

## **1980-1990: dels teatres per a Catalunya a les pràctiques escèniques dels catalans. Reflexions identitàries sobre el fet teatral al llarg de la primera dècada de la Catalunya autonòmica**

**Fabrice CORRONS**

Université de Toulouse-le Mirail  
fabrice.corrons@gmail.com

**Résumé:** Dans cette contribution nous cherchons à analyser l'évolution de l'identité du « théâtre catalan » dans l'Espagne des années 1980 qui, dans un mouvement de démocratisation et à travers le système constitutionnel des Autonomies, a donné beaucoup plus de pouvoir au gouvernement catalan en matière de culture. Comment donc se transforment les paramètres identitaires d'un théâtre marqué par quarante ans de régime dictatorial contraire à l'épanouissement d'une conscience « nationale » catalane et ainsi opposé au développement de la langue et la culture catalanes ?

**Mots-clés:** théâtre catalan, identité, Communauté Autonome, Catalogne, politique culturelle.

«L'observació sistemàtica del teatre que es produeix a Catalunya és una font inesgotable d'interrogants. Qualsevol persona dedicada a aquest tipus d'observació descobreix, tard o d'hora, que els judicis i diagnòstics de caràcter general, aplicats a les manifestacions de l'art dramàtic autòcton, sovint són d'una fragilitat i d'una provisionalitat inquietants. El que avui és veritat, demà només ho sembla i demà passat ja no ho és».

Joan Anton BENACH, «Pròleg», in Antoni BARTOMEUS, *Els autors de teatre català: Testimoni d'una marginació* (1976)

Així és com el crític de teatre Joan Anton Benach descrivia les característiques del treball de l'estudiós de la realitat teatral de Catalunya, del «teatre català». En aquell any, quan començaven les anomenades «era postfranquista» i «transició democràtica», el teatre i la societat de Catalunya podien, al cap i a la fi, oficialment reprendre la construcció d'una singularitat - molts parlen de «construcció nacional».

La Constitució de 1978 va atorgar a Catalunya, com als altres «països» del mapa de l'Estat espanyol, un règim particular, el sistema de la Comunitat Autònoma, els drets estatutaris de la qual no només oferien una certa autonomia política, econòmica i social sinó també, pel que fa a les «nacions històriques», reconeixien i defensaven la pluralitat i el pluralisme lingüístics i culturals. En el cas de Catalunya, a més a més de la competència exclusiva en matèria de cultura que l'Estatut de 1979 autoritzava a les institucions catalanes, s'ha d'afegir que aquesta nova estructura de societat va ser gestionada des dels principis pel programa polític identitari de Convergència i Unió que va guanyar les eleccions de 1980 amb l'eslògan «Fem país».

Teatralment, tal com sembla indicar Benach a la citació introductòria, aquesta transició va significar molts canvis: d'una banda la transformació socio-econòmica d'una pràctica marcada, sota el franquisme, per la censura estatal i les seves conseqüències (in/dependència en relació amb el poder)... i d'altra banda, la modificació simbòlica - alguns dirien ideològica- de la identitat del «teatre català». De fet, a partir de 1980, aquesta expressió ja no podia referir-se a la doble i problemàtica realitat escènica catalana de les dècades passades, escindida entre la representació oficial –acceptada pel poder central– i la pràctica de resistència –fomentada per la comunitat teatral catalana en resistència i mantinguda pels defensors de la llengua i la cultura catalanes. Des de la recuperació de la democràcia i de l'autonomia perdudes, des de la institucionalització («estatalització» segons alguns) d'una visió i d'una acció de caire identitari –amb les seves conseqüències mediàtiques tant a l'àmbit propi (el territori català) com a fora (a la restat de l'Estat espanyol) i als altres estats–, el «teatre català» va canviar necessàriament d'identitat, de definició.

Volem doncs, dins l'espai electrònic d'aquesta revista, proposar una reflexió sobre els significats, el que està en joc en la utilització d'aquesta expressió a Catalunya després d'aquest període de transició que comenta Joan Anton Benach: què ha passat precisament entre 1980 i 1990, en aquesta primera dècada autonòmica caracteritzada per fusions, tensions i indiferències entre un territori, una població i un poder (CiU a la Generalitat de Catalunya, Partit dels Socialistes de Catalunya a l'Ajuntament de Barcelona) a propòsit de la definició de «català»? S'ha de precisar, per cert, que la quàdruple lectura d'aquest adjectiu –«Relatiu o pertanyent a Catalunya o als Països Catalans, a llurs habitants o a llur llengua / En oposició a valencià, mallorquí, menorquí, eivissenc i alguerès, relatiu o pertanyent al Principat de Catalunya»<sup>1</sup>– indueix per si mateixa aquesta multiplicitat d'identificacions i constatacions d'identitat de l'expressió «teatre català». Vet aquí doncs una sèrie de preguntes a les quals hom tractarà de respondre:

- el «teatre català» és sinònim de: «teatre en català», «teatre a Catalunya», «teatre de Catalunya», «teatre per a Catalunya», «teatre als Països Catalans» o «teatre dels Països Catalans»?
- quan es parla de «teatre català», no es tracta de fet del «teatre barceloní»?
- existeix un «teatre català» o varis «teatres catalans»?
- «la literatura dramàtica catalana» és un concepte diferent de «l'espectacle català»?
- «teatre català» és una pràctica escènica de caire nacionalista, nacional, identitari o una divisió administrativa?

Per poder comprendre precisament l'evolució de la identitat del teatre català, respectarem la cronologia i ens basarem principalment en els discursos (o «representacions») sobre el «teatre català» - sense pretendre, però, exhaurir el tema i sense oblidar que la identitat es construeix també de manera implícita.

Què significa l'expressió «teatre català» el 1980 ? Hem trobat varies fonts, entre 1977 i 1982, en què es defineix el «teatre català» o es descriu la realitat catalana i que doncs ens dóna una visió de la qüestió.

La publicació a càrrec de Xavier Fàbregas, *Història del teatre català* (Barcelona, Llibreria Millà, 1978) correspon a la memòria d'un curs dirigit pel mateix crític a l'Institut del Teatre del 13 de gener al 20 de juny de 1975: hi van intervenir, a més a més del responsable, Josep Maria Benet i Jornet i Guillem-Jordi Graells. Es tracta d'una reflexió sobre el teatre en català a Catalunya i, de manera indirecta, als altres Països Catalans (País Valencià, Illes Balears). Aquesta monografia prossegueix la reflexió que

<sup>1</sup> Gran Diccionari de la Llengua Catalana. <http://www.enciclopedia.cat/>

el mateix Fàbregas ens proposava a *Aproximació a la història del Teatre Català Modern* (Barcelona, Curial, 1972) i a *Teatre català d'agitació política* (Barcelona, Edicions 62, 1969). Tenim doncs d'una banda, una definició lingüística explícitament afirmada per un membre respectat de la comunitat teatral i, més enllà, de la intel·lectualitat catalana com Maria Aurèlia Capmany que va acusar la producció literària en castellà a Catalunya de colonització cultural l'any 1977<sup>2</sup>. Aquesta història del teatre català és també, doncs, un projecte de teatre per a Catalunya i des d'aquesta perspectiva convé emmarcar-la dins la reflexió i el projecte nacionalista («nacional») del Congrés de Cultura Catalana de 1977, on els responsables de l'apartat sobre teatre (Montserrat Carulla, Josep A. Codina i Jordi Teixidor) eren tots membres del «teatre independent català» que des dels inicis dels anys seixanta proposava una resistència cultural i social a la dictadura.

Al bàndol contrari, hi ha el dramaturg i director Alberto Miralles: alacantí que va emigrar a Catalunya molt jove, es va formar durant els anys seixanta a l'Institut del Teatre on va fundar el grup Cátaro amb Mercedes Sampietro i Jeannine Mestre fins a l'any 1975 quan es va traslladar a Madrid. Dos anys després, en un capítol del seu *Nuevo teatro español*, reivindicava el paper dels dramaturgs de parla castellana al sistema teatral català tot i que constatava l'exclusió per part dels grups de poder a l'àmbit cultural:

En el terreno teatral, el tiempo y la detentación del poder absoluto del teatro por parte de Asambleas autogestionadas encargadas de la progresión cultural ha demostrado que no. Igualmente el Congreso de Cultura Catalana ha sido sintomático en este aspecto. El autor castellano que durante el franquismo vivía en Cataluña estaba tan censurado como el catalán. Hoy, en 1977, está simplemente marginado por los propios catalanes hasta que éstos no se resarzan de cuarenta años represivos de su idioma y cultura<sup>3</sup>.

Entre aquests dos pols radicals, poden existir posicions mitjanes de dramaturgs catalans que, tot i que escriuen en castellà, defensen la «catalanització de la cultura» a Catalunya que el govern «nacionalista» oficialitza a partir de 1980, com és el cas de Jaime Salom:

Joan de Sagarra: ¿Crees que el Romea, el Centre Dramàtic de la Generalitat, debería también programar teatro en castellano, por ejemplo, una obra de Jaime Salom?

Jaime Salom: No, mira, el teatro catalán ha estado muy marginado, le ha costado muchísimo tener autores, no digo actores, porque este es un país de actores maravillosos, aunque muchos estén en Madrid i volverían a Barcelona si hubiese una vida teatral pero, ahora, comprendo que la Generalitat esté catalanizando la cultura, es lógico, porque del mismo modo que una bañera si está, por ejemplo, con agua caliente y la quieren volver tibia, no tienes más remedio que echar mucha agua fría para que se entibie, ahora en este momento, hay que catalanizar la cultura, programar mucho teatro en Cataluña y, por el momento, tan sólo en catalán, para conquistar un público, que es en la proporción actual, demasiado débil. Y es que la gente que habla en catalán en la calle, y somos la mayoría, no va al teatro a ver teatro catalán y en catalán, y en la proporción que debiera. ¿Por qué? Pues porque, como diría, han sido muchos años, se ha terminado por perder una tradición, en fin, como diría...<sup>4</sup>

Des de l'altre costat, «catalanista», Montserrat Roig proposa també uns matisos establint tres tipus d'escriptors en castellà : els «botiflers», és a dir els que van passar del català al

<sup>2</sup> Vegeu CARBONELL, Jordi. «Escriure en castellà a Catalunya». *Taula de canvi*, n° 6 (1977), p. 18.

<sup>3</sup> MIRALLES, Alberto. *Nuevo teatro español*. Madrid: Villalar, 1977, p. 85.

<sup>4</sup> DE SAGARRA, Joan. «Jaime Salom confía en que el “Moratín” vuelva pronto a ser teatro». *La Vanguardia*, 29/03/1981, p. 54.

castellà amb la victòria de Franco (Ignacio Agustí, José Maria Gironella); els immigrants o fills d'immigrants (Paco Candel, Manuel Vázquez Montalbán) o els que no van tenir prou contacte amb la cultura lingüística catalana per poder escriure en català, però que escriuen des de i dins un context català; finalment l'elit cultural de Catalunya, un grup més bé cosmopolita, que no està lligat a la cultura catalana i que no té la consciència de les implicacions polítiques d'escriure en castellà a Catalunya<sup>5</sup>. Tot i que Montserrat Roig no feia menció de cap dramaturg o creador escènic, aquesta divisió ens suggereix una idea de l'estat de la qüestió de la «catalanitat» el 1980.

Ens sembla per cert d'interès precisar que les distintes definicions del que és i ha de ser el «teatre català» en aquest inici del nostre període depenen exclusivament d'una concepció literària del teatre, tot i que en aquests discursos o altres sovint es fa esment de grups de teatre no textual com Comediants o Els Joglars. Potser el clar compromís que mantenen amb la causa de la llengua i la cultura catalanes els membres més importants d'aquestes dues formacions (Joan Font i Albert Boadella) expliquen la seva inscripció implícita dins el panorama «català». Potser la innovació d'aquest teatre de la imatge i més enllà, la independència i el prestigi dels altres àmbits del teatre (direcció, interpretació, escenografia) i d'arts escèniques com la *performance*, la dansa o el circ a Catalunya estan qüestionant la concepció tradicional (és a dir textocentrista) del teatre, i per això no es plantegerien els problemes d'identitat que indueixen aquestes pràctiques que utilitzen altres llenguatges enllà de l'estrictament verbal. El cas del Teatre Lliure ens en sembla un bon exemple: per quina raó va aconseguir un reconeixement de la crítica i del públic a Catalunya i a la resta de l'Estat? Perquè representava només clàssics de la literatura dramàtica universal en català i perquè proposava una relació teatral original i estèticament capdavantera, basada en el recurs a un espai diàfan i en un treball sobre la complicitat i la naturalitat entre actors i espectadors.

Tot i això, cal subratllar la confusió que aquestes diverses definicions del «teatre català» generen a les acaballes dels anys setanta i a començaments de la dècada següent i que ens sembla simptomàtica de la transició d'una catalanitat popular a una catalanitat institucional. I, al nostre parer, tradueixen així mateix, la consolidació d'una característica sociolingüística pròpia de l'època contemporània a Catalunya: la percepció culta, progressista i burgesa de la llengua catalana –i del castellà com a llengua popular– a totes les esferes de la creació, visió que confirma el novel·lista, traductor i promotor cultural Jaume Fuster l'any 1985: «He pogut comprovar com a jurat d'algun premi literari [...] que la literatura [...] és en català quan s'acosta a models d'alta cultura i en castellà quan s'acosta a la cultura popular»<sup>6</sup>.

Amb la primera Llei de Normalització Lingüística (1983), aquesta percepció dual del «teatre català» –llengua catalana-espectacle culte *versus* llengua castellana-espectacle popular– sembla accentuar-se: com que les institucions de Catalunya disminueixen força les subvencions als espectacles en castellà que, majoritàriament, es creen en altres regions de l'Estat i en particular a Madrid, només les grans produccions comercials tenen un pressupost prou important per poder fer gira a Catalunya. Aquesta llei va tenir, i tot, repercussions internes, tal com comenta el director de teatre Mario Gas l'any 1991:

Los que se han quedado aquí han tenido que amoldarse de alguna manera a escribir siquiera algunos textos en catalán; o a seguir escribiendo en castellano, fortalecidos por ciertos ambientes. Así, cuando Vázquez Montalbán estrena un texto en el Centro Dramático, es previamente traducido por Benet i Jornet. Y se plantea el eterno

<sup>5</sup> CARBONELL, Jordi. *Op. cit.*, p. 25-32.

<sup>6</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel; FUSTER, Jaume. *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Laia, 1985, p. 26.

problema de si Juan Marsé, Gil de Biedma y tantos otros, pueden ser llamados escritores catalanes. [...] Quizá los ánimos no estén hoy tan encrespados como en otra época, pero lo que está claro es que no existe ningún apoyo institucional al bilingüismo, y que detrás de esta postura subyace una corriente nacionalista, estrecha, antigua y peligrosa. Hoy en Cataluña ninguna institución subvencionaría el montaje de un texto en castellano<sup>7</sup>.

A Catalunya, en efecte, aquesta reglamentació comença a provocar certa reacció, tot i que no es pot descriure com a resistència - potser, perquè com deia Jaime Salom, existia llavors a tota la població una presa de consciència de la importància d'ajudar la recuperació de la *normalitat* de la llengua catalana a tots els àmbits, però sobretot als artístics. De fet, no hem trobat cap discurs col·lectiu sinó una veu dissonant, la de José Sanchis Sinisterra.

Valencià castellanoparlant afincat a Barcelona des de 1971, és un reconegut pedagog de l'Institut del Teatre, estudiós i membre del «teatre independent» –en particular del «català»– i creador del grup «El Teatro Fronterizo» després del Festival El Grec de 1976, amb el qual proposa entre 1979 i 1980 dues obres en castellà creades a Catalunya i fonamentals per entendre el teatre contemporani de tot l'Estat (perquè van tenir molt bona crítica i certa influència): el monòleg *La noche de Molly Bloom*, estrenat al Instituto Británico de Barcelona i presentat després al soterrani del Bar El Minotauro de la Plaça Reial de Barcelona i *Ñaque o de piojos y actores* estrenat al Festival de Sitges on va rebre el premi del millor espectacle. Convidat pel catedràtic de filologia catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona Jordi Castellanos, va animar a partir de l'any 1983 el taller universitari de teatre i l'assignatura d'història i teoria del teatre: hi va formar Sergi Belbel, jove dramaturg que, tot i que la seva família és andalusa i parla castellà, va escollir el català com a llengua d'escriptura, i que va esdevenir en pocs anys el referent de la nova dramaturgia catalana tant a Catalunya com a l'Estat espanyol. Entre 1984 i 1989, encara que va multiplicar les estades a Llatinoamèrica, Sanchis Sinisterra va consolidar la seva presència i el seu reconeixement en el si de la comunitat teatral catalana: a tall d'exemple, el 1984, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya li va fer l'encàrrec de dirigir en versió catalana *Oh! les beaux jours* de Samuel Beckett; cinc anys després, fundà, amb el suport de les institucions, la Sala Beckett dedicada a l'escriptura dramàtica contemporània i que, des de llavors, ha esdevingut un lloc imprescindible de la creació escènica a l'Estat espanyol.

Aquest breu repàs de la trajectòria artística de Sanchis Sinisterra ens permet de mostrar la seva forta vinculació a la realitat teatral catalana i, indirectament, de contextualitzar amb més acuitat la reacció de Sanchis Sinisterra contra la llei de normalització. En efecte, el 1988, en una publicació de Patrícia Gabancho dedicada als creadors de teatre, Sanchis explica: «des que sóc aquí [a Catalunya], sempre he reivindicat l'ús del català. Vull dir que m'he sentit absolutament solidari amb la normalització de la llengua catalana, però ahora reivindico sense ànim de moure brega el meu dret d'expressar-me i de continuar treballant en la meua llengua. He dirigit en català, però no puc fer un text meu en català»<sup>8</sup>. A aquest posicionament personal, afegeix un altre argument, de tipus pragmàtic, que contradiu la dicotomia establerta pel pensador Jaume Fuster:

<sup>7</sup> MONLEÓN, José. «Mario Gas. Teatro catalan, vitalidad y apertura». *Primer Acto*, n° 233 (1990), p.77.

<sup>8</sup> GABANCHO, Patrícia. *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988, p. 338.

Però sí, amb el tipus d'espectacle que jo plantejo, que és bastant poc comercial, a més a més el faig en català, la seva existència és tan reduïda que seria impossible. En castellà poden ser també minoritaris, però són minories que s'eixamplen bastant, almenys geogràficament. La prova d'això és que se'ns obren una sèrie de possibilitats a Amèrica Llatina. L'àmbit geogràfic del castellà m'atreu pel que té de variat, de complex<sup>9</sup>.

Tres anys més tard, explicita l'evolució de la seva posició des de l'inici de la Transició:

Como escritor, y ya con treinta años, me sentía incapacitado para integrarme literariamente en esa cultura catalana. Tal vez sea un error, hay escritores que han conseguido trabajar en otra lengua, pero a mí, desde mi pasión por la literatura, por un idioma concreto, me parecía un empobrecimiento el hacerlo. Así que llegué a sufrir una especie de esquizofrenia: como hombre público participaba cuanto podía en esa cultura, que, como decía, suponía una especie de resistencia contra el franquismo, pero como creador no podía hacerlo.

... fins a la creació de l'espai de formació dramàtic de la Sala Beckett (on molts dramaturgs escriuen en català):

[...] Marcado por una disociación entre lo que era mi adhesión a la causa política catalana, especialmente durante los últimos años del franquismo y primeros de la democracia, y mi posterior observación de que ese nacionalismo catalán tiende hacia la derecha, aparte de que observo, también cómo el uso del catalán se convierte en un elemento de discriminación, dado que, solo en la provincia de Barcelona, el cincuenta por ciento de la población son castellano hablantes, inmigrantes, obreros y campesinos, a quienes se les niega el derecho a mantener su cultura porque aun se maneja el mito de que lo catalán es lo progresista. Todo este tipo de contradicciones hacen que yo, sin mantener en absoluto una postura beligerante con lo catalán – yo respeto y apoyo a autores catalanes, hay varios autores jóvenes alrededor del Teatro Fronterizo y de la sala Beckett, y en mis talleres y cursos exijo que cada uno escriba en su lengua- reclame mi derecho a escribir en castellano<sup>10</sup>.

Aquests dos discursos ens semblen força interessants perquè subratllen les distintes contradiccions de la realitat teatral catalana: Sanchis Sinisterra fa ressaltar la distinció entre una acció col·lectiva i una iniciativa individual i assenyalava les problemàtiques relacions entre una comunitat artística, una població i un govern d'ideologia nacionalista, afirmant l'existència d'un teatre en castellà fet per residents de Catalunya a Catalunya, sense voler, però, redefinir el «teatre català».

El 1985, l'èxit rotund de *Pel davant i pel darrera*, adaptació bilingüe (castellà-català) de *Noises off* de Michael Frayn, al Teatre Condal de Barcelona ofereix una altra il·lustració eficaç d'aquestes tensions: l'obra, de caire metateatral, ens mostra en un primer acte un vodevil de poc interès, molt caspós, en castellà («pel davant») i al segon acte veiem l'acció real entre bastidors els actors que parlen naturalment català («pel darrera»). Mitjançant la co-presència d'aquestes dues parts, dues llengües en un sol espectacle, l'obra juga amb aquesta oposició axiològica entre castellà i català i fins i tot la supera demostrant que si bé a la dècada dels vuitanta la realitat dels artistes escènics a Catalunya parla català, la societat catalana contemporània no es construeix mitjançant l'exclusió sinó el reconeixement d'una presència diferenciada del castellà.

<sup>9</sup> *Op.cit.*, p. 339.

<sup>10</sup> SANCHIS SINISTERRA, José. «Testimonio: José Sanchis Sinisterra». *Primer Acto*, nº 240 (1991), p. 137.

Un altre èxit, el de l'espectacle *Cómeme el coco negro* de La Cubana de 1988, on el català conviu amb el castellà, on castellanoparlants i catalanoparlants de Catalunya viuen plegats, confirma aquestes paradoxes de societat i, al nostre entendre, en representa una altra: la convivència tragicòmica, poc polèmica o ideologitzada, de formes artístiques altes i baixes, en català i en castellà... i també sense paraules o amb poques, com ho demostra la vigència i la força populars del mim (Els Joglars, Tricicle o Vol-Ras), o d'un teatre visual o d'objecte (Comediants, La Fura dels Baus, Rocamora Teatre, Zotal, Circ Cric) on les tradicions titellaires o rituals (el teatre-festa al carrer) de (i a) Catalunya dialoguen amb un avantguardisme internacional.

A més, el teatre en català –siguin les manifestacions literàries del Teatre Lliure<sup>11</sup> o de la Cia Josep Maria Flotats<sup>12</sup>, siguin els espectacles musicals de Dagoll Dagom (*La Nit de Sant Joan, Mar i Cel, Mikado*)– torna a ser també un teatre popular en el sentit etimològic i noble de l'adjectiu: un teatre per al poble de Catalunya. Per tant, els discursos escènics (conreats tant per la realitat com per la ficció del teatre) qüestionen els discursos ideològics o literaris, dels quals l'afirmació de Fuster era només un exemple. En aquest sentit, convé remarcar que en aquest període de transformació (o «reconstrucció»), no apareix, dins l'espai mediàtic propi de Catalunya, cap representació oficial argumentada de la identitat socio-lingüística del teatre català, ni de part de membres de la comunitat teatral, ni dels universitaris, ni de la Generalitat que, amb clara voluntat assimiladora («integradora»), pronuncien sempre discursos molt generals i poc clars, com en aquesta declaració introductòria del Departament de Cultura en 1989:

La cultura ha estat sempre per als catalans un factor d'afirmació i de potenciació de la nostra personalitat col·lectiva. [...] El fet que la personalitat nacional de Catalunya estigui fortament basada en aquesta dimensió cultural fa que, sovint, la discussió sobre el fet nacional català pivoti sobre la identitat cultural i lingüística de Catalunya<sup>13</sup>.

El concepte d'«identitat cultural i lingüística de Catalunya» no es precisa a les ratlles següents i la col·locació dels dos adjectius pot tenir, com a mínim, dues interpretacions: hi haurà qui llegirà que la cultura està supeditada a la llengua, altres qui pensaran que les identitats de caire cultural o lingüístic poden ser distintes sense deixar de coexistir a Catalunya.

Al contrari, la multiplicació d'esdeveniments teatrals on conviuen propostes autòctones i internacionals en manifestacions regulars (Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga, Festivals de Sitges i El Grec i programació del Mercat de les Flors ) o puntuals (Congrés Internacional de Teatre a Catalunya el 1985; Festival de Tardor-Olimpíada Cultural entre 1987 i 1991) s'ha d'interpretar com un signe d'una convivència identitària

<sup>11</sup> A tall d'exemple: *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu (1982), *El misàntrop* de Molière (1983) *Al vostre gust* de William Shakespeare (1983), *La senyoreta Júlia* d'August Strindberg (1985), *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol (1985). Vegeu «“Queremos presentar a los clásicos al público catalán”. Entrevista con Lluís Pasqual, del colectivo Teatre Lliure». *El País*, 11/01/1979. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/PASQUAL/\\_LLUIS\\_/TEATRO/CATALUNA/TEATRE\\_LLIURE/Queremos/presentar/clasicos/publico/catalan/elpepicul/19790111elpepicul\\_3/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/PASQUAL/_LLUIS_/TEATRO/CATALUNA/TEATRE_LLIURE/Queremos/presentar/clasicos/publico/catalan/elpepicul/19790111elpepicul_3/Tes/)

<sup>12</sup> Josep Maria Flotats va gaudir l'any 1957 d'una beca de l'Institut Francés de Barcelona per continuar la seva formació artística a França on va quedar-se fins l'any 1983. Va ser reconegut per la comunitat artística francesa fins al punt d'integrar la societat de la prestigiosa Comédie-Française. El seu retorn a Catalunya, protagonitzat pel mateix president de la Generalitat, va ser un acte de normalització, institucionalització i fins i tot tradicionalització (en el sentit clàssic) del teatre català perquè va sempre dirigir obres del repertori universal: *Cyrano de Bergerac* d'Edmond de Rostand (1983), *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (1984) o adaptacions de grans pel·lícules *Una jornada particular* de Ettore Scola (1985).

<sup>13</sup> Departament de Cultura. *Memòria 1989*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1990, p. 7.

prou pacífica entre artistes i institucions per a poder engegar plegats aquestes iniciatives. Aquesta actitud, pròpia de societats que coneixen una transformació política i cultural important, permet d'incidir en el fet que el teatre de Catalunya dels vuitanta és també un teatre en contacte gairebé permanent amb una pràctica estrangera. Més enllà de qualsevol «denominació d'origen» que els artistes, les institucions autonòmiques o estatals podrien reivindicar o constatar, el «teatre català» apareix com una pràctica arrelada a Catalunya, que es viu doncs «a la catalana», és a dir segons paràmetres i influències (siguin els que siguin) vehiculats pel lloc d'incubació, creació, difusió i també recepció dels productes culturals.

Si bé no es pot parlar d'oposició sobre la natura del «teatre català» en el si de la societat catalana, convé tenir present que en aquesta segona meitat dels anys vuitanta, va existir un conflicte entre un col·lectiu de teatres i l'Administració Pública que, sota l'adjectiu «nacional», tenia, no una lectura nacionalista o cultural, sinó socio-econòmica. Va girar entorn de la creació d'un «teatre nacional de Catalunya», projecte artístic (i arquitectònic) concebut per la Generalitat i encarregat a Josep Maria Flotats que des de 1983 gestionava una de les dues sales de teatre de la Generalitat. Artistes associats més bé al teatre privat, com els grups Els Joglars, Comediants, Tricile, Dagoll Dagom, o Pepe Rubianes i Mario Gas, van publicar al diari *El País* el 1987 una tribuna on, a partir del prestigi popular i crític que van aconseguir tant a Catalunya com fora d'ella, critiquen l'intent del govern de monopolitzar gran part dels finançaments destinats a les arts escèniques per a poder dur a terme aquest propòsit:

#### **¿Quién es el Teatro Nacional?**

Se vaya donde se vaya y se pregunte donde se pregunte, en cualquier parte del Estado español y en muchos lugares de Europa y América, el teatro catalán actual es conocido, reconocido y admirado. Sería difícil encontrar otro sitio con tan pocos kilómetros cuadrados y, sobre todo, con tan pocos medios económicos y con una vida teatral tan intensa. ¿De dónde ha salido todo esto? Por una parte, de un público -el catalán- que desde hace siglos se siente atraído por el hecho teatral y que lo ha demostrado construyendo miles de escenarios, dando vida a grupos de aficionados y conservando antiguas tradiciones teatrales. Por otra parte, a un grupo de artistas que han sabido renovar los contenidos y las formas del teatro más arcaico y reconducirlo hacia formas de expresión más cercanas a la sensibilidad de hoy.

[...] Hemos salido adelante gracias al apoyo y al entusiasmo de pueblos y pueblecitos de Catalunya y del resto del Estado que, año tras años, han contratado teatro. Es por esta razón que no dudamos de que el futuro Teatro Nacional de Catalunya sabrá estar a la altura de las circunstancias con respecto a ellos.

Mientras no ha habido dinero, todos los teatreros del país (y no sólo los que firman este escrito) hemos sabido componérmolas para salir adelante [...] . Hemos recibido escasas subvenciones, siempre pagadas con retraso y conseguidas a fuerza de discusiones y casi como un favor, y gracias al éxito de público hemos conseguido cuadrar los números. [...]

[...] Ahora parece que ya hay dinero y que nuestro Gobierno y las demás instituciones políticas se disponen a llevar adelante el gran proyecto teatral del siglo en Catalunya, consistente en la construcción de dos macroespacios teatrales en la Ciudad Condal. Oímos hablar de miles de millones de pesetas -sí, sí, miles de millones- y no podemos dejar de sentir un escalofrío ante las repercusiones que una mala distribución de estas inversiones puede acarrear.

[...] Hemos contemplado, a lo largo de los últimos cinco años, la creación de diversos teatros oficiales que, obviamente financiados con dinero público, han entrado a competir con nosotros en las carteleras barcelonesas. Desgraciadamente, esta competencia artística no nos inquieta en absoluto -todo lo contrario-, porque, salvo algunas magníficas excepciones, la tónica general de interés artístico de los



espectáculos oficiales ha sido más bien mediocre. Pero lo que sí nos ha inquietado, y actualmente nos preocupa de forma alarmante, es la competencia económica que tales producciones del teatro oficial han generado en nuestro campo de trabajo, ya muy depauperado de por sí. [...]Vamos de manera irrevocable hacia un teatro completamente monopolizado por el Estado y por sus artistas favoritos [...].

Estamos esperando una respuesta urgente. Una respuesta política por parte de convergentes y socialistas, cuya responsabilidad en la situación que hemos explicado es equivalente y cuyos horizontes -por lo que se refiere a la nacionalización del teatro- parecen ser los mismos que los que firman este artículo colectivamente<sup>14</sup>.

L'accent es posa a l'àmbit econòmic: la nacionalització financera, i té a veure amb el traspàs de competències entre l'Estat i Catalunya segons el pacte autonòmic. Dos anys més tard, Els Joglars i altres grups (Comediants, Dagoll-Dagom, La Cubana, El Tricicle, Zitzània Teatre, Zotal, La Fura dels Baus y Companyia Albert Vidal) publiquen un manifest on decideixen apropiar-se la fórmula «teatre nacional de Catalunya» contra l'ús que en vol fer la Generalitat<sup>15</sup>. Més enllà de l'argument pragmàtic, Albert Boadella indica la possible recuperació política de l'expressió «teatre català»:

El denominado Teatre Nacional de Catalunya forma parte de este tipo de iniciativa, sazónada de presupuestos astronómicos y encaminada por un lado a proporcionar gloria a sus creadores y por la otra a sintetizar, aglutinar y oficializar el teatro catalán o mejor dicho, un concepto de teatro [...] «¿Tiene que existir algo así como un Teatre Nacional de Catalunya? [...] A mí me parece que no, pero antes de que lo hagan los demás, pues lo hacemos nosotros. [...] ¿Por qué?, pues porque mejor digo yo lo que es un Teatre Nacional que Pujol, cuyo concepto de teatro son *Els pastorets* y *La passió d'Olessa*».<sup>16</sup>

Fer esment d'aquestes dues formes teatrals relaciona la idea «pujoliana» del teatre amb una tradició que no és transgressora del poder i que respecta la lògica democristiana. Suggereix així mateix una distinció entre un «teatre català» oficial i una altra pràctica alternativa o independent, emprant un dualisme propi de l'època franquista però amb matisos més gremialistes (la competència entre els teatres privat i públic) que nacionalistes. Sembla de fet la continuació del conflicte social que oposa la professió teatral –sobretot els actors i directors, agrupats a l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya el 1981 després de diverses Assemblees de treballadors–, els partits polítics i les institucions des de la Transició i que podríem resumir amb els episodis següents: la Llei del Teatre redactada entre 1977 i 1984 pel gremi, presentada pel Partit Social Unificat de Catalunya i rebutjada per majoria parlamentària el 1982; la confiança i el poder atorgats a Josep Maria Flotats personalment per Jordi Pujol i que es va traduir amb finançaments importants a la seva companyia i a la sala Poliorama, en

<sup>14</sup> Els Joglars; Comediants; El Tricicle; Dagoll Dagom; Rubianes, Pepe; Teatre Condal (Mario Gas); Teatre Victòria. «Tribuna: ¿Quién es el Teatro Nacional?». *El País*, 06/12/1987. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/CATALUNA/TEATRE\\_NACIONAL\\_DE\\_CATALUNYA/Quien/Teatro/Nacional/elpepicul/19871206elpepicul\\_4/Tes?print=1](http://www.elpais.com/articulo/cultura/CATALUNA/TEATRE_NACIONAL_DE_CATALUNYA/Quien/Teatro/Nacional/elpepicul/19871206elpepicul_4/Tes?print=1)

<sup>15</sup> Vegeu ANTÓN, Jacinto. «Els Joglars se arrojan la “denominación de origen” Teatre Nacional de Catalunya». *El País*, 08/11/1989. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/ELS\\_JOGLARS\\_/GRUPO\\_TEATRAL/TEATRE\\_NACIONAL\\_DE\\_CATALUNYA/Els/Joglars/arrojan/denominacion/origen/Teatre/Nacional/Catalunya/elpepicul/19891108elpepicul\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/ELS_JOGLARS_/GRUPO_TEATRAL/TEATRE_NACIONAL_DE_CATALUNYA/Els/Joglars/arrojan/denominacion/origen/Teatre/Nacional/Catalunya/elpepicul/19891108elpepicul_12/Tes)

<sup>16</sup> *Idem*.

detriment d'altres artistes; el futur incert d'una cooperativa com el Teatre Lliure que cerca una regularitat dels fons públics<sup>17</sup>.

L'argumentació d'Albert Boadella fa ressaltar tanmateix, la importància de la visibilitat mediàtica del «teatre català» a través dels mitjans de comunicació del govern o altres i la problemàtica redefinició de la cultura quan s'exporta fora dels límits del seu territori oficial (aquí el marc és la comunitat autònoma de Catalunya) –sigui físicament, amb els desplaçaments o gires dels artistes, sigui mediàticament, mitjançant la publicació en diaris de recepció estatal com *El país* (n'és el cas aquí). Llavors qualsevol posició a propòsit del «teatre català» apareix necessàriament com a pur signe d'identitat perquè la presència i el discurs de l'artista són, sigui com sigui, un acte de representació d'una singularitat que es veu i també (sobretot?) es construeix des de fora.

Per millor comprendre la identitat del teatre català, escau doncs mirar les percepcions que es tenen i/o que es vehiculen fora de Catalunya. Entre 1977 i 1982, hem trobat dos intents de definició del «teatro catalán» a càrrec de dos representants del teatre independent: Ricard Salvat presenta la situació del «teatro catalán» a partir de la Renaixença, dins el marc de la «Mesa Redonda sobre el teatro de las nacionalidades» que finalitza a Madrid el 1977 el seminari dedicat al teatre espanyol durant el règim franquista (organitzat per l'Instituto Alemán i coordinat per Juan Antonio Hormigón)<sup>18</sup>; el 1981 Josep Maria Benet i Jornet publica un article titulat «Nota introductoria a la historia y situación del teatro catalán reciente»<sup>19</sup> a la revista *Primer Acto* que dedica part d'aquest número al teatre de les comunitats autònomes. Encara que la situació política que regeix la societat espanyola és molt diferent, ambdós articles fan un repàs similar i positiu de les evolucions del teatre a Catalunya però insisteixen finalment en la fràgil presència de la llengua catalana al teatre català: Salvat planteja els problemes del bilingüisme i dels escriptors en castellà que viuen al Principat mentre que Benet i Jornet mostra la indiferència dels directors envers els dramaturgs de llengua catalana. La definició del «teatre català», per als lectors o assistents de la resta de l'Estat apareix, encara com una construcció ideològica hereva de la repressió franquista o d'un qüestionament del poder de la literatura actual, i doncs de la seva necessitat al teatre. Salvat i Benet i Jornet presenten així un teatre per a Catalunya i una llengua per al teatre català.

Deu anys després, Mario Gas proposa una nova definició del «teatre català» en una entrevista per a la revista *Primer Acto* on el seu director, José Monleón, tracta d'entendre les característiques de la realitat teatral de Catalunya:

A mí me parece que, históricamente, el teatro en Madrid es teatro y punto. Es un teatro consolidado que se fundamenta en sí mismo. En Cataluña, en cambio, se tiende a las metáforas y a tener dioses en todos los lados. Existe la ambición de convertir el teatro en otra cosa. Mientras en Madrid el actor, pongamos por caso, lo que quiere es hacer teatro, los grupos catalanes quieren hacerlo de una determinada manera. Eso acaba creando dos mundos, dos geografías y, a lo postre, dos encantos diferenciados [...].<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Vegeu GUAL, Joan Maria. «Planificar l'activitat teatral: un servei cultural públic. L'acció teatral a Barcelona 1979-1999». *Assaig de teatre*, n° 42 (2004), p. 195; MATABOSCH GRIFOLL, Joan. «Teatro en Cataluña». *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Equipo Reseña ed. Madrid: Encuentro Ediciones, 1989, p. 109-122.

<sup>18</sup> «Mesa redonda sobre el teatro de las nacionalidades». *El País*, 02/04/1977. [http://www.elpais.com/articulo/cultura/GALICIA/PAIS\\_VASCO/CATALUNA/Mesa/redonda/teatro/nacionalidades/elpepicul/19770402elpepicul\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/GALICIA/PAIS_VASCO/CATALUNA/Mesa/redonda/teatro/nacionalidades/elpepicul/19770402elpepicul_5/Tes)

<sup>19</sup> *Primer Acto*, n° 187 (1980-1981), p. 102-104.

<sup>20</sup> MONLEÓN, José. *Op. cit.*, p. 72-73.

Aquestes volicions identitàries, «las ansias de imponerse en algo siempre en pueblos faltos de una presencia regular en cosas tenidas por normales»<sup>21</sup>, caracteritzarien doncs el teatre català. Convé aquí posar de relleu que en aquest tipus de discurs l'autor traeix la seva perspectiva: tot i que ofereix un posicionament distanciat i no fusional respecte a la identitat del poble català, la seva reflexió sobre el desig de singularitat pot llegir-se no només com a tema de la reflexió sino també com a motor del seu propi discurs. Ser català i dir a un madrileny que el teatre català no és diferent en si mateix, més bé vol ser-ho, no pot ser, senzillament, una observació neutra, imparcial: dir-ho és ja un acte de singularització.

Voldríem també incidir en el fet que Mario Gas no fa al·lusió a cap corrent polític sinó a una construcció identitària que hom pot percebre a tot arreu: l'auto-reconeixement com a part d'una identitat col·lectiva és el resultat d'una presa de consciència de l'alteritat. Aquest no-posicionament polític –(tot i) que és un posicionament ideològic– pel que fa a la identitat de la societat catalana es pot assenyalar també en el seu intent de definició del «teatre català»:

[A propósito] de ese fenómeno que pudiéramos llamar “teatro catalán”, [...] sucede [...] que en lugar de ser un lenguaje lo que define a nuestro teatro es una manera de aproximarse al hecho teatral. [...] La falta de cohesión o correlación entre las gentes que formarían ese teatro catalán hacen difícil el tratar de definirlo. [...] Digamos que existe una potencia creativa del hecho teatral que no guarda ninguna relación con una estética o un concepto ideológico determinados...<sup>22</sup>

Mario Gas no accepta cap identificació amb una lectura del teatre que estaria sotmesa a una visió del (que ha de ser el) món o (de) l'art, ans proposa una aproximació a aquesta «manera de aproximarse al hecho teatral». S'ha de subratllar que en aquesta entrevista Mario Gas mai parla del paràmetre lingüístic, encara que es podria deduir de la citació precedent i de l'extracte que vam esmentar sobre les conseqüències de la llei de normalització que no defensa l'actuació de la Generalitat. Sembla així negar qualsevol perspectiva axiològica que cristal·litzaria la imatge (la identitat) del «teatre català» segons criteris que li fossin aliens i preferir un estudi pragmàtic, fet des de la realitat de la pràctica col·lectiva del teatre, on la identitat es desconfigura i reconfigura sempre.

Al cap i a la fi, ens proposa una perspectiva territorial per a caracteritzar la identitat del «teatre», punt d'anàlisi que requereix una visió de la història desacomplexada i distant (objectiva):

Pensando en las causas, en las claves, de nuestra situación, no estaría mal retroceder en el tiempo hasta finales de siglo, a las ciudades catalanes dominadas, dada su constitución industrial y gremial de siglo, por la clase de los pequeños comerciantes, y en las cuales el teatro se hacía al margen de la profesión con la que uno se ganaba la vida, por grupos artesanales que proliferaban en todas las barriadas. [...] [Luego el] creciente desinterés de la ciudad [como de Europa] por el teatro «regular» combinado con el carácter gremialista de nuestra sociedad fortaleció un teatro independiente, más allá de las ideologías, distinto del que se hacía en el resto de España. [...] Habría aún otro factor a la hora de entender la aparición de nuestro actual neoprofessionalismo. Me refiero al hecho de que, a partir de los años 50, Barcelona pierde su categoría de segunda plaza de contratación y de producción y Madrid pasa a ser realmente el único mercado teatral español. Barcelona conoce un vacío y la única solución que le queda es la que escoge, la de articular su teatro en base a gentes que mantienen esa tradición

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 73.

gremial que comentaba. [E]xiste todavía un cordón umbilical entre la sociedad barcelonesa y ese actor que antes sólo lo era en un momento excedente de su vida<sup>23</sup>.

Aquesta territorialització de la reflexió sobre «el teatre català» (sobre la identitat d'aquesta realitat) permet de comparar varis territoris, aquí Barcelona i Madrid, sense deixar-se enlluernar per la consabuda rivalitat (però sense excloure-la tampoc de l'estudi, tal com afirmava Mario Gas en un fragment precedent):

Creo que ésa es una de las razones que ha contribuido a que el teatro catalán de alguna manera, haya vivido fuera de las puras normas de contratación que pueden erosionar muchísimo a todo movimiento teatral. Algo que creo que en Madrid sí ha sucedido. Allí la gente ha tenido que batallar más por el sustento diario, mientras que aquí la gente ha podido, a la manera un poco mediterránea, ponerse a elucubrar tranquilamente sobre un concepto más hedonista del teatro, que, en un momento determinado, ha comenzado a verse como negocio. No hay que olvidar que en Cataluña se cuenta hasta cuando se baila la sardana. Algo que se ha reflejado en una manera de vida, en la búsqueda de distintos formas y conceptos del asociacionismo teatral... por eso, al hablar de la existencia de un teatro catalán hay que referirse a todas estas circunstancias históricas, porque es evidente que no podríamos definirlo en función de un camino ideológico, un discurso estético o un modo de entender el hecho teatral<sup>24</sup>.

Aquest passat, aquesta tradició d'una pràctica, d'una forma de fer el teatre, expliquen segons Mario Gas, la realitat actual: «existe una relación entre la antigua tenacidad de un teatro que no llegaba a ser profesional, y ese teatro catalán de nuestros días que no tiene tampoco ninguna relación con la posible demanda de la ciudad, anémica desde hace muchísimos años»<sup>25</sup>. Resulta simptomàtic com Mario Gas estableix una equivalència entre l'espai de Barcelona i tot el Principat pel que fa a l'activitat teatral: esborra així la distinció hipotètica que es podria fer entre un teatre barceloní i un teatre català, argüint implícitament que tot el teatre de Catalunya es fa principalment i/o gira entorn de la capital catalana.

Arran dels discursos acabats d'exposar: es pot afirmar que existeix una evolució de la imatge del «teatre català» entre 1980 i 1990? Ens sembla difícil afirmar tal conclusió atès que són sempre visions de teatres catalans a l'exterior, unes percepcions necessàriament influïdes per les seves opinions sobre el que és o ha de ser la identitat catalana i/o la creació teatral. Nogensmenys, el passatge d'unes teories socials i culturals aplicades al teatre a unes reflexions des de la praxi del teatre poden, al nostre parer, interpretar-se com un apavaigament de les tensions de la societat catalana i una «normalització» del «teatre independent» i del «teatre oficial» sota el franquisme que conviuen plegats ara.

La recepció del «teatre català» a Madrid confirma aquesta capacitat de reunificació de la realitat teatral catalana, que professionalitza (i institucionalitza) la pràctica del teatre. Un exemple significatiu -per bé que parcial- d'això és l'editorial del diari *El País* de 1983:

En primer lugar, una calidad de lo que está produciendo Barcelona. Desde hace años la capital catalana está produciendo un teatro de muy alta estima, que, curiosamente, concuerda con una escasez de espectadores barceloneses en general: compensados por la atención pública en Madrid y otras ciudades españolas. En segundo lugar, un

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 74.

<sup>25</sup> *Idem.*

esfuerzo de promoción de la autonomía catalana, que cuida, incluso con costes económicos importantes, esa imagen de una cultura capaz de sobrepasar barreras idiomáticas o quedarse en el círculo cerrado de la tradición para ir a una universalización, a una permeabilidad, en lo que ha sido siempre Barcelona una ciudad modelo<sup>26</sup>.

Ens sembla d'interès estudiar l'articulació argumentativa proposada. L'editorialista comença i acaba l'article posant de relleu la qualitat dels espectacles, una valoració doncs estètica d'una creació que supera el criteri lingüístic i es nodreix d'elements universals («internacionals» gosariem dir)... i d'una pràctica que no només és característica de la Barcelona contemporània sinó també de la d'èpoques passades. Es veu aquí una referència a l'admiració per l'ebullició i la modernitat cultura de la capital catalana que es va desenvolupar a tot el territori espanyol al llarg dels anys seixanta i setanta. Al centre de l'article, a més, l'editorialista indica el treball de protecció, suport i promoció d'aquestes iniciatives teatrals que realitzen les institucions autonòmiques. Es pot apreciar la relació dialèctica que s'estableix entre el present i el passat, entre l'acció pública i les estratègies privades... i entre una territorialització (triple: la societat barcelonina, les institucions de la Generalitat, i les tradicions teatrals catalanes<sup>27</sup>) d'aquest «teatre català» i una desterritorialització, triple també, atès que l'art és extraterritorial, les fonts d'inspiració universals, i la recepció més important fora que dins el territori català.

Aquest discurs ens sembla traduir força bé la visió plural que se sol tenir del teatre com, per exemple, en aquesta fórmula del crític Eduardo Hargo Tecglen de 1985: «Cataluña es hoy el lugar donde se produce el mejor teatro de España en un conjunto tan numeroso como variado»<sup>28</sup>. El «teatre català» jo no apareix com un «teatre per a Catalunya» o un teatre de resistència lingüística i cultural: ara la seva identitat és principalment de caire territorial - un realitat motivada per una societat singular i plural dins un espai particular -, i per això és simptomàtica del canvi de les mentalitats i de necessitat del teatre a la societat.

Aquesta nova configuració del «teatre català» al llarg dels anys vuitanta - conseqüència de la reconstrucció d'unes relacions entre un territori, una població, un govern autonòmic i un Estat - genera noves tensions amb l'altre epicentre de la vida teatral espanyola, Madrid, tal com ens ho demostra aquest article de Joan de Sagarra contra l'acusació de nacionalisme del teatre català de José Luis Gómez, que reproduïm sencer:

«El teatro catalán sufre de un nacionalismo muy mal entendido», afirmaba el martes en este periódico José Luis Gómez. Según él, «en Madrid hay catalanes dirigiendo trabajos importantes, pero allí (en Cataluña) prefieren contratar antes a un italiano, a un norteamericano o a un argentino que a un español. Y eso», dice Gómez, «es una pena, porque creo que es un nacionalismo muy mal entendido». Yo creo que Gómez no lleva razón. Cuando se ha contratado a un norteamericano, a un italiano o a un argentino se ha hecho por unas razones muy concretas, sin que se planteara en ningún momento el que esa elección pudiera interpretarse como una muestra de nacionalismo bien, mal o muy mal entendido.

Otra cosa es si el trabajo de tal o cual director extranjero estaba justificado. Gómez, que se ha formado en Alemania, sabe perfectamente lo saludable que es que actores

<sup>26</sup> Editorial. «Teatro catalán en Madrid». *El País*, 18/10/1983, p. 32.

<sup>27</sup> Convé tenir present que l'autor assimila els tres elements com una sola realitat territorial, assenyalant així mateix que la comunitat autònoma de Catalunya és la societat de Barcelona i és el patrimoni cultural del poble català.

<sup>28</sup> HARO TECGLEN, Eduardo. «Flotats, el regreso del histrión mediterráneo ». *El País*, 05/03/1985, p. 35.

catalanes -y no catalanes- trabajen con todo tipo de directores que puedan enseñarles algo. Por desgracia, eso no siempre ocurre, y entonces el paso de un director extranjero por un teatro barcelonés se reduce a una operación de prestigio –y, a la postre, de desprestigio, porque en Cataluña no somos tan ingenuos como pudiera creerse– para la institución que lo ha contratado, sin ningún beneficio para los actores y el teatro en general. El hombre ha montado su tinglado, ha puesto su firma, ha cobrado y se ha marchado por donde había venido. Eso es muy lamentable. Ahora bien, no creo que nadie se opusiera o criticara el que un Brook, un Stein o un Vitez fuesen contratados para realizar un montaje en un teatro público barcelonés -y no sólo para vender ese montaje y, en definitiva, lo que interesa: su firma-, montaje que de por sí equivaldría a realizar un cursillo en el Institut del Teatre.

### **De espaldas a Madrid**

«Yo creo que ese interés que en Madrid se observa por lo catalán es debido a la generosidad de las gentes de teatro, de la Administración; una enorme generosidad» dice José Luis Gómez, «que no es correspondida en Cataluña. Lo más que admiten es un espectáculo flamenco... No dan ningún tipo de facilidades para ir a Cataluña».

De acuerdo con que no se dan facilidades para ir a Cataluña. Más aún, yo diría que se da la espalda a lo que se cuece en los teatros madrileños, fenómeno que en más de una ocasión he denunciado en estas mismas páginas. Para un actor y director como José Luis Gómez, que se dio a conocer en el Capsa barcelonés -uno de los muchos teatros que han desaparecido de nuestra ciudad- con informe a la Academia, en los años en que Barcelona era el ombligo de una cierta España progresista; al que el primer Ayuntamiento socialista invitó a mostrar *La velada en Benicarló* en el Poliorama y el *Edipo* de García Calvo en el Grec, este rechazo debe sorprenderle y dolerle. Con razón. Pero no debe olvidar que es un Ayuntamiento socialista el que mantiene cerrado el teatro Barcelona –uno de los pocos que nos quedan–, sin decidirse a qué hacer con él, y que entre los asesores culturales del conseller Rigol hay un puñado de admiradores de Gómez, como Gil de Biedma, Vázquez Montalbán –¿no le pidió Gómez, a principio de los setenta, una adaptación del *Ubú, rey*, de Jarry?–, el filósofo Eugeni Trias...

En cuanto a «la generosidad» de las gentes de teatro, de la Administración, por lo catalán..., pues no sé qué decirle. Tanta generosidad me sorprende. ¿Por qué se ficha a Pasqual para dirigir el Centro Dramático Nacional? ¿Por qué se invita a Els Joglars, a Els Comediants, a Flotats, a La Cubana, a La Fura del Baus, a Mario Gas (*L'òpera de tres rals*), al Tricicle, al Teatre Lliure? ¿Por generosidad? ¿No será porque, como dice Eduardo Haro Tecglen (véase EL PAÍS del 5 de marzo), «Cataluña es el lugar donde se produce el mejor teatro de España en un conjunto tan numeroso como variado»?

Si de mí dependiera, hace tiempo que le hubiese ofrecido a José Luis Gómez la dirección de un teatro público en Cataluña. ¿Por generosidad? No; para beneficio de las gentes que trabajasen con él, formándose junto a él, para satisfacción del público y educación de nuestros políticos, para que el conseller Rigol no se viese forzado a exclamar lo que dicen que exclamó a la mañana siguiente de ver a interpretación de Flotats en el *Cyrano* de Scaparro: «¡Por qué no me habíais dicho que era tan bueno!» Se lo ofrecería, sencillamente, porque se lo merece; porque el público catalán, barcelonés, ese público tan difícil, al decir de los madrileños, se merece también un actor y un director de la talla de José Luis Gómez<sup>29</sup>.

El discurs de Gómez i la reacció de Sagarra ens confirmen l' «autonomització» (alguns dirien «regionalització» i altres «nacionalització»): el «teatre català» ja no es defineix contra un poder central, una ideologia: ans es construeix de forma separada, autònoma

<sup>29</sup> DE SAGARRA, Joan. «El nacionalismo del teatro catalán, en versión de José Luis Gómez». *El País*, 15/03/1985,

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/GOMEZ/\\_JOSE\\_LUIS\\_/TEATRO/CATALUNA/nacionalismo/teatro/catalan/version/Jose/Luis/Gomez/elpepicul/19850315elpepicul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/GOMEZ/_JOSE_LUIS_/TEATRO/CATALUNA/nacionalismo/teatro/catalan/version/Jose/Luis/Gomez/elpepicul/19850315elpepicul_3/Tes)

respecte a les altres comunitats. S'auto-reconeix doncs com un conjunt de pràctiques escèniques arrelades en un territori delimitat i dependents d'unes institucions autonòmiques.

*Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne*  
*14 02 2011*