

Brossa i els altres

Jordi Coca

Joan Brossa (Barcelona 1918-1998) és un dels poetes, dramaturgs i artistes visuals més sorprenents de la seva generació. Relacionat amb els circuits d'avantguarda que veien en Joan Miró un referent, Brossa va ser peça clau del moviment Dau al Set, on van coincidir durant un temps Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart o el filòsof Arnau Puig.¹ D'obra molt abundant, Brossa va començar a ser reconegut tant per la poesia literària com per la visual o per les seves instal·lacions i performances a partir del 1970.² Ell sempre es va definir com a poeta, fos quin fos el suport que usés per expressar-se. Tanmateix, la seva producció per a l'escena, titulada precisament *Poesia escènica*,³ encara no ha aconseguit el suport dels grans teatres oficials que han crescut o s'han fundat a Catalunya durant els anys de la democràcia.

Vagi per davant que si parlo aquí de Joan Brossa no és per referir-me a la seva extensa obra com a poeta, dramaturg o artista plàstic ni al món fascinant que s'expressa en ella, sinó per utilitzar-lo com a exemple d'un dels majors despropòsits que s'han produït en la vida teatral de Catalunya en els últims anys. Brossa, els inicis artístics del qual van ser molt difícils, ha aconseguit finalment ser reconegut a Catalunya com un dels grans poetes de la postguerra, al mateix temps que s'admira de forma unànime la seva esplèndida obra visual i els seus objectes poètics. Actualment té la seva Fundació i fins i tot hi ha un petit teatre a Barcelona que porta el seu nom, l'Espai Escènic Joan Brossa,⁴ liderat pel director Hermann Bonnín i per Je-

1. Per accedir a una informació general sobre la revista *Dau al Set* i el seu significat es pot consultar <http://www.uoc.edu/lletra/revistes/dauaset/> on, a més, hi ha enllaços que porten a una bibliografia especialitzada.

2. El primer volum de la poesia completa de Brossa es va editar el 1970. Es tracta de *Poesia rasa* (1943-1959) amb una introducció de Manuel Sacristán. Barcelona. Edicions Ariel. Per a la bibliografia completa de Brossa, <http://www.escriptors.cat/autors/brossaj/index.html>

3. Joan BROSSA: *Teatre complet. Poesia Escènica*. Pròleg de Xavier Fàbregas. Sis volums escrits entre 1945 i 1978, que van iniciar la seva publicació el 1973 i van acabar de publicar-se l'any 1983. Barcelona, Edicions 62.

4. L'Espai Escènic Joan Brossa, situat a Barcelona, va ser fundat l'any 1997. Es

sús Julve (professionalment dedicat a la màgia amb el nom de Hausson), que van ser amics seus i admiradors agraïts. Tanmateix, malgrat tenir una enorme obra completa publicada en diversos volums de poesia i teatre, i de ser durant l'última dècada de la seva vida un personatge imprescindible en la societat cultural catalana, es dona la paradoxa que el teatre de Brossa no existeix des del punt de vista del major teatre públic de Catalunya: efectivament, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) s'ha negat sistemàticament a representar un text de Brossa i, només en última instància, sota pressió, es va estrenar un simulacre frustrat, una espècie de collage boig elaborat amb fragments procedents de diverses obres de l'autor que converteixen la poètica de Brossa en una simple ximpleria.⁵ A què es deu aquest i altres fets curiosos que s'estan produint a Catalunya? A què es deu que mentre el teatre català està vivint una franca expansió, als teatres oficials es doni l'esquena a alguns creadors imprescindibles i el conjunt de la seva activitat s'installi, com a mínim fins a finalitzar la temporada 2005-2006, en una mediocritat molt propera a la idea burgesa i tranquil·litzadora de l'art com a lleure?

El cas Brossa

Podria dir-se que Brossa és, efectivament, un autor minoritari, un home vinculat als moviments d'avantguarda que a Catalunya relacionen Joan Miró i Antoni Tàpies amb poetes com J. V. Foix, el neodadaisme i el surrealisme, molt importants en l'etapa anterior a la Guerra Civil (1936-1939), i, posteriorment, a les tendències, tant matèriques i informals com de performances, happenings, etc, que tenen els seus orígens també en els anys trenta i quaranta, però que es consoliden als seixanta. La seva obra, efectivament, beu de totes aquestes fonts, però aconsegueix articular un món personal, profundament poètic, que en teatre seria al centre d'un triangle els vèrtexs del qual serien els aires absurdistes —tanmateix, caldria recordar que les primeres obres teatrals de Brossa daten de principi dels anys quaranta—, el món del

tracta d'una sala de les anomenades alternatives i té una capacitat de no més de seixanta localitats. La programació al marge d'estrenar obres de l'autor, pretén seguir el seu esperit amb muntatges relacionats amb els moviments d'avantguarda i amb gèneres parateatrals.

5. *Món Brossa*. Creació i direcció: Franco di Francescantonio. TC. 20.9.2001 al 14.10.2001. Sala Petita.

grotesc defensat per Meyerhold,⁶ i les instal·lacions properes al món de les arts plàstiques, les performances i els happenings que Brossa va conrear especialment a l'inici i al final de la seva extensa obra teatral, com si volgués tancar un enorme cercle. Però que no se m'entengui malament: al marge d'aquests extrems, la *Poesia escènica* de Brossa té un important nucli central de literatura dramàtica de base textual que, en conjunt, és clarament majoritària i indaga en les estructures profundes dels gèneres més diversos, de la tragèdia al sàinet popular, passant lògicament pel drama. En tot cas, Brossa sempre citava Meyerhold quan es parlava del seu teatre literari i, certament, està més a prop d'aquest que de la transcendència existencial i simbòlica de Beckett, i per descomptat no té res a veure amb Brecht, de qui l'autor català deia que era una gran muntanya davant la qual calia fer una profunda reverència per prosseguir després el teu propi camí.

En realitat, dels anys quaranta als vuitanta la seva obra escènica, recollida en els sis volums d'obra completa per al teatre titulats *Poesia escènica*, és gairebé completament invisible, no existeix, només la coneixem uns quants que ens vàrem apropar a ell en diferents moments. En el meu cas el vaig conèixer personalment el 1967, el 1971 vaig editar el primer llibre dedicat a l'estudi i a la difusió del conjunt de la seva obra, llavors pràcticament inèdita,⁷ ja que, per exemple, de les seves gairebé noranta obres teatrals només se n'havien editat cinc en un volum titulat *Teatre de Joan Brossa*.⁸ En aquell moment les estrenes eren gairebé nul·les, o es realitzaven en cenacles molt íntims d'amics fidels en què destacaven Antoni Tàpies, el psiquiatre Joan Obiols, el cineasta Pere Portabella, el compositor i director d'escena Carles Santos, la cantant Anna Ricci, el galerista Lluís Riera, el també compositor Mestres Quadreny, que va treballar en moltes ocasions amb Brossa, etc. En un altre ordre de coses també havien estrenat algunes obres de Brossa l'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), una institució no professional en el sentit crematístic, però de gran nivell, dirigida per Frederic Roda, que del 1955 al

6. A Brossa li interessava tota l'obra teòrica de V. E. Meyerhold. Tanmateix citava sovint l'article de 1913 «El grotesc com a forma escènica», així com el text del 1930 «Discurs durant la discussió sobre la metodologia creadora del teatre de Meyerhold». Aquests textos estan disponibles a qualsevol volum que recopili els treballs de Meyerhold.

7. Jordi COCA: *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.

8. Joan BROSSA: *Teatre de Joan Brossa*. Conté *Gran guinyol, Aquí al bosc, El bell lloc, La jugada, La xarxa*. Barcelona: Editorial RM, 1964.

1963 va posar els fonaments del que més tard seria el moviment de teatre independent de Catalunya,⁹ i l'EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), fundada i dirigida des del 1960 per Ricard Salvat, i que en els seus inicis comptava entre els seus col·laboradors de primera fila amb l'escriptora i també dramaturga Maria Aurèlia Capmany i, entre els «alumnes», gent com Josep Anton Codina, Josep Montanyès, Francesc Nello i molts d'altres. Aquestes dues institucions dels anys de la resistència cultural al franquisme van ser exemplars en molts sentits i cadascuna d'elles va aportar sempre criteris de modernitat, d'actualitat i de qualitat inqüestionables. Per resumir la seva importància, potser n'hi hagi prou dir, com sostinc en el meu llibre sobre l'ADB, que aquesta va tenir una clara voluntat de ser alguna cosa així com el primer intent d'un teatre nacional català, una espècie d'Abbey Theatre de Dublín que no va poder consolidar-se a causa de la prohibició que va patir per part de la dictadura franquista, i que l'EADAG va ser alhora la primera escola de teatre amb criteris moderns del nostre país i la primera companyia completament professional que només treballava amb idees de renovació, sense prescindir, en cap dels dos casos, de la necessitat de connectar amb el públic real, però sense denigrar-lo. Bé, doncs, tant l'ADB com l'EADAG sempre van valorar Brossa i dins les seves possibilitats van estrenar el seu teatre.¹⁰ És veritat que, en conjunt, tot això era poc comparat amb els pressupostos i les infraestructures actuals, i també és veritat que s'arribava a un públic molt reduït, potser a no més d'uns centenars de persones, però amb els anys aquests noms, Brossa inclòs, s'han convertit en imprescindibles per entendre l'evolució de les arts escèniques a Catalunya.

Ateses les característiques formals del teatre brossià, que en ocasions ha estat definit com un teatre *irregular*, i atès també el context de repressió franquista en el qual es produeix, fins a cert punt es pot entendre que el dramaturg hagi estat poc representat. El teatre català d'aquells anys es desenvolupava certament sense infraestructures, sota una dictadura ferotge que va durar quatre dècades, en una llengua que estava prohibida, allunyada de l'escola, reprimida i minimitzada, patint una considerable diglòssia, sense públic, amb una tradició fora dels circuits acadèmics i oblidada per força, sense

9. Jordi COCA: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Un intent de Teatre Nacional Català. 1955-1963*. Barcelona: Institut del Teatre, *Monografies de Teatre*, núm. 9, 1978.

10. Per a una valoració completa de la recepció del teatre de Brossa, vegeu la tesi d'Eduard Planas, *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET, Col·lecció «El pla de les comèdies» núm. 1, 2002.

projecció internacional, i amb moltes més penúries que derivaven del desenllaç de la Guerra Civil i de la persistència a Espanya d'una espècie de feixisme que a la resta d'Europa va desaparèixer amb el desenllaç de la Segona Guerra Mundial. Sens dubte, en els circuits comercials de llavors, miserables des de qualsevol punt de vista, Brossa no podia trobar en cap cas el seu lloc, com en circumstàncies semblants tampoc no l'haurien trobat Beckett o Pinter, per posar només l'exemple de dos noms clau per entendre el teatre modern. Però, sorprenentment, a partir dels anys setanta i vuitanta, Brossa assoleix un gran relleu, especialment gràcies a la seva incisiva obra visual i plàstica i a una gradual ampliació del cercle de persones que admiraven la coherència de la seva proposta. Tanmateix, això no suposa que la seva obra sigui tan llegida com sembla i en realitat el seu teatre continua en gran manera ocult.

Potser el canvi més important que es produeix a la recepció de la *Poesia escènica* de l'autor al llarg d'aquests anys és l'exagerada focalització sobre els aspectes que Brossa relaciona amb la màgia i el món del music-hall, i que ni quantitativament ni des del punt de vista poètic no són els més importants. Van tenir un èxit especial els seus *striptease* poètics protagonitzats per diverses actrius i vedettes, entre les quals va destacar Christa Leem (1953-2004) i alguns espectacles de màgia amb Hausson que es van convertir en un referent obligat. Aquesta afició pels gèneres tradicionalment considerats menors és comuna des de final del segle XIX en els creadors propers als moviments d'avantguarda i, en el cas de Brossa, també està relacionat amb la profunda admiració que sentia pel transformista italià Fregoli (1867-1936), els vertiginosos canvis d'indumentària del qual eren considerats per Brossa paradigma de la modernitat. Tanmateix, aquesta focalització a què em refereixo sempre ha estat excessiva ja que el conjunt de l'obra de Brossa conté molts altres registres al marge de la màgia i el music-hall. No obstant això, en els últims anys de la seva vida, el poeta va fer constants referències a aquests temes als mitjans de comunicació. A més, les seves relacions d'amistat amb diversos artistes procedents d'aquestes arts escèniques (el circ, el music-hall, els títelles, el teatre d'ombres, el transvestisme, etc.) i els seus atacs sistemàtics i contundents al teatre de formats convencionals, que considerava burgesos, van portar a crear una imatge del poeta que el feia popular a base de convertir en secundària la part més important de la seva obra, és a dir, l'obra textual, estrictament literària. Afortunadament, la fundació del teatre Espai Escènic Joan Brossa ha permès apropar-se al nucli central del teatre brossià, al seu teatre literari, i a fer l'esforç de llegir-lo des de perspectives diferents, més completes i complexes.

Malgrat tot, quan a meitat dels anys noranta una nova generació de dra-

maturgs, directors i gestors culturals es fa càrrec dels teatres públics catalans, en un context polític, social i cultural completament diferent (en democràcia, amb noves infraestructures teatrals, amb pressupostos que tendeixen a la normalitat dins del context europeu, amb una relativa normalització oficial de la llengua), curiosament Brossa també quedà relegat als circuits secundaris i, de fet, sense l'existència de l'Espai Escènic Joan Brossa, que cada any estrena almenys un text seu, Brossa gairebé no existiria com a dramaturg sotmès a l'experiència real de l'escena, o existiria en aquesta estreta franja del music-hall intel·lectual i poètic. Per les raons que sigui es rebutja l'estètica del dramaturg Brossa, i la seva aposta per un teatre equiparable a la millor tradició europea de la segona meitat del segle xx queda tancada en els volums de l'obra completa, entre les parets del petit Espai Escènic Joan Brossa i poc més. Això, que a nivell personal és acceptable i comprensible des del punt de vista comercial, resulta greu quan són els teatres públics els que adopten l'esmentada actitud, i és encara molt més greu quan resulta que Brossa és només la punta d'un enorme iceberg, un exemple al qual caldria afegir molts altres noms i que, en conjunt, acaba dibuixant una de les característiques centrals del moment actual: l'oblit conscient del passat, la reescriptura de la història, l'error de creure que el món comença avui mateix i amb nosaltres, la bogeria d'acceptar regles de joc polítiques. És veritat que els relleus generacionals solen comportar reubicacions i relectures, moltes d'elles saludables encara que puguin resultar doloroses, però quan aquestes noves perspectives que s'imposen ara afecten, com a mínim, gairebé tota la tradició, i a dues generacions completes de dramaturgs catalans contemporanis —curiosament són els més renovadors i els que més han incidit en la dramaturgia catalana contemporània—, i suposen la seva marginació absoluta, i quan aquests fets succeeixen en un país on tots els altres camps de la vida social i cultural estan vivint una profunda reconstrucció nacional, com a mínim podem dir que el fenomen és curiós i que sota cap concepte no ha d'ocultar-se.

Sense passat

Efectivament, a meitat dels anys noranta a Catalunya una nova generació d'homes i de dones de teatre, tots molt joves, es fan càrrec de gairebé tots els ressorts del poder teatral del nostre país: accedeixen a dirigir els teatres oficials, formen part dels comitès de programació, controlen una part de les sales alternatives, estableixen diverses connexions amb el món de l'escena comercial i fins i tot alguns d'ells arriben a tenir una important projecció in-

ternacional i considerables èxits de públic. Aquests fets, que en si mateixos són molt positius i que revelen una evolució real de la societat catalana, són alhora el resultat de tot l'esforç anterior, dels enormes sacrificis que la nostra cultura va haver de fer des del 1939 fins ara mateix per poder sobreviure. S'ha d'entendre que des de la derrota davant dels exèrcits de Franco el 1939, fins a la incomprensió referent a la presència oficial de la nostra llengua en les institucions europees, passant per les reserves que ha suscitat l'anunci de la invitació de la nostra literatura a la Fira del Llibre de Frankfurt 2007, i la lluita contínua i dura, i en aquest sentit gens reeixida, per reconstruir i coordinar la gran comunitat catalana que engloba Catalunya, València, Balears, la Catalunya Nord, l'Alguer i la Franja d'Aragó (en total uns dotze milions de persones), s'ha d'entendre que aquest no ha estat ni és un camí fàcil per a la recuperació de dos aspectes essencials: la identitat i la normalitat. Catalunya —no oblidem que és un petit racó d'Europa— lluita democràticament i sense violència en tots els fronts per aconseguir l'esmentada identitat i normalitat, i ho fa, a més, amb una gran cohesió social i amb uns processos més que acceptables d'integració de la gran onada d'immigrants que arriba.

Aquest esdevenir té en termes teatrals un tram molt significatiu: el 1976, pocs mesos després de la mort del dictador, es va atorgar a Catalunya la primera subvenció pública per al teatre. Es tracta de l'anomenat Grec 76, una experiència autogestionada per programar un festival d'estiu que, teatralment parlant, ha carregat amb tota la simbologia del canvi i de l'entrada en una societat més democràtica i més justa. Des de llavors fins ara la situació ha evolucionat fins a portar-nos a una realitat que des del punt de vista extern (infraestructures, pressupostos, mitjans tècnics, informació, etc.) i ateses les nostres característiques demogràfiques, en molts aspectes és gairebé normal en el context europeu. En canvi, teatralment parlant, no s'ha normalitzat la relació amb el nostre passat, amb la tradició que la dictadura havia arraconat i minimitzat, i tampoc no s'han normalitzat els criteris bàsics que en qualsevol cultura europea viva es consideren essencials: relació directa amb la tradició grecolatina, ampliació de repertoris, relectura de les fonts pròpies, importància de la llengua parlada al teatre, establiment de jerarquies que estan al marge de les imposicions o avatars comercials, nous instruments teòrics per llegir la realitat escènica i la tradició, etc. És a dir, encara no funcionem normalment des de la perspectiva que a mi m'agrada anomenar interna: continguts culturals, valors, implicacions profundes de les institucions en l'esdevenir de la societat. Hem construït la casa però no sabem com manejar-la.

Aquesta realitat és en molt bona mesura conseqüència de determinades actuacions polítiques que per la seva prolixitat és impossible detallar aquí.

Diguem només que es refereixen, sens dubte, al model de teatre públic aplicat (centralista i gens territorial, més francès que alemany), i a la política de cedir un ampli marge al teatre comercial que, en molts casos amb ajuts oficials, crea una aparent sensació de normalitat que, tanmateix, és sempre superficial. I es refereixen també al fet que, en molts casos, molt sovint fora de Barcelona, s'han construït infraestructures teatrals que després no han tingut la suficient dotació econòmica i humana per funcionar amb normalitat. O a la desconfiança política en els creadors quant a exhibir responsabilitats últimes en un procés on els diners públics són essencials. Però aquesta desconfiança no es concreta amb uns ferris i lògics controls d'intervenció administrativa, sinó amb una ingerència política que, per exemple, ha imposat que els teatres oficials no tinguin companyia pròpia i, per tant, que no puguin programar un repertori ni consolidar equips artístics estables propiciant, en molts casos, una relativa estabilitat a través de la pràctica d'un amiguisme gens saludable i en absolut transparent. A més, en el cas del TNC s'ha supeditat la direcció artística a altres criteris, convertint així el director de la institució teatral més important del nostre país en una espècie de programador tutelat. Els altres dos teatres públics de Barcelona viuen també experiències rares. El Mercat de les Flors ha anat a la deriva durant els últims anys per falta de model (depèn completament del municipi, però no és un teatre municipal en el sentit d'oferir a la ciutat una programació que respongui a criteris culturals clars)¹¹ i el Lliure viu des de la mort de Fabià Puigserver i especialment des del seu trasllat a la nova seu de Montjuïc i la mort de qui va ser-ne director, Josep Montanyès, una peripècia contínua que el seu actual i jove director, Àlex Rigola, suporta com pot.

No és fàcil entendre des de fora com s'interrelacionen tots aquests factors aparentment dispars. Però si observem que des del 1976 fins ara mateix, a final d'agost del 2006, el teatre català ha viscut un procés accelerat de canvi, amb l'aparició dels diners públics, amb la creació d'infraestructures, moltes d'elles sota la influència exagerada dels polítics, i si acceptem que el model imposat respon a la voluntat de subvencionar una activitat cultural propera al lleure car, amb aspiracions de qualitat, veurem com a lògic que a la pràctica escènica pública gairebé no es tingui cap exigència cultural de fons, i que no s'apreciïn ambicions de profunditat, o que el propi passat es vegi més com un destorb que una necessitat, especialment la relectura d'aquell passat, que requereix instruments teòrics dels quals manquem, no per falta de mitjans,

11. A meitat de la temporada 2005-2006 aquest espai s'ha convertit en un centre dedicat íntegrament a la dansa.

sinó perquè s'hi han establert de manera errònia les jerarquies. Per il·lustrar aquestes afirmacions són imprescindibles alguns exemples d'autoritat, incontestables. Esmentem-ne només alguns i entenguem que jo mateix he denunciat amb reiteració a la premsa de Catalunya aquests i altres fets semblants, sense que fins ara, gairebé vuit anys després, se m'hagi desmentit en absolut.¹² També ho han fet Ricard Salvat, Jordi Mesalles, Pere Planella, Josep Palau i Fabre, Hermann Bonnín, Jaume Melendres i un llarg etcètera. La tònica general d'aquestes consideracions teòriques es refereix sempre a la desmemòria, a l'oblit sistemàtic, a la marginació conscient de determinats autors, a la reescriptura de la realitat escènica catalana, a l'empobriment cultural que suposa la situació actual de prolongar-se massa temps, a la falta de dramaturgia en les posades en escena (aquí entenem dramaturgia com a lectura contextualitzada i interpretativa del text), etc. És a dir: la dictadura ens va minimitzar, ens van minimitzar les dificultats de la resistència cultural i de l'autoexploració a la qual els creadors s'havien hagut de sotmetre durant anys, ens van minimitzar, i continua fent-ho, la impossibilitat gairebé legal de projectar-nos com a Països Catalans, com a unitat pancatalana, i ara ens minimitzen la gestió d'unes infraestructures i uns fons públics que es conceben a si mateixos més com a animadors culturals que com a veritables agents culturals de la societat que administren un bé comú, i també ens minimitzen uns responsables d'aquestes institucions que han acceptat unes regles de joc injustes que altres van rebutjar abans amb contundència.

12. Cito a continuació alguns dels articles que des del 1998 he dedicat a la qüestió del model del teatre públic a Catalunya i les seves derivacions, així com a l'absència de determinats autors de les diferents programacions. No és una bibliografia completa. *Serra d'Or*, 1998: gener, «Un moment històric»; març, «El Centre Dramàtic d'Osona»; abril-maig, «Programacions teatrals I i II»; novembre, «Brossa i el TNC»; desembre, «Brossa. El teatre grotesc i la il·lusió». *El Periódico*: «El teatre dels polítics», 30.10.2000. *Avui*: «Brossa i el TNC», 30.7.1998; «El públic teatral», 27.3.2001. *Avui. Quadern de Teatre*: «Palau i Fabre – Bonnín», 4.12.2000; «Algunes esperances per al segle XXI», 2.1.2001; «Casa nova, casa vella», 29.1.2001; «De prínceps i bufons I i II», 28.5.2001 i 4.6.2001; «Quan estrenarà un Brossa el Nacional?», 1.10.2001; «Cuina de mercat», 23.10.2001; «La cartellera teatral», 1.4.2002; «La triple mort d'Espriu», 15.4.2002; «Jordi Mesalles», 20.5.2002; «TNC: una temporada paupèrrima», 16.9.2002; «El Mercat és perillós», 28.10.2002; «Dramaturg», 30.12.2002. *Revista Entreacte*: «Sales buides», març 2002.

Els oblidats

Vagi també per davant que tampoc es pretén aquí ser exhaustiu ni clamar per la justícia deguda a determinats noms. El que es digui, doncs, ha d'entendre's només a títol d'exemple i per a il·lustrar la tesi central d'aquestes pàgines. Només amb aquesta intenció dic que, fins al dia d'escriure aquest article, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) no ha estrenat o ha declinat clarament estrenar obres de Joan Maragall, Carles Soldevila, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Josep Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Manuel Molins, Jaume Melendres, i una llarga llista d'autors de generacions diverses, tots ells, llevat de Maragall, que va morir el 1911, molt significatiu en la vida cultural dels anys de la resistència i que en el seu conjunt responen a estètiques molt diferents entre si. S'ha deixat de mirar en les fonts de la nostra tradició, s'han deixat de costat autors que en el seu moment van ser determinants com Pitarra, o que hauríem de tornar a considerar, per tot el que suposen i per exemple, el teatre il·lustrat dels germans Ramis i Ramis, i una llarga llista de noms que no és possible tractar aquí.

Es dirà que tanmateix s'han fet altres coses, i precisament allà hi ha l'autoritat dels arguments que intento esgrimir. Mirem què s'ha programat al TNC durant la dècada d'existència, comparem aquells deu anys, i especialment els vuit últims, amb els també vuit que va durar l'ADB o amb la trajectòria molt més llarga de l'EADAG, i constatarem que el concepte actual de clàssic català és tòpic i massa prudent (Guimerà, Rusiñol, Puig i Ferrater, i marginalment Ignasi Iglesias), constatarem també que tot el teatre de la postguerra queda reduït a l'autor més comercial, Josep M. de Sagarra (1894-1961), i que les generacions posteriors han desaparegut per complet, llevat de l'excepció de Josep M. Benet i Jornet, nascut el 1940, que s'erigeix com el pont entre Sagarra, un autor al cap i a la fi comercial, i les noves generacions capitanejades per Sergi Belbel. La resta ha desaparegut per complet i misteriosament.

Però els oblidats no són només uns determinats autors. També ho són directors, escenògrafs, actors... Com és possible que Hermann Bonnín, (que va ser director de l'Institut del Teatre de 1970 a 1980, precisament quan s'estableixen les bases de la professionalització del teatre català, i després director del Centre Dramàtic Nacional de 1980 a 1990, actualment en actiu com a director i impulsor del teatre Espai Escènic Joan Brossa), com és possible que aquest home no dirigeixi res als teatres públics? O que tampoc no pugui treballar als teatres oficials el gran director del vers i descobridor de Núria Es-

pert, Esteve Polls. I el mateix es podria dir de Ricard Salvat, fundador de l'EADAG, una de les figures més internacionals de la nostra escena, catedràtic de teatre, director, introductor de Brecht a Catalunya, i que tampoc no sembla tenir dret a dirigir. O del recentment desaparegut Jordi Mesalles (1953-2005),¹³ potser el millor director de la seva generació, mort d'amargor als 51 anys perquè se li negava el treball malgrat haver estat l'home que va introduir al nostre país l'obra de Thomas Bernhard o de David Mamet, per posar només dos exemples, i alguns muntatges del qual són pura antologia. I podríem afegir-hi Lluís Solà, el millor director d'actors que hem vist treballar; Pere Planella, un creador escènic dúctil i de gran precisió i sensibilitat que en el seu moment ens va apropar per primera vegada Grotowski i que posteriorment al Lliure de la primera etapa va dirigir magistralment, entre altres autors, Ibsen; Josep Costa, que sempre que pot planteja amb valentia noves relectures, i molts més directors, escenògrafs, actors i actrius que tenen vedat apropar-se si més no als feus oficials. La premsa catalana ha denunciat en diverses ocasions aquests fets increïbles, les associacions s'han queixat, i sens dubte la situació es viu amb temors molt comprensibles però que impeixen la veritable visualització del problema.

Tot això enclou diverses explicacions i moltes d'elles tenen les seves arrels en qüestions polítiques. Quan se'm pregunta per la situació actual del teatre català sempre responc que mai no havia estat com ara, que mai a la nostra història no hem tingut tants espectadors, tants diners públics, tantes iniciatives privades, tantes sales obertes, tantes infraestructures de nou encuny i tantes tendències diferents convivint en un mateix territori. Però dir això, admetre-ho i celebrar-ho pel que té de victòria aconseguida després de dècades de lluita, no suposa de cap manera descriure la nostra situació actual com a una cosa paradisiàca: hi ha coses que no es fan bé des del punt de vista cultural, moltes coses (per exemple, en deu anys el TNC només ha presentat un autor de la tradició grecollatina en català, Eurípides, i ho va fer traduït del francès i a través de la versió interposada de Michel Vinaver). També per raons diverses s'ha minimitzat la nostra realitat patrimonial, que en una etapa de normalització nacional s'hauria de revisar, o la desaparició dels autors ja citats i directors vius o ja morts, que dels anys cinquanta als vuitanta van lluitar per fer possible el que avui tenim.

Naturalment no sóc ingenu i no estic clamant perquè unes determinades persones siguin més o menys agràides. Estic dient que el teatre en el seu con-

13. Ricard SALVAT: «Jordi Mesalles, el suïcidat de la nostra societat», *Serra d'Or*, maig 2006.

junt, el que aconsegueix diners públics, i les institucions que ho fan possible, no poden tenir una visió superficial del seu treball. Estic plantejant una qüestió de model sense prejudicar les bones intencions dels qui apliquen un model que jo considero erroni. Només dic que un teatre públic no és un local per programar festivals perpetus, com una Universitat tampoc no és un aulari, ni un museu és un magatzem de quadres. La cultura escènica, la cultura literària, la cultura humanística, la Cultura, la totalitat del que diem, allò que som en última instància, allò que sentim i pensem del nostre entorn, de nosaltres mateixos i del nostre passat, no pot ser confós amb una estadística ni pot ser programat per imposar una lectura light de les coses i amb lògiques internes que responen a criteris no necessàriament artístics. Dic que si els criteris que s'apliquen als teatres públics en relació amb el passat més o menys proper s'apliquessin als museus, caldria despenjar totes les obres de Tàpies, tots els Miró, tots els Picasso, i segurament també tot l'art romànic i el barroc. Aquest reduccionisme és el que s'aplica a Catalunya teatralment parlant i, a més, és el que es projecta cap a l'exterior.

Els cercles dels exclosos

Però hi ha encara alguns exemples molt clars amb relació a aquests temes. Un és que l'impulsor del Teatre Nacional de Catalunya, l'actor i director Josep Maria Flotats, va ser cessat per decisió política just en el mateix moment d'inaugurar la seu del TNC. Que no compartim el model francès i centralista que ell va impulsar, no suposa en cap cas la negació sistemàtica del treball que Flotats va fer durant alguns anys fins a culminar en la inauguració del gran teatre públic de Catalunya. En aquella ocasió Flotats va dimitir perquè el món de la política, i una part del sector privat, no va tenir suficient abast de visió i va entendre que un gran teatre públic al nostre país seria una competència deslleial. Va ser una tremenda ingenuïtat que es va concretar en la prohibició de formar una companyia pròpia i estable, i una imposició de criteris que, lògicament, Flotats no va acceptar. Va ser cessat i llavors l'actor, format a França, *sociétaire* de la Comédie, i ja director amb experiència, va augurar que amb la seva marxa s'entrava en l'època dels funcionaris. Bé, certa raó tenia en això, perquè és evident que les persones anomenades per substituir-lo sí van acceptar aquests criteris que es volien imposar a Flotats i que atemptaven contra la llibertat artística i el concepte bàsic d'autonomia de l'art.

A l'altre extrem de l'espectre, Lluís Pasqual (i sabent que aquests resums

mai no poden ser del tot fidels a la realitat), cofundador amb Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona, director del teatre Odéon de París durant anys, i que ho ha estat tot en el teatre europeu, tampoc no va aconseguir que quallés el seu projecte ni com a director del Lliure ni com a director de la Ciutat del Teatre (un conglomerat de dos teatres públics, el Lliure i el Mercat de les Flors, més l'Institut del Teatre, una institució gairebé centenària dedicada a la docència de les arts escèniques i que disposa d'una biblioteca d'aquesta especialitat amb més de tres-cents mil volums). En el fons ambdós són uns exclosos de la nostra vida escènica i al llarg d'aquests últims vuit anys artísticament només visiten Catalunya de tant en tant i amb obres en castellà. Potser també podríem afegir el nom de Núria Espert, actriu i directora d'una llarga i fecunda carrera internacional que, per raons diferents, tampoc no ha aconseguit ser recuperada pels teatres oficials del nostre país.

A què es deu tot això? No pot ser casual, no hauria d'entendre's que la seva recuperació és un impossible, i en tot cas no es pot llegir la realitat de la nostra vida teatral sense tenir en compte aquests factors. El treball d'aquestes persones pot agradar o no, però sembla que la seva tasca internacional els acredita prou. En tot cas ells han imposat criteris artístics que no han estat acceptats pels poders públics, el que ha suposat el seu, diguem, allunyament. D'alguna manera es podria dir que són els més internacionals, els més experimentats. Altres (els mateixos que rebutgen Brossa, Palau i Fabre, Maragall, Pedrolo, Espriu i com a mínim dues generacions de dramaturgs, els que reescriuen la història des d'una lectura superficial del nostre passat i els que redueixen el repertori internacional a una dotzena d'autors i imposen criteris gairebé còmics, com traduir Txèkhov del francès existint unes magnífiques traduccions directes del rus, de nou publicades i amb una qualitat indubtable),¹⁴ aquests altres sí han acceptat les imposicions polítiques, o les han compartit amb entusiasme, contribuint amb això a donar la raó a Flotats quan deia, potser exageradament, que amb el seu cessament s'entrava a l'època dels funcionaris o, el que és el mateix, a l'època de l'obediència, de la rutina, de les idees sense força i de les blanors.

Hi ha, doncs, un cercle de *grans* que ha estat exclòs i que es mou fora del nostre país. Però hi ha un altre cercle de *grans* que viu i intenta treballar a l'interior de Catalunya i que tampoc comparteix els criteris polítics ja esmentats. Són els noms que ja han anat sorgint en aquestes pàgines: Esteve Polls, Ricard Salvat, Hermann Bonnín, Pere Planella, Lluís Solà, Josep Costa, i els

14. Anton TXÈKHOV: *Teatre complet I i II*. Traducció de Nina Avrova i Joan Casas. Barcelona: Institut del Teatre, 1998-1999.

autors també reiteradament esmentats aquí. A l'espai interior d'aquesta realitat, dins d'aquests cercles d'exclusos, controlant gairebé tots els ressorts importants, estan els que han acceptat les condicions polítiques i que, per pura causalitat, han acabat creient que amb ells comença tot i que la resta del món s'equivoca, són els que prevalen l'ocupació de la sala a criteris culturals, els que, si atenem la seva pròpia pràctica, imposen traduccions de textos vitals amb llengües interposades, els que neguen autors però admeten succedanis tòpics sobre els mateixos, com va succeir al TNC amb Brossa, els que no tenen cap model de llengua des de l'escena (en un país com el nostre, amb la llengua prohibida i allunyada de l'escola durant quaranta anys!), els que manifestament prefereixen el que Aristòtil anomenava l'*opsis*, l'espectacle, a propostes basades en sòlides lectures dramaturgiques. Tot això ha estat denunciat moltes vegades i, fins ara, ningú ha pogut desmentir aquestes afirmacions o altres semblants. Però també és veritat que no se'ns fa cas i se'ns presenta com a conflictius i massa exigents.

No estrenen Brossa, ni cap dels autors citats, senzillament perquè no els agraden. Els veuen com d'un altre temps, antics, passats, però no s'adonen que aquests conceptes no són acceptables, que des de les institucions, des dels teatres públics, hi ha obligacions ineludibles i que, en última instància, la seva missió és la d'integrar, enriquir i aprofundir tant com es pugui. No ho han fet, no ho fan, i per això la història els demanarà comptes. Però mentre arriba aquell moment imposen el seu criteri, afavorits per un moment estellar de la nostra realitat teatral: més diners que mai, més infraestructures, més públic. Des d'un punt de vista extern la situació és la millor que hem tingut fins ara. Des del punt de vista intern, la realitat es gestiona des de criteris superficials, sense tenir en compte els deures de les institucions, deixant-se portar precisament per l'èxit que sol comportar no entrar a fons en res i vendre moda. Crec que era Coco Chanel qui ho deia: no és el mateix el que és bell que el que és bonic. Allò bonic passa, allò bell queda. Doncs el nostre teatre català d'ara mateix és bastant més bonic que bell. I és clar, no els agrada Brossa. Però Brossa és allà, sempre present, influent en els millors, com és el cas de Carles Santos.

