadà de classe mitjana (el que no podia pagar-se un seient al teatre líric de Barcelona) pogués gaudir d'un esdeveniment que, segons diu Fàbregas en un article a *La Vanguardia* del dia 22 d'abril de 1983, s'havia anunciat molt i per tot arreu, "*quasi de manera escandalosa*".

*"La Conselleria ha actuado ante este "Don Juan" según la preceptiva del antiguo adagio "yo me lo guiso, yo me lo como". El barcelonés medio, el ciudadano para el cual supuestamente se arbitra la cultura oficial, esta vez tendrá que 'pasar' de la Comedia Francesa, o coger el avión y llegarse a París. (...) La iniciativa del Centre Dramàtic me parece encomiable. o dentro de unos estrechos límites, reparadora. Pero esta vez los hilos de le tramoya no se han movido desde los despachos del Romea, sino desde instancias mucho más altas"*⁷²

Finalment les pugnes a dins la *Comédie* van fer que Flotats renunciés al seu títol de *sociétaire* (això només havia passat en dues ocasions) i va ser llavors quan Pujol, estrateg nat, va convidar a Flotats per dinar i d'aquell dinar i d'altres reunions en que mai hi havia massa gent que no conegués el cas, va sorgir l'oportunitat que la Generalitat contractés l'actor. Ara bé, Josep Maria Flotats només posava una condició: que es desencallés el més aviat possible el

⁷² *La Vanguardia*, 22 d'abril de 1983, pàg 44.

projecte del TNC que ell mateix havia proposat. Pujol sabia bé que la Generalitat no podia fer-se càrrec aleshores d'una despesa tan gran i el que va proposar al gran actor va ser que el Govern el contractaria perquè muntés una obra amb una companyia, i llogant un teatre, i que mentrestant aniria fent el seguiment de la gran aposta teatral de CiU, el TNC. I d'aquesta manera va néixer la Companyia Flotats, que va anar allargant el contracte per obra d'any en any, fins que en va comptar deu. Ara bé, tornant al 1983, una darrera clàusula va ser introduïda en el pacte Flotats-Pujol, i no per ser la darrera era la menys important, ben al contrari. Segons explica Muñoz Pujol:

“...l'Actor no se sotmetria del tot o gens a l'estructura del Centre Dramàtic vigent, dirigit per Hermann Bonnín i el seu equip. La relació entre ambdues parts era ambigua, però és natural que l'Actor es resistís a posar-se a les ordres d'uns mandataris currículum en mà tan inferiors com els que pul-lulaven pel Centre Dramàtic i per la Conselleria (...) Flotats no hauria de posar-se sota la disciplina de ningú perquè en casos de compromís el president podia establir un by pass i, per damunt de les estructures oficials, mantenir negociacions directes.”⁷³

D'aquest pacte “secret” i de veure que Flotats, que fins i tot va arribar a renunciar a protagonitzar el *Kean* d'Alexandre Dumas⁷⁴, el somni de tot gran actor, en el muntatge dirigit per Montanyès que va produir el CDG; de veure, doncs, que Flotats passava per davant de tothom van sorgir els primers conflictes entre la Companyia Flotats i la resta de la professió teatral (conflictes que no es van acabar fins dotze anys després quan Flotats va ser destituït del càrrec de director del TNC). Per configurar la Companyia, a més, Flotats va decidir només d'agafar actors i actrius joves, gairebé sempre en un primer moment feia venir escenògrafs francesos i durant els primers sis anys, com hem dit, també va menysprear els autors catalans. Vist des de fora era com si la Companyia Flotats fos una bombolla tancada en ella mateixa que quasi no es relacionava amb la resta del món teatral català, tot i alguns càlids homenatges que se li van fer en el seu retorn. El primer conflicte va arribar ja durant el primer any, el 1984, quan les obres al Poliorama, que li havien promès des de la Generalitat, no es podien acabar a temps. Aleshores es va fer servir el “by pass” que deia Muñoz Pujol i es va contactar directament amb el

⁷³ MUÑOZ PUJOL J.M. *ibidem* Pàg. 286

⁷⁴ Informació tretada de les memòries de Muñoz Pujol, *El Cant de les Sirenes*. Però també hem de dir que Enric Gallén en l'entrevista que li vam fer, citava que haches paper protagonista se li havia ofert a Enric Majó.

Teatre Condal, que aleshores programava Mario Gas. Però el teatre Condal ja havia programat *Vapors* de Nell Dunn dirigida per Pere Planella, que en la temporada anterior ja havia hagut de marxar del teatre Regina per raons de programació del CTO del Centre Dramàtic, deixant molt públic sense poder veure l'obra. Era per això, segons ens explicava Planella, que s'havia reprogramat al Condal. Doncs bé, el *by pass* de Flotats va fer canviar la programació del teatre i finalment *Una jornada particular*, d'Ettore Scola va passar per davant. Tot i això, aquests conflictes no van arribar a sortir a la llum degut sobretot als enormes èxits de públic (i de crítica) que la Companyia anava tenint, sobretot després que l'any 1985 programés el *Cyrano de Bergerac* al Poliorama dirigit per Maurizio Scaparro. Com explica Maria Gispert Sauch en el seu treball⁷⁵:

“La intenció de Canher en fer venir Flotats va tenir l'efecte volgut. Xavier Fàbregas deia en una entrevista a Flotats: “L'èxit obtingut per J.M. Flotats arran de l'estrena de “Cyrano de Bergerac” ha marcat una fita en la història del nostre teatre contemporani. No solament la crítica s'ha mostrat estranyament unànime en judicar la seva interpretació, sinó que el públic ha rubricat aquesta unanimitat” i continuava: “Hom s'ha preguntat amb cert neguit si Flotats continuarà la seva carrera entre nosaltres o emigrarà novament. La pregunta sembla baldera. El President Pujol ha brindat per la continuïtat del treball de l'artista entre nosaltres”

Fins i tot certes crítiques deixaven entreveure les línies mestres de com es va orquestrar “l'operació Flotats”. Segons escriu Muñoz Pujol, Patricia Gabancho, en ocasió de l'estrena d'*Una Giornata particolare* apuntava amb reticència:

“A lo mejor resulta que es el acontecimiento teatral del año. Nunca se le había dedicado tanto espacio previo. Nunca había habido tanta expectación por parte del espectador anónimo. Nunca se habían congregado en un teatro tantas autoridades”⁷⁶

Ara bé, pel que fa al tema del nostre treball, hem de dir que Flotats va programar pocs autors catalans i ho va començar a fer quan ja era massa tard, quan Domènec Reixach ja l'havia posat en evidència amb el canvi de rumb que va fer el seu CDG cap a la dramaturgia catalana contemporània. La primera obra que la Companyia Flotats va programar d'un autor català no va arribar fins l'any 1990, i va ser *Ara que els ametllers ja estan batuts*, un muntatge basat en

⁷⁵ GISPERT -SAUCH, Maria *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte de Teatre Nacional de Catalunya*, Facultat de Ciències Polítiques de la UAB, (1989) Pàg. 39

⁷⁶ MUÑOZ PUJOL, J.M. *ibidem*. Pàg. 289

la narrativa del periodista i prosista Josep Pla. L'obra, plantejada com un monòleg, era un recital de textos de l'autor empordanès. Al cap de dos anys, durant l'any olímpic 1992, La Companyia Flotats presentava, sota la influència i la mà esquerra de Maryse Badiou, el seu segon muntatge d'un autor català (de fet, els autors van ser dos i eren valencians): *Cavalls de Mar* dels germans Josep Lluís i Rodolf Sirera, muntatge protagonitzat per Marta Angelat i Sergi Mateu. Segons ens explicava Benet i Jornet, però, els germans Sirera no van estar massa contents amb el muntatge que en va fer el director, ja que Flotats no s'hi va dedicar gaire sinó que va deixar la direcció a Ignasi Camprodon, el seu "primer de bord", va retallar i remuntar l'obra tal com va voler i, a més, reutilitzava escenografies d'altres muntatges. Per tot això, diu Benet, mostrava més menyspreu per l'obra original que interès. L'encapçalament d'una entrevista que Santiago Fondevila li fa a Flotats a *La Vanguardia* el 8 d'abril de 1992 (pàg 41), deixa anar algunes pistes d'aquesta poca dedicació:

"Josep Maria Flotats, con un pie en Nueva York y el otro en Roma, pasó por Barcelona para asistir al ensayo general de "Cavalls de mar", obra de los hermanos Rodolf y Josep Lluís Sirera que se estrena esta noche en el Poliorama con dirección, adaptación (ésta compartida con Ignasi Camprodon) y escenografía de este actor catalán que no parece saber vivir sin estar metido en varios montajes a la vez."

L'any 1993 Orestes Lara va dirigir la tercera i última obra d'un autor català que la Companyia Flotats va presenta: *El verí del teatre* del mateix Rodolf Sirera. L'obra, que reflexiona sobre el teatre i la interpretació (i sobre la mort i el poder i la submissió...) la protagonitzaven els actors Sergi Mateu i Abel Folch. Pel mateix any, Flotats tenia previst programar i dirigir *El pont de Brooklyn*, la primera obra de Josep-Anton Baulenas, però no va ser possible. En la mateixa entrevista de *La Vanguardia*, Fondevila li pregunta sobre si a partir d'aquell any 1992 la Companyia Flotats tindrà més tendència a introduir autors catalans, dramàtics o no, a la programació. La resposta del gran actor, sempre amb un llenguatge persuasiu i elevat però polemista i incendiari, va ser la que segueix:

"Es una pregunta que veo que se hace, y te diré que no hay ahora una voluntad de introducir autores catalanes, porque la voluntad la he tenido siempre. Es el azar de encontrar los manuscritos con los que me siento en correspondencia. (...) En suma, la coyuntura ha sido

de encontrar esos textos. ¡Que más querría yo que hacer única y exclusivamente! (...) teatro contemporáneo.”

En resum, que tot i aquesta “voluntat existent des de sempre” respecte a programar autors catalans que Flotats esgrimia a l’anterior entrevista, podem afirmar rotundament que la Companyia Flotats no va establir cap línia coherent ni sòlida, ni tampoc cap programa que servís com a base d’alguna acció futura pel que fa al tema del repertori teatral català. I això creiem que és un fet molt greu si recordem que, primer: la Companyia Flotats era una companyia finançada al 100% amb diner públic; i, segon: era l’embrió volgut per la classe política del qual havia de néixer la programació del futur TNC (una programació de la qual, fins i tot, la companyia Flotats hagués pogut arribar a ser un banc de proves). Quin TNC naixeria de les idees i les voluntats de Josep Maria Flotats, tenint en compte el precedent? Si fem un cop d’ull ràpid pel que afirmen els teòrics teatrals d’arreu, aprenem que qualsevol teatre nacional ha de ser un teatre que ha de vetllar pel repertori teatral universal, sí, però sobretot pel repertori teatral local i el foment de la creació dramàtica al país. Quina garantia donava per al futur del teatre català (l’escrit en català) un TNC dirigit per Flotats? Per tot això, i sobretot també per la quantitat de diners que el nou edifici de Bofill s’emportava, una bona part de la professió teatral catalana s’acarnissava amb l’actor-director: es començava a criticar la quantitat de diners que Flotats havia rebut i que no havia de justificar o la concepció retrògrada del TNC (concebut a la manera de la *Comédie*, amb programació en alternança i una companyia estable⁷⁷) quan altres teatres nacionals estrangers funcionaven de manera molt més àgil i moderna. No es d’estranyar, doncs, que en el text pròleg que Flotats va escriure per al volum que acomiadava la seva companyia⁷⁸, abans d’entrar al nou TNC, l’orgullós actor, amb la ironia de llenguatge que el caracteritzava, destapés certes veritats com les que ens diuen fragments com aquest:

“És perquè existeix una voluntat política al més alt nivell a favor de la cultura que sempre ens ha donat suport (...) que hem ignorat voluntàriament els dictats burocràtics de certs

⁷⁷ FLOTATS Josep Maria, *Un projecte per al Teatre Nacional*. Barcelona. Edicions de la Revista de Catalunya. 1989

⁷⁸ FLOTATS, Josep Maria. *Companyia Flotats 1984-1994*. Barcelona. Entitat Autònoma d’Organització d’Espectacles i Festes. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. (1986, 1989, 1994). Pàgs 19 i 21

fol·liculars prepotents de l'administració pública, que per desconeixement total del teatre podien posar en perill la nostra perseverança i entusiasme de dur a terme allò que ens havíem inicialment marcat (...) Aquest Nacional que fa dotze anys provocava alguns somriures irònics, agressivitats, desqualificacions, enveges o paraules de condescendència, ara és una realitat física. (...) El compromís que vaig adquirir l'any 1983 per venir a muntar una obra l'hem superat amb escreix (...) I si ens en sentim legítimament orgullosos és perquè estem avalats per tu, amic espectador.”

Una vegada més, Flotats se sustentava en l'èxit de públic que havia obtingut, cosa ben certa i notable que cal no separar, creiem, de l'operació orquestrada per la Generalitat que el va fer tornar a Catalunya. Per acabar, i reprenent la teoria de la bombolla on estava ficat el futur director-fundador del TNC, bombolla que havien creat ell mateix, les facilitats donades des del Govern i el citat èxit de públic i de crítica, reprenent aquesta teoria de la bombolla, doncs, direm que sembla que aquesta li impedís conèixer (o voler conèixer) la realitat teatral del país i dir per exemple que amb el TNC ell voldria *“ajudar a néixer el dramaturg català modern”*⁷⁹, obviant tota la feina que llavors mateix es feia des del CDG de Domènec Reixac. La formació de la mateixa companyia Flotats, per exemple, els entrenaments i les classes que tots els actors i actrius feien als matins, tot i que les valorem molt positivament, no ens deixen de semblar també un altre menyspreu, en aquest cas de cara a l'Institut del Teatre, la institució de pedagogia teatral del país. En les seves memòries, Josep Maria Muñoz Pujol va més enllà i si bé recorda que Lluís Solà, una nit que sortia del Poliorama, *“va pronosticar que Flotats programaria “un teatre per a la burgesia, un repertori per atraure la nombrosa majoria convergent, allunyada del teatre independent dels anys passats”*⁸⁰, després el dramaturg encara ataca més ferotgement l'actor i el poder polític que el va portar:

“Potser era coincidència, però els ajuts econòmics no van anar pas dirigits a mantenir o renovar el corrent dels que s'havien obstinat a sobreviure. Flotats s'ho mirava amb fatalitat sense saber com impedir que aquell corrent de teatre independent i lliure en què ell mateix s'havia iniciat (...) no fos (subvencionat) en la mesura requerida. (...) Cap a 1990, hi havia ocasions per témer que les principals inversions serien dedicades a la construcció del gran teatre nacional en detriment del gremi (...) L'acusació era patent, el gran Actor no havia tornat

⁷⁹ FLOTATS, Josep Maria. *Companyia Flotats 1984-1994. ibidem.* Pàg 20

⁸⁰ MUÑOZ PUJOL, J.M. *ibidem.* Pàg 300

per reforçar el col·lectiu sinó per ensorrar-lo; aquí i amb ell s'havia acabat el gran impuls que havia estat el teatre independent, es deia.”⁸¹

Potser cal recordar, ara i aquí, una de les primeres frases incendiàries o polèmiques a les quals l'actor-director ens tenia acostumats. En ocasió de la roda de premsa de *Don Joan*, l'any 1983 va arribar a dir això:

“En Cataluña y en el resto de la Península no hay teatro. Es decir, y que nadie se ofenda, en el país no existe una política teatral. Existe, eso sí, gente que trabaja. Pero el teatro ha de empezarse por las escuelas, por la base.”⁸²

⁸¹ MUÑOZ PUJOL, J.M. *ibidem*. Pàg 302

⁸² La Vanguardia, 22 d'abril de 1983. Pàg 44

5- PANORAMA DE LA PROGRAMACIÓ DEL TNC

La projecció, construcció i inauguració del TNC, amb els quilos de polèmica als diaris que va suposar, podrien donar tema per un treball de recerca sencer, i creiem que no és aquest el moment de fer-ne un estudi detallat. Des del moment en que va arribar Flotats, passant pel secretisme de l'operació del teatre nacional, la competència o convivència del TNC amb el CDG, les pistes que en comptagotes donava la Generalitat sobre el projecte, fins a la posada de la primera pedra, el desajustament pressupostari i la polèmica inauguració amb carta dirigida al conseller llegida en públic inclosa, tot això seria, com hem dit, un tema per a un treball de recerca sencer. Ara bé també creiem que no podem passar endavant sense eludir-la, aquesta polèmica, ja que també afecta (i de quina manera!) a les programacions que van proposar els dos primers directors. Així que primer de tot, i abans de començar a analitzar breument les diferents temporades pel que fa a la programació de repertori teatral català, parlarem dels projectes per al teatre nacional que van fer, primer, Josep Maria Flotats, i després, i més o menys a correuita durant l'any de traspàs, 1998, Domènec Reixach. Però les polèmiques del TNC no van acabar amb la destitució de Flotats sinó que podem assegurar que llavors només començaven. Ja hem avisat a la introducció del treball que el tema protagonista de totes aquestes pàgines és un tema polèmic, i que com més ens acostéssim al moment present, encara trobaríem el conflicte ben viu i bategant. Doncs bé, creiem que és a partir de l'entrada de Domènec Reixach al TNC que la temperatura del conflicte puja. És per això, i sense cap ganes de defugir la polèmica però tampoc amb ganes de recrear-nos-hi, que ja advertim que només analitzarem aquells punts del conflicte que creiem que entren de ple en el tema del nostre treball: la programació de repertori teatral català.

Comencem per analitzar els dos textos que marquen les línies bàsiques de programació i concepció de la gran casa del teatre català. Cal advertir que aquests documents (amb el manifest del "Teatre Lliure, una alternativa de teatre públic", de l'any 1986) són els primers documents públics que existeixen des de les institucions teatrals del país que volen marcar unes línies prèvies, uns criteris a seguir per part de la institució. El primer va ser, com ja hem dit durant el treball, el llibret vague de Josep Maria Flotats, *Un projecte per al*

*teatre nacional*⁸³. El discurs que fa en aquest pamflet el director-fundador de TNC està escrit amb un llenguatge altiu i recarregat, que demostra la gran ocasió, el gran canvi que farà el teatre català gràcies al TNC, però com a discurs no és precís ni concret (o quan ho vol ser, ho és tant que posa la banya en detalls petitíssims com en la col·locació dels llums d'emergència de tal manera que no molestin els actors). Com a prova d'aquest discurs poc pràctic però elevat només cal fer un cop d'ull en com comença el llibre. Comença amb un anunci de "la divisa" que segons diu Flotats "*trobarem a la capçalera de tots els documents del Teatre Nacional: Un teatre de tots, per a tots, al servei de tots*"⁸⁴, amb una clara influència, com hem dit, del TNP de Jean Vilar. Durant tot el llibre, la sensació és que Flotats està descrivint el somni que ha tingut per tal d'arreglar el teatre català que podríem resumir amb "*la necessitat que té Catalunya d'un teatre important, pluralista i de qualitat*"⁸⁵. Per fer realitat aquest somni, segons Flotats és necessari un teatre de nova planta amb dues sales diferents per representar-hi obres de caràcter diferent (autors clàssics i teatre contemporani), sales d'assaig, llibreries, botigues, videoteques, jardins que separin el teatre del món exterior, i un taller de construcció escenogràfica separat del cos principal de l'edifici i autònom en el funcionament global del TNC. Fins i tot Flotats arriba a opinar que seria una bona idea fer un recorregut teatral que marqués el camí des del centre de la ciutat fins al nou espai del TNC, al costat de la plaça de les Glòries Catalanes, un recorregut on hi hauria botigues de *merchandising* del TNC, amb parades de metro decorades amb motius de les obres que s'anessin representant... Després de parlar del TNC com a centre neuràlgic del nou barri en construcció (suposem que parlava del nou Poble Nou i la Vil·la Olímpica) ja deixa clar quins han de ser els dos pilars de funcionament del TNC: una companyia estable i una programació del repertori en alternança, seguint igualment el model del TNP i de la *Comédie Française*. La supressió d'aquestes dues potes (la companyia i l'alternança) serà el canvi dràstic que proposarà Domènec Reixach un any després de la inauguració del TNC de Flotats.

⁸³ FLOTATS, Josep Maria. *Un projecte per al TNC*. Barcelona. Edicions de la Revista de Catalunya. (1989)

⁸⁴ FLOTATS, Josep Maria. *Íbidem*. Pàg.25

⁸⁵ FLOTATS, Josep Maria. *Íbidem*. Pàg.34

Primer de tot cal dir que, seguint el model francès, el repertori és la clau del funcionament del teatre com a servei públic. Flotats el titlla de “denominador comú” entre la companyia i el públic, o sigui la raó per la qual existeix el teatre i el públic que el va a veure, el nexa d’unió que ha de sorgir dels interessos comuns entre la voluntat dels artistes i les necessitats del públic. Això és el repertori i tot ha de girar al seu voltant. La companyia d’actors és la primera que ha de girar al voltant del repertori, i per tant Flotats troba que una companyia estable és del tot necessària, i és necessària per la fidelitat que ha de demostrar el personal artístic envers el repertori (i la institució) i a la vegada per homogeneïtzar l’estil dels dos. Després d’establir tres categories per a la vinculació dels actors amb el teatre que ara no explicarem, el director-fundador del TNC ens parla de l’altre gran pilar de la nova institució: l’alternança, que també està pensada per servir millor el repertori i el públic que l’ha de gaudir: *alternança de produccions, alternança en els papers, l’alternança de gèneres, l’alternança entre assaig i representació, entre l’aprenentatge i la demostració...*⁸⁶

Per acabar només volem destacar que Flotats proposa que a la Sala Gran s’hi representin quatre o cinc obres per temporada, i que sobretot serveixi per *“recuperar els grans clàssics estrangers amb la constitució progressiva d’una veritable biblioteca dramàtica en llengua catalana”*⁸⁷ posant l’èmfasi una vegada més sobre la llengua que sobre els nostres autors. Poc després, però, rectifica i diu *“El Nacional es crea per a constituir el fons d’un repertori teatral català, suscitar l’escriptura de textos dramàtics lligats a la identitat del país, però també per a difondre les obres teatrals universals en llengua catalana”*⁸⁸. Pel que fa a la Sala Petita, diu que hi ha d’haver més moviment que a la Sala Gran, i que seria un espai on s’exhibirien tant produccions pròpies com espectacles acollits.

Pel que fa al text de Domènec Reixach, les “Línies d’actuació del TNC” hem de dir, primer de tot que és un document que data del desembre de 1997, tot i que l’any 2004 se’n va presentar un “resum” que mantenia els mateixos principis. Recordem que a finals de setembre de 1997 el Conseller Pujals va

⁸⁶ FLOTATS, Josep Maria. *Íbidem*. Pàg. 87

⁸⁷ FLOTATS, Josep Maria. *Íbidem*. Pàg. 62

⁸⁸ FLOTATS, Josep Maria. *Íbidem*. Pàg. 63

destituir Josep Maria Flotats del càrrec de director del TNC, i per tant observem que Domènec Reixach va haver de redactar el document en pocs mesos. En la introducció del text Domènec Reixach deixa molt clares dues coses. Primera: el TNC té un abast molt més ampli que el CDG, i per tant, tot i la bona valoració que se li havia fet de la seva etapa per aquest darrer, la política de programació i el funcionament del TNC hauria de ser diferent. No esperem doncs, un TNC que funcioni igual que el CDG de la segona etapa. La segona cosa que deixa clara són les motivacions que fan sorgir el text, una reflexió de bell nou sobre el sentit d'un teatre nacional al nostre país:

“Quin sentit ha de tenir, en l'actualitat, un Teatre Nacional de Catalunya? Quina ha de ser la funció real del teatre públic? Com garantir la llibertat dels nostres creadors sense caure en la desproporció? Com s'ha de relacionar el Teatre Nacional amb el context cultural de Catalunya i del món en general?”⁸⁹

Plantejant-se una nova reflexió de cap a peus, Domènec Reixach també deixava clar que el “seu” TNC no s'assemblaria tampoc al TNC que fins al moment havia portat Josep Maria Flotats.

“Aquest document parteix d'una reflexió sobre el panorama teatral català, ric i creatiu, en el qual el TNC s'ha d'integrar harmònicament, amb una voluntat oberta i participativa. El TNC ha nascut l'any 1997. És, en conseqüència, un teatre nou, un teatre per al futur, la qual cosa implica la voluntat i la necessitat de no reproduir fórmules que d'altres teatres nacionals de gran tradició ja comencen a abandonar.”⁹⁰

Per començar, i amb ganes, creiem, de refer els ponts de diàleg amb la professió teatral catalana, la qual Flotats no havia tingut massa en compte (fet que va ser la causa de l'allau de crítiques que van acabar fent que el Conseller Pujals “imposés” el famós 35% de la programació del TNC a les companyies privades), Domènec Reixach dibuixa un panorama històric del que ha estat el teatre català des de la República, la treballada recuperació durant la llarga dictadura que va desembocar amb el moviment de “teatre independent” i la professionalització d'aquest moviment a partir dels anys vuitanta amb el CDG i les aventures empresarials d'algunes companyies. La voluntat de Reixach, creiem que és clara, és la d'unir i pacificar l'agitada professió teatral catalana. Després, a poc a poc, va bastint el que serà el seu programari, que incidirà,

⁸⁹ REIXACH, Domènec: *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya*. Document de Treball. Barcelona (1997) Pàg 4

⁹⁰ REIXACH, doménech, *ibidem*. Pàg 5

sobretot en el que ja era la seva “dèria” quan era al capdavant del CDG: la dramaturgia contemporània:

“La dramaturgia contemporània, autòctona i universal (textual i multidisciplinar), constituirà l'eix central del programa del TNC.”⁹¹

Després, en una referència al descrèdit que els dramaturgs i el teatre de text havien tingut durant algunes dècades exposa que la programació del TNC tindrà una especial incidència cap a aquest teatre de text. Tot i això, i amb l'afany d'obertura que ha de fer que el TNC sigui una casa que englobi totes les tendències i tots els professionals, el nou director també ens deixa clar de seguida que el TNC s'haurà d'ocupar de totes les diferents branques de la creació contemporània: autors autòctons i autors foranis i també creadors d'espectacles multidisciplinars d'aquí i d'arreu. El segon punt al qual haurà d'enfrontar-se el TNC segons Domènec Reixach és la revisió del teatre clàssic d'aquí i de fora, però sempre amb la voluntat de llegir-lo des del present i de treure-li tots els prejudicis de que pugui estar carregat.

“Al capdavant, l'intercanvi amb la tradició varia contínuament al llarg dels segles, i el que avui pot interessar-nos d'aquesta tradició no és el mateix que interessava ahir ni tampoc el que pugui interessar en un futur indeterminat. Això ens obliga a reconsiderar contínuament els clàssics, per no refiar-nos dels prejudicis heretats.”⁹²

Pel que fa als autors clàssics catalans, però, ens va sorprendre trobar aquest fragment que transcrivim a continuació ja que, tot i haver denunciat els prejudicis en el paràgraf anterior, el text que vindrà és fruit, opinem, d'aquests mateixos prejudicis. El fragment en qüestió, a més, comença a donar-nos pistes de quina serà la línia que seguirà el TNC en referència a la programació del repertori teatral català més antic. També volem dir que aquest mateix punt és el que més se li va criticar a Domènec Reixach des de certs racons de la professió i que el tercer director del TNC, Sergi Belbel, modificaria més des de la seva arribada. El text en qüestió és el següent:

“Tot això (la relectura dels clàssics) és relativament fàcil de realitzar en tradicions prestigiades per les cultures majoritàries, perquè el seu valor és consensuat i inqüestionat. En canvi, la tradició en les cultures minoritàries (i minoritzades) acostuma a ser discutida fins i tot per la mateixa societat a la qual pertany. És el cas de la cultura catalana. Així, mentre que la

⁹¹ REIXACH, doménech, *ibidem*. Pàg 11

⁹² REIXACH, doménech, *ibidem*. Pàg 16

*revisició i incorporació dels clàssics universals esdevé un treball relativament accessible i habitual, la revisió dels nostres clàssics suposa un esforç més imaginatiu i arriscat. Cal posar a prova constantment l'interès pels autors i les obres.*⁹³

Pel que fa a l'organització i la programació del TNC es veu un interès especial del nou director a voler dialogar amb tothom i de tenir una actitud oberta amb les companyies privades del teatre català i a no interferir (en la programació plantejada) amb els interessos de les empreses teatrals del nostre país. Aquesta especial atenció és deguda al fet, com ja hem comentat, que en l'etapa anterior Flotats s'havia mostrat més tancat. Per tant Reixach exposa que el TNC convidarà companyies perquè puguin exhibir els seus productes artístics però, amb una bona jugada, també diu que l'intercanvi entre aquestes companyies i el TNC no només s'ha de basar en la simple exhibició, sinó també en que aquestes puguin explicar les motivacions del seu treball, etc. i també en que el TNC pugui ser el generador de nous espectacles per a aquestes companyies de fora. Un dels punts que crida més l'atenció, però que s'entén tenint en compte el passat, és el "d'evitar els conflictes amb l'empresa privada".

La darrera voluntat d'aquestes "Línies d'actuació per al TNC" que comentarem en aquest treball és la voluntat que exposa Domènec Reixach de fer del TNC una institució amb una estructura àgil. Explica que un tret negatiu de certs teatres nacionals d'arreu d'Europa era la burocratització i la lentitud dels processos productius, que havien fet, en molts casos, que l'estructura organitzativa fos sensiblement més gran que els equips artístics. Segons Reixach, el TNC havia d'anar en direcció contrària. Amb aquest punt, el nou director tenia un objectiu clar, creiem: anunciar que el TNC no tindria una estructura com la de la *Comédie Française*, per exemple; a la vegada que estava dinamitant (potser massa ràpid i amb ànims de diferenciar-se'n i allunyar-se'n) la voluntat de Flotats de construir una companyia estable d'actors, directors, escenògrafs, etc. que servís a un repertori concret. És per això que el text s'atura a explicar els dos models bàsics de programació que existien (i existeixen a Europa): el model meridional i el model septentrional. Aturem-nos nosaltres també un moment per tal d'explicar aquests dos models ja que creiem que és bo conèixer-los i valorar-los igual que és interessant analitzar les

⁹³ REIXACH, doménech, *ibidem*. Pàg 16

conseqüències bones i dolentes del camí que finalment va triar el TNC. Citem al peu de la lletra el text de Reixach que fa referència als dos models de producció i programació:

El model de l'Europa septentrional, d'acord amb la seva tradició, es basa en estratègies orientades a la producció a l'engròs. Això comporta grans estructures fixes, repertori, alternança, companyia estable, tallers propis, entre altres aspectes, i, com a conseqüència, la necessitat d'un "compromís permanent" entre l'estructura i les necessitats artístiques reals (repartiments a partir de l'existència de la companyia estable, limitacions en l'aspecte plàstic degudes a l'alternança, etc.). La gestió consisteix en l'administració dels recursos prefixats a càrrec d'un administrador general. El director artístic se centra en les qüestions derivades del programa artístic i en la formalització de l'esmentat "compromís".

El model meridional, que respon a la nostra pròpia concepció de la creació escènica, afronta la qüestió des d'una altra òptica: prioritzar la llibertat del creador. Conseqüentment, es dota els teatres d'una estructura més flexible i lleugera, per aconseguir la millor adequació possible entre els recursos humans i materials de què es disposa i les necessitats artístiques. L'estructura que en sorgeix es defineix per l'absència de personal artístic contractat de forma permanent, una plantilla tècnica i administrativa més reduïda i el recurs a les contractacions temporals del personal artístic i tècnic. No es disposa, per tant, de companyia estable ni es fa repertori en alternança.⁹⁴

Està clar que el model que va seguir el TNC va ser el "model meridional" de dotar els artistes de més llibertat, que a més era el model que els teatres nacionals més nous, l'*Odéon Théâtre de l'Europe* per exemple, havien escollit. La llibertat del creador, doncs ha estat més important que el control ètic i estètic de les produccions presentades. I aquest fet, que creiem que la majoria de gent valora com un fet positiu, com tot, té les dues cares de la moneda. Si és ben cert que la llibertat creadora de l'artista la trobem com a punt primordial dels plantejaments culturals de les societats contemporànies, també és cert que no ha ajudat el TNC a construir un estil clar, diferenciat i propi com el que sí que diferencia els diferents teatres públics alemanys o de l'Europa de l'Est (cada teatre amb el seu estil), per exemple. I aquesta manca d'estil propi, creiem, ha jugat en contra del bon coneixement del repertori per part de la societat catalana, que encara el jutja les obres dels nostres autors segons el resultat artístic de cada posada en escena. A la vegada, la llibertat creadora en l'acte de programar el TNC, tot i que lícita, ha fet que, sovint es programessin més

⁹⁴ REIXACH, doménech, *ibidem*. Pàg 42

obres estrangeres que catalanes, i que es programés segons els gustos, compromisos i necessitats del director que pensant en una veritable funció pública del nostre teatre. A la vegada direm per acabar que, tot i defugir la creació d'una companyia estable (menys els darrers anys, amb l'invent d'una companyia estable del programa T6 de dramaturgia catalana contemporània), hi ha hagut un grup de directors, actors i escenògrafs que han estat gairebé sempre treballant al TNC. Suposem que aquest fet és degut a la voluntat d'una certa homogeneïtat d'estil, d'una entesa personal i artística, però també ha estat un dels fets més criticats en els quinze anys d'història del TNC.

Temporada 1996-1997

Però tornem al 1996 i passem a comentar molt breument, temporada a temporada, la programació del TNC. L'estrena del TNC (que no inauguració oficial) va agafar a molta gent desprevinguda ja que va tenir lloc abans de la data prevista. Va ser una estrena provisional que va sobtar al gran públic ja que no s'entenia que un edifici i un projecte que havia costat tant de fer, i després d'anys d'espera, tingués una inauguració a mitges i en un espai que teòricament no havia de fer-se servir com a lloc d'exhibició, la Sala Tallers. Ara bé, el que va deixar a tothom encara més esparverat va ser l'anunci de Flotats d'estrenar el nou teatre amb una obra com *Àngels a Amèrica. El mil·leni ja s'acosta (una fantasia gai sobre temes nacionals)* de Tony Kushner, una obra desconeguda d'un autor desconegut, que havia guanyat un Pulitzer, sí, però que, segons alguns crítics, es tractava d'un text més per un teatre alternatiu que per un teatre nacional. Tot i això, el que sí que se li valorava a Flotats era l'atreviment i el risc (la provocació, creiem, també) alhora de programar aquella obra com a primera obra que es feia al TNC; un esdeveniment simbòlic, com a mínim. Com deia Joan de Sagarra al diari El País, el dia 14 de novembre de 1996: "*una obra que no es la que esperava una gran parte de su público habitual ni la clase política que ha hecho posible su TNC*". Efectivament, creiem que la programació d'*Àngels a Amèrica*, repetim: *una fantasia gai sobre temes nacionals* suposava tota una declaració d'intencions pel que feia a la independència de la nova institució respecte el govern que l'havia pagada: una obra que tractava l'homosexualitat i la intolerància respecte el Sida als EUA. Ara bé, també creiem que era tota una declaració d'intencions respecte a la

programació de dramaturgs catalans, i més quan aquella mateixa temporada 1996-1997, es va programar la segona obra del TNC, que va ser ni més ni menys que *Company* d'Stephen Sondheim, un musical, pur teatre comercial.

En motiu de l'estrena provisional del TNC amb *Àngels a Amèrica. El mil·leni s'acosta*, Flotats s'afirmava en les seves conviccions i començava a deixar entreveure les línies de programació de temporades següents en el programa de mà:

“Us convidem, doncs, a venir al TNC per la porta de darrere (...) amb l'esperança que reconegueu la companyia que us presentem com a pròpia i representativa (...) Comencem amb Àngels a Amèrica. El mil·leni ja s'acosta, una reflexió apassionada sobre els enfrontaments ideològics que conformen aquest segle que s'acaba. Aquesta reflexió continuarà, un cop inaugurada la sala gran, amb un cicle sobre els totalitarismes (el feixisme i l'estalinisme), el racisme, la intolerància i l'holocaust (...) Val a dir que Àngels a Amèrica és el títol d'una trilogia, de la qual el TNC presenta la primera part. (...) La segona part, Perestroika, ja s'ha estrenat i aviat l'oferirem. (...) esperem la vostra comprensió per la impaciència que ens ha fet obrir els tallers abans que el teatre...

Temporada 1997-1998

Ara bé, si la programació de la primera temporada havia suposat un atreviment i una provocació i fins i tot s'havia posat en contra els professionals de les companyies privades amb tot el conflicte que el Nacional els trepitjava el terreny, cosa que va suposar un toc d'atenció a Flotats per part del Govern, la segona temporada, 1997-1998, va ser la del terratrèmol final. A principi de curs, aquest toc d'atenció de que parlàvem es va traduir en una imposició del Departament de Cultura a la institució teatral: el Conseller Pujals va cedir a les exigències del teatre privat català, que reivindicaven més sobrietat en els pressupostos del teatre públic, més participació en les decisions globals perquè afectaven tot el teatre del país i també que certa part del pressupost de Cultura es destinés a les companyies privades. La decisió final de la Conselleria passava per fer que el 35% de la programació del TNC fos per a Companyies privades (la polèmica de la quota), però això, sobretot, volia dir que el Conseller decidia per sobre del director-fundador (quan aquest des de sempre havia tractat directament, recordem-ho, amb el President Pujol) i va ser aquest fet que va causar el gran terrabastall. Dos dies abans de la inauguració del TNC pensada pel dia 11 de setembre, Flotats va aparèixer a Catalunya ràdio per titllar “*d'acte de traïció*” la decisió de Pujals, i és clar, aquí ja no hi havia marxa

enrere. Pujals va ratificar les línies d'actuació i va deixar anar que si a Flotats no li agradaven “*ell mateix hauria de decidir*”. El cas també és que Flotats demanava més diners per tal de realitzar el seu somni amb la creació d'una companyia estable però el Conseller s'hi negava adduint que aquests s'havien de repartir també amb la iniciativa cultural privada. La polèmica va arribar al seu punt àlgid la nit de l'estrena estrena del nou teatre (amb *l'Auca del Sr. Esteve* dirigida per Adolfo Marsillach), quan Flotats va sortir a l'escenari i va llegir un text on acusava la Generalitat, les darreres decisions del Conseller i el teatre privat en general. El culebrot del Nacional va acabar a finals de setembre amb la destitució de Josep Maria Flotats⁹⁵.

Tot i això, Flotats no se'n va anar de seguida ja que tenia contracte fins a finals de temporada, i a més havia de dirigir *La gavina* de Txèkhov. Va ser una temporada tensa en que Flotats devia conduir el titànic TNC pensant ja en una etapa futura mentre Domènec Reixach anava preparant la seva aparició. Un fet d'aquella temporada sobta, però, i és la poca quantitat d'obres que es van programar i que cap seguia aquell plantejament d'organitzar un “cicle sobre els autoritarismes del segle XX” que Flotats havia promès per escrit en ocasió d'*Àngels a Amèrica*. Fa la impressió que durant aquella primera temporada completa, 1997-1998, el TNC funcionés a mig gas i que qui governés la institució era la falta d'entesa entre TNC i Conselleria. Falta d'entesa, creiem, en relació a les formes de programar: Flotats tenia la intenció d'anar creant un repertori i una companyia estable, però la Conselleria no podia pagar, segons deia. I finalment la programació 1997-1998 del TNC va programar només 8 obres de les quals 3 van ser d'autoria catalana, una d'un autor de repertori, *l'Auca del Sr. Esteve* de Santiago Rusiñol, i les altres dues, creacions de les companyies Comediants i La Fura dels Baus: *Tempus* i *F@ust versió 3.0* respectivament. Aquell curs les companyies convidades van tenir més presència que les produccions pròpies. Ja per acabar direm que, seguint una línia que ja havia encetat el darrer CDG, es van poder presentar 4 lectures dramatitzades, 3 de les quals eren d'autors catalans: *El sexe dels Àngels*, de Sergi Pompermayer, *L'univers perdut*, d'Enric Rufàs i *Euskadi crema* d'Aleix Puiggalí.

⁹⁵ Per tenir més informació d'aquesta polèmica inauguració, hem realitzat un petit recull de premsa. Veure l'Annex 6

Mesos després de l'estrena de l'*Auca del Sr. Esteve*, obra que les "males llengües" diuen que la Generalitat va imposar a Flotats després de l'estrena d'*Àngels a Amèrica*, Adolfo Marsillach (antic director dels grans teatres públics espanyols) opinava sobre l'huracà que havia arrasat el TNC just abans de ser inaugurat. En declaracions a El Periódico del dia 25 de gener de 1998 deia: "*El discurs de Flotats la nit inaugural del TNC va ser un error en tots els sentits, i així li ho vaig dir*". Ara bé, el director català afincat a Madrid (la tria del qual per inaugurar el TNC havia estat també polèmica: es deia que Flotats ja s'estava preparant el futur al centre de la península) també opinava respecte el conflicte teatre públic i companyies privades: "*Em sembla que són un error les quotes de programació en la gestió d'un teatre públic (...) Sóc defensor dels teatres públics i crec que no s'han de barrejar amb els privats*".⁹⁶

Temporada 1998-1999

La 3a temporada del TNC (1998-99), la primera de Domènec Reixach, va néixer amb la polèmica encara molt encesa, fet que la marcarà definitivament, ja que la professió teatral era del tot contrària a la desmesurada institució i els seus pressupostos. Com ja hem dit, però, i tot i l'incendi, el que va fer primer de tot el nou director, avalat per la Conselleria i l'èxit amb què havia portat el CDG, va ser aplicar el que havia escrit en el document "Línies d'Actuació per al TNC". Abans que res, però, també cal dir que la programació d'aquella temporada es va fer sense poder entrar al nou teatre, i sense poder conèixer, per tant, les seves característiques.⁹⁷ Seguim. El canvi a la direcció ja es va notar en el nombre d'obres programades, que van ser 20, més del doble que l'any anterior, i també en els diferents estils i gèneres que es van programar: textos contemporanis i clàssics, espectacles multidisciplinars, dansa, companyies estrangeres... Dels 20 espectacles, 6 van ser d'autoria catalana (més d'un 25% del total). I en general, el nou equip va proposar una temporada basada en el risc. Com a teatre contemporani no textual Domènec Reixach va proposar *Esperanto* de la Companyia Sèmola Teatre, i *Afàsia* de Marcel·lí Antúnez; i com a textos contemporanis, *Apocalipsi* de Lluïsa Cunillé, dirigit per Joan Ollé, i hauríem de citar aquí també el text en castellà de Sanchís

⁹⁶ MARSILLACH, Adolfo. Declaracions a El Periódico 25 de gener de 1998

⁹⁷ Enric Gallén ens explicava que per no saber, no sabien que la Sala Gran tingués una audició tan dolenta.

Sinisterra, *El lector por horas*, que va fer entrar, no sense polèmica, la realitat bilingüe del nostre país a la gran institució teatral. Com podem observar era una programació arriscada. Pel que fa a autors clàssics, el nou equip va proposar dues obres no massa populars i que suposaven també un cert risc: *Galatea* una obra bastant desconeguda i complicada de J.M. de Sagarra dirigida per Ariel Garcia Valdés i *El Maniquí* de Mercè Rodoreda dirigit per Pere Planella. També hauríem de citar el muntatge que va fer l'Esbart dansaire de Rubí d'un clàssic català, *Canigó*. Com podem veure, la tria general que va fer l'equip de Domènec Reixach no va ser per muntar una programació conservadora, sinó al contrari. Però tot i això, el conflicte TNC i la resta del món (amb el gran desprestigi que requeia sobre la institució després de tot el conflicte amb Flotats i el cost total de l'operació) es va agreujar. La resposta del públic d'aquell primer any, va ser molt negativa (fet que creiem que també s'ha d'observar des d'aquesta mala premsa que la institució havia adquirit) i la crítica va carregar molt fort contra la institució i també contra la programació (Gallén opina que ni els mateixos crítics sabien de l'existència d'alguna de les obres proposades). La realitat, però, ens diu que la programació no va ser fàcil de digerir ni pel públic ni per la crítica. I a això hi hem de sumar que la professió encara veia aquell teatre com una joguina desmesurada de Pujol. En l'entrevista que vam fer a Enric Gallén, l'ex membre del Consell Assessor ens explicava que els professionals de la crítica no van valorar gens el risc de la nova orientació, cosa que va ajudar a fer més gran el citat desprestigi. Només Juan Carlos Olivares va defensar el nou TNC. De fet, també creiem que van ser els resultats i els atacs que van suscitar aquella temporada els que van fer un pas enrere a la institució en el tema del "risc". En la següent temporada tot l'equip ja va pensar en com endolcir la programació i deixar les obres més difícils i desconegudes (amb les quals ja havien pensat) per temporades més llunyanes quan el nou teatre ja s'hauria consolidat.

Temporada 1999-2000

En la 4a temporada, 1999-2000, el número de produccions va baixar a 17, de les quals 5 van ser d'autoria catalana (sempre entre un 25 i 30%). En comparació amb la temporada anterior, i encara amb la idea de posar en pràctica les línies d'actuació que Reixach s'havia imposat, la tria de les obres

va ser un pèl menys arriscada i cercant que el públic, aquell any, respongués millor i acudís més al TNC; d'aquesta voluntat hem de dir que va sorgir el programa "Connecta't". Però passem a la programació. Pel que fa als clàssics, amb aquesta voluntat decantada a atraure més públic que l'any anterior es va escollir com a text clàssic català, *La barca nova* d'Ignasi Iglesias, a la sala petita i amb dramaturgia de Carles Batlle. L'afany de treballar i recuperar títols més desconeguts continuava, doncs, tal com deien les *Línies d'Actuació*. Aquesta "*barca nova*", però, si bé també feia anys que no es representava, sí que es podia catalogar i reconèixer millor com un tipus de teatre nostrat, modernista, a cavall dels segles XIX i XX. Va ser un muntatge dirigit per Joan Castells que va ajudar a fer tornar l'optimisme. Carlota Subirós va presentar *Ària de diumenge*, un petit espectacle sobre l'obra poètica, dramàtica i assagística de Joan Oliver, autor que tot i ser reconegut no acabava de tenir la sort de ser representat en cap teatre públic de la Generalitat. Pel que fa a dramaturgia textual contemporània es va presentar *Olors* de Benet i Jornet, la tercera obra de la trilogia constituïda per la famosa i premiada *Una vella, coneguda olor* i *Baralla entre olors*. I com a espectacle contemporani multidisciplinar, es va apostar per una figura més segura i coneguda que les de l'any anterior: Carles Santos, que era un dels artistes habituals al CDG, al Lliure i al Mercat de les Flors. Santos va presentar *Ricardo i Helena*. A la vegada, per Nadal, el Centre de Titelles de Lleida va arribar al Nacional amb *El Retaule de Nadal*.

Aturem-nos en aquesta temporada per realitzar l'exercici comparatiu amb la cartellera de la resta de teatres de Barcelona. Les dades que hem agafat són del mes d'abril, i veiem clarament la bona (i sabuda) feina que van fer les "sales alternatives" pel que fa a la programació d'autors catalans. A la Sala Muntaner, *Violació de límits*, espectacle basat en contes de Manuel de Pedrolo; al Nou Tantarantana, *Trist com quan la lluna no hi és*, un text de Lluís Anton Baulenas, i a la Sala Beckett, *Ricard G (peces d'Amor i de Guerra)* amb dramaturgia i muntatge de Magda Puyo i Ramón Simó. En el teatre comercial cal destacar la programació al Club Capitol de *No és tan fàcil*, una comèdia de Paco Mir, i al nou Romea (gestionat per Focus), la programació d'un espectacle familiar a partir d'una obra d'Apel·les Mestres, *Els al·lucinants viatges d'en Pierrot*, que compartia escenari amb l'aplaudit muntatge de *La vida es sueño*

que va fer Calixte Bieito. Pel que fa als altres teatres institucionals, els de l'ajuntament de Barcelona, Mercat de les flors i Lliure, durant l'abril de l'any 2000 el Mercat de les Flors acollia *Daaaaalí* dels Joglars.

Temporada 2000-2001

La temporada 2000-2001 va presentar 16 produccions de les quals només 3 van ser d'autors catalans (amb les quals no s'arribava ni al 20% del total, cosa que també va començar a fer aixecar polseguera). Per representar la dramaturgia contemporània, es va programar *Històries d'Amor* de Toni Cabré, dirigida per un altre Toni, Casares en aquest cas, que llavors ja era el director de la Sala Beckett, reconeguda plataforma de nous dramaturgs. De fet la col·laboració entre la Sala Beckett i el TNC va ser i continua sent molt intensa, amb professionals amb un peu a cada teatre: Toni Casares, Carles Batlle, Sergi Belbel... I aquest és un tema comentat i criticat, sobretot per altres professionals que no són cridats a treballar al gran teatre públic de Catalunya. Continuem a la temporada 2000-2001. Com a representant del teatre clàssic català es va escollir *Terra baixa*, la primera de la trilogia que presentaria el TNC sobre Àngel Guimerà en els anys posteriors. El muntatge estava protagonitzat per Marta Marco i Julio Manrique, i dirigit per Ferran Madico, que va presentar un muntatge potent, despulat i atemporal que va tenir molt èxit de públic. De fet, es va convertir, fins al moment i amb el cas a part de *El somni de Mozart* (temporada 1997-1998) amb l'obra més vista del TNC. Aquella temporada, però, el Nacional també va programar *Pluja Seca* de Jaume Cabré, que va ser l'intent de fer escriure teatre a un novel·lista consagrat que, a més, havia tingut molt èxit com a guionista en diferents serials de TV3. L'obra, però, massa narrativa i amb molts plans d'acció, no va acabar de funcionar. De la *Terra baixa* presentada volem recordar que era la tercera vegada que es muntava en tres dècades de democràcia: a principis dels vuitanta ho va fer Enric Majó, a principis dels noranta la va muntar el Lliure, i ara ho feia el TNC. Segurament també per això és l'obra emblema de la dramaturgia catalana. Ara bé,

Temporada 2001-2002

La següent temporada el nombre de produccions va continuar baixant fins a tocar fons. Es van presentar 15 produccions, 5 d'autoria catalana (assolint un 33%, un màxim per al TNC). Suposem que aquests anys de

davallada també responien a un reajustament pressupostari del Departament de Cultura, que, després de tants anys de màniga ampla amb aquella casa, havia de rendir comptes amb el món empresarial teatral de Catalunya. Ens sembla interessant destacar el “debat” que hi va haver durant aquell curs, als diaris i a la pròpia institució, sobre com rescatar la tradició, i si Catalunya s’havia de replantejar el repertori d’autors clàssics. Aquest debat va sorgir, segons explica el text previ al repàs de la temporada 2001-2002 del catàleg *Teatre Nacional de Catalunya 1996-2006*⁹⁸, de manera inesperada i degut a les diferents propostes (i els resultats obtinguts) que el TNC va programar:

“S’obre doncs un debat inesperat sobre quin ha de ser el model a l’hora de muntar els textos de la tradició autòctona. La controvèrsia, ben mirat, s’estén al llarg de totes deu temporades, però en aquesta s’aguditza especialment en la mesura que se succeeixen quatre propostes clarament diferenciades: La dama enamorada, Mòn Brossa, La filla del mar i Lo cor de l’home és una mar.”

Si bé, *La dama enamorada* de Puig i Ferrer (amb dramaturgia prèvia de Guillem-Jordi Graells) va permetre descobrir al gran públic un autor només conegut pels teòrics teatrals del nostre país, i gràcies al bon muntatge i revisió que en va fer Rafel Duran, fer que el “nou” autor agradés i interessés (i a partir d’aquí la reflexió si calia començar a ampliar el ventall dels nostres autors clàssics), aquell any també es va representar un espectacle sobre Joan Brossa dirigit per Franco di Francescantonio, *Mòn Brossa*, on segons molts experts, el muntatge s’havia menjat l’autor i la poètica de Joan Brossa no apareixia per enlloc (del qual muntatge en va sorgir la reflexió sobre els límits dels creadors respecte els autors). En aquest muntatge no es “revisava” la poètica de l’autor sinó que es deixava carta blanca al director per fer una creació pròpia tenint l’autor com a rerefons. Els altres contrapunts del debat van arribar amb *Lo cor de l’home és una mar*, un collage de poemes de Verdaguer, per celebrar el centenari de la seva mort, que no va entrar a programa i que només es va poder veure pocs dies (però en el qual, opinem, sí que es respectava i s’homenatjava el poeta), i amb *La filla del mar*, d’Àngel Guimerà. El muntatge, que ja s’havia recuperat en el Cicle de Teatre Clàssic Català del CDG de l’any 1992, tornava deu anys després amb una nova generació d’actrius i actor, dirigit per Josep Maria Mestres. Però pel que fa al debat sobre com recuperar la

⁹⁸ GALLÉN, Enric i BATLLE, Carles: *Teatre Nacional de Catalunya 1996-2006*. Barcelona. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. (2006) Pàg 224-225.

tradició teatral, segons la crítica, la revisió no era tan brillant com el de *La dama enamorada* (que per cert, hem de dir que va ser presentada a la Sala Petita, una sala que té tota una concepció diferent de la sala gran) i fregava la fràgil línia entre “la modernitat i l’espardenya”. Cal dir, però, que l’obra de la sala gran es presentava sense cap dramaturgia prèvia i això també s’hauria d’haver valorat, creiem. És cert que la “revisitació” dels clàssic s’ha de fer amb visió de present i modernitzadora, però el mateix objectiu es pot aconseguir amb o sense depuració i reestructuració del text. El fet, però, és que aquell muntatge de la *Filla del mar* va passar per la Sala Gran sense retalls i també sense pena ni glòria.

A més a més, i saltant directament als autors contemporanis catalans, també es va poder veure l’obra *Refugiats* de Sergi Pompermayer. I seguint la voluntat de tocar tots els gèneres escènics, aquell any el TNC va programar l’espectacle de pallsos *Fa mi re* de Tortell Poltrona.

Temporada 2002-2003

La temporada 2002-2003 va veure renéixer amb força el projecte que el CDG havia engegat en la seva segona etapa, del director que ara comandava el TNC: l’aposta forta per la dramaturgia textual contemporània. És clar que el CDG de Domènec Reixach es va poder dedicar quasi exclusivament a aquest projecte, i en canvi el TNC no podia fer-ho. Però aquell curs 2002-2003, a la Sala Tallers, va néixer el projecte T6 de dramaturgia contemporània, en el qual joves dramaturgs tindrien la possibilitat de ser contractats en residències per poder elaborar un text i portar-lo a escena. El T6, amb els anys, ha anat provant diferents formes, s’ha estructurat en diferents teatres, ha tingut més o menys durada o ha acollit diferent nombre d’autors, però des de la perspectiva del present podem assegurar que ha estat una gran ajuda per fer que la dramaturgia catalana contemporània interessi arreu del món. També és cert que alguna controvèrsia ha tingut al llarg de la seva història, com per exemple, i com assenyala Jordi Coca a l’entrevista que li vam realitzar, haver programat Rodolf Sirera (o en certa manera també Carles Alberola, o Carles Batlle...) com un jove autor dramàtic (una jove promesa) sense tenir en compte la seva llarga i consolidada carrera. Segons Coca, Sirera hauria de ser programat al TNC igual que ho ha estat Benet i Jornet. I és clar, a ningú se li acudiria, portar

Benet i Jornet al T6. La primera memòria del programa T6, del gener del 2005, definia l'iniciativa d'aquesta manera:

“El Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya es va crear per a consolidar i ajudar des d'un teatre públic les creacions dels autors dramàtics contemporanis, estimular l'escriptura de nous textos i l'aparició de noves veus. Els autors vinculats al projecte es van incorporar al teatre com a “autors residents”, és a dir, van treballar els seus textos des de dintre del teatre, comptant amb la complicitat de la resta de dramaturgs, i d'alguns directors i actors vinculats al Teatre Nacional.” (Pàg 2)

Aquell any 2002-2003 el TNC va oferir 21 produccions, 6 d'autoria catalana (al voltant del 30%), de les quals només un autor clàssic, J.M. de Sagarra amb *El cafè de la Marina* que tornava al teatre públic català després de vint anys (d'ençà de la producció del CDG dirigida per Juan Hermán Schroeder, recordada al programa de pagament del TNC). Com que l'any anterior l'èxit de la *Dama enamorada* havia estat inqüestionable, l'encàrrec del clàssic va tornar a les mans de Rafel Duran, això sí, a la Sala Gran (com tots els clàssics sense tisorades dramaturgiques) i la crítica va valorar positivament la posada en escena però potser no tant la tria de l'obra en sí, poc compromesa amb la realitat social catalana del segle XXI. De fet, *El cafè de la Marina* és un altre dels molts drames comercials que Sagarra va escriure per al seu públic del Romea. I aquí començaríem a notar el que els professionals dels diaris van criticar de la programació dels clàssics catalans de la sala gran en aquell TNC (*La filla del Mar, Terra baixa, El cafè de la Marina*): titllaven les opcions de ser conservadores. Segurament una opció vinguda a causa, com hem dit, del fracàs i la no acceptació de *Galatea*, del mateix Sagarra, de la temporada 1997-1998. En aquell any que la nova direcció del Nacional complia un lustre, hem de dir que es van fer balanços, i que aquesta opció conservadora que recuperava sobretot el que havien estat els èxits del CDG pel que fa a autors clàssics catalans, com hem dit, va ser molt “comentada” per certa part de la professió i la crítica. Tot i algunes apostes interessants i innovadores del repertori com *La Barca Nova* o *La dama enamorada* (sempre a la sala petita) deien que el TNC programava sense risc i només apostava (a la sala gran) pels autors i les obres consagrades que havien assolit l'èxit en muntatges anteriors, per tal d'agradar el públic burgès del qual es nodria. Alguns recordaven el cas

de *Galatea* com a exemple a seguir, sense recordar el fracàs de públic que havia suposat.

“Segurament, *El Cafè de la Marina* segueix sent per a molta gent un títol emblemàtic del teatre català del segle passat. Potser per això rere la seva programació hi hagi allò que, en el fons, motivava l'autor: fer calaix. País de mercaders! Que Sagarra hagués pogut ser un dramaturg crucial ens ho va demostrar el mateix TNC el 1998 amb *Galatea*, l'única ocasió que l'autor va deixar de banda la cotilla de l'èxit, l'esclavatge del públic i totes les circumstàncies xates que el condicionaven. (...) Però l'opció (de *El cafè de la Marina*) no deixa de ser profundament conservadora i poc avinent amb els veritables objectius d'un teatre nacional que segueix donant l'esquena a clàssics més compromesos amb la realitat i amb el teatre.”⁹⁹

Pel que fa a autors contemporanis, cal comentar el pas de Carles Santos de la sala tallers (temporada 1999-2000) a la Sala gran *Sama Samarruk Suck Suck*. I després que les obres d'autors contemporanis van ser totes programades, com hem destacat, al programa T6, que com el seu nom indica oferia l'exhibició de sis autors (cinc catalans més Neil Labute, el primer any): *El paradís oblidat* de David Plana, *El clavicèmbal* de Dani Salgado, *L'aparador* de Victòria Szpunberg, *Àrea privada de caça* d'Enric Nolla i *El mètode Gronholm* de Jordi Galceran, que anys després passaria a ser el primer text català que aguantava més de tres anys a la cartellera comercial barcelonina.

Temporada 2003-2004

La temporada 2003-2004 va suposar un salt quantitatiu respecte els anys anteriors: 21 produccions de les quals 7 eren d'autoria catalana (30% sempre comptant les creacions no textuais i les produccions del programa T6). Carles Santos, sempre amb l'èxit assegurat tot i el seu llenguatge avantguardista, tornava a l'escenari de la sala tallers amb *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*. Les bombolles de sabó de Pep Bou arribaven per les vacances de Nadal a la sala petita amb *Diàfan* una bona aposta de teatre familiar. Pel que fa a autors clàssics, la mateixa política de sempre: a la sala petita, textos desconeguts d'autors nostrats a recuperar, o espectacles *collage* compostos de textos d'aquest mateix tipus d'autors; sempre amb dramaturgia i reconstrucció expressa. I a la sala gran, les relectures dels grans clàssics que ja havien funcionat anteriorment al CDG, portats a l'escena sense retalls. En el primer cas, aquell any, el TNC va programar *Un ram de mar*, un

⁹⁹ MASSIP, Francesc: *Mala peça al Teler*. Diari AVUI, 1 de febrer de 2003. Pàg. 51

muntatge de textos en prosa de Joaquim Ruyra dirigit per Joan Castells; i en el segon, *Maria Rosa* d'Àngel Guimerà (que al CDG l'any 1982 havia muntat John Strasberg) dirigit per Àngel Alonso. Continuant amb el comentari crític que es feia a aquest tipus de programació més conservadora, creiem que també hauríem de valorar el fet que el públic català pogués veure'n noves relectures a principis del segle XXI. Aquestes revisions s'haurien de fer constantment cada cinc o deu anys, en muntatges i sales diferents, grans i petites. Però sí que és cert que aquell TNC no s'hauria d'haver oblidat tal com ho va fer del "risc". Risc de posar en escena obres més desconegudes i que potser haguessin dialogat de temes més actuals més amb el públic, o risc en la posada en escena de les obres que va programar. En el cas de *Maria Rosa*, per exemple, tot i donar la direcció al rebel Àngel Alonso, Joan Anton Benach opinava¹⁰⁰:

"Y el resultado es un espectáculo capaz de desasnar a legiones de jóvenes que todo lo ignoran de las pasiones guimeranianas y que tal vez agrade mucho a los amantes de la arqueología escénica patria. Apenas nada más. Ningún riesgo. Ningún estímulo nuevo para los conocedores del clásico. Ningún avance, en fin, para nuestra gran dramaturgia."

Juan Carlos Olivares, al diari *Avui*¹⁰¹ també es queixava de "l'estil noucentista" que havia adoptat el TNC en les seves revisions dels clàssics a la sala gran i més concretament de la trilogia que havia presentat sobre Guimerà. I posava més llenya al debat: afirmava que amb una mica de treball dramaturgic per modernitzar els pilars estructurals de l'obra n'hi hagués hagut prou per fer-la desitjable.

"Amb Maria Rosa el TNC culmina l'obligada trilogia de Guimerà. Missió acomplerta. Van treure l'autor de la seva tomba de voluntariosos muntatges privats per construir-li un grandiloqüent mausoleu oficial. Arquitectura teatral sòlida, però sense glòria artística. (...) Àngel Alonso ha estat l'artesà picapedrer elegit per a aquesta última. Com els seus antecessors, tampoc ell ha sabut il·luminar el text amb una lectura contemporània. Com els altres s'ha limitat a posar ordre i mesura interpretativa en una producció exultant de mitjans i recursos."

Pel que fa als autors contemporanis ajudats pel projecte T6 del curs 2003-2004, van ser: Carles Alberola, un autor no jove sinó consagrat al País Valencià que va escriure i presentar *Almenys no és Nadal*, Gemma Rodríguez que va poder exhibir *T'estimaré infinittt*, i una veu que amb els anys s'alçaria

¹⁰⁰ BENACH, Joan Anton: a *Angélicamente conservador*. La Vanguardia, 28 de març de 2004 pàg 52

¹⁰¹ OLIVARES, Juan Carlos a *La darrera llosa del Mausuleu Guimerà*. *Avui*, 27 de març de 2004. Pàg 50

amb veu pròpia i una temàtica colpidora però recurrent, Albert Espinosa, que va presentar *El club de les palles*.

Un fet cal destacar d'aquesta temporada 2003-2004 i és el canvi de govern que hi va haver a la Generalitat a partir del novembre de 2003, i que es va fer visible del tot durant el 2004. Per primera vegada des de 1980 una força catalanista i d'esquerres anomenada "Tripartit" governava Catalunya des del Palau de la Generalitat. I al TNC això es va traduir amb un canvi de gestor. Joan Francesc Marco va substituir a Josep Maria Busquets en la societat Teatre Nacional de Catalunya S.A. Ja durant els primers dies en el càrrec, Busquets feia declaracions on es veien quins serien els punts que voldria renovar: la relació amb el teatre privat (aplicant en certa manera les línies del Mercat de les Flors en relació a programar companyies) i la descentralització i les gires.

*"Cal no tenir prejudicis i no hi ha cap raó perquè el Teatre Nacional no aculli l'empresa privada, si les seves propostes són interessants. (...) El TNC ha de ser un dinamitzador de l'escena catalana i no limitar-se solament a produir espectacles. Cal que la producció pugui circular per teatres del país, i perquè aquesta es pugui moure sense problemes s'hauria de plantejar que els muntatges siguin de mides portables"*¹⁰²

Temporada 2004-2005

La temporada 2004-2005 va oferir 19 produccions, 6 de les quals eren d'autoria catalana (mantenint més o menys a ratlla el 30%). Primer de tot volem destacar que seguint aquesta "picada d'ullet" al teatre privat del nou gestor socialista, Joan Francesc Marco, el TNC va produir el retorn d'un muntatge mític de Dagoll Dagom, que cal dir també que aquell curs feia trenta anys: *Mar i Cel* d'Àngel Guimerà però reescrit per Xavier Bru de Sala a finals dels anys vuitanta. És de justícia explicar aquí que, accedint al nacional, Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisqueuella i companyia assolien el seu desig, (desig, per cert, responsable en part de la caiguda de Flotats del seu Olimp de la plaça de les Glòries) de *"convertir el TNC en un centre de producció per a les companyies de teatre catalanes"*¹⁰³. *Mar i Cel* es va poder veure a la sala gran (potser com

¹⁰² Avui, 16 de març de 2004. Pàg 59. Per cert que aquesta darrera frase feia que molts professionals es preguntessin si el problema no eren les mides de la sala gran.

¹⁰³ De l'article d' OLIVARES, Juan Carlos: *El retorn de Mar i Cel* al diari Avui del dia 30 d'agost de 2004, pàg. 30

a tímida i segura resposta a les crítiques de la manca de risc en la programació dels autors catalans en aquella sala) i es va convertir en el tercer espectacle més vist del TNC. D'autors catalans també hi va haver els del T6: Carles Batlle, amb *Temptació*, Manuel Veiga amb *16.000 pessetes*, Rodolf Sirera amb *Raccord*, i un text d'Isabel Díaz en castellà anomenat *El plan B*. Fora del T6, Sergi Belbel, que ja aleshores era el dramaturg català de més projecció internacional, va presentar a la sala petita *Forasters*, un text que parlava sobre un tema tan actual com la immigració i que el dramaturg de Terrassa s'autodirigia. A més, la companyia de titelles Teatre Nu presentava una dramaturgia de J.M. Benet i Jornet per a públic familiar sobre *La Ventafocs*. A la vegada també hem de citar la programació de les companyies de Pep Bou, que reprenia *Diàfan* degut a l'èxit de públic de la temporada anterior, i la companyia d'Albert Vidal, que després d'uns anys d'autoexili a Mongòlia tornava a casa per presentar-nos *El Príncep. Cants, danses i discursos*.

En ocasió de la reprogramació de *Mar i Cel* de Dagoll Dagom al TNC, Juan Carlos Olivares¹⁰⁴ reflexionava sobre l'operació, de marcat prestigi tant per la companyia privada com pel teatre públic:

“Tot apunta que Mar i cel tornarà a triomfar al TNC. Juga a favor seu el record d'un espectacle d'incontestada qualitat (...) i l'element de retrobada amb un títol significatiu per al públic català. Un espectacle idoni per mantenir la línia ascendent d'assistència de públic. Criteri quantitatiu que s'ha convertit en un dels principals arguments de programació del TNC. Un dolç conservadorisme buscat pels mecenes públics per contrarestar la seva atonia cultural (...) El nivell de risc és baix. Potser és la primera vegada que un espectacle de producció privada i provat èxit a les taquilles es reestrena transformat en un muntatge apadrinat amb diners públics.”

En un altre article, el mateix Juan Carlos Olivares, el 29 de novembre de 2004, analitzava el document que el nou govern tripartit (catalanista i d'esquerres) havia presentat en relació al TNC. Després d'opinar que *“el text sembla servir més i millor a una presentació pública dels nous gestors de la cultura nacional que al funcionament del futur TNC i la seva consolidació com a*

¹⁰⁴ OLIVARES, Juan Carlos: *El retorn de Mar i Cel*. Avui, dia 30 d'agost de 2004, Pàg. 30

teatre de referència”¹⁰⁵ l’articulista fa una reflexió exactament sobre el tema d’aquest treball. La citem perquè la trobem molt interessant:

*Segons el document, "caldrà prestar atenció especial a la dramaturgia autòctona, que entesa en un sentit ben ampli ha d'abraçar aquells autors i aquelles obres que, independentment de l'època en què van ser escrites, constitueixen un referent i un model per al teatre català". (...) Entre aquest "sentit ben ampli" es podria intuir alguna referència implícita al que es podria anomenar repertori català, però sense especificar si és necessari crear tal repertori i sota quins criteris artístics s'ha de mantenir i recuperar aquest llegat teatral. És més, ni una paraula sobre si el TNC ha d'impulsar la incorporació de nous textos i autors dels últims 50 anys que d'alguna manera enriqueixin aquest patrimoni i assegurin la seva projecció futura. Una qüestió que altres teatres aborden com un tema prioritari, ja que sobre aquesta herència i la seva continuïtat generacional es fonamenta gran part de la personalitat diferencial d'un teatre públic.*¹⁰⁶

Aturem-nos un altre moment, ara, per fer l’exercici comparatiu i repassar la cartellera teatral barcelonina pel que fa a autors catalans durant el mes d’abril (dades a l’atzar). I el primer que veiem és que són ben pocs els autors de casa nostra representats. Només trobem tres teatres privats, tan alternatius com comercials, que aquell més d’abril programessin autors catalans: l’Espai Brossa, que presentava un doble cartell amb *El dondedonde* de l’humorista Christian Atanasiu, i *Wamba va* de Gerard Altaió, Eduard Escofet i Josep Pedrals; la sala Muntaner, que havia programat *Esquena de ganivet* de Miquel Àngel Raió i Pep Tossar; i el teatre Victòria, on Dagoll Dagom havia tornat a muntar el vaixell més famós del teatre català amb el seu gran èxit *Mar i Cel*. Potser el pobre resultat és perquè el mes l’hem agafat a l’atzar, i si mirem el mes de febrer del mateix any, veiem que el resultat es maquilla relativament: A més de *Mar i Cel*, hem de sumar que a l’Espai Brossa es feia *La Xarxa*, del mateix autor, al Romea, *Surabaya* de Marc Rossich, i al Poliorama, *El mètode Gronhölml* de Jordi Galceran (que mesos després s’establiria al teatre de la Rambla durant tres anys).

Temporada 2005-2006

¹⁰⁵ OLIVARES, Juan Carlos: *Ja tenim document. Tenim teatre?* Avui dia 29 de novembre de 2004. Pàg 40. Opinió sustentada, per cert, per molts més professionals, que en aquells mesos havien posat moltes esperances en que el canvi de Govern suposés un canvi de rumb en certes tendències del TNC. En relació a això veure l’article de Ricard Salvat del dia 1 d’abril de 2004 al diari Avui, en l’annex 7.

¹⁰⁶ OLIVARES, Juan Carlos. *ibidem*, pàg 40

El 2005-2006 va ser el darrer curs de Domènech Reixach al capdavant de la gran institució. La temporada la podríem considerar gairebé de traspàs entre ell i el que seria el tercer director del TNC, Sergi Belbel, que, en línies generals, va aportar un petit increment en la programació d'autors catalans. Aquella temporada, doncs, ja va oferir certes novetats que marcarien la línia a seguir en els anys posteriors. Primer de tot hem de dir que l'increment d'autoria catalana es va concretar en 7 propostes de les 18 que va oferir en total el TNC aquella temporada (acostant-se per primera vegada al 40%!). La programació d'autors clàssics catalans va suposar un cert canvi de rumb. Es va programar per primera vegada una obra sencera de Joan Oliver, *La fam*, dirigida per Pep Pla; obra que, a més, té com a rerefons la defensa republicana de Barcelona en ocasió de l'*Alzamiento Nacional* del 18 de juliol de 1936. Joan Oliver, autor polèmic i no força crític amb el primer govern conservador de la Generalitat, no havia pujat mai abans a un escenari públic de Barcelona. Potser la raó d'aquesta programació, doncs, caldria trobar-la en el canvi de govern que s'havia produït a la Generalitat a finals del 2003, cosa que si fos certa creiem que diria ben poc de l'autonomia de la institució. El que queda bastant clar és que aquest curs de traspàs de poders al TNC ja va oferir algunes pistes d'un cert canvi en la mentalitat respecte als nostres clàssics, sobretot. També hem de dir, per exemple, que després de l'èxit de *La dama enamorada* de feia algunes temporades, Joan Puig i Ferrer entrava per primera vegada a la sala gran del Nacional com a autor consagrat, i hi entrava de la mà d'un altre reusenc com ell, el director Ramon Simó, amb l'obra *Aigües encantades*. L'espectacle, segons Joan Anton Benach va ser "*una de les millors revisions del repertori clàssic català que s'han portat a terme al TNC*"¹⁰⁷ El crític també informa que la darrera vegada que s'havia posat en escena era de la mà de Ricard Salvat i la Companyia Adrià Gual, cap a l'any 1977.

A més, J.M. Benet i Jornet arribava a la sala petita amb *Salamandra*, dirigida per Toni Casares; i després hi va haver tots els autors del T6: Gerard Vázquez amb *Uuuuh!* amb Charlie Rivel de protagonista, Beth Escudé amb *Aurora de Gollada*, i Esteve Soler amb *Jo sóc un altre*. A més a més, i per a públic familiar, el TNC va proposar l'adaptació teatral de *Les aventures*

¹⁰⁷ BENACH, Joan Anton. *Aguas muy recomendables*. La Vanguardia 5 de març de 2006, pàg. 58

extraordinàries d'en Massagan, de Josep Maria Floch i Torres, tot un clàssic de la novel·lística i la dramàtica catalana per a infants, que va adaptar i portar a escena Joan Castells.

En la memòria dels primers deu anys del TNC, el balanç de la gestió de Domènec Reixach diu:

“Si recordem les línies inicials del seu pla de programació (...) ens adonem que els objectius han estat aconseguits. L'acceptació del públic també és un bon baròmetre a l'hora d'avaluar aquest període: del 46% d'ocupació en la primera temporada Reixach (1998-1999) a entre el 70 i 80% en les quatre darreres temporades.”¹⁰⁸

Temporada 2006-2007

El canvi en la direcció del TNC va suposar, en línies generals una continuïtat de la línia iniciada per Domènec Reixach. Com deia Santiago Fondevila en una columna titulada “*Conservar lo que funciona*” a La Vanguardia del dia 5 de març de 2005 (Pàg 43):

“(la elecció de Belbel) ...representa un cierto continuismo en una institución teatral que funciona bien. Valoración que se puede cuestionar hasta con razón en algunos aspectos pero que no puede solapar la proyección popular que ha alcanzado el TNC bajo el mandato de Domènec Reixach, quien ha superado con mucho el desafío que en su día le lanzó quien fue director fundador, Josep Maria Flotats”

El mateix periodista, a més, ja descrivia certes línies de funcionament i certes continuïtats de la polèmica encetada pels sectors teatrals que quedaven any rere any, fora del TNC:

“El autor y director egarense es, por demás, un conocedor del teatro extranjero y tiene la virtud de trabajar con equipos. Justamente algo que algunos le han criticado. Los que no están en esos equipos, claro”

Tirem endavant. La primera temporada de Sergi Belbel al capdavant del TNC va oferir un salt quantitatiu considerable, tant en el nombre de propostes presentades en total, com també en el tant per cent d'autors catalans programats. Els números van ser els següents: 24 produccions, 11 de les quals eren d'autoria catalana (gairebé un 50%). Un tant per cent com aquest només s'havia aconseguit en els primers anys del CDG (parlem d'aquell CDG amb funcions de teatre nacional i no la segona etapa dedicada quasi exclusivament

¹⁰⁸ GALLÉN, Enric i BATLLE, Carles *TNC 1996-2006*. Barcelona. Teatre Nacional de Catalunya. (2006) Pàg 440.

a la dramaturgia catalana contemporània, que va arribar a programar en alguna temporada un 90% d'autors catalans). Pel que fa a obres i autors també veiem que hi va haver un cert augment en el risc. Per exemple es va fer entrar per primera vegada un text de Carles Soldevila, *Valentina*, que va passar per la sala petita de la mà del director Toni Casares amb una dramaturgia prèvia de Jordi Galceran. Sembla talment com si les provatures amb els autors "nous" seguissin sempre el mateix patró, patró que marcaria que la primera vegada que un autor "nou" entra a la programació del TNC ha de passar per la sala petita havent acudit, abans, a un taller de dramaturgia que li retallés tot el que li sobra i el pentinés per ser presentat a un públic contemporani. Seguint amb els autors clàssics i la nova reorientació de la marca Belbel, es va estrenar un Guimerà desconegut, *En pólvora*, posada en escena i versió que firmava ell mateix. (Cal citar aquí l'entrevista que vam fer a Enric Gallén, on el professor explica que *En pólvora* era un títol que havia estat proposat per l'antiga direcció del TNC i que si no l'havien produït finalment era pel fre que s'havien autoimposat quan es va escollir que l'objectiu era fidelitzar el nou públic del nou teatre). També va ser durant el primer any de Belbel que per fi un text de Salvador Espriu va entrar en la programació del Nacional: *Primera Història d'Esther*, que des del muntatge de la companyia del Lliure al teatre Romea l'any 1981 no s'havia tornat a programar. L'encarregat de dur-lo a escena va ser Oriol Broggi. En resum, tres autors catalans clàssics en una mateixa temporada: Sergi Belbel deixava clara la seva nova orientació.

Però no per això va oblidar-se de la dramaturgia catalana contemporània ni dels altres gèneres dramàtics, ni de les companyies catalanes. Degut a l'èxit de la temporada anterior, va reprogramar *Uuuuh!* de Gerard Vázquez, però el TNC també encetava un nou cicle T6. A partir d'aquell curs tindria una durada de dos anys i involucraria altres teatres de la ciutat, amb la intenció que la dramaturgia catalana contemporània s'estengués arreu de la ciutat. Els nous autors van ser Albert Mestres, que va presentar *Temps real*, Mercè Sarrias amb una divertida *En defensa dels mosquits albins*, Àngels Aymar estrenava al Tantarantana *La indiana*, i Jordi Silva, al Versus, *La millor nit de la teva vida*. Aquell any era el 30è aniversari de la cia. Marduix Titelles i el TNC els va programar dos espectacles: *Impressions: 3 moments* amb textos de Jacint Verdaguer i Pep Albanell, i *Frederic, i tu què fas*, els dos es van presentar al

cicle “El nacional més petit”, que s’inaugurava aquella mateixa temporada de la mà de Joan Font. *El gran secret* una obra d’Albert Espinosa i Joan Font també va servir perquè els Comediants tornessin al TNC, dins aquest cicle.

Temporada 2007-2008

La Temporada 2007-2008 va portar 26 produccions, 10 de les quals d’autoria catalana (una menys), però la renovada línia que volia seguir l’equip de Belbel, que es deia hereva de la de Domènech Reixac però que encara incidia més en les obres d’autors d’aquí, continuava ferma. Com a autora clàssica, la gran protagonista d’aquella temporada va ser Mercè Rodoreda (de la qual se celebrava el centenari del seu naixement), de la qual es va presentar a la sala gran *La plaça del dimant*. *La plaça del diamant*, però, és una novel·la, i l’encarregat de transformar-la en obra de teatre va ser J.M. Benet i Jornet. Molts professionals no van entendre perquè s’adaptava una novel·la quan Mercè Rodoreda tenia obra dramàtica molt interessant que ja havia sigut provada als escenaris públics del país. I el cert és que pocs poden respondre per què es va fer: pot ser que encara hi hagués certa desconfiança en l’obra dramàtica de la Rodoreda, pensant que era de menor qualitat que la novel·lística? O potser es volia fer un gran espectacle i prou? Va ser un encert portar una novel·la al teatre quan la gràcia de la novel·la és poder-la llegir? Què aportava la nova versió respecte l’original? Totes aquestes preguntes se les feia (i fa encara) molta gent. I per acabar amb els autors clàssics, hem de dir que per Nadal es va programar *El poema de Nadal* de J.M. Sagarra dirigit per un vell i oblidat director que entrava per primera vegada a dirigir en un teatre públic, Esteve Polls. A la sala petita, un darrer clàssic, en aquest cas contemporani i avantguardista, va tornar als escenaris del Nacional, Joan Brossa, amb l’obra *El dia del profeta* dirigida per Rosa Novell.

Pel que fa a dramaturgia contemporània es va programar dins i fora del programa T6, i a la sala gran, a la petita i a tallers. O sigui, apostant-hi encara més fort que durant l’època de Domènec Reixach. A la sala gran es van poder veure el retorn de la Fura dels Baus amb l’obra *Boris Gudonov*, d’Àlex Ollé i David Plana, sobre el terrorisme. A la sala petita es va presentar *A la Toscana*, la que llavors era la darrera obra de Sergi Belbel, dirigida pel mateix Sergi Belbel. I també *Sis Joans* un espectacle de teatre familiar a partir de textos de

Carles Riba. Pel que fa al T6, aquell any també es repartia entre diferents teatres de Catalunya. A la sala Tallers es va poder veure *Un fill, un arbre, un llibre* de Toni Silva i *Una mujer en transparencia* (en castellà) d'Eva Hibernia; al teatre de Ponent de Granollers es presentava *Singapur* de Pau Miró, i a l'Espai Brossa *Dos de dos* d'Albert Mestres. Al TNC també es va programar *El saló anubis* dins el festival d'òpera de butxaca.

Temporada 2008-2009

Primer de tot cal dir que tot i l'empenta inicial de l'etapa Belbel pel que fa a programació d'autors catalans, les obres d'autoria catalana d'aquella temporada 2008-2009 van tornar a representar només el 33% del total. El TNC va programar 24 produccions, 8 de les quals eren d'autors catalans. I la gran protagonista (durant el darrer trimestre de 2008) va tornar a ser una adaptació d'una novel·la Mercè Rodoreda ja que Dagoll Dagom va presentar el musical *Aloma*. Com a autors clàssics, també cal destacar el contundent muntatge de *Mort de Dama* que Rafel Duran va presentar a la sala petita, amb una Mercè Arànega extraordinària. L'obra de Llorenç Villalonga tornava als escenaris catalans després de gairebé trenta anys, d'ençà que el CDG, l'any 1981 l'havia presentada fora de temporada per una companyia formada per actors i actrius de Mallorca. Una altra sorpresa va ser la que Ramon Simó va donar amb *La dama de Reus* d'Ambrosi Carrión, un dramaturg pràcticament desconegut pel públic però que, per exemple, havia guanyat amb aquesta obra el premi Ignasi Iglesias l'any 1950. A la sala tallers, també es van alçar les veus d'un bon grapat d'autors que es ven haver d'exiliar durant els primers anys del franquisme: el muntatge es va dir *La nit més freda* i volia commemorar els setanta anys del final de la guerra civil i el començament de l'exili per tants i tants catalans. Era un espectacle amb textos de Joan Oliver, Carles Riba, Mercè Rodoreda o Antoni Rovira i Virgili. El T6 va programar les obres *Trueta* d'Àngels Aymar, *Lleons* de Pau Miró i *Informe per a un policia volador* de Mercè Sarrias, a la Sala Muntaner. Però un dels èxits més grans de la temporada va ser per *Non Solum*, el frenètic monòleg escrit per Sergi López i Jorge Picó que interpretava l'actor de Vilanova i la Geltrú. Per acabar direm que aquella temporada 2008-2009 va proposar un experiment notable en el terreny de la dansa contemporània: unes coreografies basades a partir de textos d'autors catalans. D'aquí en van sortir, el *Present vulnerable*, amb textos i poemes de

Feliu Formosa, i *Enigma* a partir de la figura i l'obra de Víctor Català. Volem destacar aquests experiments perquè creiem que denoten un coneixement més profund de la creació literària catalana. Són exercicis que no es poden arribar a programar sense un bon coneixement previ de la nostra tradició escènico-literària.

Temporada 2009-2010

La temporada 2009 2010 va programar 22 produccions, 9 de les quals d'autoria catalana (menys encara d'un 50%). D'aquesta temporada destacarem la descoberta d'una altra veu nova en el panorama d'autors clàssics: Juli Vallmitjana, un prosista i retratista amant dels baixos fons barcelonins de qui es va representar *El casament d'en Terregada*, dirigit per Joan Castells sota la dramaturgia d'Albert Mestres, posant una especial atenció al retrat precís d'aquells barris baixos amb els accents i les parles diferents dels diversos personatges. I continuant amb els autors clàssics, la relectura que Carme Portacelli i Pablo Ley van fer de l'obra que va inaugurar el teatre, *L'Auca del Sr. Esteve*, primera vegada que es repetia una obra al TNC. També es va programar un espectacle a partir del món oníric de Sinera, de Salvador Espriu, *El Jardí dels cinc arbres*, muntatge realitzat per Joan Ollé. Al T6 hi va haver canvi generacional i es va presentar tres obres noves: *M de mortal* de Carles Mallol, *No em diguis amor* de Marta Buchaca i *Lluny de Nuuk* de Pere Riera, tres obres que parlaven de conflictes familiars. Pel que fa a l'autoria contemporània de fora del programa T6, Belbel va proposar la reposició de *Non Solum*, que acabaria programada també al teatre Poliorama durant uns quants mesos degut al fort èxit de públic, i una obra complicada d'una de les veus més potents de la dramaturgia actual, Guillem Clua, que presentava *Marburg*. Pel que fa a teatre familiar, l'aposta de programar autors catalans clàssics de la novel·la infantil i juvenil també va continuar, i d'aquesta manera la jove companyia Egos teatre presentava una estranya i creiem que no massa aconseguida versió lliure de *La casa sota la sorra* de Joaquim Carbó.

Aturem-nos per darrera vegada a fer la comparació d'autors catalans programats als teatres públics amb els teatres privats de Barcelona. Les dades, sempre a l'atzar, són també del mes d'abril del 2010. Aquell mes d'abril, en que cal citar que el Lliure tenia en cartell dues obres d'autoria catalana a la vegada, cosa molt insòlita: *Dictadura, transició, democràcia* de Lluïsa Cunillé, Xavier

Albertí, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borrás, i *Après moi, le déluge* de Lluïsa Cunillé, les sales alternatives de Barcelona oferien força muntatges d'autors catalans. La Sala Beckett, per exemple, oferia dues obres d'Albert Mestres, *Zwdu o el dubte* i *Un altre Wittgenstein, si us plau o l'Holocaust*; al Versus s'oferia el monòleg de Xus Estruch i Al. Víctor *La peixatera* i *Si avui és diumenge demà és dijous* d'Aleix Fauró i Isis Martín; al teatre Gaudí, *Desiguals* d'Ever Blanchet, i al Nou Tantarantana la dramaturga catalano-argentina Victòria Szpunberg presentava *La marca preferida de las hermanas Clausman*, encara que aquesta obra l'hauríem de comptar, si de cas, en un possible repertori de teatre castellà. Pel que fa a teatres privats, el Poliorama era l'únic que representava un autor català, Joan Lluís Bozzo, amb *Còmica vida*. Com podem veure la situació d'autors d'aquí en els teatres d'aquí s'ha normalitzat totalment, però, diguem-ho clar: sobretot pel que fa a sales petites. Les sales de teatre comercial cada vegada més aposten per espectacles en castellà (produccions de fora de Catalunya, molt sovint) i d'autors d'arreu del món.

15a temporada 2010-2011

Arribem a la temporada actual, la qual ha programat 18 produccions (degut a la crisi econòmico-financera actual), 7 de les quals d'autoria catalana, dada, per cert, que continua no arribant al desitjat 50%. La línia seguida per la programació ha estat l'habitual des que Belbel va arribar a la direcció del TNC: l'aposta per la dramaturgia contemporània, dins i fora el T6, la recuperació paulatina de veus no tant conegudes (tot i que importantíssimes) de la tradició dramàtica catalana, la creació de nou repertori teatral català mitjançant l'adaptació de novel·les importants de la nostra literatura, i la programació d'autors i temàtiques nostrades per a un públic familiar.

Pel que fa a la dramaturgia contemporània, s'ha de dir que enguany només s'ha programat nous autors al T6: *Vimbodí vs. Praga* de Cristina Clemente, *Gang Bang* de JM Miró, i *Una història catalana* de Jordi Casanovas. Pel que fa a la recuperació d'autors clàssics no habituals cal destacar la bona recepció que va tenir *Misteri de Dolor* d'Adrià Gual, a la sala petita, autor que només Ricard Salvat s'havia atrevit a programar a la Companyia Adrià Gual durant els anys setanta. *Pedra de tartera*, de Maria Barbal, i també a la sala petita, ha estat la novel·la seleccionada per dur a escena de la mà del

dramaturg Marc Rossich, en aquesta operació que encara molts professionals i teòrics del teatre català no entenen. A la Sala gran Joan Ollé va muntar un espectacle sobre la figura i l'obra de Joan Maragall, *Joan Maragall, la llei de l'amor*, i a la sala tallers, de l'espectacle familiar d'autoria catalana se'n va encarregar Albert Vidal, que va posar en escena la rondalla tradicional *Història de Joan nascut d'un ós*.

En resum, en quinze anys de TNC ha passat de tot. Però la tendència a analitzar pel que fa al tema d'aquest treball de recerca: la programació del repertori teatral català, és que encara no s'ha arribat a un consens sobre quin ha de ser aquest repertori o quins són els autors i les obres més representatives que s'han d'anar revisant periòdicament.¹⁰⁹ On s'ha fet més feina (i des de fa dècades en veiem els fruits) és en la creació d'un planter de dramaturgs nous, alguns dels quals ja han assolit veu pròpia a nivell internacional, cosa que s'ha de valorar molt, creiem, i que fa dir a molts professionals i no professionals que el "teatre català està vivint la seva millor època". Però també és cert que pel que fa a la revisió del nostre patrimoni clàssic només s'ha avançat tímidament. Durant l'època de Domènech Reixac al capdavant del TNC, com hem vist, es van repetir molts dels títols que ja havia estrenat el CDG de Hermann Bonnín. És cert que cal tenir present el fracàs de públic de la tendència que volia marcar aquella primera temporada, la de *Galatea* de Sagarra i *El Balancí* de Lluïsa Cunillé, en la qual hi va haver més risc. I és cert que molts dels autors clàssics presentats després com a "novetats" ja havien estat proposats anteriorment. Però després, l'opció conservadora de programar els "grans autors" va tirar pel dret, amb títols que, pel que es deia des de la tribuna de crítics, no suposaven cap reflexió crítica sobre qüestions presents de la societat catalana sinó més aviat volien satisfer un públic amant de la calma i d'allò que ja coneixia, fet, això sí amb bons actors mediàtics, una gran producció (com correspon a un Teatre Nacional) i en català. També és cert que certs muntatges, sobretot a la sala petita, van permetre'ns descobrir que alguns autors oblidats de la tradició tenien coses a dir. Però el

¹⁰⁹ De fet, com anunciàvem a la introducció d'aquest treball, el projecte de creació d'un repertori teatral català néix finalment el 2010 de la mà de diferents institucions (Institució de les Lletres Catalanes, Institut del Teatre, Teatre Nacional de Catalunya i Teatre Nacional de Palma) a causa de no haver-se assolit aquest objectiu per part de les institucions teatrals públiques de Catalunya i després de les Jornades de Debat sobre el Repertori Teatral Català organitzades per la Facultat de Lletres de la UAB.

gran problema, opinem, és aquest: que en trenta anys de democràcia encara haguem de “descobrir” tants “nous” autors antics. Una altra qüestió sobre aquests autors oblidats seria que, tot i la paulatina descoberta de Puig i Ferrer, Vilanova, Ruyra, o, en un altre pla, Joan Oliver i Joan Brossa, hi havia una generació que semblava que fos impossible que entrés a les sales del TNC (cosa que en certa manera encara dura). I és una generació, que tot i que certes veus opinin que ja no són gens actuals i que els directors no hi confien, creiem que és prou important i s’hauria de fer un esforç per redescobrir: es tracta de la generació que va viure la postguerra sense exiliar-se i que va mantenir viva, a Catalunya, la tradició d’escriure en català, des de l’amagatall és clar: Espriu, Pedroló, Maria Aurèlia Capmany, Palau i Fabre... Cert és que amb l’entrada de Sergi Belbel, sobretot el primer any (després ja hem vist la “desinflada” en la línia proposada) semblava que aquest oblit es volia corregir: es van programar per primera vegada obres de Salvador Espriu o de Joan Oliver, per exemple. Darrerament, en canvi, s’ha preferit recuperar autors de principis de segle XX: Vallmitjana, Adrià Gual... Ara bé l’arribada de Belbel també ha portat una novetat prou discutida en referència als autors clàssics: les dramaturgies contemporànies d’algunes grans novel·les d’autors catalans. Aquest fet, que ha donat resultats de públic francament positius, també posa en evidència, creiem, la desconfiança que encara hi ha en el repertori teatral català. O sigui que, desconfiança cap a allò nostre, o autoodi, com en dirien els més agosarats, encara són paraules que ressonen en les veus dels professionals més crítics amb les polítiques de programació del TNC. Com va dir (i segurament diria encara) el polèmic Ricard Salvat:

... un veritable Teatre Nacional, en la dimensió de Museu Imaginari del teatre català de totes les èpoques, no s’ha produït sota cap concepte. (...) I els diferents responsables (...) han tingut unes facilitats de treball com molt pocs professionals europeus han fruit al llarg del segle passat (...) Els coneixedors de la part econòmica del Teatre Nacional afirmen que posseeix una de les més altes subvencions europees. Com és possible que treballant amb aquestes comoditats, i havent creat un magne edifici (...) no s’hagin escoltat en aquest nou teatre les veus dels nostres millors escriptors? Ens referim, entre d’altres, a Joan Ferrandis, als actes sacramentals publicats per Timoneda, a Francesc Fontanelles, a Joan Ramis, a Jaume Tió, al Rector de Valfogona (Francesc Vicenç Garcia), a Josep Robrenyo, a Pitarra, a Josep Pous i Pagès, a Josep Carner, a Ferran i Carles Soldevila, a Carme Monturiol, a Maria Lluïsa Algarra, a Salvador Espriu, a Joan Oliver, a Mercè Rodoreda, a Manuel de Pedroló, a Maria Aurèlia

Capmany, a Joan Brossa, a Josep Palau i Fabre, a Rafael Tasis, a Odó Hurtado, i a tants i tants d'altres, sense oblidar Josep M. Espinàs, Blai Bonet o Baltasar Porcel. (...) Com es pot acceptar que s'hagi permès tota la teoria d'ostracismes que s'ha seguit?

Un teatre nacional és, també, i sobretot, la creació d'un repertori. Un repertori que fixa i magnifica la tradició teatral del país. Un repertori -com ens va dir Paolo Grassi (...) - no es defineix solament per les obres que munta o que escull, sinó també perquè es nega a muntar aquelles obres que, podent posar-les en escena, no ho vol fer, donat que no entren dins de les coordenades ètiques, polítiques i estètiques que el teatre vol definir.¹¹⁰

Pel que fa a autors contemporanis, tot i que com hem dit, des de fa molts anys s'ha fet una bona feina de planter que ha fet conèixer al món la dramaturgia catalana contemporània (i el projecte T6 ha fet un gran paper), també creiem que s'han d'analitzar amb calma i fons afirmacions com les que recull Marcos Ordóñez en un article publicat al suplement *Babelia* del diari El País del dia 27 de novembre de 2004 (a la pàgina 6 del susdit suplement). El crític explica que la “nova generació d'autors” (recordem-los: Sergi Belbel, Jordi Sánchez i Joel Joan, Jordi Galceran, David Plana, Carles Batlle; o els dos més joves d'aquells anys: Albert Espinosa i Pau Miró), aquesta “nova” generació, doncs, neix a partir de l'estela de Benet i Jornet i José Sanchis Sinisterra. Creiem que aquesta és una realitat indiscutible i que s'ha subratllat per tots els estudiosos d'aquesta generació. Però també creiem que aquesta qüestió hauria de ser analitzada amb calma i profundament. Sabem no es pot anar en contra d'una realitat tan indiscutible però opinem que és un panorama bastant trist que els “pares” de la dramaturgia catalana només siguin dos autors (o tres si afegim Rodolf Sirera). És un ventall ben pobre. És cert que els altres autors de la generació dels seixanta van deixar d'escriure i que per aquest motiu la paternitat dels autors contemporanis s'ha reduït a aquest número, i recordem que si van deixar d'escriure també va ser a causa que ningú creia amb ells i que no eren programats. Però creiem que aquesta realitat també podria analitzar-se políticament: la vinculació de molts autors d'aquesta generació dels seixanta-setanta a partits contraris al primer govern de la Generalitat és una evidència, i per tant eren veus contràries al règim de Pujol. Per això opinem, potser una mica descaradament, que alguns d'aquests autors tenien més difícil l'entrada a les programacions dels teatres públics de Catalunya. Jordi Coca

¹¹⁰ SALVAT, Ricard: *TNC:23 anys de terra cremada*. Avui, 1 d'abril de 2004. Pàg 19

opina que hi va haver stalinisme pel que fa la no programació d'alguns autors. Què se n'ha fet de Jordi Teixidor, J.M. Muñoz Pujol, Jaume Melendres, Alexandre Ballester, Alfred Badia, Jordi Bergoñó, Joan Abellan, Xavier Romeu, Ramon Gomis o Jordi Mesalles? També hem de dir, és cert, com opina Enric Gallén en l'entrevista que li vàrem fer, que la qüestió de la poca qualitat de les obres d'aquests dramaturgs s'ha de tenir molt en compte. Potser no van ser prou representats perquè eren autors més mediocres i que com que, a més, van anar trobant altres vies no van insistir prou en l'escriptura teatral. Ara bé, també hauríem de recordar que els dramaturgs han de veure les seves obres portades a escena per evolucionar, i que en la gran majoria d'aquests casos no va poder ser així, ben al contrari que els autors de les noves generacions, que potser, tot s'ha de dir, estan més ben formats tot i tenir un bagatge més curt. Una altra pregunta ens ve al cap? Tots els dramaturgs dels seixanta-setanta eren tan dolents perquè només en subsistissin tres? Els dels vuitanta també? I aquí creiem que cal citar el llibre *El teatro de fin de milenio en España*¹¹¹, de Maria Josep Ragué, on la crítica i professora defensa la qualitat d'alguns d'aquests autors no programats. Ostracisme o mediocritat? Com podem veure, la qüestió és força complicada d'analitzar.

¹¹¹ RAGUÉ ARIAS, Ma José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* Barcelona. Ed. Ariel, literatura y crítica. (1996)

6- PANORAMA DE LA PROGRAMACIÓ DEL TEATRE LLIURE, DEL MERCAT DE LES FLORS I DELS DARRERS ANYS DEL TEATRE ROMEA (FOCUS)

Teatre Lliure

Pel que fa a la programació d'autors catalans per part del Teatre Lliure, hem de dir que, en general, és ben coneguda la seva poca aportació al fet. Des de bon principi els cooperants components de l'aventura no van establir una línia clara respecte al tema. Per aquells directors i actors i actrius era més important oferir una programació amb un alt nivell de qualitat estètica i que respongués les necessitats de modernitat dels mateixos professionals i del públic. Per això en el seu manifest inicial es posa més l'accent en el punt quasi sagrat de l'estabilitat de la companyia (recordem que aquest era el punt per on havien fallat tantes aventures del teatre independent) i de l'alternança d'obres i espectacles en la programació. A causa d'aquesta volguda alternança i amb la voluntat també d'aglutinar i d'obrir les portes a altres companyies, com va fer el CDG als seus inicis, veurem que molts dels muntatges d'autors catalans que programa el Lliure dels primers anys estan produïts per companyies de fora. A poc a poc, però, i a causa de les crisis i les recuperacions que va anar afrontant el teatre, i dels canvis en la direcció, etc. veurem que la companyia que ara ens ocupa, va anar afegint noms d'autors catalans i cicles especials, en les seves programacions. El fet d'anar-se convertint, a poc a poc, en el teatre públic de l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona (primer semi-públic amb la creació de la Fundació Teatre Lliure, i després totalment públic amb el projecte de la Ciutat del Teatre) creiem que devia afavorir la consolidació de certs programes d'ajuda als autors catalans. Tot i això, com ja hem dit i com veurem més clarament en el cas del Mercat de les Flors, cal recordar aquí que les línies generals de política teatral de l'Ajuntament no anaven a afavorir els autors d'aquí sinó més aviat les companyies catalanes de repertori propi (Comediants, La Cubana, La Fura dels Baus...), les companyies estrangeres i pel que fa a teatre de text, els autors del repertori universal. Vaja, la coneguda política cultural de l'Ajuntament: obertura a totes les cultures del món però amb cert menyspreu per la pròpia, i afavorir més la creació contemporània que la revisió del repertori clàssic.

Tornant al Teatre Lliure, direm que les etapes que ha anat tenir es poden resumir en cinc: l'etapa inicial, de naixement, d'explosió i fascinació de tota una societat catalana que redescobria el teatre de qualitat i amb un llenguatge modern; una segona etapa que començaria amb l'anada de Lluís Pasqual a Madrid, a dirigir el CDN, i que va deixar sol a la direcció del teatre l'*alma mater* de l'aventura, Fabià Puigserver. Aquesta segona etapa també vindria marcada pels començaments de la reivindicació d'un nou (i segon) espai i els començaments de les converses amb l'Ajuntament, la Diputació i la Generalitat (i la creació de la Fundació) per fer que el Teatre Lliure esdevingués un teatre públic. De fet, la voluntat del Lliure sempre havia estat la de tenir una "vocació de teatre públic" i ara també exigia aquest reconeixement, amb un suport de diner públic molt més gran. Pel que fa a aquest tema, hem de citar el nou manifest "Teatre Lliure: una alternativa de teatre públic" de l'any 1986, i també les converses que hi van haver amb la Generalitat per negociar una possible vinculació directa entre el Teatre Lliure i el CDG, dirigint aquesta companyia el teatre Romea, proposta que era molt ben vista, per cert, per bona part de la professió. Era una proposta més econòmica que el projecte megalític del TNC de Josep Maria Flotats i les altes instàncies de la Generalitat, que en aquell moment no s'havia fet del tot públic; i sobretot, semblava una proposta que hagués sorgit més dels professionals del teatre o que hagués suposat una certa continuïtat amb el teatre de les darreres dècades¹¹². La tercera etapa començaria malauradament amb una mort que va afectar tota la professió teatral catalana, la mort de Fabià Puigserver. A partir de l'any 1992 el Teatre Lliure va ser dirigit per Lluís Homar, que després d'unes primeres temporades molt engrescadores on el Lliure, amb l'Ajuntament al darrera, començava a tirar cap al Palau de l'Agricultura (amb el muntatge de *Roberto Zucco* que va fer Lluís Pasqual), va tenir massa alts i baixos en els anys següents. L'any 1998 Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells substitueixen Homar en la direcció del Lliure i es comença a treballar clarament pel projecte de la "Ciutat del Teatre", frontera que marca l'inici de la quarta etapa del teatre. El projecte de la Ciutat del Teatre, però, acabarà com el rosari de l'aurora i essent només mitja realitat.

¹¹² Les entrevistes que va proposar Maria Gispert Saüch en el seu treball *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte de Teatre Nacional de Catalunya*, Facultat de Ciències Polítiques de la UAB, 1989 parlen molt del tema Teatre Lliure - Teatre Nacional de Catalunya, i podem veure'n les opinions favorables.

Lluís Pasqual va dimitir del càrrec de comissari amb plena polèmica amb la Regidoria de Cultura, i la Fundació del teatre decidia que Josep Montanyès assumís la nova direcció. Montanyès va ser el director que “va entrar” definitivament al nou espai de Montjuïc, l’any 2001, i ho va fer amb un nou projecte artístic per als tres espais que ara conformaven el Lliure, però el director tampoc va poder acabar de veure tot el desplegament que havia projectat ja que Josep Montanyès també ens va deixar l’any 2003. I aquí començaria la cinquena etapa: quan, en substitució de Montanyès, un jove de trenta anys, Àlex Rigola es feia càrrec de la institució aportant un estil totalment contemporani i modernitzador, i molt influït per les noves tendències que venien i venen del teatre alemany.

Pel que fa a les diferents iniciatives que la variada història del teatre Lliure ha anat aportant pel que fa a la programació d’autors catalans, hem de destacar la quantitat d’anys que el cicle “paraula de poeta” es va repetir des dels seus inicis la temporada 1988-1989. També cal citar certes incursions al repertori clàssic català, amb les coproduccions amb el CDG a principis dels vuitanta i amb el gran èxit que va suposar *Terra Baixa* de l’any 1991. A la vegada citarem que va ser el primer teatre “públic” de programar una obra de Joan Oliver, *El 30 d’abril*, i també les tres obres que va programar a finals dels vuitanta i principis dels noranta de Benet i Jornet (l’autor català que ha estat més programat al Lliure, juntament amb la poesia de Miquel Martí i Pol). Darrerament cal valorar l’aposta que ha fet el Lliure per la dramaturgia catalana contemporània amb diferents programes i apostes. Primer de tot hem de citar les “residències” per tal que nous dramaturgs poguessin escriure i estrenar les seves obres. I aquí cal destacar el treball aprofitat per Lluïsa Cunillé, que quasi ha estrenat totes les seves darreres obres al teatre de Montjuïc. Una altra iniciativa d’aquesta aposta per la dramaturgia catalana és el projecte d’autoria textual catalana, en el qual el Teatre Lliure ha encarregat obres noves a certs autors: Pau Miró, Paco Zarzoso... Però segurament l’aposta més forta (i que també ha anat tenint cada vegada més èxit de públic) és per al teatre contemporani de noves tendències amb el cicle “Radicals Lliure”.

Passem a veure molt ràpidament quines obres d’autors catalans ha programat el Teatre Lliure en 35 anys d’història. Ens agradaria recordar aquí que el nostre treball de recerca se centra en la programació dels teatres públics

de la Generalitat, i que per tant en el cas del Lliure, del Mercat de les Flors i de la nova etapa del Teatre Romea com a teatre privat, l'anàlisi de la programació serà solament un comentari general com el que s'ha fet en aquest cas del Lliure la llista que presentem a continuació:

- Camí de nit, 1854 de Lluís Pasqual (1er espectacle del Lliure, 1976)
- Preguntes i respostes sobre Francesc Layret, advocat dels obrers a Catalunya de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu (representació privada, 1977)
- L'armari en el mar de Joan Brossa (1978)
- Amb vidres a la sang, recital de poemes de Miquel Martí i Pol (1978)
- Plany en la mort d'Enric Ribera de Rodolf Sirera. Teatre del Celobert (1978)
- Antígona de J.M Muñoz Pujol. Companyia a-71, (1978)
- Rosa i Maria de Lluís Pasqual i Rosa Maria Sardà. Amb textos de varis autors. (1979-1980)
- Operació Ubú de la companyia Els Joglars (1981)
- Primera història d'Esther de Salvador Espriu. Coproducció amb CDG (1981)
- Sarao de gala del rei tòtil 1er tocatdelala de la companyia Comediants (1981)
- La dama enamorada de Joan Puig i Ferrer i dramaturgia de Guillem Jordi Graells. Teatre de l'escorpí (1982)
- Món dimoni i carn de Maria Aurèlia Capmany. CTO-CDG. (1982)
- L'hèroe de Santiago Rusiñol. Coproducció amb CDG (1983)
- Un home apassionat recital de Fermí Reixach i Ignasi Alcover (1985-1986)
- El 30 d'abril de Joan Oliver(1987)
- El manuscrit d'Alí Bei de J.M. Benet i Jornet (1988)
- Titànic 92 de Guillem-Jordi Graells (1988-1989)
- Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (1988-1989):
 - Miquel Martí i Pol*
 - Xavier Amorós, pare i fill*
 - Feliu Formosa*
 - Àlex Susanna*
 - Marta Pessarrodona*
 - Narcís Comadira*
- Ai Carail de J.M. Benet i Jornet (1989-1990)
- Capvespre al jardí de Ramon Gomis (1990)
- Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (1989-1990):
 - Vicent Andrés Estellés*
 - Francesc Parcerissas*
 - Maria Mercè Marçal*
 - (Jaime Gil de Biezma)*
 - Blai Bonet*

Miquel Desclot

-Terra baixa d'Àngel Guimerà (1990-1991)

-*Cròniques de l'ultrason* de J.V Foix. Teatre Invisible (1990-1991)

-*La canyí, jo no em quedo per vestir sants* de Joan Casas i Esther Formosa. CDV (1991)

-Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (1991-1992):

Miquel Àngel Riera

J.V. Foix

Carles Riba

-*Imma/Emma: dos monòlegs (no hauries d'haver vingut de Feliu Formosa i La Infanticida* de Víctor Català) CDG (1992)

-Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (1993-1994):

Joan Margarit

Ovidi Montllor diu Sagarra

-*E.R.* de J.M Benet i Jornet (1994-1995)

-Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (1994-1995):

Joan Salvat Papasseit

Antoni Puigverd

-*Quinze dies amb Salvador Espriu* (espectacle de dues peces *D'Arenys a Sinera* i *Et diré sempre la veritat*) amb textos de Salvador Espriu (1995)

-*Klowns*. Monti&cia. (1997)

-*Tot el que escric ressona dintre meu* (poemes de Martí i Pol) 10è aniversari de l'associació d'espectadors del Teatre Lliure (1998)

-*Àlbum* de Roger Bernat i General Elèctrica d'espectacles (1998)

-*Cantonada Brossa* (amb les peces *Els beneficis de la nació*, *Diumenge* i *Cabaret* de Joan Brossa) (1999)

-*El paradís de les muntanyes*. Llibret de Miquel Desclot i música de Jesús Rodríguez-Picó (1998-1999)

-*Fashion feeling music*. Dramatúrgia de Lluís Hansen i Josep Maria Mestres (1999)

-*Terra prenyada* de Joan Baixas. Companyia 23 arts Brothes (2000)

-*Espai pel somni*. Textos i poesies de Miquel Martí i Pol. (2000)

-*Quatre estacions* de Joan Baixas. (2000)

-*Memòria d'en Julià*. Dramatúrgia de Pere Fullana. Iguana Teatre (2001)

-*L'adéu de Lucrecia Borja* de Joan Francesc Mira i Carles Santos (2001)

-*Plassos de Nadal*. Monti&Cia. (2001-2002)

-*Ronda de mort a Sinera* de Salvador Espriu i Ricard Salvat (2002)

-*Fedra+ - Hipòlit. Peces d'amor i de guerra II* de Magda Puyo i Ramon Simó

-Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (2002):

Jacint Verdaguer: en defensa pròpia

-*XXX* (Versió lliure de *La filosofia al tocador* del Marquès de Sade). La Fura dels Baus (2002)

- (-1,2,3... cielo. Homenaje a Rayuela de Victòria Spunzberg) (2002)
- Tot esperant l'estrena de J.M. Diéguez (2002)
- Regals. Llibret de Mercè Maure i música de Mariona Vila (2002)
- Pallassos Fòrum 2 mil & pico (2002-2003)
- El pati, a partir de textos dramàtics i narratius d'Emili Vilanova (2002-2003)
- L'habitació del nen de J.M. Benet i Jornet (2003)
- Bones intencions de Roger Bernat (2003)
- Antígona de Jordi Coca (2003)
- Cicle "Paraula de poeta" amb els recitals següents (2002-2003):
- Marià Manent*
- Josep Maria de Sagarra: dones com jo*
- Húngaros de Lluïsa Cunillé i Paco Zarzoso. Companyia hongaresa de teatre (2002)
- Las tribulaciones de Virginia de Javier Continente i Senen Rodríguez. Cia Hermanos Oligor (2002)
- Sobre la bellesa. Idea i direcció de Tomàs Aragay. Societat dr.Alonso (2003)
- la la la la la de Roger Bernat i Sílvia Pereira. Coproducció amb Mercat de les Flors i Elèctrica produccions (2004)
- Porno de Dani Salgado (2004)
- Et diré sempre la veritat de Lluïsa Cunillé (2003)
- Fats Jam de Quim Lecina i cia. Fats (2003)
- V.O.S. de Càrol López (2005)
- Occisió de Lluïsa Cunillé (2005)
- Prestidigitacions de Jordi Cortès (2005)
- La meua filla sóc jo de Carles Santos (2005)
- Il·lusionistes de Lluïsa Cunillé (2004)
- European House d'Àlex Rigola (2005 i 2006)
- ppp (espectacle sobre Pier Paolo Pasolini) de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé (2005-2006)
- Bales i ombres de Pau Miró. Obra d'encàrrec del projecte d'autoria textual catalana del teatre lliure (2006)
- f.r.a.n.z.p.e.t.e.r. de Sergi Faustino (2006)
- Last chance (última oportunitat) de Càrol López (2006)
- Arbusht de Paco Zarzoso. Obra d'encàrrec del projecte d'autoria textual catalana del teatre lliure (2006)
- En un lugar de Manhattan d'Albert Boadella. Cia els Joglars (2006)
- El fervor de la perseverança de Carles Santos (2006)
- La cantant calva al Mc Donald's de Lluïsa Cunillé (2006-2007)
- Mòbil de Sergi Belbel (2007)
- Al llarg del kurt. Vicky Peña canta Kurt Weil. Text de Damià Barbany (2006)
- Pere Arquillué diu Gabriel Ferrater (2007)
- Das paradies experiment de Roger Bernat (2007)

- Assajant Pitarra de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé (a partir de textos de Serafí Pitarra) (2007)
- Circ Cric al Lliure. Companyia Circ Cric (2007)
- Après moi, le déluge de Lluïsa Cunillé (2007-2008)
- Coral romput a partir de textos de Vicent Andrés Estellés (2008)
- 53 maneres de matar un capellà de Carles Santos (2008)
- Dia de partit de David Plana (2008)
- Cicle radicals Lliure. Varis autors catalans i estrangers (2008)
- El bordell de Lluïsa Cunillé (2008)
- Miquel (un homenatge a Martí Pol) (2008)
- Un tal impetu vital de Jordi Oriol (2009)
- Black is negro de Sergi Faustino. Radicals Lliure (2009)
- Dar patadas hasta desaparecer de Lúdia González Zorlo i David Franch. Cia Colectivo 96° Radicals Lliure (2009)
- A taula de Xavier Bobés. Cia. Playground. Radicals Lliure (2009)
- Pasodoble de Miquel Barceló i Josef Nadj (2009)
- Piturrino fa de música de Carles Santos (2009)
- Al cel (un oratori a Jacint Verdaguer) de Narcís Comadira (2009)
- Els racons de la memòria. 35 anys fent el pallasso. Cia Circ Cric (2009)
- El fascinant noi que treia la llengua quan feia treballs manuals d'Albert Espinosa
- La pantera imperial de Carles Santos (2010)
- Dictadura-transició-democràcia de Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs (2010)
- Només uns versos 1960-1973 i 1974-1990 de varis poetes catalans (2010)
- Dues dones que ballen de J.M. Benet i Jornet (2010)
- Pura coincidència de Roger Bernat. Radicals Lliure (2010)
- Pulgasari d'Albert Serra. Radicals Lliure (2010)
- Del sagrat instint de no tenir teories de Tomàs Aragay. Radicals Lliure (2010)
- Sergi Faustino
- Artefacte de Pau Palacios i Àlex Serrano. Cia Agrupación sr. Serrano. Radicals Lliure (2010)
- Chicha Montenegro Gallery de Carles Santos (2010)
- Vida privada de J.M. de Sagarra. Adaptació lliure de Xavier Albertí (2010)
- Tot de Rafael Spregelburd. Cia La mentidera teatre / Produccions de ferro (2011)
- 2 d'Eduard Fernández i Pep Ramis (2011)
- Cicle Radicals Lliure (2011)
- Rosa Maria Sardà diu J.M. de Sagarra (2011)
- Carta blanca a Lluïsa Cunillé (2011)
- The end d'Àlex Rigola (2011)

Mercat de les Flors

Com molt bé explica Josep Maria Muñoz Pujol en les seves memòries *El cant de les sirenes*, el Mercat de les Flors va ser, en certa manera, una iniciativa (o una idea, principalment) de Maria Aurèlia Capmany. El dramaturg ens conta que per allà a l'any 1982 o 1983, i molt assabentada del murmurí sobre el projecte "Flotats-Pujol" per a la construcció del faraònic TNC, l'aleshores regidora de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, que recordem-ho, havia jugat un paper protagonista en l'època del rebel i progressista teatre independent, dins l'escola d'Art Dramàtic (i la posterior companyia) Adrià Gual, al costat de Ricard Salvat, i també com a dramaturga, l'aleshores regidora, doncs, Maria Aurèlia Capmany, va començar a cercar un espai per Barcelona que pogués transformar-se en un futur teatre popular de Barcelona. Teatre que oferiria per al poble, oi tant, una programació de qualitat i allunyada del luxe i de les grans produccions carrinclones dels cercles burgesos, que per això ja tenien el Gran Teatre del Liceu. Capmany va convèncer a Maragall i d'aquesta manera va néixer el Mercat de les Flors (tot i que també es va pensar en la "desgavellada Estació del Nord") D'aquesta sobrietat volguda per al nou espai n'és una mostra el primer espectacle que es va representar al Mercat de les Flors, l'òpera *Carmen* de Bizet, en una versió i posada en escena de Peter Brook. Aquesta tria d'un gran director estranger també marcaria la tendència de la programació el nou espai oferiria en un futur.

En efecte el Mercat de les Flors es va dedicar, sobretot, a programar companyies estrangeres, i també companyies del nostre país. La tria, i pensem altra vegada en la carrera teatral de Maria Aurèlia Capmany, responia a un doble motiu: primer, obrir les portes de bat a bat a les companyies de teatre europeu (l'avantguarda del moment) que tant havien volgut emular les companyies del teatre independent durant els anys setanta i que, a més, no havien pogut ser programades a Catalunya. Segon motiu: establir un pont entre la programació d'aquell nou edifici i el teatre català del passat més recent, o sigui de les companyies sorgides del teatre independent. O sigui que ja veiem que pel que fa a la programació d'autors catalans (d'aquells autors que poden entrar a formar part d'un repertori teatral nacional) el Mercat de les Flors oferia

poques possibilitats. Passem a veure les obres d'autors catalans (o creacions de companyies catalanes, sobretot) que va programar¹¹³

- Alè* de la cia. Els Comediants (1984)
- Suz/o/Suz* de la cia. La Fura dels Baus (1986)
- Tier Mon* de la cia. La Fura dels Baus (1988)
- Zombi* de la cia Zòtal Teatre (1988)
- Ópera* de la cia Teatro Fronterizo (1989)
- Cómeme el coco negro* de la cia. La cubana (1989)
- Tramuntana tremens*, de Carles Santos (1989)
- Callejero* de la cia. Arena Teatro (1989)
- Columbi Lapsus* de la cia. Els Joglars (1989)
- Ñaque o de piojos y actores*, de José Sanchis Sinisterra. Cia teatro fronterizo (1990)
- Es fa tard*, de Pablo Ley. Cia PIQ Teatre (1990)
- In concert* de la cia Sèmola Teatre (1990)
- Primera conferència a Rinolàxia* de la cia Los Rinos (1991)
- Noun* de la cia. La Fura dels Baus (1991)
- Híbrid* de la cia. Sèmola Teatre (1992)
- Pell de gallina* de Tomeu Vergès. Cia Mandrake (1992)
- Rodeo* de Lluïsa Cunillé. Cia Teatro Fronterizo (1992)
- Els Pastorets* de Frederic Soler "Pitarra" (1992)
- Sur-Perros del sur* de la cia. Mal Pelo i Jordi Teixidor (1993)
- El cazador de leones*, de Javier Tomeo (1993)
- Mari Carmen* d'Andreu Morte (1993)
- Un dia* de Mercè Rodoreda (1994)
- Homes* de la cia T de Teatre (1994)
- MTM* de la cia. La Fura dels Baus (1994)
- L'esplèndida vergonya del fet mal fet* de Carles Santos (1995)
- Accident* de Lluïsa Cunillé (1996)
- Work in progress* de la cia. La Fura dels Baus amb Brith Gof (1996)
- Manes* de la cia. La Fura dels Baus (1997)
- Identificació d'un paisatge* de la cia Lanònima Imperial (1997)
- (-*Platon ha muerto* de Manuel Dueso (1997)
- Sara i Simon* de Manuel Dueso (1997)
- No som res però fa mal de dir* amb textos de Josep Pla (1997)
- Testament* de J.M. Benet i Jornet (1997)
- 10.000Kg* de la cia. General Elèctrica i Roger Bernat (1998)
- Tot el que miro m'exalta i parlo com un orat* amb poemes de Joan Vinyoli (1998)
- Dedicació* amb poemes de Josep Carner (1998)
- Fil de memòria* amb poemes de Gabriel Ferrater (1998)

¹¹³ Advertim que ens ha estat impossible trobar la programació de les temporades de 2002 ençà

- Doctor Soler, final de curs* de Doctor Soler (1998)
- Ombra de la cia. La fura dels Baus* (sobre Garcia Lorca) (1999)
- Daaalí de la cia. Els Joglars* (2000)
- Flors de la cia General Elèctrica i Roger Bernat* (2000)
- OBS de la Cia. La Fura dels Baus* (2001)
- Bi (Dos mons dues mirades)* de la Cia. Comediants (2001-2002)
- Tomorrow will be like today* de Tomàs Aragay i Societat Dr. Alonso (2002)

Teatre Romea

El Teatre Romea, seu del teatre català per antonomasia, va passar a mans privades després que l'equip de Domènec Reixac al capdavant del CDG se n'anés a dirigir el TNC a la plaça de les Glòries l'any 1997. El teatre, doncs, va passar a mans privades, concretament a l'empresa Focus, que com a bona empresa privada havia de vetllar més per fer rutllar el negoci que per la programació d'autors catalans. Tot i això, i tenint en compte el pes de la història del segon teatre més antic de Barcelona (i les nits de glòria de tants autors i actors i companyies catalanes) el nou Romea ha anat trampejant la programació d'espectacles comercials, la programació d'autors del repertori internacional, i també la programació d'autors catalans, tant nous com vells. L'empresa Focus va cedir el privilegi i la responsabilitat de programar el Romea a un director escènic que feia uns quants anys començava a tenir èxit en el panorama teatral europeu, el trencador Calixte Bieito. Aquest, sempre apostant per posades en escena contemporànies, va introduir autors antics com Joanot Martorell, Santiago Rusiñol, Víctor Català, Àngel Guimerà o J.M. Sagarra durant els onze anys que va estar al capdavant del Romea. A la vegada també va programar autors i companyies catalanes contemporànies, ja fossin del panorama més comercial, incloent-hi el musical, com també textos compromesos amb la realitat catalana del moment present. Passem a exposar la programació d'autors catalans que ha fet Teatre Romea des de la temporada 1998-1999 fins ara.

-*L'hèroe* de Santiago Rusiñol (1998-99)

-*La casa en obres* de Blai Bonet (dramatúrgia de Pep Tossar) (1998-99)

-*Tanca la porta que tinc Freud* de Juan Blázquez, Joan Maidagan, Pepón Montero Cia
Toni Albà. (Grec 1999)

-*El temps de Plank* de Sergi Belbel (1999-2000)

-*Excuses* de Joel Joan i Jordi Sánchez (2000-2001)

-*J.R.S (de dotze anys)* d'Octavi Egea (2002-2003)

-*El pes de la palla* de Terenci Moix (dramatúrgia de Lluïsa Cunillé) (2004-2005)

-*Surabaya* de Marc Rossich (2004-2005)

-*Off Broadway* de la cia. El musical més petit (2004-2005)

-*La torna de la torna* d'Albert Boadella (2005-2006)

(-*Juana* d'Enric Palomar. Festival d'Òpera de butxaca (2005-2006)

-*Tennessee* de Xavier Albertí (2006-2007)

(-*Lorca eran todos* de Pepe Rubianes (2006-2007)

- Carnaval* de Jordi Galceran (2006-2007)
- Tu, jo, ell, ella... i 10 anys més.* Cia El musical més petit (2006-2007)
- Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2006-2007)
- Gènesi 3.0* de Gerard Guix (2006-2007)
- Pinsans i cadeneres* de Narcís Comadira (2007-2008)
- Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (dramatúrgia de Calixte Bieito i Marc Rossich)
(2007-2008)
- El sr. Perramon* de J.M. de Sagarra (a partir de l'*Avar* de Molière) (2007-2008)
- Los Persas. Historia de un soldado* d'Èsquil (dramatúrgia de Calixte Bieito i Pau Miró)
(2007-2008)
- La infanticida i Germana Pau* de Víctor Català (2008-2009)
- Terra Baixa* d'Angel Guimerà (dramatúrgia Kekke Schmidt) (2008-2009)
- La ruta blava* de J.M. de Sagarra (dramatúrgia de Pablo Ley) (2008-2009)
- The Hamlet Circus* de Toni Martín (2009-2010)
- Num3r@lia* de la cia. Els comedians (2009-2010)

7-COMENTARIS, DEBATS I OPINIONS SOBRE ELS 30 ANYS DE TEATRE PÚBLIC I LA PROGRAMACIÓ DEL REPERTORI TEATRAL CATALÀ

Arribats a aquest punt del treball només cal fer una ullada enrere per poder dir amb claredat una cosa: durant trenta anys el debat que hi ha hagut a casa nostra sobre què ha de ser un teatre públic, què ha de programar i fins i tot quina ha de ser la política cultural del país, ha estat fort i continu. L'intent de censura de *Els beatles contra els Rolling stones*, la manca d'una llei de teatre i d'equipaments teatrals, la política de subvencions, els diferents congressos d'arts escèniques, el cas polèmic de Josep Maria Flotats portat per organitzar el TNC sense voler escoltar massa opinions de la professió, la queixa del teatre privat, les reivindicacions del Lliure, el consell assessor del TNC de Domènec Reixach titllat d'excloent, l'opinió sobre la falta de risc i els autors i directors oblidats... Tots aquests esdeveniments (i molts més) han fet que el debat hagi estat servit constantment durant trenta anys. I la intenció d'aquest treball és repassar-ne només els moments més importants, i que se centrin sempre en la programació de repertori teatral català. Ens fixarem, doncs a recollir opinions, publicades tant a la premsa general com en revistes i publicacions especialitzades, de moments puntuals d'aquests trenta anys. Abans de començar només citarem que en l'annex 7 d'aquest treball hem realitzat un petit recull d'aquestes opinions.

El primer moment on creiem que ens hauríem d'aturar és en la creació de Centre Dramàtic de la Generalitat, ja que el dissabte 14 de març de 1981, estrenada la primera programació d'un CDG nou de trinca, el diari La Vanguardia (pàg. 47) ofería una petita enquesta a diferents professionals sobre què havia de ser el CDG. L'enquesta la firmaven ni més ni menys que Joan de Sagarra i Lluís Bonet Mojica. La pàgina començava directament amb una cita del President Pujol extreta de l'acte d'inauguració de la institució:

“Nosotros ni somos capaces ni debemos crear teatro. Nuestra obligación como poder público es poner a disposición de los grupos teatrales los instrumentos necesarios para que puedan trabajar”

Aquesta frase de Pujol ja podria ser discutida perquè aquests “instruments necessaris” que demanaven primordialment molts grups de teatre es reunien en la creació d'una Llei de Teatre que CiU no va voler. Però passem a l'enquesta. Després de preguntar l'opinió sobre la primera programació, els

periodistes entraven directament a les dues qüestions que considerem clau: *¿Qué preferencias señalaría usted para una futura programación?* i *¿Es usted partidario de la creación de una compañía del Centre Dramàtic de la Generalitat que ofreciese sus propios espectáculos?* Considerem clau aquestes dues preguntes perquè ja ens susciten el debat sobre “què” s’ha de programar i “com” s’ha de programar¹¹⁴. Entre els enquestats hi havia noms amb tant de pes i tan diversos com Salvador Espriu, Terenci Moix, Joan Capri, Albert Boadella, Rosa Maria Sardà, Núria Espert o Josep Maria Benet i Jornet. De la primera de les dues preguntes citades veiem que hi ha una clara unanimitat en les respostes (més enllà també citarem les particularitats d’algunes d’elles): la programació del CDG hauria d’estar plena d’autors catalans, clàssics sobretot però també dels joves, i de les traduccions al català del repertori universal. Aquesta, doncs, era la opinió d’aquells professionals. Més concretament, Espriu, el més ben informat pel que fa a autors clàssics a recuperar, ja cita Emili Vilanova i Juli Vallmitjana a més a més de Rusiñol, Guimerà, Sagarra, Soldevila, Millas Raurell, Adrià Gual, Pere Quart, Calders, Pedrolo, Capmany i autors d’arreu dels Països Catalans amb l’afany de no oblidar la unitat de la llengua. Espriu, a la vegada creu que el CDG “ha de preocupar-se sobretot per donar a conèixer nous talents”. Pel que fa als altres enquestats, diuen el mateix però canviant l’ordre: primer els clàssics i després els autors joves o vius. Terenci Moix, provocador i convençut del seu no nacionalisme, proposa que de tant en tant el CDG també pugui programar obres en castellà de Lope de Vega o Calderon de la Barca. Benet i Jornet, al seu torn, posa l’èmfasi en que ha de ser una programació eclèctica “perquè hi ha moltes companyies i una sola sala”. Pel que fa als autors de teatre de text només diu: *los autores catalanes “deben estar presentes en la programación del Romea pero sin olvidar a los de afuera”* Pel que fa a la segona pregunta sobre si és necessària al CDG una companyia estable, tots els enquestats opinen que sí perquè és el que a França, Anglaterra o Itàlia (i Espanya) han fet. Ara bé, Rosa Maria Sardà també exposa que aquesta companyia no hauria de fer marginar altres propostes d’altres grups; Benet i Jornet afirma que és una qüestió complicada (i torna a dir: “perquè hi ha molts grups i una sola sala”) que si de cas s’ha d’anar creant amb

¹¹⁴ I recordem els models meridional i septentrional per al funcionament de teatres públics que explicava Domènec Reixach en les “Línies d’actuació del TNC”

els anys; però l'opinió més fonamentada la té l'actriu Núria Espert ja que llavors era codirectora del CDN de Madrid. L'actriu també opina que sí que se n'hauria de crear una però ja ens avisa del gran problema: els diners que costa mantenir-la.

“Si hubiese de responder tan sólo como Núria Espert, actriz, diría que sí. Ahora bien, en mi condición de codirectora del Centro Dramático Nacional, conociendo de antemano la inversión que supone la creación y el mantenimiento de una compañía titular –tan, tan, tan cara- he de responder que no lo sé.”¹¹⁵

Avancem cap a l'any 1984, amb l'arribada del nou Conseller Rigol, perquè també a La Vanguardia, durant els dies 11, 12 i 13 de novembre s'hi va publicar una altra enquesta a diferents professionals del teatre sobre *La situación del teatro en Catalunya, (vista por sus protagonistas)*. Com que és una enquesta més centrada en el tema del marc teatral i de la Llei del Teatre, en les subvencions i la protecció de la professió per part de les institucions, i no tant centrada, doncs, en la programació d'autors del país, no ens hi deturarem especialment. Però creiem que per a les conclusions finals del treball, és important redundar en aquest malestar general que hi havia en referència a unes polítiques que estaven més destinades a tancar forats immediats que en un plantejament més pensat i més global, que pensés per al futur. En aquest sentit Jaume Melendres, per exemple, opinava:

“La ley del teatro no debería servir para lo que algunos piensan –estatalizar la actividad teatral-, sino para todo lo contrario: articular positivamente la acción pública con la iniciativa privada, evitando las arbitrariedades de la administración (...) La Generalitat tiene hoy el monopolio casi absoluto de a actividad teatral. Cataluña es un ejemplo perfecto de la estatalización teatral.”¹¹⁶

O Albert Boadella:

“Querer intervenir en la cuestión de los gustos y de las formas, es una soberbia y una inconsciencia propia de los políticos que nos administran”¹¹⁷

O Pere Planella:

“El hecho de que las instituciones estén dominadas por partidos políticos” produce un grave problema “llegándose a una absurda situación donde preocupa más el tamaño que el anagrama de la institución de turno ocupará en los carteles publicitarios, que la misma

¹¹⁵ “La Vanguardia” 14 de març de 1981. Pàg 47

¹¹⁶ “La Vanguardia” 11 de novembre de 1984. Pàg. 51

¹¹⁷ “La Vanguardia” 12 de novembre de 1984. Pàg 17

*coherencia de los espectáculos". Todo ello "nos lleva a una política de galería donde lo inmediato prima sobre la necesidad de pensar en el futuro"*¹¹⁸

L'opinió de la Fura dels Baus o de Jordi Mesalles, segons els enquestadors, apunta un tema nou i importantíssim, i aquest era que la protecció del teatre per part de l'Administració pública, havia de passar també per un treball a les escoles i a la recerca de nous públics. Al costat d'aquestes reflexions, sobta trobar uns reportatges que expliquen que en la memòria econòmica de l'any 1983 del Departament de Cultura, no apareix la subvenció per l'obra *Una jornada particular*, la primera de la Companyia Josep Maria Flotats, igual que tampoc apareix l'import de les obres que es van fer al teatre Poliorama. Pel que fa a la política de subvencions, només direm que la professió teatral n'era del tot contrària ja que només ajudaven a fer sobreviure les companyies.

Seguim endavant. Creiem que també és de justícia aturar-nos un moment a citar la carta que Esteve Polls va dirigir a Hermann Bonnín durant el mes de març de l'any 1985 (publicada a La Vanguardia el dia 16 d'aquell mes). Si bé no volem entrar en conflictes personals, creiem que és bo assenyalar la tendència que critica Polls de foragitar tota una generació de directors (la generació dels anys cinquanta) per part d'aquell CDG. Una situació, per tant que ens fa pensar que la història es repeteix, i que no només el TNC era titllat de tancat i exclouent per part de qui no hi treballava, sinó també l'eclectic CDG de Bonnín. La notícia en concret, però, parla de la negativa del director Esteve Polls a dirigir *Els savis de Vilatrista* de Santiago Rusiñol, amb que el CDG volia obrir la temporada 1985-1986. Polls es queixava que l'obra que se li havia encarregat era una "*comedieta menor que representaven els grups parroquials quan no sabien què fer*" i que el seu "retorn" al Romea havia de ser amb una obra més important. En el fons, però, Esteve Polls estava reivindicant les mateixes condicions que tenien els altres directors més habituals:

*"Amigo Bonnín, igualdad de oportunidades para todos! Los mismos millones, el mismo trato, los mismos medios técnicos las mismas facilidades, los mismos títulos, o nada. No puedes pretender hacerme jugar la misma liga, en el mismo Nou Camp, los unos con el Barça y sus presupuestos y yo con el Gratallops."*¹¹⁹

¹¹⁸ "La Vanguardia" 12 de novembre de 1984. Pàg 17

¹¹⁹ "La Vanguardia" 16 de març de 1985. Pàg 27

Un altre bon moment que creiem important per aturar-nos és l'any 1992, en ocasió del "Cicle de Teatre Clàssic Català" que va organitzar el CDG. Ja hem explicat al principi del treball que en el número del mes d'abril de l'any 1992 de la revista *Cultura* del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, es va publicar un dossier d'opinió sobre el recorregut de la programació (i la recepció) dels autors clàssics catalans en els darrers anys de la història del teatre català. Ara bé, abans de tornar a donar-hi una ullada, creiem que s'ha de valorar que la revista oficial del Departament donés veu a personalitats crítiques amb la Generalitat com Jordi Castellanos, Ricard Salvat, Joan Anton Benach o Albert de la Torre, personalitats que en aquest dossier ens explicaven lliurement la seva opinió sobre l'interès que la professió teatral, el públic o les mateixes institucions havien mostrat sobre els nostres autors clàssics durant diferents dècades.

Primer de tot cal citar el text del professor universitari Jordi Castellanos que comença denunciant un fet clau en la construcció de la nostra cultura. Diu que la gran burgesia catalana mai va apostar fort per la cultura catalana; (i cal recordar aquí que les grans burgesies mercantilistes del segle XIX van ser les que van crear les grans cultures europees). El seu text reula dècades enrere i arriba a l'època del Noucentisme per explicar que:

*"el Noucentisme, que va arribar a ser un moviment que va intentar construir les estructures d'una cultura nacional burgesa normal, hagué de prescindir de la submissió al mercat, perquè tal com havia demostrat el Modernisme, aquest mercat, és a dir, el públic burgès amb capacitat i voluntat adquisitiva i amb gust i cultura per situar-se al ritme social cultural europeu, no existia més enllà d'una petita minoria insuficient."*¹²⁰

El text de Castellanos també qüestiona que sigui definitiu el menyspreu adquirit per certs dramaturgs catalans d'aquell tombant de segle adduint que els avatars de la història han fet fer, des de sempre i a tot arreu, moltes giragonses a autors desconeguts o grans autors reconeguts. Revenint més cap al present i afirmant que la voluntat del primer govern de la Generalitat era la de recuperar aquella cultura que els noucentistes havien volgut bastir dotant-la de certes estructures, denuncia la manca d'aquestes per poder arribar a assolir el nivell de coneixement de la tradició desitjat:

¹²⁰ CASTELLANOS, Jordi. *El clos matern dels clàssics*. Article publicat al núm. 33 de la revista "Cultura", del Departament de Cultura de la Generalitat l'abril de 1992. Pàg. 28 i 29

“En efecte, la cultura catalana, ho apuntàvem més amunt, no compta –o compta només molt precàriament- amb els instruments que permeten la creació i la consolidació dels seus grans escriptors nacionals en la qualitat de clàssics. Esmentem-ne alguns: les estructures de l’ensenyament, els mitjans de comunicació majoritaris, l’ús social de la llengua i la funció de la cultura catalana com a cultura pública, articuladora de la vida social del nostre país (...) Som una cultura que s’ha anat fent sense una estabilitat bàsica que li permetés establir amb una mínima normalitat el joc de continuïtats i renovacions. Les batzegades brusques de la repressió, clandestinitat, resistència i recuperació poden ser tan èpiques com es vulgui però a la llarga van minant el mateix sentit de la cultura i la literatura i comporten la seva reducció a simples emblemes i la seva progressiva substitució per l’altra cultura, aquella que proporciona, al capdavall, l’estabilitat i la utilitat que la cultura pròpia no pot proporcionar”¹²¹

I perquè això no passi Castellanos reivindica la responsabilitat que té l’ensenyament en general i la universitat en particular perquè el llegat o la tradició literària catalana no esdevingui pura arqueologia, un record del passat, sinó que sigui un llegat viu que dialogui amb les circumstàncies i preocupacions del present. És per això que l’articulista ens convida a prescindir totalment del sentit històric i a renovar la nostra manera d’acostar-nos a la tradició (que és el que va intentar el “Cicle de Teatre Clàssic Català”). *“no com un exercici arqueològic (eixorc, estàtic, sacralitzador) sinó com un exercici cultural (dinàmic, renovador, comprensiu)”*. Cap al final de l’escrit Castellanos es mostra crític amb la política cultural de la Generalitat denunciant que ha creat més mecanismes de control i dependències institucionals (amb les subvencions teatrals, per exemple) que resolt problemes estructurals de la societat cultural catalana.

El text de Joan Anton Benach fa un repàs de la pròpia vivència d’“espectador professional”, i recorda les primeres representacions d’autors catalans que ell va anar a veure al Romea durant els anys cinquanta, i la seva evolució fins al 1992. Com s’ha dit al principi del treball, repassa l’ADB i el treball de Salvat al capdavant de l’EADAG, recorda relectures que van sorprendre i cita també la poca relació entre el teatre independent i els nostres clàssics. Finalment arriba al capdamunt dels anys setanta i la primeria dels vuitanta resumint que hi havia dues tendències clarament diferenciades i en conflicte: la dels defensors (Fàbregas, Salvat...) que es prenen com una missió el fet de recuperar la tradició, i la tendència més escèptica que preferia la

¹²¹ CASTELLANOS, Jordi. *Íbidem*. Pàg. 29 i 30

“creació col·lectiva”, etc. Per acabar Benach apunta que el grup de defensors de la recuperació mostraven una actitud massa bel·ligerant potser perquè es prenen massa seriosament “l’acció cultural” que havien de fer. Arribat als anys vuitanta, repassa “la nova mirada sobre la peça clàssica” que el CDG va intentar en els anys de Bonnín:

“Etapa en que s’aposta per la possible actualitat dels clàssics sense intentar gaire cosa més que traduir la seva capacitat de transmetre una “veritat escènica” actual i convincent. Suposo que aquest plantejament, que dóna per sobreentès el valor d’un capital dramàtic intacte i susceptible de donar bones rendes des d’una feina “normalitzada” és el que presideix el Cicle de Teatre Clàssic que s’ofereix enguany a l’escenari del Romea”¹²²”

L’opinió de Benach sobre com s’havien fet els clàssics catalans al CDG és clara. Considera els muntatges com “capital dramàtic normalitzat susceptible de donar bones rendes”, i pel que fa a material artístic “no van intentar gaire cosa més que transmetre una veritat escènica actualitzada”. Arribat al 1992, Benach es mostra sorneguer quan dubta de la idoneïtat de fer coincidir el Cicle de Teatre Clàssic amb les Olimpíades de l’any 1992, i la veu més com una acció “d’aparador” que com una operació per prestigiar. En canvi, al final del text, valora molt positivament el fet que els muntatges que presentaria el cicle estiguessin dirigits per directors joves que s’havien “cregut” els textos:

“No n’hi ha prou a dit que aquest Robrenyo, que aquell Vallmitjana, van escriure coses molt interessants (...) Cal que la gent de quaranta, de trenta, de vint-i-cinc anys cregui que això és cert, que es vegi amb cor de demostrar-ho i que, sobretot, els espectadors de la seva mateixa generació els donin la raó. Només si la joventut accepta naturalment el que ha estat la tradició teatral catalana, sense excloure d’aquesta acceptació el relativisme i la ironia, “això dels clàssics catalans” deixarà de ser el cilici, la tortura contumaç que ens hem imposat”¹²³.

La crítica més salvatge del dossier de la revista *Cultura* és la que fa Albert de la Torre a *Una vella, coneguda ferum*. El curt article, tot i que comença demostrant una gran admiració per textos com *Nausica* de Maragall o *El foc de les ginesteres* de Sagarra, denuncia sense embuts l’autoodi existent a Catalunya (també en referència a l’actitud envers els nostres clàssics). Explica que en qualsevol país orgullós d’ell mateix, i posa l’exemple de França, els

¹²² BENACH, Joan Antón: *Crònica d’un divorci probablement precipitat*. Article publicat al núm. 33 de la revista “Cultura”, del Departament de Cultura de la Generalitat. Abril de 1992. Pàg 33.

¹²³ BENACH, Joan Antón: *ibidem*. Pàg 35

llibres dels escolars estarien plens d'autors clàssics, coneguts i desconeguts, que els alumnes "recitarien amb veneració":

*"els alumnes aprenen a respectar aquests noms i el que representen més enllà del seu pes patriòtic. Les obres d'aquests autors són representades amb tota naturalitat. La gent les veu amb naturalitat"*¹²⁴

En canvi denuncia la situació d'avergonyiment que provoquen els clàssics teatrals a casa nostra, ja sigui perquè a l'escola no se'n parla ("perquè és possible que ni els professors els hagin llegit", diu) o ja sigui pel poc espai en la programació que els teatres els deixen.

*"Els clàssics catalans són una mentida que només reviu en alguna operació d'higiene de consciència institucional o en el voluntarisme d'alguna companyia amateur, sobretot si és de poble i de poble ben petit (...) Als més joves, els més grans ens han robat els clàssics, ens han robat el nostre teatre en vers...; tenen por suposo. Por a no haver estat capaços d'assumir amb confiança les grandeses i misèries del país que ens han deixat."*¹²⁵

Tot i que la volguda bel·ligerància del text d'Albert de la Torre és patent, creiem que per equilibrar la balança caldria reivindicar aquí la relectura directa de les fonts originàries que certs autors i directors ja havien fet: Benet, Salvat... i que la nova generació d'autors i directors del CDG també començaria a realitzar (Benet ens explicava a l'entrevista les indicacions que li donava a Belbel, sobre confiar en els nostres clàssics). Aquesta relectura del passat ens enllaça amb el següent text de la revista *Cultura*. Continuem.

El text de Ricard Salvat és extens i detallat amb tota la feina que l'EADAG va fer respecte els autors catalans clàssics durant els anys seixanta i setanta. Salvat comença amb aquella frase famosa de Joan Oliver: "hi ha una cosa pitjor que no tenir tradició: és tenir-ne una de dolenta", i en fa un comentari molt significatiu al respecte. El professor Salvat comenta que ell mateix (i Jordi Sarsanedas) van anar a fer una entrevista a Joan Oliver on llavors el polèmic autor "no es va mostrar tan destructor o tan divertidament iconoclastic" sinó que va valorar noms com Pous i Pagès, Puig i Ferrer, Sagarra, Carles Soldevila... i tot el teatre de la Renaixença. Citant Oliver, Salvat escriu: "*Entre els autors hi ha el cas de Guimerà, realment extraordinari; la seva*

¹²⁴ DE LA TORRE, Albert: *Una vella, coneguda Ferum*. Article publicat al núm. 33 de la revista "Cultura", del Departament de Cultura de la Generalitat. Abril de 1992. Pàg 36.

¹²⁵ DE LA TORRE, Albert: *ibidem*. Pàg 36

*superioritat sobre Echegaray és enorme*¹²⁶. Salvat, sempre amant de citar tothom, també explica les converses que va mantenir amb Salvador Espriu alhora de configurar el repertori d'autors catalans per l'EADAG. Diu que Salvador Espriu els va ajudar a triar *La barca dels afluïts*, d'Apel·les Mestres, *Colometa la gitana o El regrés dels confinats*, d'Emili Vilanova i *En Garet a l'enramada* de Joaquim Ruyra, obres que van presidir el centenari del Romea (1864 – 1964).

*“Recordo que Espriu, quan m'aconsellà que llegís tot Vilanova i la peça de Ruyra, ens va dir: “fixi-s'hi bé, veurà que Brossa hi ha pouat, molt ho vulgui acceptar o no, però veurà d'on surten moltes troballes lingüístiques de Joan Brossa”*¹²⁷

En resum, Salvat explica que la guspira que va fer començar el programa de revalorar els autors clàssics de la tradició catalana a l'EADAG va ser l'acceptació que la nostra tradició, tot i no ser comparable amb l'anglesa o la francesa pel que fa als grans autors d'aquestes dues tradicions, sí que pot ser comparada amb l'hongaresa, per exemple, i que finalment, tal com indirectament els havien dit Oliver i Espriu, els catalans hem d'acceptar la tradició que tenim *“de la mateixa manera que som els fills dels pares que tenim. Es pot estar d'acord amb ells, se'ls pot negar, però no en tenim d'altres”*¹²⁸.

I va ser gràcies a aquestes converses, i un cop fora del pes del llast sobre la nostra tradició dolenta, que Salvat i l'EADAG van voler demostrar que un repertori català era possible i es van posar a treballar, tant amb autors de la tradició com amb peces més populars. Un darrer comentari de l'article ens fa pensar en el xoc generacional del qual a vegades també es queixa J.M. Benet i Jornet: la poca col·laboració entre els autors de la generació del Premi J.M. de Sagarra i la generació justament anterior, la d'Oliver, Pedrolo, Espriu... Salvat (en aquest cantó de la batalla) escriu:

“Quan penso en les actituds de Joan Oliver i en les preses de posició dels joves autors dels darrers anys 65-70 (...) i el que ha succeït després amb l'obra d'aquests autors tan crítics, tan plens de menyspreu pels dramaturgs que els precediren, penso que una mica d'humilitat,

¹²⁶ SALVAT, Ricard: *La nostra “lectura” dels autors considerats clàssics*. Article publicat al núm 33 de la revista “Cultura”, del Departament de Cultura de la Generalitat. Abril de 1992. Pàg 38.

¹²⁷ SALVAT, Ricard: *íbidem*. Pàg 38

¹²⁸ SALVAT, Ricard: *íbidem*. Pàg 38

respecte i estimació pel nostre passat, per la nostra tradició, no ens aniria gens malament a tots plegats, i en particular, a l'hora d'aconseguir una identitat pel teatre català¹²⁹”

Aquest concepte d'humilitat del qual parla Salvat ens fan pensar també, com hem dit, en les declaracions de Benet i Jornet sobre la poca ajuda que els autors de la postguerra els van oferir, i per altra banda en una repetició atàvica d'un conflicte que ha acompanyat sempre l'escena catalana: les diferents generacions que es critiquen entre sí. Oliver parla de la tradició dolenta, Benet i Jornet expressa la mala relació amb la generació de postguerra... Per altra banda la cita també ens ha fet recordar la poca programació dels autors de la postguerra al CDG i al TNC. Per sort, i com molt bé indica Benet a l'entrevista, sembla que darrerament els nous autors col·laboren més entre sí i també amb les antigues generacions, i que els programadors cada vegada tenen més clara la “normalitat” de programar aquells autors catalans que puguin atrapar el públic actual. Acabem aquesta aturada recordant les darreres paraules de Salvat i assegurant dolorosament que totes aquestes petites pugnes, finalment, a qui han fet més mal, és a la “identitat del teatre català”. Ara bé, aquest també és un bon tema a posar en qüestió. Ha tingut suficient continuïtat el teatre català per tenir una identitat? Es va crear una nova identitat del teatre català a partir dels anys noranta amb tota la recuperació del teatre de text i els nous autors? Si és així, què s'ha de fer amb l'antiga identitat que ja tenia? No seria millor englobar-les totes i construir una identitat més completa?

Continuem. La inauguració del TNC l'any 1996 també ens sembla un bon moment per aturar-nos. Aquell any es va publicar l'únic número de la revista *Els Quaderns del Nacional* on diferents professionals, teòrics i també directors i programadors, opinaven sobre quina havia de ser la feina que havia de fer un teatre públic. Recuperant l'opinió del desaparegut Xavier Fàbregas, direm que els seus textos diuen clarament que “*Teatre Nacional vol dir dramaturgia nacional*”, tal com opinaven la majoria d'enquestats l'any 1981 a La Vanguardia.

“A través d'un teatre nacional un poble s'explica, per mitjà de les formes dramàtiques tot aspirant a la universalitat (...) En un teatre nacional –i cada nació d'Europa, avui, ens en pot fornir l'exemple-, no solament s'hi representen les obres més significatives de la pròpia dramaturgia; s'hi incorporen aquelles obres d'altres dramaturgies que són dignes de ser

¹²⁹ SALVAT, Ricard: *ibidem*. Pàg 40.

conegudes. (...) Hem tingut a Catalunya un teatre nacional? Tenim, evidentment, una dramaturgia nacional. El nostre teatre religiós, durant l'edat mitjana, esdevé una mercaderia internacional molt viable. I tenim, a partir del romanticisme, un teatre que reflecteix perfectament els corrents d'Europa. Si aquest teatre no ha tingut uns canals d'explotació és perquè som una nació sense estat, i d'aquestes coses, se n'encarreguen arreu del món les institucions de cultura estatals.¹³⁰

Sobre aquest tema, Fàbregas es mostra dràstic: si Catalunya hagués tingut un estat propi i no tantes circumstàncies de la història en contra, el repertori ja estaria fet i el teatre català aniria pel món amb una imatge més completa del que hi va ara, o del que hi anava en el temps que Fàbregas escrivia les línies:

“Tots els països europeus tenen avui molta cura de la imatge que poden donar d'ells mateixos a través del seu teatre; la presència de les companyies oficials o privades, però amb un grau reconegut de representativitat, als festivals internacionals, és degudament protegida. Val a dir que la posició del teatre català dins aquest intercanvi internacional és més bona del que caldria esperar. Sense ajut oficial, movent-se pràcticament com apàtrides, les nostres companyies més importants han sabut establir circuits i merèixer la consideració del públic i de la crítica de l'estranger”¹³¹

Una cosa era certa: en aquells moments, i per manca d'ajudes estatals a la nostra tradició, la imatge exterior de Catalunya (pel que fa al teatre) la podien donar només grups com Comediants, La Cubana, La Fura dels Baus o Els Joglars, una imatge prou particular i arrauxada, per cert. Però si veiem què passa en l'actualitat, observem que la imatge teatral de Catalunya a l'estranger la donen també uns quants autors sorgits als anys noranta (Galceran, Belbel, Benet) que, tot s'ha de dir, influïts vulguis no vulguis per la galopant globalització i desideologització habitual en totes les cultures occidentals, no es defineix, creiem, per una identitat particular. O sigui: sí que s'ha ampliat el ventall dels agents teatrals que exporten la imatge de Catalunya arreu del món, però creiem que aquesta continua sent prou particular i poc original perquè autors com Brossa o com Espriu, autors certament marginats als nostres teatres públics, encara avui en dia deuen ser les veus més originals pel que fa al localisme català dins el magma de cultures europees.

¹³⁰ FÀBREGAS, Xavier. *Entre art i societat, poder i contrapoder: una visió del teatre nacional* (textos recollits per Maryse Badiou). Dins la revista “Quaderns del Teatre Nacional”. Barcelona. TNC (1997) Pàg 39

¹³¹ FÀBREGAS, Xavier. *Íbidem*. Pàg 41

En la mateixa revista *Quaderns del Nacional* trobem una opinió una mica més crítica amb tot l'apartat nacionalista: és l'opinió de Salvador Oliva. El títol del seu escrit ja ens indica quina serà la seva visió: *Sobre la irrenunciable vocació universal dels teatres nacionals*. Primer de tot comença amb una reflexió sobre el que ell anomena una “certa ansietat” catalana en la consciència nacional, deguda a la prohibició franquista i la crisi de la llengua, etc. Afirma que l'instint de supervivència i el desig de llibertat és un fet normal en aquest tipus de situacions però que, un cop arribada la democràcia, hi va haver massa proteccionisme per part del govern de Catalunya: “es va arribar a deixar implícitament assentat que una obra literària, pel sol fet d'estar escrita en català, ja tenia qualitat”¹³² i aquest fet pot esdevenir fatal per la cultura catalana:

*“Si les creacions literàries o dramàtiques en català són sòlides (si tenen valors universals), tot anirà bé; si ens creiem (...) que són sòlides només perquè estan escrites en català, el perill no fa sinó créixer més i més (...) Aplicant tot això al Teatre Nacional de Catalunya, hem de tenir el convenciment que serà efectiu en la mesura que les obres que s'hi representin (així com la manera de representar-les) tinguin valors universals (...) Si, de moment, no tenim una profusió de textos originals capaços d'assolir aquests nivells, cal aprofitar al màxim els textos clàssics d'altres països i d'altres èpoques.”*¹³³

Com veiem, una opinió molt diferent a les de Salvat, Fàbregas o els mateixos professionals enquestats l'any 1981. Una opinió que fa present una vegada més la bipolaritat respecte la visió de la tradició catalana entre els defensors i els escèptics. Els defensors sempre alerta i amb una actitud militant que a vegades pot no ésser del tot positiva per estar influenciada per la llosa d'haver de lluitar sempre per la supervivència de la cultura catalana, i els escèptics que aniran adoptant diferents formes: defensa de la creació col·lectiva i les noves formes teatrals, cosmopolitisme, defensa a boca plena de grans paraules com universalitat, multiculturalitat i de la llibertat de creació. A poc a poc, però, el debat sobre la recuperació de la tradició també s'ha anat normalitzant i les noves generacions ja no tenen una actitud militant tan forta i marcada sinó que, cada vegada més, la tradició es va veient amb millors ulls. I això és així, reprenent el fil de la investigació, perquè la tradició s'ha anat

¹³² OLIVA, Salvador. *Sobre la irrenunciable vocació universal dels teatres nacionals*. Dins la revista “Quaderns del Teatre Nacional”. Barcelona. TNC (1997) Pàg 50

¹³³ OLIVA, Salvador: *ibidem*. Pàg 52

coneixent cada vegada més. Tal com diu Francesc Massip en el seu article a la revista *Quaderns del Nacional* capgirant la famosa frase d'Oliver:

*“El pitjor no és “tenir una mala tradició” sinó desconèixer-la o, simplement, no saber identificar-la”*¹³⁴

L'article de Massip és molt revelador en aquest sentit: en expressar científicament que els catalans no coneixem la nostra tradició teatral. I no parla ja de la tradició dels famosos autors modernistes a cavall del XIX i el XX sinó que explica que la gran majoria desconeix, per exemple, l'enormitat del misteri d'Elx, o la gran importància que van tenir autors com Ibsen o Maeterlinck a principis del nou-cents i en la inspiració ideològica de les classes proletàries (i la creixent simpatia anarquista), o que tampoc es coneixen els autors de la tradició catalano-valenciana que al segle XVI van inspirar els autors castellans del seu Siglo de Oro. I si no es coneixen és per moltes raons que ara no citarem però que quasi sempre apunten cap a un mateix indret: les decisions i accions del poder, ja siguin del poder de l'estat i la intel·lectualitat espanyola¹³⁵ o de la mateixa burgesia catalana governant, tancada en el seu model cultural neonoucentista.

Acabant amb el text de Massip, veiem una opinió totalment a favor de la recuperació de la tradició (de tota la tradició) i amb una actitud militant ja que com diu: *“el teatre que ha de muntar el TNC, si no el fem nosaltres no ens el farà ningú”*:

*De la mateixa manera que la Royal Shakespeare Company ha combinat la recuperació dels clàssics (coneguts i oblidats) amb els muntatges contemporanis, i ha generat un públic habitual, que ja coneix prèviament els textos i que pot començar a establir comparacions amb altres produccions de la mateixa peça o altres interpretacions, així haurà de procedir el TNC si vol trobar la seva raó de ser i situar-se al cor de la societat que el paga i frueix (...)*¹³⁶

Però tirem endavant en les opinions, perquè aquells anys finals de la dècada dels noranta, amb tants canvis en el panorama teatral català: inauguració del TNC, destitució de Flotats, fi de la bona etapa de Domènech

¹³⁴ MASSIP, Francesc: *Sobre la tradició teatral catalana*. Dins la revista “Quaderns del Teatre Nacional”. Barcelona. TNC (1997) Pàg 57

¹³⁵ Traduint intencionadament, per exemple, una obra de Rinaldo Froldi anomenada *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca* (Pisa 1962) com *Lope de Vega y la formación de la comedia* (Salamanca 1973).

¹³⁶ MASSIP, Francesc. *Íbidem*. Pàg 61

Reixac al CDG, nova direcció al capdavant del TNC, etc. Tants canvis no van fer altra cosa que augmentar el debat. El número 38 de la revista *Faig Arts*, per exemple, del novembre de 1998, va estar dedicat completament al teatre català: si calia o no recuperar els nostres clàssics? Quins recuperar? Com recuperar-los? Josep Paré començava el seu article¹³⁷ fent-se aquestes preguntes a nivell internacional. I les respostes eren obvies en aquest nivell transfronterer: cal recuperar els clàssics. Ara bé, l'autor, que tenia ganes de polemitzar, encara es qüestionava si la resposta seria tan rotunda en el cas de la tradició catalana. Després de recordar la funció pedagògica que qualsevol repertori fa a la societat a la que serveix, aventurava que a Catalunya encara s'havia de fomentar molt la investigació per anar recuperant una bona quantitat d'autors clàssics que, fins al moment, havien estat poc visitats i fins i tot menystinguts. Valorava les operacions de prestigi que s'havien dut a terme sobretot des dels teatres públics, però relativitzava aquestes operacions perquè tenia la sensació que havien servit més per omplir el "cupó de catalanitat" que per una aposta real. Com a solució proposava realitzar més exercicis d'investigació, tant per part dels teatres públics com per part dels privats, amb els quals la societat catalana podria arribar a conèixer més títols dels que fins llavors s'havien presentat: *Maria Rosa*, *La Festa del Blat*, *Mar i Cel*, *Terra baixa*, *La filla del mar*, etc. Al final opinava que tot i que el TNC tingués l'obligació ètica de fer aquesta revisió, la situació no estaria normalitzada del tot sense que aquesta revisió no arribés també al teatre privat.

Al seu torn Jordi Lladó escrivia un article molt llarg fent referència a la por existent a Catalunya a l'hora de recuperar la pròpia tradició¹³⁸. Feia començar aquesta por als anys vint i l'acabava a la dècada dels noranta, i també assenyalava el gran desconeixement d'aquesta nostra tradició com el culpable de la por que el repertori generava. Entrant dins la cronologia del nostre treball, assenyalava les companyies del teatre independent de tenir altres interessos i de rebre amb cert desdeny tot el que fos teatre de text, i sobretot autors clàssics catalans. Acusava Flotats de tenir i prolongar un desconeixement total (i uns prejudicis) respecte el repertori textual català i es

¹³⁷ PARÉ, Josep: *Un teatre vuitcentista. Encara una platea*. Revista "Faig Arts" Núm 38 (1998) Pàg 4-7

¹³⁸ LLADÓ, Jordi: *La por a la tradició teatral catalana: dels anys 20 a l'actualitat*. Revista "Faig Arts" Num. 38 (1998). Pàg 8-14

dolia de que una companyia que va tenir tants èxits de taquilla com la seva, o com la del Teate Lliure, no hagués provat de muntar textos com *Civilitzats tanmateix* de Carles Soldevila, *Ball de titelles* de Ramon Vinyes o *La Llotja* de Millàs Raurell. Assenyalava també que el desconeixement i el menyspreu no només estava enfocat cap als clàssics sinó també cap als autors de postguerra, dels seixanta i dels setanta; i finalment es fixava en els anys noranta i es preguntava si no estaríem arribant a la normalització total i a la “fi d’una crisi secular”, ja que, primer: la nova generació d’autors (Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, David Plana, Jordi Sánchez, Jordi Galceran, Mercè Sarrias...) no s’enfrontaven ni entre ells ni amb les generacions anteriors; i segon: semblava que amb muntatges renovadors i desacomplexats (els sainets d’Emili Vilanova muntats per Sergi Belbel al CDG, per exemple) s’estava perdent la por a la tradició. Fins i tot s’enorgullia que el TNC donés un pas endavant en aquest sentit programant *Galatea* de Sagarra. Acabava el seu text amb aquesta crida:

“Cal anar al retrobament desacomplexat i renovellat amb la nostra tradició sigui èpica, absurda, transcendentalista, vodevilesca, còmica, dramàtica, pop, etc. i amb totes les etiquetes i cursives que es vulgui però amb els sentits ben oberts vers una riquesa amagada que no es pot malbaratar per l’oblit i la deixadesa”¹³⁹.

El punt àlgid d’aquest número 38 de la Revista *Faig Arts* pel que fa a les opinions sobre la programació dels teatres públics a casa nostra i la revisió del repertori teatral català, però, arribava a la pàgina 27 amb la transcripció de la taula rodona que es va fer a la Sala Beckett sobre el passat i el futur del teatre català: amb el títol *Teatre català: d’on i cap a on?* Carles Batlle, Francesc Massip, Magda Puyo, Ricard Salvat i Ramon Simó enfrontaven les seves opinions per mirar de vertebrar el futur del nostre repertori. Es van esgrimir moltes idees i opinions que no ens veiem capaços d’aportar ara i aquí¹⁴⁰ però sí que direm que els principals temes que es van tractar van ser: primer, la necessitat (o no) d’un “teatre de repertori”, o sigui d’una programació pública que funcionés com el model septentrional que explicava Domènech Reixach en les seves Línies d’Actuació per al TNC, una programació d’un repertori per part d’una companyia nacional estable que exhibís el repertori català i universal

¹³⁹ LLADÓ, Jordi: íbidem. Pàg. 13

¹⁴⁰ I per això remetem altra vegada a la lectura de l’Annex 7, que ofereix un petit recull amb tots aquests documents.

amb alternança; i segon, la necessitat de realitzar una revisió d'aquest repertori català per donar-lo a conèixer millor i amb la voluntat de recuperar més obres i més autors desconeguts, i oferir muntatges no anclats en el passat sinó renovadors, contemporanis (amb el perill, però, que llavors el públic català es perdés una "lectura canònica" d'aquests autors, i la polèmica que aquest terme "lectura canònica" podia aportar). Pel que fa al primer tema sobre la necessitat (o no) d'un "teatre de repertori", Ricard Salvat, que sempre se n'havia mostrat a favor, opinava que la professió teatral catalana "ni estava preparada per a fer teatre de repertori ni es volia que ho estigués". Carles Batlle, en canvi, es mostrava totalment en contra que una companyia oferís un repertori perquè es corria el perill d'anquilosar les obres en muntatges "museístics i fossilitzadors" que no dialoguessin amb el moment present. Ramon Simó, per la seva banda, separava el concepte de "repertori", o sigui: títols que s'haurien d'anar portant a escena periòdicament, el qual defensava, del concepte dels "mecanismes dels teatres de repertori", que repudiava perquè obliga a la sobreburocratització de les companyies i també fa que els actors de la companyia estiguin massa dispersos.

*"Prefereixo un teatre que funcioni amb quatre sales i quatre obres diferents, amb repartiments diferents, que no pas un actor que faci quatre papers alhora"*¹⁴¹

Pel que fa al segon tema: la revisió del repertori català, veiem que l'opinió general era, com hem anat veient, que la gran majoria de públic i també de professionals, cosa que és molt més greu, no el coneixia: la mateixa directora Magda Puyo, convidada a aquesta taula rodona, per exemple, reconeixia el seu desconeixement de moltes obres del repertori clàssic. Carles Batlle, al seu torn, afegia que el que s'havia de fer sobretot era buscar obres que poguessin interessar el públic actual. En aquest sentit reconeixia que hi havia textos que, per circumstàncies polítiques o culturals, "la societat catalana havia bandejat sistemàticament" i que per tant calia una investigació a fons des de la professió teatral, anant més enllà dels estudis que els historiadors o els filòlegs, haguessin pogut fer per avalar un o un altre autor. Pel que fa a aquest desconeixement, Francesc Massip l'explicava a partir de la pèrdua d'autonomia de Catalunya just en l'època (el renaixement) en que es van crear les

¹⁴¹ SIMÓ, Ramon: Taula rodona *El teatre català d'on i cap a on?* Revista "Faig Arts" núm. 38 (1998). Pàg 29

acadèmies clàssiques que formularien els repertoris europeus. Ricard Salvat, al seu torn, tornava a atacar amb el concepte de “teatre de repertori” adduint que la revisitació d’aquest repertori no es podia fer de cap altra manera:

“Com voleu fer noves lectures de clàssics si no tenim teatre de repertori? Si no hi ha l’obligació de fer clàssics, no se’n faran! (...) Després fareu el gran elogi de la Royal Shakespeare Company. Com voleu la Royal sense una companyia estable? Els grans espectacles del segle XX sempre s’han fet amb companyies estables. El gran nivell el dóna això”¹⁴²

Una altra opinió que sobre aquest tema va encetar el professor Salvat va ser la revisitació dels clàssics sense rigor acadèmic: “juguem sempre a estar de tornada, sense haver demostrat mai que hem estat d’anada”, a la qual opinió responia Carles Batlle dient que “hi ha moltes maneres d’acostar-se a un clàssic” i no una de correcta (d’anada) i altres que el transformin (de tornada). És clar que també havia d’acceptar que hi havia transformacions molt visibles i altres menys. Quan la taula rodona es va apropar a la qüestió de la influència de la tradició en els nostres autors vius, Carles Batlle va respondre:

“Jo diria que hi ha un desconeixement absolut de la tradició dramàtica catalana i que pràcticament només hi trobaríem algunes referències com a homenatge.”¹⁴³

Cosa que va aprofitar Ricard Salvat per denunciar l’oblit dels autors de la seva generació:

“Em sembla evident que, tant a Catalunya com en l’àmbit estatal, hi ha hagut un intent deliberat per esborrar del mapa tota la nostra generació, la de quaranta anys cap amunt (...) L’únic que s’ha salvat de la cremà és, a Madrid, Buero Vallejo. En general s’ha aniquilat tota la generació realista”.¹⁴⁴

Finalment el debat va prendre altres camins que ens allunyarien del nostre tema, com que els autors contemporanis festejaven més amb la comercialitat que amb el compromís, amb l’èxit de públic i els nous mitjans que amb un teatre “d’art i assaig”, i que segurament el futur del teatre passava per aquesta comercialitat, amb cada vegada més musicals, i textos desideologitzats i sense compromís.

¹⁴² SALVAT, Ricard. *Íbidem*. Pàg. 32

¹⁴³ BATLLE, Carles *íbidem*. Pàg. 34

¹⁴⁴ SALVAT, Ricard. *íbidem*. Pàg. 35

Però continuem endavant i comencem a acabar, ja que el debat crític, de cara a començaments del nou mil·lenni, va anar sempre de bracet amb la programació i les polítiques del TNC, que com hem explicat, i a causa del fracàs de públic de la primera temporada, va fer canviar de rumb la primera aposta programàtica de Domènec Reixach, i aquest nou rumb va ser titllat de conservador i mancat de risc (fet prou demostrable si observem que les obres de repertori teatral català rondaven el 30% i massa sovint eren títols ja coneguts i d'èxit comprovat). Cal recordar, abans que res, però, que aquesta reorientació sí que responia a uns criteris molt positius que si no s'haguessin seguit segurament també haurien estat criticats. Ens estem referint als criteris de revisitar periòdicament algunes obres "importants" del nostre repertori. Però bé, com hem vist, sí que és cert que aquelles programacions del TNC van estar mancades, sobretot, d'aquella investigació que els diferents debats i opinions havien anat posant sobre la taula. Una falta d'investigació tant a nivell de títols proposats com també a nivell de posades en escena.

També és cert que una altra ombra planava damunt el TNC, i era la que l'acusava de practicar un cert "ostracisme"¹⁴⁵ tant sobre obres i autors (en aquest sentit hem de fer referència a l'entrevista de Jordi Coca) com també sobre actors i directors. Les crítiques es dirigien cap a una "companyia estable encoberta" que feia que sempre fossin els mateixos actors i directors els que treballessin, i anant encara més enllà, fins i tot es va arribar a denunciar la creació d'un grup de poder que es repartia tota la feina a diferents sales de Barcelona. Aquesta tensió de l'ambient teatral català va explotar el dia 20 de Juny de 2005, quan Ricard Salvat va publicar un article al diari Avui¹⁴⁶ en ocasió del *1er Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat)*. En aquest article denunciava obertament l'existència d'unes "l·listes negres" i una voluntat de reduir la història del teatre català contemporani a dos o tres noms i oblidant-ne tants d'altres. Pel que hem d'entendre de l'escrit de Salvat: en el susdit Simposi, moltes de les persones que van realitzar les ponències van utilitzar les seves intervencions per

¹⁴⁵ SALVAT, Ricard a *TNC: 23 anys de terra cremada*, article publicat al diari Avui el dia 1 d'abril de 2004.

¹⁴⁶ SALVAT, Ricard. *Sobre la inexistència del teatre català*. Article publicat al diari Avui el dia 20 de juny de 2005 pàg 17.

desautoritzar les actuacions del TNC. L'article, com es pot comprovar a les hemeroteques, va encendre foc i va aixecar molta polseguera, tanta, que Carles Batlle es va veure obligat a respondre Salvat¹⁴⁷. D'aquesta manera s'obria un joc de respostes i contrarrespostes en els dies successius que no feia altra cosa que demostrar l'existència de dos grans pols oposats dins l'ambient teatral català: el pol que programava el TNC i el pol que estava en contra de com es feia aquesta programació. I és que com hem dit al començament d'aquest treball, sobre el tema de la programació i el coneixement del repertori català, hi ha opinions per tot. I el que seria desitjable de cara al futur és que els pols fossin oberts i es trobessin en debats sans on no hi cabessin les rancúnies, els temes personals i els menyspreus, sinó que una sola voluntat, la de donar a conèixer qui som teatralment i l'ampli ventall d'autors que tenim, guiés el camí a seguir. Mentrestant, però, tot s'ha de dir, el TNC consolidava, any rere any, un públic més fidel.

Com hem vist tamé, no totes les crítiques anaven relacionades amb la programació d'autors clàssics, sinó que la programació d'autors clàssics contemporanis també rebia. Pel que fa a aquest tema va ser significatiu el *1er Encontre de Dramatúrgia dels Països Catalans* que es va celebrar a València el mes d'octubre de 2003. Francesc Foguet va aprofitar aquella ocasió per denunciar també que, degut a la situació encara precària en les programacions de teatres públics i privats en relació a l'autoria catalana, molts autors del *boom* dels anys noranta també havien hagut de dedicar-se a altres activitats, fins i tot fora de casa seva, i ara treballaven més de guionistes televisius, de professors i dramaturgistes o també de directors escènics. Igual que la generació dels anys seixanta-setanta.

“Quants estrenen amb regularitat i en unes condicions dignes? Quants han accedit als teatres públics o als privats més aparatosos? (...) D'altra banda, alguns dels històrics es mouen entre l'escepticisme lúcid i la tenacitat resistencial: continuen escrivint, estrenen més aviat poc –alguns poquíssim o gens- i, en la gran majoria dels casos, se'ls ha deixat abandonats de la mà dels déus. I això, a ningú, sembla que no li importi gaire (...)”¹⁴⁸

¹⁴⁷ BATLLE, Carles. *La realitat del teatre català*. Article publicat al diari Avui el dia 27 de juny de 2005 pàg. 15

¹⁴⁸ FOGUET, Francesc. *La dramatúrgia catalana: reserva integral zoològica*. Dins AA.DD. *La dramatúrgia als Països Catalans*. Barcelona. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. (2005) Pàg. 35

Francesc Foguet acabava la seva intervenció fent un comentari que creiem que resumeix molt bé tota la polèmica sobre la programació d'autors catalans, clàssics i contemporanis, a Catalunya, la vegada que n'expressava la causa principal:

*L'al·lèrgia dels directors als textos d'autoria catalana, com també a la tradició indígena, i una preferència gairebé mesella pels autors estrangers és una de les malalties més reiterades de la cultura catalana: el provincianisme de curta volada (...) Perquè, en realitat, ¿coneixen els nostres directors, els nostres programadors, els nostres autors, la tradició catalana? O s'estimen més, per ignorància o per desídia, "cremar les naus esbalandrades del passat" i titllar-la de dolenta i quedar-se tan amples*¹⁴⁹

A tall d'anècdota i per acabar amb un to menys dramàtic amb aquest allau de crítica i debat, explicarem que l'octubre de 2007 i a la revista *Entreacte* de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, Pere Planella publicava una carta oberta a Santiago Rusiñol (de qui entre 2006 i 2007 s'havien celebrat dos aniversaris) on denunciava irònicament la nul·la repercussió que aquests aniversaris havien tingut als grans teatres públics del país, institució que teòricament haurien de ser les que vetllessin més per aquest tipus d'esdeveniments. L'any 2007 només hi va haver dos petits espectacles sobre l'obra de Rusiñol: *El jardí abandonat* a l'Espai Joan Brossa, i *Cap al tard* estrenat a Reus. Citem un fragment d'aquesta carta:

*"Et faig saber també, Santiago, que l'Auca del Sr. Esteve es va estrenar al TNC en un muntatge dirigit per Adolfo Marsillach. Era l'any 1997. Des de llavors res més. Durant deu anys, cap dels responsables de la programació del TNC, ni tampoc de cap altre teatre públic o semi-públic de Catalunya, han trobat que la teva obra tingués la suficient qualitat com per ser programada. Déu n'hi do! Potser creuen que la teva obra és una mostra d'un teatre arqueològic, costumista, de llenguatge antic; un d'aquells clàssics del que ens hem d'avergonyir, vaja (...) Entre nosaltres, estimat Santiago, crec que a un teatre públic que dona l'esquena a la seva tradició, acomplexat de la seva literatura dramàtica i que no intenta confrontar-la d'una vegada amb el públic d'avui (...) crec que a un teatre així se li haurien de demanar responsabilitats."*¹⁵⁰

I per acabar, ara sí, només volem citar el document "*Quatre principis per al TNC*" ideat per Ricard Salvat, Jordi Mesalles i Pere Planella, redactat per Lluís Solà i secundat per personalitats com Hermann Bonnín o Jordi Coca, que recull les opinions d'aquestes personalitats sobre què havia de ser un teatre

¹⁴⁹ FOGUET, Francesc: *ibidem* Pàg 35 i 36

¹⁵⁰ PLANELLA, Pere. *Carta oberta al Sr. Santiago Rusiñol*. Revista "Entreacte" num. 151 (2007) Pàgs. 12 i 13

nacional (o més concretament el nostre TNC) i què havia de programar. Creiem que aquest document resumeix molt bé les inquietuds d'una part de la professió teatral catalana. Segons ens va explicar Pere Planella, aquest document va ser lliurat tant a diferents Directors Generals de Cultura com a la propia Consellera Mieres i també al Conseller Tresserras. Aquest document es pot consultar a l'Annex 8 d'aquest treball de recerca. A la vegada cal citar les tres Jornades de reflexió i debat sobre el repertori teatral català organitzades pel Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona, i que han produït de moment dos llibres molt interessants on es recullen les ponències i comentaris de molts professionals de les arts escèniques sobre els temes tractats. El primer volum, *Una tradició dolenta maleïda i ignorada?* Tracta d'analitzar les raons del desconeixement i sobretot comença a posar sobre la taula propostes de millora de cara intervenir perquè el repertori teatral català fos conegut per tothom (professionals i públic en general).

I una vegada dit això, i per tal de no repetir-nos més en l'anàlisi dels factors que han contribuït al desconeixement de la tradició i també a la seva recuperació insuficient, creiem que ha arribat l'hora de començar a enumerar i comentar aquestes propostes que alguns teòrics teatrals i professionals de la pràctica escènica han ideat per tal d'actuar sobre una millor recepció del nostre repertori teatral i així poder establir possibles solucions per al seu millor coneixement, tant pel que fa a la recerca i difusió acadèmica com també a la seva programació en els escenaris professionals de Catalunya. Per exemple, i a partir d'una reflexió sobre el tema dels museus del teatre, en un article sobre aquest tipus de museus¹⁵¹, Francesc Massip explicava una iniciativa que va conèixer a Anglaterra sobre un "nou" concepte de museu del teatre, ja no tant centrat en exposar vestits i decorats i fotografies d'aquells espectacles que per la seva condició efímera no podran tornar a ser recuperats, sinó un "museu" encarregat de recuperar les posades en escena més significatives de la història teatral, o sigui copiar un espectacle produït en el passat, i no només pel que fa a l'apartat visual de la nòmina teatral (vestuari, escenografia...) sinó també per exemple tipus d'interpretació. Massip anomena aquest tipus de museu una

¹⁵¹ MASSIP, Francesc. *Els museus del teatre*. Article publicat al núm.15-16 de la revista "El pou de Lletres". (2000). Pàgs 43 i 44

“teatroteca”, que substituiria les videoteques dels teatres, i que a la vegada serien un exercici molt sa per mantenir vives certes tradicions teatrals que en un circuit de teatre comercial no hi tindrien cabuda. Com explica Massip, es podrien veure reposicions en viu i en directe de muntatges d’Adrià Gual, de com Margarida Xirgu representava Guimerà, o també dels muntatges dels Joglar, per exemple (cosa que fa pocs anys ja es va provar de fer en el cas de “La torna de la Torna”). Serien posades en escena, això sí, totalment arqueològiques i petrificades que no intentarien actualitzar ni modernitzar res, sinó que la seva gràcia recauria en la investigació. Per acabar, Massip recorda que teatres com el Teatre d’Art de Moscou, el *Piccolo* de Milà o el *Berliner Ensemble* des de fa temps ja han provat aquestes repeses d’espectacles mítics de la companyia, i que per tant no seria res nou.

Moltes de les reflexions més encarades a donar a conèixer millor el nostre patrimoni, però, com hem dit, van sorgir durant les Jornades de debat sobre el repertori teatral català organitzades per la UAB, sobretot durant la primera edició d’aquestes jornades que portava per títol: “*Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?*”. Sabem que de Jornades de debat n’hi ha hagut també a l’Institut del teatre, però aquestes de la UAB ens semblen especialment indicades perquè la temàtica central era el Repertori Teatral Català (RTC). I cal dir primer de tot, que, en referència a la pregunta del títol de les jornades, la resposta que van donar gairebé tots els convidats és afirmar que no hi ha cap tradició que sigui dolenta, però sí que en certa manera ha estat maleïda i sobretot és encara ignorada, tot i els èxits de públic que moltes programacions d’obres de repertori han suposat. A la vegada també hi va haver consens en dir que la tradició és una eina boníssima tant pel que fa a la tècnica teatral, com per al coneixement profund del nostre país. Però comencem pel començament. Rodolf Sirera, dramaturg i professor universitari, va obrir les jornades fent reflexionar sobre diferents aspectes relacionats amb el tema. Primer de tot, deia, caldria establir uns criteris per seleccionar les obres del repertori perquè la admissió indiscriminada de títols aniria en contra de l’objectiu final, que seria, recordem-ho, no només donar a conèixer la tradició, sinó fer que aquesta fos assumida per la societat i tingués una presència normalitzada en els escenaris teatrals catalans, o sigui que fos una tradició viva, “operativa”, no arqueològica

o simplement acadèmica. Rodolf Sirera continuava el seu discurs dient que aquests criteris de selecció els hauria de triar un equip ample, una coordinadora que encarregués projectes d'investigació als millors professionals. Aquesta opinió s'acaba d'arrodonir en altres ponències dient que aquests equips de professionals haurien de casar per força persones de l'àmbit universitari i persones de l'àmbit teatral. Per acabar, Sirera recordava la creació d'una futura Facultat d'Arts Escèniques de la Universitat Politècnica de València i expressava que aquests tipus d'organismes són un dels més indicats per proposar iniciatives que facin dialogar i donin a conèixer el repertori i les tradicions teatrals a la societat en general. A la vegada, i reprenent la idea de Francesc Massip sobre els museus, tot i que no parla específicament de muntatges històrics, Rodolf Sirera va posar l'atenció en la creació de laboratoris teatrals a les Facultats de Lletres, el que podrien ser també les Aules de Teatre ja existents. Aquests laboratoris es podrien encarregar d'investigar l'actualitat d'una determinada obra, i el seu valor, mitjançant "posades en escena de laboratori", o sigui on la representació final no en seria l'objectiu principal, sinó el procés de descoberta en sí. Un cop provat (i aprovat o desaprovat) l'interès del títol determinat, aquest podria ésser muntat en un circuit més obert o comercial.

Pel que fa a la ponència de Guillem-Jordi Graells, també dramaturg i professor, ens va cridar l'atenció el fet de voler justificar la ignorància que hem adquirit respecte els nostres clàssics per tal de tirar endavant, perquè el pes dels clàssics i l'afany de voler recuperar terreny i posar-nos al dia ràpidament, no caigui sobre nosaltres com una llosa. Graells relativitzava la culpa dient que als anys setanta hi havia dues circumstàncies que s'havien de superar urgentment: una, el voler posar-nos al dia respecte el teatre europeu; i l'altra, haver d'assumir una tradició teatral problemàtica perquè era (ho ha estat sempre) molt poc coneguda. Graells indicava que senzillament la professió teatral va preferir refer-se en la primera circumstància.

Al seu torn, Esteve Polls, totalment contrari a l'opinió de Graells, va exposar una quantitat notable de títols a rellegir i va culpar també el nostre sistema educatiu d'haver fet poc cas a la tradició teatral; i apuntava que seria una cosa a corregir perquè els catalans i les catalanes coneguéssim millor la

nostra literatura teatral. En canvi valorava moltíssim la feina que havien fet i continuen fent els grups de teatre amateur en la revisitació dels títols més nostrats, i finalment proposava que tots els teatres públics, quasi per decret, possessin en escena un mínim de dues obres clàssiques “a recuperar” per any. Aquestes obres clàssiques a recuperar sortirien d’una llista que ell mateix va començar exposar. D’aquesta manera, pensava, no només es rellegirien certs títols (molts d’ells ja coneguts i de valor contrastat) sinó que s’instaria a la investigació constant sobre el nostre repertori als responsables dels teatres públics del nostre país. Sobre aquesta política d’oferir un mínim d’obres de repertori (amb el benentès que aquest mínim no és el sostre sinó només un punt de partida a complir) també s’hi mostrava a favor Magí Sunyer quan exposava que s’haurien d’establir unes “quotes mínimes” per corregir la situació actual.

El que van deixar clares totes les ponències és que s’havia de provar d’establir unes “complicitats” entre el repertori i el públic, i també que aquestes complicitats són molt difícils d’aconseguir quan hi ha un fort desconeixement pel mig. Però gairebé totes asseguraven que la voluntat a seguir en totes les propostes de recuperació havia d’anar encaminada a construir ponts entre aquelles obres i el públic actual. I ponts que siguin de diferents tipus, o sigui, no només al teatre sinó a l’escola, a les biblioteques, etc. I si és al teatre, com bé expressava Joan Caballé, amb diferents tipus de muntatge i no sempre amb grans posades en escena per la sala gran ni tampoc sempre muntatges trencadors, sinó també amb posades en escena petites, humils, més canòniques i corrent el risc de l’error. Si s’aconseguia aquesta desitjada complicitat, la tradició acabaria sent el que sempre és a tot arreu: un punt de referència. Un punt de referència per agafar-s’hi o per apartar-se’n, però un punt de referència, que és el que ara encara no és. Tal com explica Joaquim Nogueró en la seva ponència:

“La tradició passada és un simple trampolí, un instrument, un calaix de recursos. La raó per servir-se’n no és transcendent ni ideològica: és simplement tècnica lingüística.”¹⁵²

¹⁵² VVAA. *Una tradició dolenta, maleada o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori català*. Zaragoza i Lleida. Ed. Punctum & AELC (2006) Pàg 170.

En aquest sentit tothom estava molt d'acord que un dels factors que havia influït més en fer que la tradició no fos un punt de referència havia estat la manera conservadora amb que se l'havia tractat. Gairebé sempre s'ha anat a buscar els mateixos autors i les mateixes obres d'aquests autors. En aquest sentit és indicativa la ponència de Magí Sunyer quan exposava que *“la tradició teatral catalana és més rica, diversa i vigent que no pas el que es reflecteix en l'escena ni els catàlegs editorials de principis del segle XXI¹⁵³”*. La ponència d'Enric Ciurans també és interessant perquè explica les dues actituds que hi ha a l'hora d'establir un repertori: l'actitud conservadora, marcada per un proteccionisme ideològic i que tracta d'establir un repertori suficient amb els clàssics més reconeguts i prou, i l'actitud més progressista, amb equips de dramaturgs i acadèmics que investiguen altres autors, altres obres. Juan Carlos Olivares va arribar a titllar de “repertori pujolista” el que havien fet fins al moment (les Jornades es van celebrar l'abril de 2004) els teatres públics de la Generalitat. Olivares es preguntava per què s'havia optat tant per Guimerà i no gaire per Pitarra o Escalante o els gèneres més populars com el sàinet. A la vegada, el crític, també posava en el punt de mira les posades en escena fetes per CDG i el TNC i les titllava de no voler oferir res més que una *“piece bien faite”* contemporània, d'un academicisme sense transgressió, modern però exasperant. Acabava la seva intervenció¹⁵⁴ escrita reclamant una tradició heterogènia: *“la tradició viva és la tradició amb punts de divergència”*. En aquest sentit de barrejar programació de repertori i política de la Generalitat, el més contundent és Toni Cabré quan expressa que Catalunya tindrà un diàleg potent amb la tradició quan la Generalitat haurà apostat per la creació d'un país potent.

Però bé, creiem que la intervenció més reveladora i que indica un camí a iniciar (que per cert, ja s'ha iniciat) és la d'Àlex Broch. El crític i professor posa un cert sentit comú a tota el magma d'opinions i des d'un primer moment avisa que:

¹⁵³ AA.DD. *ibidem*. Pàg. 151

¹⁵⁴ AADD. *Íbidem*. Pàg 173

*“...demandar i esperar de les administracions el que es demana no vol dir que s’aconsegueixi”*¹⁵⁵

I per tant proposa la urgent creació d’una comissió d’investigació (tal com havia expressat també Rodolf Sirera amb unes altres paraules) que reuneixi professors, dramaturgs, especialistes en etapes, èpoques, autors i gèneres. Aquesta comissió ha d’establir els criteris i les bases per tal d’elaborar un llistat del qual, de manera consensuada, en pugui sortir el Repertori Teatral Català. Aquesta iniciativa, com hem citat durant el treball, ja s’ha començat a tirar endavant. Albert Mestres i Francesc Foguet coordinen una comissió en la qual hi estan involucrades diferents institucions: Institució de les Lletres Catalanes, Institut del Teatre, TNC i Teatre Principal de Palma, i ja han començat a treballar redactant un projecte que es basa en la publicació i la difusió de 100 textos (deu per any) perquè directors, companyies professionals i amateurs, estudiants i amants del teatre se’n puguin servir. Els criteris a seguir per la tria dels textos són el valor estètic de l’obra en sí i que aquesta pugui ser portada a escena d’una manera no gaire complicada. De les 10 obres que es volen presentar cada any, una seria de teatre medieval o modern, dues de teatre del segle XIX, tres de la primera meitat del XX i quatre més de la segona meitat de segle XX i començaments del segle XXI. El Comitè assessor d’aquesta comissió està formada per Iolanda Pelegrí (ILC), Bernat Puigtobella (TNC), Àlex Broch (IT), Núria Santamaria (GRAE-UAB), Víctor Muñoz (L’Obrador de la Sala Beckett), Magdalena Alomar (ESADIB) i Biel Sansano (UA).

Per altra banda, per acabar aquesta investigació i començar amb les conclusions d’aquest treball de recerca, ens agradaria destacar la proposta que fa Joan Cavallé per mirar de corregir la certa manca de varietat de registres a l’hora de produir espectacles d’autors del repertori teatral català.

“Crec que haurien de potenciar-se muntatges de teatre de repertori que no haguessin d’entendre’s com a grans muntatges (és a dir, cars), ni com a cap aposta nova, renovadora, etcètera, sinó que tinguessin la humilitat de, amb pressupostos mitjans, oferir els textos amb correcció. Aquests muntatges segurament tindrien capacitat per moure’s amb facilitat per tot el país (no només per 10 o 12 poblacions que tenen una programació estable consolidada, sinó

¹⁵⁵ AADD. *Íbidem*. Pàg 155

*per qualsevol població que tingui un teatre) i contribuirien decisivament a implantar aquest repertori entre el públic.*¹⁵⁶

Aquestes dues darreres propostes podrien suposar un autèntic canvi pel que fa al coneixement del nostre repertori teatral: La formulació d'una llarga llista on els millors experts decideixin quines són les obres a recuperar i en proposin la seva ampla difusió, i una ajuda concreta a companyies per produir espectacles respectuosos i àgils (que puguin anar per tot el territori) d'autors d'aquest repertori teatral català.

¹⁵⁶ AA.DD. *ibidem*. Pàg 159

7.2 ENTREVISTES

Per mirar de fer més actual i plural el debat, vam decidir que aquest treball de recerca tindria un apartat d'entrevistes, les preguntes de les quals són aquestes que us presentem a continuació. Només volem advertir que, finalment no ha estat possible concretar cap data a cap dels directors professionals que volíem entevistar (Xavier Albertí, Ramon Simó, Pep Pla...) ni tampoc en el cas de diferents actors i actrius. Per altra banda, i a més d'agrair l'atenció rebuda per les diferents personalitats entrevistades, només direm que les dues darreres, en Francesc Foguet i l'Ignasi Camprodon, van preferir escriure les respostes de les preguntes en comptes de parlar-ne de viu en viu. I això es nota en el redactat final.

ENTREVISTA BASE

-1- Quina opinió té sobre com s'ha programat el repertori teatral català en els teatres públics? autors clàssics/ autors contemporanis. Creu que cal millorar o s'ha fet una bona feina?

-2- Alguns professionals del teatre (teòrics i també de pràctica escènica) han proposat diferents possibles solucions o propostes de millora: crear seus especialitzades per a programar repertori clàssic (museu d'arts escèniques, IT...), la publicació i divulgació d'un catàleg consensuat, la programació mixta (programació fixa i de repertori) al TNC... Valori aquestes propostes. N'hi ha d'altres?

-3- S'ha dit i repetit que les polítiques culturals de la Generalitat de Catalunya han afectat en gran manera la programació del repertori teatral català: la llei de política lingüística i els autors catalans que escriuen en castellà, que certs autors no s'han representat mai (autors oblidats?), que d'altres han estrenat moltíssim, també s'ha retret que es pensés més en una "política d'aparador" més que en unes polítiques pensades en profunditat... Darrerament el TNC ha fet un canvi en aquest tema però també ha estrenat moltes novel·les catalanes adaptades al teatre. Quin grau de responsabilitat té la Generalitat respecte aquestes qüestions? Quin grau de responsabilitat té la professió teatral?

-4- Fa uns quants anys que la dramaturgia catalana contemporània està en auge aquí i arreu d'Europa. Això segurament és degut a iniciatives com la de l'Obrador de la Sala Beckett, el programa T6 del TNC, el projecte d'Autoria Textual Catalana de l'Espai Lliure i fins i tot l'antic "Cicle de Teatre Obert" del CDGC. Tot i aquest boom de la dramaturgia contemporània, com deia fa poc Sergi Belbel en ocasió de l'estrena d' *Una vella, coneguda olor* a Terrassa: "només es programen les darreres obres dels autors vius". Les antigues ja no es programen. No es programa repertori teatral de les obres anteriors d'autors contemporanis que no siguin les purament d'ara. Per què creu que passa això? En què guanyaria la dramaturgia catalana contemporània si es programés més teatre català d'ara i d'abans? En què guanyaria el públic?

-5- Tipus de programació. La gran majoria de professionals del teatre coincideixen en valorar el teatre com un actiu educatiu més de la societat: "el lloc on es qüestiona l'ordre"... Si l'objectiu (i ara només parlem del teatre públic) és "educar, estimular, fer dubtar, orientar" per què el teatre públic ha adoptat fórmules de teatre privat? per què donem tanta importància a les estadístiques de l'ocupació de sales? per què es programa amb un "programa fix" i no a la manera dels països del nord, amb teatre de repertori? Quins avantatges i inconvenients té una i l'altra manera de programar?

-6- Fins a quin punt creus que es dóna en els nostres teatres públics que es programi segons el "gust del director artístic" i no a partir d'una reflexió necessària respecte una realitat social concreta?

ENTREVISTA A JORDI COCA

Valoració de la programació del repertori als teatres públics

El repertori de teatre català als teatres públics s'ha programat molt malament. La concepció de programar els teatres públics, com si fos un perpetu festival, era errònia des del principi. Programar el TNC no ha de ser omplir uns espais. Això és com confondre una universitat amb un aulari. El TNC ha de motivar la recerca, ha d'omplir les programacions amb un contingut clar, ha de ser un punt de trobada entre el passat i el futur... Les obligacions que ha de tenir un teatre nacional no s'han complert. En la darrera etapa de Sergi Belbel, és cert que la deriva s'ha anat rectificat, però això no vol dir que s'hagi assolit el nivell que indiquen aquestes obligacions de teatre nacional. L'etapa de Domènec Reixach va ser totalment equivocada i ho he dit en molts articles. De fet, però, és el país que no té clara la funció que ha de fer un teatre nacional. Ni el país, ni els estudiosos, ni els acadèmics, ni la pròpia gent de teatre. Hem de reinventar, redescobrir el repertori. Rellegir el que som, des d'una mirada actual. Fins ara només s'ha pensat en el teatre burgès, s'han proposat unes programacions de la tradició condicionades pel noucentisme o pel neonoucentisme que ha governat tots aquests anys, amb una mirada reduccionista. El teatre anarquista, per exemple, el del paral·lel no s'ha volgut programar mai, igual que el teatre d'avantguarda. Brossa o Pedrolo han estat totalment marginats, i això és fatal. Hi ha hagut un reduccionisme d'allò que

som, i tenim un panorama d'autors molt més heterodox. I si no tenim Segle d'Or no passa res. Hem de saber què som. Per exemple, fa poc, *La Dama de Reus* va suposar un gran èxit, va agradar a tothom, va ser una gran descoberta. Doncs hem d'explicar que d'obres com aquesta n'hi ha moltes més, Ramon Vinyes per exemple.

L'èxit de públic del TNC és el desastre. I atenció que el teatre català mai no havia estat com està ara: empreses, diners, autors... Però a casa nostra ningú troba necessari reflexionar sobre la funció que ha de fer el TNC, i aquesta reflexió s'ha de dur a terme. La recerca, la investigació les han de proposar les institucions, com per exemple l'Institut del teatre. L'Institut del Teatre té el centre de documentació teatral més gran. S'hauria de fer una revisió cada 10 anys de totes les instucions: TNC, Lliure, Intitut del Teatre... No es pot improvisar contínuament. Per exemple, l'Institut del Teatre redefinirà properament la seva política de recerca i de publicacions. I una altre tema important: aquesta recerca s'ha de fer intentant tenir una visió de Països Catalans, de tot el domini lingüístic del català. Al TNC només s'ha estrenat Rodolf Sirera, i al T6, com si fos un becari. Això és un escàndol que no es pot permetre. Els problemes són molts i el que cal és plantejar-los amb tota la seva complexitat, no per cercar culpables, sinó per millorar. Però com que fins ara no hi ha hagut recerca, quan algú n'ha proposat, semblava un caprici personal.

De qui és la culpa?

L'error ha estat per un cúmul de coses. Mai és culpa de ningú en concret. De responsables n'hi ha tant a la política com a la professió teatral. Però s'han d'oferir propostes. Les equivocacions es resolen, no passa res. Certes persones, en Jordi Messalles, jo mateix, etc. hem estat picant pedra durant 10 anys i creiem que s'han aconseguit millores. Hem de plantejar les qüestions adequades per saber si ens hem equivocat, i on. No són atacs personals. I aquest replantejament passa per tot arreu. Crec que hem de replantejar tot el model institucional. Per exemple, no seria millor, sent un país tan petit com som, tenir diferents seus del TNC? El *Kursaal* de Manresa podria ser-ne una seu, a Lleida una altra... A més, podrien tenir funcions diferents. I un intendent tindria cura del conjunt. Una xarxa distributiva ens fa molta falta. Pel que fa a l'alternança, això vol dir una companyia estable que produeix peces, i les que

tenen èxit es van reposant. Des d'un punt de vista econòmic, les reposicions, van bé. És tenir a mà el concepte literari dels *long sellers*, i no només flors de curta durada. Els productes han de tenir la màxima rendibilitat possible i també hem de vetllar pels productes que, tot i no ser tan rendibles, han de tenir més difusió. Cal repensar-ho una mica tot: els criteris de "Cultura a l'Abast" o de "Cultura en Gira", els teatres municipals...

Autors

La dramaturgia catalana està bé, funciona, i és gràcies a moltes coses: estudis de dramaturgia de Institut del Teatre, els esforços de la Sala Beckett, el programa T6, TV3... Tenim un panorama amb obres de teatre comercial i obres més arriscades. Però qui ens assegura que aquests autors i aquestes obres tindran sortida en un futur? Palau i Fabre, Brossa, Pedrolo, Muñoz Pujol, als 60 no eren ningú, no publicaven, no estrenaven (o només amb funcions úniques a l'ADB). Vivim uns miratges d'uns autors que ara tenen èxit però que no necessàriament quedaran en un futur. També hi ha autors que han estat injustament tractats: Melendres, Abellan, Borgonyó, Teixidor, Sirera... Alexandre Ballester funcionaria perfectament bé en un teatre comercial intel·ligent. Té certa visió política de la realitat, té sentit de l'humor. I és que s'ha practicat stalinisme, s'ha esborrat de les fotos, s'ha manipulat la realitat: a aquests autors se'ls ha eliminat. I aquí tan ha estat per voluntat política com també voluntat de certs professionals. Un país no pot viure d'esquena a la seva complexitat. Si el Teatre català només és Guimerà, Segarra, Belbel i els becaris, és tan poca cosa que no val la pena ni que insistim. I és el que s'ha venut. Les institucions tenim l'obligació de fer saber què som.

Què guanyaríem amb més coneixement de la tradició?

Els autors joves deixarien de ser provincians a l'hora de redescobrir coses a fora quan aquestes coses ja fa temps que algú les havia descobert aquí. I també es guanyaria amb autorrespecte. Els pobles que aspiren a tenir una identitat i una societat cohesionada, si no tenen respecte per ells mateixos, no ho aconsegueixen. La Cultura no és masturbació d'uns quants, la cultura forma part de la vida d'una societat, i sempre té retorn social. Quan s'agafa un autor grec, per exemple el TNC quan va fer *Les Troianes*, i en comptes d'agafar

traduccions d'aquí o traduir-lo de nou des d'aquí, s'agafa una traducció francesa, això és una aberració social que destrueix el teixit social. I no és una exageració això que dic: La diferència entre els països normals i els que no ho són és aquesta: que hi ha un comportament digne en relació als valors que la societat comparteix. En països seriosos la gent té una sensació que allò es seriós, que allò val la pena... Aquí no. I és que la cultura ha de tenir criteris científics. La cultura que no es tracta amb criteris científics, no serveix per res. Vol dir que és un entreteniment i per tant no cal que perdem el temps. La cultura ha de tenir un paper central. I a casa nostra la gran majoria de locals culturals, teatres, museus, etc. no estan dirigits per gent de la cultura sinó pel polític de torn, i d'aquesta manera no es programa en funció de la col·lectivitat.

Fins a quin punt es programa segons el gust del director?

El gust del director artístic és important però el director artístic ha d'estar al servei d'un projecte general. La tria no és per simpatia sinó per un pla marcat. Teòricament la tria dels responsables de les institucions ara es fa mitjançant concursos, però els concursos haurien de tenir els objectius molt clars i expressats a les bases. Després la llibertat del creador és sagrada

Què guanyaríem amb un repertori clar?

Si s'establitzés un repertori, el públic hi guanyaria. Un tipus d'autors i d'obres recurrents, programar per contrast, noves visions. És tan important fer una obra nova com anar-la fent de maneres diferents. Les relectures sobre un tema determinat sempre són bones, al contrari que donar una única lectura. Si al públic se li dona sempre el mateix, estem fent un teatre arqueològic.

ENTREVISTA A ENRIC GALLÉN

Valoració de la programació del repertori als teatres públics

Cal veure-ho etapa per etapa. Qui? Com? Amb quines possibilitats? Els grups de teatre independent no aposten per la tradició ni tampoc pels autors de la generació Sagarra. L'EADAG té una projecció social limitada. Fins que no

incorpora actors professionals i aposta per anar al Romea, fa representacions puntuals, d'un dia a la setmana, de cap de setmana...

Caldria veure què es va fer sobre paper però del 1980 al 1988, durant l'època Bonnín, tenen més presència els autors estrangers que els catalans. Hi ha una voluntat més eclèctica també: s'havien de programar moltes companyies del teatre independent. Potser no es va atrevir a donar a conèixer més autors perquè en aquests autors ningú no hi creia, començant pels directors. La voluntat de posar clàssics hi era però es fa el Guimerà que sempre funciona i el Sagarra que sempre funciona... També hi ha el CTO, on estrenen el Gibert, el Benet... A partir del 1985 hi ha un canvi gradual i només autor va aconseguir un cert reconeixement: Benet i Jornet. La prova que els altres no funcionen tant bé és que quan es dona el premi Ignasi Iglesias ex-aequo el 1988 a *Residuals* del Teixidor i *Alfons IV* del Muñoz Pujol, quan el Domènec ho ha de programar, ho fa amb un doble programa. Els mateixos que hi podien creure, no hi creien del tot.

A partir del 1989, hi ha un canvi: hi ha les borses d'ajuda a la creació. L'etapa de Domènec Reixach se centra en recuperar autors contemporanis perquè era el que era essencial de recuperar. A més hi ha una cosa important que és la descoberta del Sergi Belbel i també del Ramon Simó. Ells dos comencen a projectar-se amb el Domènec.

El Flotats fa dos obres del Sirera, però el Verí del Teatre ja s'havia fet per televisió. Només fa dos obres. I és gràcies a la Maryse Badiou. Flotats no tenia cap relació amb la professió teatral del país. I la Maryse li parla de Sirera, de Baulenas... El Flotats li diu al Baulenas que li muntarà l'obra, i el Baulenas s'ho creu...

Pel que fa a l'etapa del TNC, s'ha de contextualitzar. S'ha de mirar què fa el Domènec i què fan altres teatres, i a la vegada s'ha d'estudiar el posicionament de la crítica, tant en l'etapa Flotats com en l'etapa Domènec. La primera temporada, que té un elevat risc artístic, va ser feta des de fora el teatre perquè en aquell teatre no s'hi van poder posar els peus fins el dia 1 de juliol. I la temporada començava al setembre! La programació està feta sense saber com són les sales i amb la voluntat d'omplir les tres sales. I la crítica es va mostrar excessivament dura. Es va accedir a una nova situació teatral (una nova situació històrica) sense comptar amb el vist-i-plau de la professió, que

estava en contra de com es va fer el relleu, ni tampoc de la crítica: d'entre els mitjans de comunicació no ni va haver ni una sola veu que estigués a favor. A la primera temporada vam voler posar en pràctica les línies d'actuació. És clar: fem *Galatea*! Però qui ens havia de dir que la sala gran no se sentia res? Si haguéssim entrat al teatre sense el conflicte de Flotats, tot hagués anat diferent. Però el número de muntatges que va proposar el Domènec era superior. I pel que fa a les dades d'ocupació, a *Galatea*, de mitjana hi havia 500 espectadors d'una sala de 800: no és un fracàs. (A més la *Galatea*, si haguéssim conegut el teatre, potser l'hauríem feta a la sala petita). També es va programar un text de Lluïsa Cunillé, que va venir avalada pel Joan Ollé. No va tenir èxit i l'Ollé a partir de llavors va estar sempre en contra del Domènec.

Una de les preocupacions de la programació de la tradició teatral catalana era que s'havia de fidelitzar un públic, i els joves d'instituts. Llavors ens dèiem: triem *En Polvora* o *Terra Baixa*. I si has de fidelitzar tries *Terra Baixa*. Vista l'experiència del primer any, dèiem: primer fem *Terra Baixa*. Quants crítics devien conèixer *En Pólvora*. Cap. Potser només el Benach. Quan tens fidelitzat el públic, llavors ja pots oferir altres coses. Ara s'ha fet *En Pólvora*, *La dama de Reus*. Però aquests textos ja hi eren, ja estaven en discussió. Teníem un document sobre autors i obres clàssiques a recuperar: *En Pólvora*, *L'Alegria que passa*, *Aigües encantades...*; sobre textos narratius: els *Drames rurals* de Víctor Català; propostes de recerca: *Vallmitjana*; *Ramon Vinyes*. Però Ramon Vinyes l'has de reescriure, intenta posar-lo sense dramaturgia... I després troba el director! D'acord, qui es nega a dir que no al TNC? Però si l'obra no et convenç, fas una parada en detriment del text... *La Barca nova*, per exemple, va funcionar per la dramaturgia que va fer el Carles, i perquè el director, el Joan Castells, hi creia... Però enquesta els directors sobre quin coneixement tenen de la literatura dramàtica catalana. Ara potser en tenen més, i sobretot els autors. Les novíssimes generacions tenen curiositat per saber què els ha precedit: Jordi Casanovas, per exemple. Però abans, treies un text de la tradició i els autors el menyspreaven (els autors dels seixanta setanta). Tret del Benet i el Sirera, la resta menyspreaven la tradició. I si el Belbel i companyia van fer un canvi va ser a través del contacte amb el Benet. Però tornant al primer any: en un moment que no tens suport de ningú i que la primera temporada et deixen de volta i mitja, has d'anar amb peus de plom. Sempre

teníem la pregunta “això ho acceptaran?” Però sense el suport de la crítica o dels mitjans... no ens podíem tirar a la piscina. Estem parlant del TNC!

Després s’ha de mirar què fan els altres teatres? què fa el Lliure? Què fa la Beckett? Què fa l’empresa privada? Focus va venir a buscar el Calixte Bieito, que llavors era del Consell Assessor per a dirigir el Romea, i el Romea dels primers anys va oferir una programació molt paral·lela al TNC del Domènec. Venint més al present... Saps que Focus tenia els drets de les obres de Pere Riera? Però només ha muntat *Desclassificats* arran de l’èxit que va tenir *Lluny de Nuuk* al T6 al TNC. Focus podia muntar algun text seu abans però no ho va fer. Ara sí que vol.

Autors oblidats

S’ha de tenir clar el rerefons. Per què cap teatre públic ni privat aposta per cap autor de la generació dels 60-70? Potser perquè no els coneixen, potser perquè no els interessaven o... perquè hi ha de tot. S’ha de tenir en compte la selecció natural. Quants d’aquells autors van continuar escrivint al marge de que poguessin estrenar? Alguns van desaparèixer, altres van treballar en la creació col·lectiva... És molt complicat. El sr. Palau i Fabre, tan reivindicat ara, al 1984-85 només en vam parlar el Julià Guillamon, el Sam Abrams i jo. El Joan Oliver hagués pogut escriure més teatre que el que va escriure, però potser no li interessava del tot. Jo crec que si algú te una passió per alguna cosa, la fa igualment i espera. L’Oliver reprèn la seva activitat teatral amb l’ADB, quan aquesta desapareix, davant els nous viaranys que adopta el teatre a Europa, ell no hi participa i fins i tot en fa paròdia. Ell mateix es despenja.

La dama de reus, La dama enamorada són textos menors que necessiten un treball de dramaturgia i un director que hi cregui. A vegades, amb aquests autors que es reivindiquen passa el mateix, que són autors menors (Palau i Fabre inclòs). Aquests textos no tenen tant de gruix. No pots fer Palau i Fabre a la sala gran, només és recuperable el Mite de Don Joan. I si, a més, no trobes cap director que hi cregui... I amb la Ma. Aurèlia Capmany passa el mateix, amb el Ramon Vinyes, el Pous i Pagès, etc. S’aguanten els seus textos? Tenen entitat literària? el públic els entendria sense un treball de dramaturgia? Al Teixidor li van muntar *Magnus* i no va funcionar. Del Melendres

van fer una lectura dramatitzada i tampoc va funcionar. A qui més reivindiquen? Arriben a reivindicar noms que no se'ls creuen ni ells. No s'hi val a dir "per què no s'han fet determinats autors dels 70?" Doncs perquè no els ha fet ningú. A més, quins autors? quins textos?

Culpables Polítics o professió?

És la història del teatre a Catalunya. Mai s'ha cregut tant en el teatre català com ara. I no és només una qüestió de diners. Els famosos anys 30 van ser fatals pel teatre català. A més hi ha la situació diglòsica dels teatres a Barcelona durant bona part del Segle XX. El teatre català era un teatre de segona. Ara s'ha invertit. El teatre públic aposta pel teatre en llengua catalana. El privat no tant.

Què guanyarien els autors si coneguessin la tradició? I el públic?

Guanyarien en el fet de saber que formen part d'una anella: la seva llengua, la seva tradició, la seva cultura, la seva història...

S'haurien de trobar noves formes de programar?

Fa 30 anys l'assignatura pendent era la presència del teatre català, d'autors catalans. Aquesta és una assignatura feta perquè el teatre públic català ha aconseguit fidelitzar un públic. Però això ara hauria de tenir una correspondència amb teatres privats. Alguns ja ho fan, sobretot amb el Galceran... Però haurien d'apostar per alguns autors de la tradició, també. El Romea de tant en tant hi aposta. Fa poc va muntar una *Terra baixa* amb un Manelic negre, i que passava en un bar. Això va ser una proposta del Domènec quan era al Romea. Va ser una *Terra baixa* esplèndida. Tot i la modernització, havien entès l'obra... doncs la crítica no la va valorar. Resultat: el Romea ja no s'arrisca més a fer un text de la tradició encara que sigui modernitzant-la. Té por a desfidelitzar el seu propi públic a causa de la crítica, i és clar, a perdre-hi diners. Amb la crítica tenim un problema en aquest país.

ENTREVISTA A MARIA JOSÉ RAGUÉ

Valoració de la programació

En general el Nacional hauria de fer obres catalanes. Potser s'hauria d'arribar a un 50%, més no, i tampoc sense forçar, però un 50% estaria bé. És bo que coneguem millor els nostres autors però tampoc cal mirar-nos sempre el melic. Sempre s'ha de mirar que les obres que programi el TNC tinguin una dignitat i un atractiu. A la vegada, crec que s'ha de millorar la lectura escènica dels clàssics catalans, la dramaturgia, S'han de fer espectacles moderns a partir dels clàssics catalans. Tot el que jo he vist, en general, tot té massa un aire carrincló, nostrat. S'hauria de revitalitzar perquè hi ha coses que estan bé, però segons com te les serveixen... buf! El Belbel darrerament està fent una bona tasca però amb el repertori català no hi ha entrat prou bé. Penso que hi ha autors catalans pseudo-contemporanis (Pedrolo, Brossa, Palau i Fabre, l'Espriu) que no s'han fet. Bé l'Espriu sí, però era lamentable. El pitjor treball de l'Oriol Broggi, que és molt bon director.

Altres maneres per a programar

No crec en la proposta de que el Museu d'Arts Escèniques programi teatre. És massa específic, massa tancat, i el teatre ha de ser més obert. Una companyia dedicada al teatre clàssic... Depèn de qui la porti i com la porti. El Marsillach va fer coses que estaven molt bé, però després... Jo sóc molt fanàtica del anglesos. El que m'emociona és anar al Royal national theatre i veure que hi ha tres sales, uns més clàssics, altres contemporanis, i que funcionen bé. I no és una companyia estable. Repeteixen molts actors i actrius però no és estable. A mi em sembla bé la manera que té el TNC de programar. No vull dir que m'agradin tots els espectacles. Sala gran més clàssics, catalans o estrangers, sala petita propostes més petites i contemporànies, i la sala tallers espectacles amb més risc. Sense voler fer una gran alabança al TNC, la idea és bona. Quan tu vas a Londres, al nacional, durant dues setmanes i pots veure 7 o 8 obres perquè treballen en alternança. Les companyies poden fer 2 o 3 espectacles a l'hora. Una programació en alternança aquí també atrauria públic. Jo trobo que la programació en alternança és molt millor perquè e

permet dilluns veure una cosa, dimarts una altra, dijous una altra... en un mateix teatre. Hi hauria molta més oferta.

Responsabilitat dels polítics o de la professió?

El teatre es fa segons els diners que tens. Si vols estrenar una obra has d'anar a qui tingui la paella pel mànec o a qui tingui diners. Entre tu i jo, o tens "amics" que tenen peles o poder, o no els tens i llavors ho tens difícil. Pel que fa a la programació d'autors catalans, les institucions teatrals catalanes han d'apostar pels autors d'aquí. Sí que n'hi ha hagut d'oblidats, però jo no diria que autors com Muñoz i Pujol o A. Ballester o Ma. Aurèlia Capmany, etc. no tinguin qualitat i per això no s'hagin programat. Els autors es fan damunt de l'escenari, i un autor que va tenir un premi fa 20 anys, però que en aquests 20 anys ha estrenat només una sola obra, a lo millor a la seva darrera obra se li ha de fer un treball de dramaturgia per pujar-la a un escenari. El Salvat ho tenia molt clar, seguint el que deia de la tradició alemanya: a Alemanya tot teatre té un *dramaturgista*. I això fa falta. Dels clàssics, Pitarra no s'ha estrenat gens, i de la Capmany recordo que es va estrenar una cosa al CDG que estava bastant bé. El Benet i Jornet no es pot queixar. Li han estrenat tot. El Teixidor es podria queixar més. El Muñoz i Pujol es podria queixar molt... Pel que fa a celebrar aniversaris, no em semblen malament, però haurien de servir per recordar que tal autor existeix i per fer-lo més.

Tornant a les responsabilitats, en general crec que és més culpable la Generalitat i les seves diverses ramificacions (són els que donen els diners, oi?) que la gent de la professió en sí.

En què guanyarien els autors si coneguessin més la tradició? I el públic?

Per escriure una novel·la s'ha d'haver llegit molta novel·la. Per escriure teatre s'ha d'haver vist molt teatre. Jo el T6 l'he defensat molt, i he escrit molt a favor, però quan surten del T6 on van? Qui s'atreveix a muntar autors joves? A Londres, les ajudes als autors joves (tot i haver-n'hi més) són bastant semblants, crec, a les ajudes que aquí pot fer el T6 o la Beckett.

Al teatre català li fa falta menys aparador i més vida, més públic normal. D'aquell públic que cada dues setmanes va al teatre. A mi aquest públic m'interessa com a investigació sociològica. Que la costum general d'anar al

teatre es faci més gran. Que la gent s'ho passi bé, al teatre. Que després en parlin... I sí, potser hi fa falta més autors catalans al teatre comercial, però per exemple, *Pedra de Tartera* va interessar molt. No hauria de ser un risc programar un autor català a un teatre comercial. El que haurien de tenir tots els teatres és un petit comitè de lectura, que aconsellés, que fes informes clars... La gent hauria de ser honesta i no basar-se tant en amiguismes.

ENTREVISTA A BENET I JORNET

Opinió general sobre com s'ha programat

Des de sempre hi ha hagut una enorme reticència a acceptar que tenim una tradició que és vàlida i que s'ha de fer. Aquesta reticència, avui, continua. Més soterrada, però continua. Molts directors pensen que els autors de la tradició catalana són pagesos. Però és que ni tant sols han fet l'esforç de llegir-los. I als vius, ens fan perquè toca. Això ve dels noucentistes: pels noucentistes, tot lo anterior era una merda, i aquesta concepció va fer molt de mal. Recuperaven la novel·la i la poesia, però el teatre consideraven que era una merda que no s'havia de fer, ni tant sols Guimerà. Només existia Carles Soldevila i Carles Soldevila i Carles Soldevila. Sagarra ve després i ja feia un tipus de teatre diferent. Després, a la guerra, els Frederic Soler, Pous i Pagès, Guimerà, Rusiñol, Puig i Ferrater... sí que s'anaven fent perquè el públic popular sí que els acceptava. El cas del Sagarra és diferent perquè tenia coses molt negatives, de comercialitat, però Sagarra tenia, té i tindrà sempre una cosa esplèndida: la llengua. En general els clàssic eren menyspreats per la cultura alta i acceptats per la cultura baixa. Amb el franquisme el que va passar era que els muntatges eren una merda, estaven envellits. Jo encara he vist muntatges amb les escenografies originals de la primera estrena, amb telons que es desplegaven que només servien com a peces de museu. Jo recordo que a algunes funcions només hi havia quatre rates perquè allò no agradava. En canvi a Madrid es feien coses amb més ambició escènica.

Després hi ha el tema de Joan Oliver i la seva famosa frase sobre que és millor no tenir tradició que tenir-la dolenta. Això va fer molt mal. I en aquest

país que ja tenim força dosi de menyspreu i autoodi per la tradició, els autors joves llegien Shakespeare, Strindberg, Tennessee Williams, etc. però no volien saber res de la pròpia tradició. No sabien que espectacle i obra eren coses diferents? Doncs no. No volien saber-ne res.

El Salvat i l'ADB sí que van fer coses que estaven bé, però l'ADB, per exemple, eren actors que no es volien professionalitzar. El Salvat sí: crea l'escola i d'allà en van sortir molt bons actors. En els dos casos van fer entrar moltes obres d'autors estrangers traduïdes al català, i també van apostar pels autors ja formats d'aquí que escrivien amagats com les rates. Autors que, com que sabien que no serien estrenats, es prenién tota la llibertat del món i aportaven certa renovació. L'ADB van fer Villalonga, Oliver, Brossa, Pedrolo, Capmany... No tenien una línia, entrava tot perquè es tractava de donar a conèixer autors.

Després, amb el Teatre Nacional de Barcelona, durant els 70, el Salvat va fer coses: *La filla del Mar*, que va ser un èxit perquè estava fet amb esperit modern, actors de categoria... va agradar molt! També es va fer una *Terra Baixa* dirigida pel Montanyès i el Puigserver però la van massacrar dramàticament: El "Xeixa" era el personatge encarregat de donar el missatge marxista i la "Nuri" va sortir amb un diàbolo. El Salvat sí que va fer una altra *Terra Baixa* més respectuosa. I anys després, la *Terra Baixa* de l'Enric Majó va tenir un èxit espectacular, i va sorprendre molt. Però la bomba esplèndida del Lliure, per exemple, no va agafar autors catalans. És clar que els autors no només no fèiem pinya sinó que ens fèiem la traveta. Total, que mentre els actors, directors, escenògrafs n'anaven aprenent, els autors no podíem perquè no pujàvem a l'escenari. Jo sempre els deia mig en broma que si jo pogués escollir director agafaria el Peter Brook o Shakespeare mateix, com ells feien amb els autors, i a continuació els deia que no, que no faria això perquè la gent del teatre català havia de fer pinya. Però bé, en resum, la generació del Premi Sagarra no llegeix els clàssics. Bé, jo sí. D'autors de fora s'ho llegien tot, però nostre, res. No volien descobrir el que teníem. Pel que fa a la programació d'autors contemporanis (els de la meva generació, vull dir), hi ha un punt que s'ha de destacar. El grup GTI van muntar el *Retaule del Flautista*, i com que va tenir cert èxit, el Garsaball ho va voler muntar al CAPSA. I després de triomfar a Madrid, va ser un èxit excepcional. El Teixidor de sobte

va començar a existir: es va fer una obra seva, l'*Auca del sr. Llovet*, amb la Sardà que també va funcionar, i llavors li van programar dues obres més a la Villarroel, però com que no li van funcionar, es va acabar aquí.

A principis dels vuitanta, el Lliure van fer l'*Hèroe* del Rusiñol i els va sorprendre als mateixos del Lliure! No s'esperaven l'èxit. Més tard van fer un *Oliver* i també va anar molt bé. Llavors va ser quan el Puigserver va dir: "hem de fer autors catalans". De mica en mica, per tant, hi va haver més gent que anava fent provatures, i més, quan va arribar el CDG. El Bonnín va entendre que havia de fer de tot i va presentar *Maria Rosa* (que per cert va ser un bluf), *El cafè de la Marina...* El CDG va fer tot el que havia de fer però amb poc entusiasme. Va cridar a tots els directors del teatre independent, les companyies... però també preferia el repertori universal. A mi l'any 1985 em va programar una obra però no creia en mi: els cartells estaven equivocats, hi posava J.M. "Bernet" i Jornet, i no ho va canviar; a més, volia programar-la només quinze dies... I va i aquesta obra va tenir bona acollida de la crítica. Em van tractar com un autor gairebé novell. I si jo estrenava poc, els altres autors de la meva generació, no estrenaven gens.

Quan el Bonnín ho va deixar, va entrar el Domènec Reixach, i el CDG va canviar de criteri i va pensar que s'havia de donar prioritat al teatre català. Va recuperar alguns autors però si després veia que no funcionaven no els tornava a repetir. A més, havien sortit alguns autors nous més enllà de la generació Sagarra, i el Domènec els va donar l'oportunitat, però és clar, al Romea, com si fossin Shakespeares. I no eren autors bregats. I com que si no funcionaven no repetien, molts no van repetir. Després hi va haver el tema de les borses, que també se li va criticar molt. I també va agafar autors no teatrals perquè escrivissin teatres. El Domènec aquells anys, feia proves i els que funcionaven, tornaven a repetir. Per exemple, ens va agafar a tres o a quatre i ens va dir: escriuiu una obra. Però havíem d'estar tutorats per un director (que per cert podíem triar nosaltres), i si al director al final no li agradava, l'obra no s'estrenava. I jo vaig escriure *Desig*, i vaig triar el Sergi Belbel perquè vaig pensar que aquell *tio* m'ensenyaria coses. Ens vam entendre molt bé. I com que va funcionar, el Domènec em va programar *Fugaç*, tot i que en un principi no ho veia clar: li va dir a la Sardà, i ella li va respondre: si dirigeixo l'obra, vull fer el paper protagonista, i el Domènec, és clar, va dir: "fet". La Sardà era la

Sardà. La tercera que va fer-me va ser *Testament*, que en un principi no la volia fer tampoc perquè deia que era una obra de maricons i que no interessava. El Domènec va fer una feina de programador magnífica. Alguns li van criticar que era un mediocre, però el Domènec va ser l'únic que va apostar per programar dramàtica catalana. El Domènec no era que fos mediocre sinó que feia la feina que havia de fer i després deixava el protagonisme pels altres. Totalment diferent del Flotats.

Durant l'època del Flotats vam viure terroritzats. Deia que no li interessaven ni els directors, ni els escenògrafs, ni els autors, ni els actors catalans. I ho deia literalment. Els darrers anys va programar autors catalans perquè la dramàtica catalana estava anant bé al CDG. Però t'explicaré una cosa: al 1992, el Cicle de Teatre Clàssic Català s'havia de fer al Poliorama perquè el Flotats havia decidit agafar-se un any sabàtic. Finalment es va fer al Romea perquè quan estava tot fet, un dia abans, el Flotats va tornar i va dir que no se n'anava de vacances. I els de la Generalitat en comptes de plantar-li cara li van dir "amén". I va ser llavors quan va proposar *Cavalls de Mar*. Però va ser la Maryse Badiou que li va dir que fes el Sirera i el Baulenas. (que per cert, pel que fa al Baulenas, va mentir com un cossac). I *Cavalls de Mar* no la va dirigir ell, va tallar el text a sac, va aprofitar escenografies antigues i es va presentar als assaigs dos dies abans de l'estrena.

Política de la Generalitat

Jo crec que la Generalitat va agafar el teatre com dient "quin remei", i van anar a buscar el Flotats pel prestigi. El Pujol volia que es fes teatre, i teatre en català, però no crec que tingués una opinió gaire pensada. S'ha de fer i s'ha de fer en català, evidentment, i ja està.

Futur

La confiança amb els autors d'aquí hauria de ser més gran. Mai en la història del teatre havia passat que tants autors fossin traduïts a l'estranger. La gent de fora quan et pregunten, volen que els hi diguis autors catalans. És una cosa molt bona que haguem pogut sortir a fora, tant en programacions com en publicacions. Jo mateix estic traduït en 13 o 14 idiomes. Però sobretot l'èxit és del Belbel i del Galceran. L'actual és el millor moment pel que ha passat el teatre català. Hi ha gent que està en contra d'això, però és així. A *The Oxford*

Enciclopèdia (2003) hi sortim com a teatre català. Això era impensable durant tot el segle XX, durant el franquisme i abans de la guerra. No existia el teatre català. Només Guimerà. Ara existim i això és molt bo. També apareixem en un altre llibre més modern: *50 anys de teatre a Europa*. Catalunya existeix. I això no és que tinguem influències, és que hi ha gent que s'ha llegit unes obres i ha decidit fer-nos sortir.

Autors oblidats

Els de la generació anterior a la meua no es fan. Darrerament s'ha recuperat Villalonga, però Pedrolo no... Però és que els directors no els volen. Personalment, jo trobo que el Pedrolo és mecànic, l'hi falta sang. Quan llegeixo Palau i Fabre... Ho sento però em costa, sembla que no sàpiga què és el teatre. En canvi, els joves que surten de l'institut en saben molt.

Hi ha cert autoodi en aquesta no programació?

L'autoodi, pel joves, està molt apaivagat. Al contrari, trobo que respecten la tradició, saben que hi ha una cosa que val la pena i que Sagarra igual no es tan interessant però té una llengua que ho val tot. Recordo quan li vaig dir al Sergi Belbel: llegeix Vilanova, llegeix Guimerà. I ell em va dir: "ostres!" Però a la generació del Belbel també els interessava el que nosaltres fèiem. Quan es va acabar la moda de la creació col·lectiva, a Catalunya els directors es van trobar que necessitaven autors, i d'aquesta manera, els autors joves dels 90 van trobar el camp obert. Completament obert. Els nous autors coneixen la tradició i l'utilitzen. Hi ha una cosa molt bona que és que tenen molt bona relació entre ells i també entre generacions hi ha amistat. Aguanten el iaio. Et demanen consell. I jo a ells.

ENTREVISTA A FRANCESC FOGUET

Opinió sobre com s'ha programat

S'ha fet una temptativa tèbia d'introduir la dramaturgia catalana en els teatres públics. Però sense gaire convicció i amb moltes reticències. Caldria distingir-ne segurament diversos períodes i, també, diversos espais i responsabilitats, i analitzar-ho en detall. No és el mateix la feina que ha fet, com a teatre públic, el Lliure que el CDGC o el TNC. A més, si entenem que teatre públic és tot aquell espai que rep diners públics d'acord amb un marc d'exigència democràtica i unes fites culturals, la responsabilitat de programar la dramaturgia catalana és molt més àmplia. Pel que fa als clàssics, s'ha apostat sovint per un reduït nombre de noms i, en general, no s'ha tingut prou gosadia estètica i ideològica. De vegades, simplement s'ha cobert l'expedient. Tampoc no s'ha fet una feina més intensa de descoberta de valors "clàssics", ni de difusió i d'actualització de referents. S'ha pecat sovint de desídia, de desinterès o d'estretor de mires. Quant als contemporanis, s'han fet més projectes d'aparador o de disseny, immanentistes i sovint força superficials, que no pas de profunditat i de continuïtat. No hi ha hagut cap voluntat, o molt poca, d'incorporar en la contemporaneïtat dramaturgs amb llarga trajectòria.

Possibles solucions o propostes de millora

El problema d'aquestes propostes és que no formen part d'un programa articulad, d'una política teatral, per dir-ho de pressa. Són iniciatives més aviat aïllades, en alguns casos amb recursos molt migrats. O iniciatives marcades per interessos institucionals. De vegades, com que no convenen als qui haurien de definir una política teatral amb tots els ets i uts, es queden en els marges. O, fins i tot, són combatuts. En tot cas, són peces que, haurien de formar part d'un entramat més ampli, en què prendrien encara més sentit. De fet, no sembla que hi hagi cap interès a "repensar" la política teatral que necessita el país, en el marc de la qual aquestes propostes haurien de figurar entre les prioritats. Però la cultura ja s'ha vist que no és cap prioritat per a cap govern, mosseguin amb els queixals de l'esquerra o amb els de la dreta. Així i tot, hi ha diferències. D'altra banda, no penso que sigui cap bona idea que un teatre es dediqui només als clàssics o als contemporanis catalans: hauria de ser "transversal",

com es diu ara. I hauria de ser una part d'un objectiu programàtic. Com també ho hauria de ser el teatre infantil i juvenil, que fóra bo que gaudís d'un espai permanent en un teatre públic.

Responsabilitat de la Generalitat o de la professió teatral?

La responsabilitat és, en primera instància, dels poders públics, o sigui, del govern català. I, naturalment, dels que tria perquè estiguin en llocs de direcció. Si s'han creat uns oligopolis i si s'ha desfigurat la línia entre el teatre públic i el privat, fortament subvencionat, o si hi ha empreses privades que reben molts diners públics i altres prebendes, tot això té una responsabilitat política que caldria provar amb dades i documents. Després, hi ha també una xarxa de "complicitats" que el col·lectiu de professionals de l'escena no ha sabut o pogut denunciar amb contundència. Resulta flagrant que hi hagi determinats professionals que trenquin els codis deontològics bàsics per un afany de recaptació que frega allò que és lícit: només cal que els comptes dels teatres públics siguin transparents i es veurà que hi ha actuacions, si més no, èticament discutibles.

En què guanyaria la dramaturgia catalana contemporània si es programés més teatre català d'ara i d'abans? En què guanyaria el públic?

Això del "boom" de la dramaturgia catalana caldria estudiar-ho amb més dades i amb més documents. I també veure quines són les xarxes de relació i a qui beneficien. A primer cop d'ull, fa la sensació que el pastís se'l reparteixen sempre els mateixos i que hi ha uns ordits de poder que són suspectes. El fet cert és que hi ha molts dramaturgs que no han estrenat mai en teatres públics. I que alguns dels més joves que hi han estrenat després tenen moltes dificultats per consolidar-se i per tenir una certa continuïtat. Per què passa això? Doncs, perquè algú decideix que passi així. Què guanyaríem si hi hagués més varietat? Doncs, el públic si més no veuria que hi ha estètiques diferents, pensaments menys acomodaticis i punts de vista molt més heterodoxos.

Tipus de programació. "programa fix" / repertori

Al poder polític només sembla que li interessi la rendibilitat “electoral” de la cultura: els índexs d’ocupació. Pura quantificació de resultats, sense valorar-ne la qualitat i els rèdits culturals, educatius que se’n deriven.

Es programa més a “gust del director artístic” que no a partir d’una reflexió necessària respecte una realitat social concreta?

Hi ha una perversió bàsica, em sembla, que és el fet que els directors artístics siguin escollits a dit, sense passar per cap concurs públic que valori un projecte artístic i sense ser avaluat amb criteris independents. L’altra perversió és que el teatre privat arribi a exercir pressió sobre els poders públics a l’estil més caciquil, amb complicitats molt estranyes que s’haurien d’estudiar “científicament”. D’altra banda, en un sentit més ampli que té una traducció en l’àmbit teatral, també és molt preocupant veure com Barcelona com a motor de Catalunya i dels Països Catalans no ha volgut exercir la seva funció de capital cultural.

ENTREVISTA A IGNASI CAMPRODÓN

Opinió sobre com s’ha programat

Pel que fa als teatres públics, ja des del primer Centre Dramàtic es va iniciar la tasca de recuperació dels autors “clàssics” catalans i també l’estrena d’autors vius amb una certa regularitat. En aquells temps, els altres dos teatres públics (Lliure i Poliorama), atenien més especialment el repertori universal. Amb la creació del TNC, es va incloure explícitament en el seu Contracte Programa, com a un dels objectius essencials, l’atenció especial a l’autoria catalana, clàssica i contemporània.

Val a dir que al TNC, any rere any, s’ha incrementat el nombre de títols d’autors catalans. Crec que els interessants resultats artístics que n’han sorgit i la bona acollida ens han com “des-acomplexat” del fet de muntar textos d’autors del país. Gran part del públic ha descobert a l’escena autors molt poc representats com Puig i Ferrater, Carrion, Soldevila, Adrià Gual, Vallmitjana...., a més dels autors històrics més populars, (Guimerà, Rusiñol, Sagarra,...).

Solucions. Altres propostes per la programació

Penso que qualsevol proposta a favor de la nostra autoria pot ser interessant, sigui on sigui i vingui d'on vingui, però l'objectiu del text teatral és estrenar davant del públic. És normal que el TNC sigui la seu institucional per a revisar, mantenir i promoure el nostre repertori, per a donar-li seguretat i continuïtat en els pitjor dels casos. Però en aquests darrers anys, afortunadament, la nostra autoria ha començat a integrar-se en molts i diversos teatres del país, tan públics com privats, amb normalitat. Sempre queda, però, l'assignatura pendent de la internacionalització. El millor favor que li podem fer és que els artistes i professionals l'estrenin habitualment. I això vol dir que hem d'ajudar als joves que senten la vocació per a l'escriptura i que tenen coses per dir, per tal d'assegurar-ne la continuïtat en el temps. A la llarga, la gent aprèn l'ofici, i si tenim molts textos, acaben despuntant els que tenen talent i es poden posar a l'escena.

Responsabilitat política o de la professió teatral?

Crec que un text d'autor català s'ha de posar en escena pels seus propis valors, independent de la personalitat de l'autor. Si és una gran personalitat cultural o intel·lectual li podem retre un just homenatge. Sovint, hem volgut homenatjar a autors honorables, però amb textos que potser no tenien prou vàlua o interès, i crec que el resultat ha estat d'una ineficàcia total respecte als objectius que ens proposàvem, tan pel pretès homenatge com pel propi públic (política d'aparador). Tot això per dir que hem de muntar les obres que són realment bones, que responen a un interès social, que són producte d'un instint artístic d'un director, etc...

Al TNC s'han estrenat adaptacions dramàtiques de novel·les d'autors importants i de qualitat indiscutible. A casa nostra, almenys fins ara, sempre han sobresortit més els poetes i narradors que els dramaturgs. La principal motivació era de trobar grans temes de la nostra cultura que, per raons diverses, els autors els havien escrit en narrativa i no pas en teatre. També ha estat un bon exercici per a dramaturgs vius, amb resultats artístics molt alts i una acollida de públic total.

Què guanyaria la dramaturgia catalana contemporània si es programés més teatre català d'ara i d'abans? I el públic?

Al TNC, des del seu Consell d'Assessorament Artístic, s'està fent una tasca continuada de revisió dels textos d'aquest autors contemporanis poc estrenats. Sobretot els autors de la segona meitat del segle XX, alguns ja traspassats.

Modestament, crec que tenim molts textos d'autors magnífics, però que van ser escrits en circumstàncies històriques molt determinades i determinants, van complir unes determinades funcions socials o polítiques molt valuoses, amb un total compromís pel país. Això fa que a vegades costa de trobar la vigència i la oportunitat de muntar alguns d'aquests textos.

Tipus de programació. "programa fix" / repertori

En l'actualitat, crec que entre teatre públic i privat caldria afegir una tercera categoria: teatre privat amb vocació de servei públic, més enllà dels objectius oci i negoci, amb una clara voluntat d'oferir uns productes amb prioritats artístiques i culturals. Val a dir que aquest tipus de teatre sobreviu amb ajudes de diner públic, que és un privat-concertat.

En una programació de teatre públic, a vegades és difícil de trobar la frontera exacta amb el privat. El teatre públic ha de partir sempre de dues bases: els continguts i la qualitat artística de tots els elements que integren l'espectacle, sense excepció.

En algunes èpoques, s'ha posat més èmfasi a l'ocupació de les sales que no pas als continguts i qualitats artístiques dels espectacles, normalment provocat per corrents d'opinió de persones alienes al propi món teatral. Crec, però, que la clau és trobar el discurs clar, per poder explicar el perquè cada espectacle es justifica en un teatre públic, tenint en compte també que la vocació d'un servei públic és que arribi al nombre més extens de ciutadans. És evident que hi haurà espectacles que es faran amb l'interès d'arribar a molts ciutadans, i d'altres prioritzant altres valors més minoritaris: els continguts de l'obra, el risc cap a noves formes i llenguatges, ...

A casa nostra, normalment es planifica amb un "programa fix", ja que no disposem de "companyies estables". La disponibilitat dels actors i actrius és la base d'una programació flexible i això vol dir una despesa, sovint, molt més alta

que el fet de programar amb produccions tancades. Al TNC, ha donat molt bons resultats artístics la petita companyia del Projecte T6, però és un projecte molt especial de creació de text i d'espectacle alhora.

Tenir una companyia estable crea grans complicitats entre els artistes, amb molt bons resultats a l'escena, però penso que a curt termini. A partir de la tercera temporada, els actors i actrius tenen la necessitat de canviar, d'airejar-se, i el públic també agraeix no veure les mateixes cares d'una forma sistemàtica. Tot i així, personalment, m'agradaria assajar una fórmula de "companyia mig estable", en podem parlar quan calgui.

Programació segons el "gust del director artístic" i no a partir d'una reflexió necessària respecte una realitat social concreta?

Penso que hi ha diverses categories d'aspectes a tenir en compte:

- A. Cada teatre té un funcionament particular, en funció dels seus estatuts, contractes, programes, estructura de l'equip artístic,....
- B. La realitat pragmàtica de la gestió: els pressupostos, l'equipament, l'equip humà, les possibilitats d'endegar col.laboracions amb altres teatres o companyies; també són elements que compten.
- C. La personalitat del director artístic condiciona enormement la manera de programar. Crec que, en teatre, cal deixar un marge a la intuïció-impulsos-sensibilitats del màxim responsable, però que sempre ha d'estar pautat per l'anàlisi d'un equip de col.laboradors que no perdin mai les referències i objectius d'un teatre-servei-public, compromès amb el país i la realitat social del moment.

CONCLUSIONS

Des de bon principi, aquest treball de recerca ha advertit que el tema escollit era un tema delicat per la polèmica que l'envoltava. Hem volgut que l'estudi fos acurat, el màxim de rigorós i científic possible i que estés guiat sempre per un afany de buscar l'objectivitat i la pluralitat de veus. Tampoc hem volgut tancar els ulls davant la polèmica sinó mirar-la i estudiar-la amb actitud crítica amb l'afany de superar-ne els llasts més roents. Però també és cert que les onades de la polèmica ens poden haver fet naufragar en diferents platges d'un bàndol i de l'altre de les dues grans opinions. Mantenir-se al centre de la batalla sense voler que aquesta t'afecti és un repte ben difícil. Va ser per aquesta raó que durant la presentació del treball vam escollir unes opinions que ens semblaven "moralment vàlides" com a punts segurs on poder agafar-nos enmig de la tempesta. La intenció d'aquest treball era mantenir una postura central, "posar una llum enmig del fosc aiguamoll", dèiem, no deixar-se influenciar per cap dels dos bàndols, suficientment citats, sobre si el repertori teatral català, durant aquests primers trenta anys de democràcia, s'havia programat bé o no, de manera suficient o de manera insuficient. També creiem que el tema és massa complicat i extens per ser resolt en un sol treball de recerca. La feina dels programadors no es pot valorar sense els resultats artístics de les posades en escena que han proposat, o sense tenir moltes opinions sobre la qualitat o la poca qualitat d'un determinat autor per tal de programar-lo o no. Hi compten esdeveniments i tendències històriques, avatars personals, decisions polítiques, pressions professionals, valoracions artístiques... El mosaic a valorar és molt extens i està ple de vicissituds subjectives d'on hem de mirar d'extreure una valoració al màxim d'objectiva possible. A la vegada, creiem que el nostre treball és incomplet per dibuixar el gran panorama català que anhelàvem. Ens hem fixat, només i sobretot, en els teatres públics de la Generalitat: CDG, Companyia Flotats i TNC. És cert que hem citat què va fer el Lliure i el Mercat de les Flors i el que ha anat fent el Teatre Romea aquests darrers anys, però veiem que el dibuix és incomplet. Per completar-lo hi farien falta els teatres de l'Institut del Teatre, els diferents Centres d'Arts Escèniques territorials, els antics Centres Dramàtics d'Osona i el Vallès, la Xarxa de teatres públics, i fins i tot un panorama del que s'ha fet des del teatre amateur. També creiem que si haguéssim de tornar a repetir el treball no

l'enfocaríem segons cada teatre sinó transversalment i fent capes extenses d'any en any.

Tot i això creiem haver arribat a unes conclusions, que si bé ja trasllüen des de bon començament, ara es planten segures degut a l'estudi detallat d'una realitat concreta. Recordem que al final de cada capítol ja hem anat realitzant volguament unes conclusions parcials, i són aquestes les que ens ajuden ara a tancar el treball. Comencem doncs a concloure aquest treball amb el motet que s'ha fet famós darrerament que diu que "Catalunya està passant el seu millor moment teatral", que mai havia tingut tan públic, tants diners per fer produccions, tantes institucions teatrals, tants autors joves i alguns tan coneguts a l'estranger. Ara bé, davant aquesta situació tan favorable no tothom està content. Jordi Coca ho expressa perfectament en la entrevista: "L'èxit de públic del TNC és el desastre" i és que en aquesta etapa tan brillant també s'ha de dir que hi ha moltes mancances encara. En la seva declaració, Coca expressa l'opinió que encara no s'ha pensat detingudament i amb calma com tirar endavant el teatre català de la millor manera possible. Però si ho mirem amb casos més pràctics, veiem que per exemple, com expressa Ragué en el seu petit article a *La dramaturgia als Països Catalans*¹⁵⁷, a molts autors joves estrenats a programes com el T6 els costa continuar la seva carrera un cop surten del TNC. I tret de Paco Mir, Jordi Galceran, Sergi Belbel o Jordi Sánchez i Joel Joan (que ja no són tan joves) la gran majoria de sales comercials no programen autors catalans. Les sales privades (i parlem en general quan sabem l'esforç d'algunes sales alternatives) no tenen una línia declarada que aposti mínimament per l'autoria catalana. Sí que és cert que Sala Villarroel, el Club Capitol o el Teatre Poliorama estan més avesades, però les programacions de les sales privades ens parla de dues coses: que cert desprestigi encara continua i que tampoc hi ha un marc general favorable per als autors d'aquí. I aquestes sales tampoc programen autors clàssics catalans, com sí que passa amb els autors clàssics de cada cultura als diferents països veïns. Així doncs la situació no està normalitzada. A més, com recorda Francesc Foguet a l'entrevista, la majoria de sales privades reben subvencions

¹⁵⁷ RAGUÉ- ARIAS, M. José. *Dramatúrgies contemporànies*. Dins *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. 2005. Pàg 51 a 54

de la Generalitat, diners públics, però els autors catalans (clàssics o contemporanis) no els veuen traduïts en noves oportunitats.

Però tornem als teatres públics. Pel que fa, doncs a la programació d'autors teatrals catalans als teatres públics, el que hem vist durant el treball ha estat que gairebé sempre hi ha hagut una aposta pel mateix tipus de d'autors. Com si de manera natural, durant els anys de la democràcia, l'opinió que els nostres autors bons només són quatre o cinc hagués anat creixent. És cert que, com diuen Benet i Jornet o Ignasi Camprodon a les entrevistes, a poc a poc el ventall s'ha anat ampliant i, amb sorpreses molt grates per part del públic, la societat catalana ha anat veient com autors que desconeixia totalment, existien i se'n podien fer espectacles prou bons, amb un interès actual prou notable. I això s'ha produït perquè els directors teatrals catalans, a poc a poc, han anat rellegint, descobrint i confiant amb alguns dels nostres autors, perquè cada vegada hi ha més confiança en que els autors catalans, tant alguns de la tradició com alguns clàssics moderns, com alguns dels nostres autors contemporanis, tenen coses a dir a la societat catalana actual. I si ho analitzem bé, aquest ha estat realment el problema d'aquests anys estudiats: el desconeixement per part dels directors catalans tant de la nostra tradició com dels autors de la seva pròpia generació. Desconeixement, repetim, que a poc a poc s'ha anat i es va derrotant; que és, doncs, una batalla del nostre dia a dia que encara no està acabada i que per tant ens permet dibuixar un futur esperançador on la situació encara pot millorar molt. L'únic que hem de fer és continuar en aquesta línia.

I això ens porta a parlar que durant aquests trenta anys, la manera de programar ha anat canviant. Si recordem el que deia Enric Ciurans en la seva ponència de les Primeres Jornades de Reflexió i Debat de la UAB, es pot programar d'una manera més conservadora i d'una manera més progressista. Durant el treball creiem que es pot veure clarament com a principis dels anys vuitanta es va començar a programar d'una manera més aviat conservadora i que a poc a poc aquesta manera va anar evolucionant (amb atzucacs que ja hem advertit com la primera temporada de Domènec Reixac o tot el *culebrot* del cas Flotats) cap a una manera més progressista que acostia la investigació i la redescoberta a un primer pla. Més concretament, i sense ànims de tornar a començar el treball, veiem que el CDG de Bonnín, per unes vicissituds

històriques molt concretes, va tendir a l'eclecticisme citat (programant totes les companyies de teatre independent que va poder perquè era el que reclamava la professió), a una tendència favorable als autors forans i a una programació conservadora del repertori nacional: poques obres i sempre valors segurs; que l'etapa de Reixach, també per una qüestió històrica on el teatre de text torna a ressorgir arreu del món, fa una aposta clara pels nostres dramaturgs vius i a poc a poc també proposa revisions de nous clàssics: el Cicle de Teatre Clàssic Català n'és una prova, o la programació d'aquelles dues obres d'Emili Vilanova, i que quan tot això passa al TNC (ja hem dit que deixem a banda el cas Flotats) hi ha per una banda l'opinió contrària a la nova institució teatral per part de tota la professió i per altra banda el fracàs de públic de la primera temporada. Aquests fets van trencar, creiem, la línia que es decantava cap a l'aposta d'una programació més progressista i investigadora, i d'aquesta manera el nou Nacional va optar per frenar i assegurar l'èxit de públic amb obres del repertori de sempre, amb una aposta més conservadora perquè el que es volia era fidelitzar un públic a un nou teatre. Aquí podem dir que potser aquesta aposta va ser massa immobilista durant massa temps, i que les novetats van arribar amb comptagotes. I és clar, molts crítics es van queixar: en una societat amb una cultura tan castigada com la nostra, la lentitud a vegades pot ser desesperant. Finalment, amb l'etapa Belbel, sembla que el ventall d'autors catalans antics s'hagi ampliat una mica i amb èxit de públic, però també sembla que aquell vell, conegut descrèdit cap als nostres dramaturgs treu el cap una vegada més amb l'arribada als escenaris del TNC d'algunes novel·les de novel·listes catalans.

I aquí arribem, creiem, al quid de la qüestió, i se'ns obren dos temes al davant: un, la valoració personal d'aquesta lentitud i aquest descrèdit que marxa paral·lela a la concepció subjectiva de les virtuts dels diferents autors; i dos, el gran fre que creiem que va suposar la indefinició i la inseguretat de la primera Generalitat respecte al teatre. Pel que fa al primer tema, la valoració subjectiva dels autors catalans, tant de la tradició, com els clàssics contemporanis, com els contemporanis contemporanis, veiem que el problema és intentar marcar subjectivament on es posa la frontera entre allò bo i recuperable i allò dolent i per tant no recuperable. Les entrevistes que vam fer ens en donen una mostra molt clara: Jordi Coca valora Ramon Vinyes com un

autor a recuperar, i Enric Gallén expressa que és un autor al que se li ha de fer un treball de dramaturgia molt gran si es vol portar actualment en escena. O el cas de Pedrolo: molts dels estudiosos teatrals més crítics creuen que el TNC ha de programar Pedrolo, i per altra banda Benet i Jornet o el mateix Ignasi Camprodón dubten de la seva actualitat. On es posa la frontera, doncs, entre allò bo i allò dolent? Entre allò que pot connectar i entusiasmar el públic i allò que ja no? Una frontera (la de la programació o no programació) que també s'ha de decidir en funcions de necessitats del país, de justícia per a un autor, de rendiment econòmic d'un espectacle, de fidelització del públic o del grau de risc que suposa, etc. És per tot això que al principi del treball ens sorpreníem i expressàvem alarmats que cap institució teatral dels anys vuitanta (ni CDG ni Companyia Flotats) tenien un document previ amb els criteris a seguir, perquè els criteris ajuden a posar certes fronteres. Tornant al tema, però, durant el treball hem anat veient com hi havia dues opcions que s'enfrontaven: als setanta, l'opció dels defensors a ultrança dels nostres autors, i l'opció dels més escèptics, que des del primer moment menyspreaven la tradició i els autors catalans i apostaven per autors universals o la creació col·lectiva i el teatre no textual. Ara bé, des del primer moment en que hi va haver institució teatral, també creiem que es va anar dibuixant una tercera opció, la dels "defensors escèptics", amb tot aquell que creia que els autors catalans s'havien de fer perquè tocava i si de cas només programar els de sempre, i que no calia anar a pouar més perquè no es trobaria aigua, una opció que s'acostaria a la concepció de fer programacions conservadores però des del desconeixement, que ebn cara és més greu. Darrerament sembla que el perpetu descrèdit pel qual aboga aquest grup apunta a voler foragitar els clàssics per por al record d'una concepció proteccionista i tancada de la cultura, quan és una reticència ancestral cap a allò nostre perquè va en contra de la universalitat de l'art. Finalment, filant més prim, dins dels defensors també veiem diferents tendències: els que volen anar més ràpid i comprovar si més enllà dels autors canònics n'hi ha d'altres (clàssics o contemporanis) que també valguin la pena, i els que volen anar més amb peu de plom. I és clar, entre tantes branques i sub-branques, ente l'opció conservadora i l'opció progressista a l'hora de programar, el conflicte (que ja existia) va anar creixent, com ja hem vist, i va anar creixent fins al punt que una banda considera que s'ha hagut "stalinisme"

a l'hora de bandejar certs autors, i l'altra banda opina que el bandejament és degut a una selecció natural, i que com a natural que és no la crea un grup sinó una situació general (en aquest cas la desconfiança que tenia quasi tota la professió teatral envers els nostres autors). També és cert, però, que la posició d'aquest grup que opina que la selecció natural pesa més del que alguns volen acceptar, és la posició dels que tenien més capacitat per donar a conèixer nous noms i noves obres, i per tant també entra dins la normalitat que estiguessin al punt de mira de totes les crítiques. Però bé, personalment creiem que, tractant-se d'una tradició, la nostra, que ha estat tan interrompuda, tan menystinguda, tan desconeguda, se l'ha de tractar amb molta cura i certa màniga ampla, com a mínim al principi, acceptant els fracassos i celebrant els èxits. Com deia Massip a la revista *Documents del Teatre Nacional*, si nosaltres no vetllem pel nostre repertori o els nostres autors ningú ens els vetllarà per nosaltres. Es tracta, també com deia Salvat, d'acceptar "els nostres pares", d'acceptar qui som i què hem hagut de viure com a nació. I provar sobre l'escena els nostres autors oblidats (antics o nous), i provar-los amb directors que hi creguin, i si no funcionen, (si no funcionen com a autors, no com a muntatges) doncs acceptar amb naturalitat que la selecció natural els ha deixat fora del repertori. Però les institucions públiques (i també els teatres privats que a casa nostra, ves per on, paguem en part entre tots) han de mirar de posar en escena els nostres autors desconeguts. Per poder conèixer-los! I els coneguts i que sabem que funcionen, anar-los programant perquè dialoguin amb les diferents generacions d'espectadors. Ja sabem que sobre paper tot sembla molt fàcil, però creiem fermament que les institucions han de trobar els mecanismes per tal de poder provar els nostres "autors oblidats" sobre l'escena.

Però continuem perquè hem tornat a sortir de les fronteres del treball i veiem que aquestes conclusions no només conclouen sinó que opinen. L'altre tema, el gran fre que creiem que va suposar la indefinició i la inseguretats de la primera Generalitat respecte al teatre corre paral·lel a la programació dels autors. Com deia el professor Miquel Maria Gibert en la seva ponència a les Primers Jornades de Reflexió i Debat de la UAB, potser la primera Generalitat no va voler, o no va saber, o no va poder dotar l'escena catalana d'un marc competencial clar per on pogués anar evolucionant. És cert que en aquells anys el país estava mancat de tot: de repertori, d'estructures bàsiques i

d'equipaments per fer teatre en condicions, també és cert que l'objectiu que aleshores importava més era un altre: la normalització lingüística, però una cosa és certa: el govern de Pujol no tenia confiança amb els *teatrer* del teatre independent. Com explica l'anècdota de Jordi Teixidor durant el Grec 76:

“Recordo que estàvem allà –tot i que no recordo què representàvem aquella nit- i que vaig coincidir amb un gran polític català, que en aquell moment encara no era president de la Generalitat, i vaig parlar un moment amb ell, per dir-li que estaria molt bé que hi fes anar la seva gent, ni que fos com a públic. Després d'un temps, vaig recordar aquest fet, i va ser precisament quan van fer venir el Flotats de París, i ja es veia com anava la política teatral d'aquest país. I la reflexió que em vaig fer és: imagineu-vos entrar al Grec, al passeig de la Rosaleda, ple de hippies fumant porros i fent les seves manipulacions de filferro, de joies, i venent-les, i a baix representant-se Roses roges per a mi, i el cartell de Grec que no tenia quatre barres sinó quatre braços amb el puny tancat. Vaig arribar a la conclusió que, en aquell moment, es va decidir que, amb aquella gent que estava implicada en allò no es podia fer el teatre català. I com més hi he reflexionat, més penso que realment va ser així.”¹⁵⁸

Si el govern de Pujol hagués tingut la suficient confiança i calma per plantejar-se des de bon principi què calia fer, segurament no hagués anat a París a buscar Josep Maria Flotats, sinó que hagués apostat encara més per CDG amb funcions de TNC, o varis, o hagués optat per escoltar la professió i dotar el país d'una llei del teatre encara inexistent. I no només parlem del cas de la Llei del Teatre, sinó de permetre que els diferents teatres amb dotació al 100% pública naixessin sense un document consensuat on s'expliquessin les quatre línies bàsiques de funcionament, també pel que fa al repertori. I com que això no es va donar, la situació va afavorir que els directors de les institucions programessin amb total llibertat (i impunitat). Bonnín va programar el que llavors es creia que calia programar: les companyies, els autors de fora, i els clàssics que no podien fracassar (i si es va fer Brossa va ser per l'aposta personal del director), però el que va fer Flotats va ser donar un altaveu al menyspreu, i ho va fer amb diners públics i amb una gran publicitat, negociant “amb les altes instàncies” i gairebé amagant-se de la resta de la professió. Ja ho deia Benet a l'entrevista: “vivíem aterrorits”. I des de la perspectiva que ens dóna el futur no podem fer altra cosa que creure que si la Generalitat no deia res era que ja li anava bé. De fet creiem i es comenta que el que la Generalitat

¹⁵⁸ Opinió de Jordi Teixidor en la taula rodona *Dramaturgs dels 70, testimoni d'una marginació?* Publicada al llibre AA.DD, *La revolució teatral dels setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida-Saragossa. Ed. Punctum & Gelcc (2010). Pàg. 144

volia era fer un nou i magne edifici de teatre que quedés per sempre. La resta, com s'ha expressat durant el treball: anar tapant forats i anar pagant subvencions. Però el teatre no és un edifici. El teatre són els actors, els autors, el repertori... El teatre és un patrimoni que es pot donar a conèixer a les escoles i que pot ajudar construir una identitat. El tema de les escoles i el teatre ha anat sortint cada vegada més en les diferents opinions que hem transcrit. Creiem que és interessant veure'l com un pas fonamental si el que es vol és donar a conèixer la tradició teatral a la població catalana. I el que s'ha fet fins ara, tot i els bons resultats d'ocupació, és insuficient i fins i tot contraproductiu. Si les escoles i els instituts només veuen teatre clàssic al TNC, el teatre es converteix en un museu per aquelles obres. El canvi ha de ser més global. Es tracta que els nois i noies coneguin els clàssics de moltes altres maneres. Joan Cavallé proposava que la Generalitat promogués altres tipus de muntatges, de companyies que viatgessin arreu del país... Segurament n'hi ha d'altres.

Si l'objectiu és donar a conèixer la tradició teatral catalana millor del que s'ha fet fins ara, creiem que no només s'hi han d'implicar els teatres públics i els teatres privats (aquests darrers, però, s'hi haurien d'implicar d'una vegada) sinó que creiem com Jordi Coca que s'ha de fer un replantejament de moltes institucions, fins i tot del model institucional. No es tracta de convertir ni el TNC i ni la Ciutat del Teatre en cap gran "multicines", es tracta de crear d'una vegada per totes el marc necessari: fer més feina a les escoles, promocionar muntatges de textos d'autors del repertori que puguin fer llargues gires, provocar que a la cartellera de Barcelona hi hagi sempre programat algun autor català, fer potser que a les altres ciutats grans de Catalunya se n'hi representin uns quants cada temporada, es tracta potser de donar a conèixer millor el repertori des de l'Institut del Teatre, de formar directors i actors que el coneguin i l'estimin, de fomentar revisions estripades i revisions respectuoses. Fins i tot es tracta que aquest màster que acabem tingui alguna assignatura dedicada al nostre patrimoni. Però sobretot es tracta de no fomentar més l'autoodi i el desconeixement cap a la nostra tradició teatral, es tracta de no avergonyir-se de les circumstàncies que ens han fet com som i no tenir cap autor de primera línia. Si es donen les oportunitats des de les institucions, potser ja arribarà l'autor de primera línia. Potser s'hi està arribant, ara que el teatre català passa pel seu moment més dolç.

BIBLIOGRAFIA

LLIBRES

- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ed. Paidós, 1980
- MASSIP, Francesc, *Història del teatre Català*, vol. 1, Tarragona: Ed Arola, 2007
- AA.DD. *Interès públic o interès del públic, Reflexions sobre programació teatral i repertori*. Alzira: Ed. Bromera, 2004
- MOLAS, Joaquim. *Sobre el teatre professional, amateur i independent a Catalunya durant el règim franquista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010 (Estudis de Llengua i literatura catalanes / LXI núm.6)
- AA.DD. *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui*. Quadern Central de la revista "Barcelona Metròpolis Mediterrània", núm.17. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991
- OROZCO, Lurdes. *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)* Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2007 (Serie Debate nº 12)
- RAGUÉ ARIAS, Ma José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* Barcelona: Ed. Ariel (literatura y crítica), 1996
- AA.DD *Estructura del sector teatral a Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991
- AA.DD. *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona: Associació d'Escriptors en llengua catalana, 2005. (Quaderns divulgatius núm. 27)
- MUÑOZ PUJOL, Josep Maria. *El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent (1955-1990)*. Barcelona: Edicions 62, 2009
- FOGUET, Francesc i SANTAMARIA, Núria (coord.) *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Saragossa-Lleida: Ed. Punctum&Gellc, 2006
- FOGUET, Francesc i SANTAMARIA, Núria (coord.) *La revolució teatral dels setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Saragossa-Lleida: Ed. Punctum&Gellc, 2010
- FLOTATS, Josep Maria. *Un projecte per al TNC*. Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 1989
- GALLÉN, Enric i BATLLE, Carles (coord.) *Guimerà. La filla del mar*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 2002
- GALLÉN, Enric i BATLLE, Carles (coord.) *Maria Rosa. Àngel Guimerà*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 2004

CATÀLEGS

- AA.DD. *Centre dramàtic de la Generalitat de Catalunya. 10 anys (1981-1991)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991
- AA.DD. *Cicle de teatre clàssic català, temporada 1991-1992*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992
- FLOTATS, Josep Maria. *Companyia Flotats 1984-1994*. Barcelona: Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1986, 1989, 1994.
- GALLÉN, Enric i BARLLE, Carles. *TNC 1996-2006*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 2006.
- GRAELLS, Guillem-Jordi (ed.) *Teatre Lliure 1976-2006*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-teatre públic de Barcelona, 2007

-AA.DD. *Mercat de les Flors 1995-2002*. Barcelona: Ajuntament de cultura. Institut de Cultura, 2003

REVISTES

-*Teatre Català. Fulls informatius*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1983

-*Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*. Núm.1: *El teatro catalán en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Instituto del Teatro de Madrid, 2010

-*Caplletra. Revista internacional de Filología*. Núm. 14: *El teatre català de la postguerra ençà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Institut Universitari de Filologia Valenciana, 1995

-*Cultura. Revista del Departament de Cultura*. Núm. 33: Dossier Clàssics Teatral Catalans. Barcelona: Departament de Cultura, 1992

-*Els Quaderns del Nacional*. Núm. 1. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 1997

-*Documents del Centre Dramàtic*. Núm 1-10. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1982-1986

-*Entreacte. Revista de les arts escèniques i audiovisuals*. Núm 174: *35 anys de Grec 76*. Barcelona: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, 2011

-*Entreacte. Revista de les arts escèniques i audiovisuals*. Núm 151. Barcelona, Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, 2007

-*Faig Arts*. Núm 38: *El Jardí Teatral*. Manresa: Faig Cultura, 1998

-*El pou de Lletres. Revista Trimestral de Literatura i Pensament*. Núm. 15-16: *Museus o trofeus?* Manresa: Associació cultural El pou de la gallina, 2000

-*Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Núm 54 i 55: *Jordi Mesalles*. Barcelona: AIET, 2006

ARTICLES CITATS

-HORMIGON, Juan Antonio: *El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo*. "ADE Teatro" núm.91, 2002. Pàg 206.

-GALLÉN, Enric: *Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993*. "Caplletra" núm. 14, 1993. Pàg.12

-BENACH, Joan Antón: *Crònica d'un divorci probablement precipitat*. "Cultura" núm 33, 1992. Pàg 33.

-SALVAT, Ricard: *La nostra "lectura" dels autors considerats clàssics*. "Cultura" núm. 33, 1992. Pàg 39.

-CASTELLANOS, Jordi: *El clos matern dels clàssics*. "Cultura", núm. 33, 1992. Pàg. 28

-DE LA TORRE, Albert: *Una vella, coneguda Ferum*. "Cultura", núm. 33, 1992. Pàg 36

-BENACH, Joan Anton: *Grec 76: una experiència irrepètible. L'estiu dels prodigis professionals*. "Entreacte" núm 174, 2011. Pàg 30.

-MONTANYÈS, Josep: *Una manera personal de treballar els clàssics*. "Cultura" núm. 33, 1992. Pàg 42

-FÀBREGAS, Xavier: *Entre art i societat, poder i contrapoder: una visió del teatre nacional* (textos recollits per Maryse Badiou). "Quaderns del Teatre Nacional". núm.1, 1997. Pàg 39

-OLIVA, Salvador: *Sobre la irrenunciable vocació universal dels teatres nacionals*. "Quaderns del Teatre Nacional". núm.1, 1997. Pàg 50

- MASSIP, Francesc: *Sobre la tradició teatral catalana*. "Quaderns del Teatre Nacional". núm. 1, 1997. Pàg 57
- BILLINGTON, Michael: *El teatre nacional britànic*. "Els Quaderns del Nacional", núm. 1, 1997. Pàg. 117.
- MARSILLACH, Adolfo: *Els riscos del teatre nacional espanyol*. "Els Quaderns del Nacional", núm. 1, 1997. Pàg. 86.
- PESSARRODONA, Marta, *La pregunta perduda o el corral del lleó de Joan Brossa*. "Quaderns del Cente Dramàtic" núm. 5, 1984. Pàg.4
- PARÉ, Josep: *Un teatre vuitcentista. Encara una platea*. "Faig Arts". núm 38, 1998. Pàg 4-7
- LLADÓ, Jordi: *La por a la tradició teatral catalana: dels anys 20 a l'actualitat*. Revista "Faig Arts". num. 38, 1998. Pàg 8 -14
- AA.DD. *El teatre català d'on i cap a on?* (taula rodona) "Faig Arts" núm. 38, 1998. Pàg 29 – 41
- PLANELLA, Pere. *Carta oberta al Sr. Santiago Rusiñol*. "Entreacte" num. 151, 2007. Pàgs. 12 i 13
- MASSIP, Francesc. *Els museus del teatre*. "El pou de Lletres" núm: 15-16, 2000. Pàgs 43 i 44

ARTICLES DE DIARI

- DE SAGARRA, Joan: El "Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya". La Vanguardia, 4 de març de 1981. pàg 47
- DE SAGARRA, Joan i BONET MOJICA, Lluís: *El poder públic y el teatro. El Centre Dramàtic de la Generalitat a debate*. La Vanguardia, 14 de març de 1981. pàg 47
- FÀBREGAS, Xavier: *Bonnin explica las líneas que trazan la nueva temporada del Centre Dramàtic*. La Vanguardia, 27 d'octubre de 1982. pàg 55
- FÀBREGAS, Xavier: *La política del Centre Dramàtic*. La Vanguardia 4 de desembre de 1982. pàg 42
- FÀBREGAS, Xavier: *Una rueda de premsa casi lúgubre*. La Vanguardia, 22 d'abril de 1983
- AADD: La situación del teatro en Cataluña, vista por sus protagonistas (1,2 i 3), La Vanguardia, 11,12 i 13 de novembre de 1984. pag 51, 17 i 41 (respetivament)
- FONDEVILA, Santiago: *H.Bonnín: Hay voluntad para que el Romea y el Teatro Nacional coexistan*. La Vanguardia, 20 de juliol de 1986
- FONDEVILA, Santiago: *Hermann Bonnín: "Podemos presumir de ser el teatro con más abonados"*. La Vanguardia, 4 de juliol de 1987. pàg 31
- FONDEVILA, Santiago: *El Centre Dramàtic podria desaparèixer en 1988*. La Vanguardia, 30 de setembre de 1987. pàg 45
- FONDEVILA, Santiago: *Hermann Bonnín: Dejaré el Centre, aunque me ofrezcan prorrogar el contrato*. La Vanguardia, 10 de novembre de 1987. pàg 41
- FONDEVILA, Santiago: *Domènech Reixach, director en funciones del Romea*. La Vanguardia, 18 d'octubre de 1988. pàg 39
- FONDEVILA, Santiago: *El Centre Dramàtic programará nueve espectáculos con textos de Valle Inclán, Lorca, Orton y Belbel*. La Vanguardia, 2 de desembre de 1998. pàg 37
- (Redacció), *El teatro catalán contemporáneo copa la programación del Centre Dramàtic*. La Vanguardia 7 d'octubre de 1989. pàg 47
- FONDEVILA, Santiago: *"Lo más importante es que el Centre Dramàtic tenga una línea y que sea clara"*. La Vanguardia, 28 de febrer de 1991. Pàg 45
- SESSÉ, Teresa: *El Centre Dramàtic aprovecha el 92 para dar a conocer los grandes clásicos catalanes*. La Vanguardia, 29 de setembre de 1991. pàg 72

- FONDEVILA, Santiago: *El Romea inaugurarà la pròxima temporada con una obra de Mercè Rodoreda*. La Vanguardia. 8 de juliol de 1993. pàg 39
- FONDEVILA, Santiago: *El Piccolo de Milán abrirà la nueva temporada del teatro Poliorama*. La Vanguardia, 10 de juny de 1994
- (Redacció), *Cuyàs garanteix la continuïtat del Romea encara que admet la escassetat presupostaria*. La Vanguardia. 19 de setembre de 1996.
- SAGARRA, Joan de: *¿Quién paga el mármol?*. El País, 13 de setembre de 1997.
- OLIVARES, Juan Carlos: *Mucho teatro para tan poca obra*. ABC, 13 de setembre de 1997
- ORDOÑEZ, Marcos: *Una nit al nacional*. Avui, 22 de setembre de 1997
- BENACH, Joan Antón: *Un senyor Esteve sin "auca"*, La Vanguardia, 13 de setembre de 1997
- PÉREZ DE OLEGUER, Gonzalo: *L'estrena del TNC va ser agra per mi*. El Periódico, 25 de gener de 1998
- MASSIP, Francesc: *Mala peça al Teler*. Avui, 1 de febrer de 2003. Pàg. 51
- ANTON, Jacinto: *Cultura inicia per el TNC la reordenació del teatre públic*. El País (Catalunya), 28 de febrer de 2004. pàg 1
- OLIVARES, Juan Carlos: *La darrera llosa del Mausuleu Guimerà*. Avui, 27 de març de 2004. Pàg 50
- BENACH, Joan Anton: *Angélicamente conservador*. La Vanguardia, 28 de març de 2004 pàg 52
- SALVAT, Ricard: *TNC:23 anys de terra cremada*. Avui, 1 d'abril de 2004. pàg 19
- OLIVARES, Juan Carlos: *El retorn de Mar i Cel* al diari Avui, 30 d'agost de 2004, pàg. 30
- ORDÓÑEZ, Marcos: *Un cànion teatral (de bolsillo)*, El País (Babèlia), 27 de novembre de 2004. pag 6.
- OLIVARES, Juan Carlos: *Ja tenim document. Tenim teatre?* Avui, 29 de novembre de 2004. Pàg 40.
- BENACH, Joan Anton. *Aguas muy recomendables*. La Vanguardia, 5 de març de 2006, pàg. 58
- SALVAT, Ricard. *Sobre la inexistència del teatre català*. Avui, 20 de juny de 2005. pàg 17.
- BATLLE, Carles. *La realitat del teatre català*. Avui, 27 de juny de 2005. pàg. 15.
- FONDEVILA, Santiago: *El TNC confia su direcció a Belbel*. La Vanguardia, 5 de març de 2006. pàg. 43

ALTRES DOCUMENTS

- AA.DD *Jornades de Reflexió i Debat per una nova etapa de les Arts Escèniques a Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre i Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya,1999
- GISPERT-SAÜC I VIADER, Maria. *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte de Teatre Nacional de Catalunya*. Anàlisi de les polítiques públiques. UAB: Facultat de Ciències Polítiques, 1989
- REIXACH, Domènec: *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya*. Barcelona: TNC, 1997
- CONSELL D'ADMINISTRACIÓ DEL TNC: *Nova etapa*. Barcelona: TNC 2004

PÀGINES WEB I BASES DE DADES

Teatre Nacional de Catalunya [en línia] Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 2011
<www.tnc.cat> [consulta fins el 15 de juliol de 2011]

Teatre Lliure [en línia] Barcelona: Teatre Lliure, 2011-07-26
<www.teatrelliure.cat> [consulta fins el 15 de juliol de 2011]

Traces. Base de dades de llengua i literatura catalanes [en línia] UAB, 2011
<www.traces.uab.cat> [consulta fins el 15 de juliol de 2011]

Hemerotèca del diari La Vanguardia [en línia] Barcelona, 2011
<www.lavanguardia.com> [consulta fins el 15 de juliol de 2011]

Centre de Documentació Museu d'Arts Escèniques [en línia] Barcelona, 2011
<www.cdmae.cat> [consulta fins el 15 de juliol de 2011]