

ESCRITURA DRAMÁTICA, DRAMATURGIA Y POLÍTICA CULTURAL EN CATALUÑA (1986-2006). RETROSPECTIVA*

RICARD GÁZQUEZ PÉREZ

Universitat Autònoma de Barcelona

CON el fin de observar el desarrollo, la incidencia y la visibilidad de la escritura dramática y la dramaturgia en Cataluña, en el presente artículo partiré del contexto político y cultural más reciente, finales de 2009, para tratar de establecer con perspectiva histórica, aunque sucintamente, cuál ha sido el panorama estructural en el que los dramaturgos han podido llevar a cabo o no su actividad, en relación con la práctica escénica profesional¹, dentro del período comprendido entre el ingreso de España en la CEE (actual UE), en 1986, y hasta el final de la legislatura del primer Tripartito en la Generalitat de Cataluña, 2006.

En el primer punto esbozaré la reacción crítica de determinados agentes y colectivos artísticos frente a la creación del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA), y el cambio de rumbo del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, que pasó del PSC a ERC, tras la llegada de José Montilla a la presidencia autonómica. A continuación, seguiré en retrospectiva, hacia los períodos anteriores. Según lo expuesto, me detendré más en analizar cómo el sistema teatral catalán, centralizado mayoritariamente en la ciudad de Barcelona, se ha visto condicionado e instituido según la ideología política de las administraciones autonómicas y locales, a través de una gestión cultural discontinua, de planificación a corto plazo y, en términos generales, sujeta a los intereses partidistas de cada institución y de cada legislatura. Sin embargo, cabe señalar co-

* Recibido: 9/diciembre/2009. Aceptado: 12/febrero/2010.

¹ De acuerdo con Gouhier [1989], "La representación se inscribe en la esencia de la obra teatral; y ésta tan solo existe de manera real en el momento y en el lugar donde se lleva a cabo tal metamorfosis. De modo que la representación no es un complemento ni un suplemento prescindible, en caso de necesidad; es un fin y una finalidad: la obra está escrita *para* ser representada, y ésta es pues su *finalidad*". Citado por Sarrazac [2009: 65]

mo excepción el bienio 2004-2006, que coincide con la puesta en funcionamiento del ICAC (EADC)². Por un lado, representa un intento destacable de renovación de las estrategias de acercamiento y actuación frente al sector artístico y, por el otro, debe entenderse como germen del actual Consell de les Arts. El ámbito de la publicación y el sector editorial escapan, en cierto modo, del alcance de este trabajo, puesto que mi intención es abordar el tema desde el punto de vista *dramatúrgico* y *performativo*³, y no desde el análisis literario o del discurso escrito.

CREADORES Y AGENTES CULTURALES FRENTE A LA ADMINISTRACIÓN (2004-2009)

El 7 de mayo de 2008, el Parlament de Catalunya aprobó la Ley del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts⁴, que regula sus funciones y su funcionamiento⁵. En principio, la acogida del sector artístico fue positiva, ya que dicha entidad nace con "el convencimiento de que se debe mantener la política de fomento

² El Instituto para la Creación Artística y el Pensamiento Contemporáneo (ICAC) fue creado en 2004. En 2005 se refundó como Entitat Autònoma de Difusió Cultural (EADC).

³ "[...] Frente a la idea de puesta en escena y de espectáculo, se desarrolla la idea de *performance* y de *performance-cultural studies* [Berhaus 2001], definidos como forma de comportamiento comunicativo que forma parte o es subsidiario de ceremonias rituales, reuniones públicas y diversos usos y modos de intercambio de informaciones, bienes y costumbres." Tomo prestada la anterior cita de Patricia Traperero, que desarrolla la idea de una necesidad de abordar y redefinir el estudio de la/s cultura/s y las artes escénicas desde una perspectiva que comprenda nuevas nociones del vocabulario de las ciencias sociales como *hibridación* y *complejidad cultural* [Traperero 2005: 596]. Por otro lado, uso el término *dramaturgia* en el sentido anglosajón, definido ampliamente por Turner y Behrndt [2008: 35-36].

⁴ La ley se aprobó con los votos a favor de PSC-ERC y IC-V, y con los votos en contra de CIU, PP y Ciutadans-Partit de la Ciutadania.

⁵ El 21 de enero de 2009 el Parlament designó a las once personas que constituyen el plenario. Xavier Bru de Sala fue designado presidente el 13-3-2009 por el President de la Generalitat. De los 11 miembros, sólo el presidente y los dos vicepresidentes tiene dedicación exclusiva. [Redacción Entreacte 2009:16]

y expansión de la cultura y de las artes al margen de las coyunturas políticas, concretas y accidentales, y de que, en todo caso, la sociedad, único titular de los activos culturales del país, ha de participar en las decisiones que inciden en ella a partir del modelo que representan los consejos de las artes, *arts councils*, que desde 1946 han proliferado, sobre todo, en países de la órbita anglosajona⁶. La idea inicial de crear el Consell, siguiendo el principio del *arm's length* (alejamiento de la injerencia política) fue del entonces President de la Generalitat, Pasqual Maragall⁷, que trató de establecer el diálogo con la sociedad civil a través de la Plataforma de la Cultura para un Consell de les Arts⁸. Sin embargo, tras sólo ocho meses de funcionamiento del CoNCA, se produjo una primera crisis interna. Xavier Bru de Sala renunciaba a la presidencia arguyendo: "Menos presupuesto de lo considerado al inicio (de los 23 millones que iba a destinar el ex consejero de Cultura Ferran Mascarell a los 13 con el hoy titular, J.M.Tresserras), menor 'distancia' (independencia) de la consejería de lo que sería recomendable y poca voluntad del titular de la cartera para darla" [Geli 2009]. Teniendo en cuenta las críticas recibidas por Bru de Sala por parte de los demás miembros del CoNCA, la Plataforma manifestó que esta crisis se limitaba únicamente a su presidencia, recordando que, desde los inicios del proyecto, habían abogado por un Plenario de carácter colegiado, sin presidencialismos y que invirtiera toda lógi-

⁶ Resolución de la ley en *BOPC* [2008-5-13], 261, p. 9

⁷ En diciembre de 2004 Ricard Salvat se mostraba esperanzado, pero cauto, ante las expectativas de transformación de la idiosincrasia de las políticas culturales: "Se han levantado voces inquietas por el retraso con que esta nueva época está llegando. Ha pasado un poco más de un año del nuevo gobierno y mientras tanto no ha habido ningún cambio en el TNC. Parece ser que se han ratificado por cuatro años los directivos del Liceu y se habla de un inmediato nombramiento del director del MNAC" [Salvat 2005].

⁸ La Plataforma fue constituida unas semanas antes de las elecciones del 14 de noviembre de 2003 y participó activamente en todo el proceso. Dicha plataforma fue fundada por la AAVC, junto con otras 35 organizaciones. Para acceder al listado de asociaciones adheridas, a septiembre de 2009, consultar AAVC [2009-9-18].

ca autoritaria⁹. Finalmente, la cuestión se zanjó con la elección de Francesc Guardans como nuevo presidente, en octubre de 2009¹⁰.

Desde otros colectivos artísticos independientes como La Porta¹¹, adherida a la Plataforma Caníbal¹², se ha iniciado un proyecto denominado *Menoslobos*, con el objetivo de abrir un canal de comunicación independiente desde donde potenciar la reflexión, el debate y el pensamiento crítico sobre las políticas culturales vinculadas a la creación contemporánea. Desde su página web, "*Menoslobos* quiere ofrecer un espacio de diálogo en el que tengan cabida voces críticas respecto al discurso oficial"¹³. A través de diversas entrevistas, Gemma Sendra, Berta Sureda y Xavier Marcé¹⁴ examinan la evolución en la gestión del Departament de Cultura entre 2004 y 2006, resumen la tarea realizada desde el ICAC (EADC)¹⁵ y plantean su visión particu-

⁹ En AAVC [2009-9-18] aparece el manifiesto de la Plataforma frente a esta crisis interna.

¹⁰ Para más información consultar Catalina Serra [2009].

¹¹ La Porta es un colectivo que desde 1992 trabaja para apoyar la creación contemporánea alrededor del cuerpo y dar visibilidad tanto a las obras como a los procesos y el pensamiento que la nutren, generando espacios y contextos que facilitan su evolución y la conexión con el público. (<http://laportabcn.com/laportabcn/Laporta.do>)

¹² "Plataforma Caníbal reúne actualmente a diferentes estructuras, espacios, agentes y mediadores del sector cultural independiente relacionado con las prácticas artísticas basadas en el cuerpo, el movimiento y la creación contemporánea: La Porta, La Caldera, L'animal a l'esquena, NU2's y La Poderosa." (<http://canibal.lanimal.org/>)

¹³ El proyecto *Menoslobos* ha creado un *blog/tv*, con entrevistas y textos *online*, y ha organizado encuentros y debates sobre el estado de la cuestión. Todo ello ha generado un material de gran interés reunido bajo el título: "Del Primer Tripartit al CoNCA. Una revisió de les polítiques culturals de la Generalitat de Catalunya (2004-2009)". Accesible en <http://www.menoslobos.org/>

¹⁴ Según las declaraciones de cada uno de ellos, todos con una amplia trayectoria profesional, su tarea se desvincula de cualquier filiación política, ya que se definen como personas del mundo de la cultura y no del ámbito político [Menoslobos 2009].

¹⁵ A este respecto, ver también la entrevista de Catalina Serra a Berta Sureda, entonces comisaria del recién fundado ICAC, donde declaraba: "Se acabó la época de las piedras, ahora hay que potenciar la creación" [Serra 2004].

lar del momento actual. A partir de lo que se desprende de sus declaraciones, esbozaré los aspectos y las informaciones más relevantes, ya que nos dan un claro indicio de cuál era el panorama estructural del Departament, además de mostrar la necesidad de renovación, justo después del cambio de presidencia en la Generalitat:

- Cuando entraron en el Departament, la organización era la misma desde hacía 20 años; “En 1981, el Departament creó el Servei de Teatre (SdT) y, desde entonces hasta el 2000, los órganos dedicados al teatro fueron dos: el SdT y la Entitat Autònoma Organitzadora d'Espectacles i Festes (EAODEF)” [Orozco 2007: 74];

- Entre los nuevos objetivos estaba el de consolidar la industria cultural, no sólo el cine y la música; era necesario crear y encontrar empresas que invirtiesen en cultura, ser competitivos; implementar políticas culturales de innovación (i+d), asumir el riesgo y subvencionar la creación transdisciplinar; adaptarse a la temporalidad de los procesos creativos. La institución debía observar y adaptarse al sector artístico, y no a la inversa; abandonar las líneas directas de programación. No es tarea del Departament ni de la presidencia elegir a los directores y programadores de los centros, como por ejemplo: L'Espai de la Dansa i de la Música, el Centre d'Arts Santa Mònica, el TNC, el MNAC...

- Por lo tanto, era necesario diseñar planes de apoyo a una programación independiente y abrir a concurso público las plazas de dirección de los centros de cultura para devolvérselos a la ciudadanía.

- En 2004 el Departament de Difusió Cultural se dividió en dos órganos: el ICAC, dedicado a la creación y el pensamiento contemporáneo, que contemplaba tanto la subvención de trabajos teóricos como la planificación o reproducción de proyectos artísticos por un período de un año; y el ICIC (que ya existía desde 2001), dedicado a la producción de proyectos concretos.

- Era necesario dotar de infraestructuras y capacidad de programación a los municipios, apoyar la difusión y descentra-

lizar los centros de creación. Los centros de artes escénicas de Reus, Tarrasa y Gerona se fundaron en 2005, 2006 y 2007, respectivamente. En 1986 se había creado la Xarxa de Teatres Públics con una intención descentralizadora, pero ésta nunca tuvo continuidad en manos del gobierno autonómico, el cual, “por un lado, nunca llevó a cabo ningún proyecto relacionado con ella y, por otro, abandonó el proyecto a manos de las Diputaciones. (...) La idea, según Hermann Bonnin, fue reemplazada por la creación del TNC, cuyas altas demandas económicas imposibilitaron la continuidad de un proyecto de descentralización teatral” [Orozco 2007: 79-80]. En consecuencia, otra línea de trabajo consistía en liquidar deudas para consolidar las grandes infraestructuras existentes: el TNC y el Teatre Lliure generaban una tensión económica que les impedía realizar difusión internacional.

- Para garantizar la independencia del sector, había que consolidarse en relación con empresas que permitiesen articular una difusión exterior. Una política cultural ligada en gran medida a la Presidencia significaba coartar las posibilidades de desarrollo económico. Por lo tanto, había que realizar cambios importantes en la definición de tareas y en la atribución de responsabilidades, dar cabida a la expresión de nuevos procesos, escuchar y confiar en el sector cultural y crear un ámbito de observación a medio plazo: asumir un compromiso de implementar planes a 3 años (en cuanto a los procesos de creación), ya que el plazo corto (a un año) resulta ineficiente.

- No existía un seguimiento de proyectos de colectivos o artistas que han demostrado o están en disposición de consolidarse, teniendo en cuenta un factor de excelencia.

- Existía un déficit estructural del sector cultural y era necesario invertir recursos. El Departament de Cultura pasó de un presupuesto de un millón de euros en 2004 a veintitrés millones en 2006.

Con el intercambio de la cartera de Cultura entre PSC y ERC en la legislatura del segundo tripartito, se reabrió el debate sobre cómo se debe gestionar la política cultural en beneficio de los intereses del país. Como comenta Sendra, “las políticas cul-

turales no se pueden cambiar cada pocos meses, debe ser un asunto del país, con complicidad del sector artístico y de la ciudadanía y, obviamente, con la aprobación del gobierno. Si existen prioridades de partido, todo se pone en duda" [Menoslobos 2009]. Tanto Sendra como Marcé coinciden en que la ideología soberanista de ERC responde, como hizo en su momento CiU desde su postura nacionalista, a un imaginario cultural que abunda en la idea de reafirmación de la identidad nacional, en la necesidad de construir un sistema local, institucional, fundamentado en la identificación de la cultura con la lengua y de ésta con la nación, junto con los símbolos tradicionales de Cataluña. Todo ello, más allá de que sea aceptado o no por los votantes, no tiene nada que ver con la creación y significa una utilización partidista de los valores culturales. Con el cambio de gobierno se cortaron los vínculos, no se produjo un traspaso, sino un *volvamos a empezar*. No hay que olvidar que en otros países europeos como Francia, Alemania o Gran Bretaña llevan setenta años de ejercicio democrático en políticas culturales. En Cataluña, en España, sólo llevamos veinte. Por lo tanto, es necesario construir un contexto para que sea posible un compromiso a largo plazo, no un cambio constante cada pocos años. "Ese sería el sentido del CoNCA, pero si este órgano no es independiente no tendrá ningún sentido, puesto que es el sector cultural el que debe poder pronunciarse ante los intereses políticos. El ICAC fue concebido para apoyar la creación, el CoNCA no tenía por qué ser otra cosa, debía sumar, desarrollarse, dotar de medios y otorgar un espacio a los nuevos lenguajes artísticos, encauzar en la medida adecuada las líneas de apoyo a la creación, pensar la cultura con vistas al futuro, garantizar la excelencia. Este impulso ya existía, pero no pudo desarrollarse porque se debían transferir las competencias al CoNCA" [Menoslobos 2009]. A fin de cuentas, el CoNCA nace de una voluntad política. La Plataforma de la Cultura reclamaba un poder ejecutivo que no acaba de llegar, porque se ha vuelto al debate ideológico y parece haberse olvidado el trabajo realizado durante más de dos años por el ICAC (EADC), o bien porque el CoNCA todavía se encuentra en una fase iniciática y está valorando de

nuevo cómo desenvolverse y articular sus propias estrategias, cuando haya conseguido el *arm's length* necesario. Tal vez, habrá que esperar dos o tres años más para que funcione a pleno rendimiento, con la independencia y con las competencias deseables. Mientras tanto, según las declaraciones de Sendra, Marcé y Sureda, "el sector creativo debe reclamar su espacio y actuar a todos los niveles, no sólo mantener vivos sus procesos de trabajo, sino posicionarse desde *el activismo cultural* y no dormirse en su día a día" [Menoslobos 2009].

A partir de lo arriba expuesto podemos hacernos una idea de cuál es la atmósfera política y cultural de Cataluña en los últimos años, ya que en este período se ha producido el hecho histórico de la alternancia política en el gobierno de la Generalitat, después de 23 años, y la creación del primer *Arts Council* de España. El debate permanece abierto, sobre todo para detectar las carencias del presente y para tratar de enmendar los errores del pasado. Como apuntaré a continuación, éste es el paraguas bajo el que un reducido porcentaje de autores dramáticos, dramaturgos y artistas escénicos se han cobijado hasta hoy. El resto, es decir, la mayoría, se han visto relegados a exponerse a la intemperie de otros espacios alternativos o marginales.

No hay duda de que el factor lingüístico es determinante de la circunstancia histórica diferencial de Cataluña. Por ello, en lo que respecta a la dramaturgia, obviamente, se debe distinguir entre prácticas escénicas textuales y no textuales. Y dentro de la escritura dramática cabe señalar que existe una convivencia entre experiencias escénicas en catalán y en castellano, e incluso, en ocasiones, aunque de modo más excepcional, que combinan las dos lenguas o que utilizan otros idiomas (sobre todo en propuestas no convencionales o que tratan de reflejar el bilingüismo y la interculturalidad, presente en el complejo panorama social y humano de Cataluña).

PRESENCIA DE LA DRAMATURGIA Y LA NUEVA CREACIÓN
EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Para tratar de interpretar los datos del apartado anterior, debemos observar cuáles han sido la presencia y la estrategia de apoyo a la creación y la dramaturgia contemporáneas en los espacios públicos (Teatre Lliure, CDGC, TNC, Mercat de les Flors) a lo largo de las dos décadas anteriores, con el fin de entender la situación actual. Como contraste, hay que destacar la tarea del sector privado, sobre todo las salas alternativas¹⁶, y en especial la Sala Beckett¹⁷, que desde finales de los ochenta han contribuido en mayor medida a crear un laboratorio para la creación escénica y a ofrecer un espacio de exhibición para la nueva dramaturgia catalana. En contrapartida, con la vuelta al teatro de texto a finales de los ochenta, sobre todo los textos clásicos y contemporáneos del repertorio internacional traducidos al catalán, y la presencia de algunos montajes extranjeros, en los noventa aparecen otros espacios periféricos (como la Nau Ivanov, Conservas, La Poderosa, l'Antic Teatre, Hangar, entre otros), e iniciativas individuales o colectivas de determinados artistas; así como algunos festivales de teatro, dentro y fuera de Cataluña, que han dado cabida a las nuevas dramaturgias o a experiencias escénicas vinculadas a las nuevas tecnologías, la

¹⁶ Bajo la denominación de salas alternativas se incluyen aquellas que forman parte de la COSACA, creada en 2002, y que tenía el precedente de la COSABA (limitada al ámbito de Barcelona, creada en 1993). Actualmente la componen: Espai Escènica Joan Brossa, Sala Muntaner, Teatre Tantarantana, Versus Teatre, todas ellas en Barcelona; el Teatre de Ponent, en Granollers; La Planeta, en Girona; y el Teatre de l'Aurora, última incorporación, en Igualada. La Beckett abandonó la Coordinadora en 2006 para dedicarse a sus actividades ligadas a l'Obrador Internacional de Dramatúrgia. El Artembrut cerró sus puertas en 2005 y el Malic, en 2002, por motivos de déficit financiero. Ambos eran miembros de la Coordinadora [Reportatge Alternatives 2008]

¹⁷ La Sala Beckett es un pequeño teatro de Barcelona fundado en 1989 como sede de la compañía El Teatro Fronterizo, de José Sanchis Sinisterra, y como espacio de encuentro para creadores de distintas disciplinas. En 1997 Toni Casares asumió su dirección. (Para más información ver: www.salabeckett.cat)

performance, el teatro físico, etc. (que se autodenominan transdisciplinarios no convencionales e indisciplinados), de conformidad con su posicionamiento ético y estético¹⁸. Este último grupo, bastante amplio y diversificado, que actualmente podríamos aglutinar dentro de la Associació d'Artistes Escènics (AAE), creada en 2008, se vincula con la tradición de las vanguardias artísticas del siglo XX, y reúne tanto a creadores en activo de dilatada trayectoria, como Carles Santos, Joan Baixas, Albert Vidal o Marcel·lí Antúnez, entre otros, como a jóvenes que empezaron a finales de los noventa o más recientemente¹⁹. En los textos que la AAE ha generado a través de su *blog* (donde destaca la gestión de Marta Galán, Roger Bernat y Txiki Berrondo), aparece su manifiesto, en el cual reclaman objetivos en la línea planteada por la EADC: una revisión de las políticas culturales²⁰, así como de los modelos de programación y de creación de públicos, que ha tendido al empobrecimiento y a la homogeneización de las formas escénicas en general; y reivindica a su vez espacios de trabajo, la necesidad de generar procesos más allá de los esquemas del mercado, la inclusión de las formas multidisciplinares en los programas de las Escuelas de Arte Dramático (donde brillan por su ausencia) y una mayor incidencia en el ámbito de la investigación teórica²¹, los circuitos de exhibición²² y los canales de difusión oficiales. En definitiva,

¹⁸ "Consideramos el hecho de la compartimentación disciplinaria como algo obsoleto que debe ser revisado con urgencia para dotar a la escena catalana de auténticas herramientas que hagan posible su desarrollo potencial y su competitividad en el ámbito internacional. Todos los formatos para todas las escenas, todos los públicos para todas las escenas. La aceptación pública de un determinado lenguaje escénico depende, exclusivamente, de la regulación histórica de los mercados de escenificación" [Galán 2008].

¹⁹ Listado completo de asociados disponible en: <http://artistesescenics.org>

²⁰ La AAE está también adherida a la Plataforma de la Cultura para un Consejo de las Artes.

²¹ A este respecto es notable el trabajo de José Antonio Sánchez en la UCLM y la creación del portal virtual de las artes escénicas AVAE, disponible en la web: <http://artesescenicas.uclm.es/>

²² Tomàs Aragay [2009] incluye los siguientes festivales como circuito básico de las dramaturgias no convencionales: Mapa (Pontós-Empordà), Ingràvid

resulta obvio que debemos dejar constancia de la inquietud de este grupo de artistas o creadores escénicos que no se definen como *autores* convencionales, sino como creadores o artistas escénicos. El hecho de que hayan decidido asociarse es un indicio inequívoco de que su actividad se ha visto desplazada y asociada a la precariedad de lo *underground*, puesto que tradicionalmente a este tipo de propuestas se les asignaba un lugar marginal dentro del sistema teatral, por diversos motivos: por un lado, a causa de sus temas, deliberadamente críticos desde el punto de vista político, por la defensa de una determinada ética del cuerpo²³ y por su carácter experimental, que supone una ruptura de los cánones artísticos convencionales (intrínseca al cariz de las vanguardias); por otro lado, en muchos casos, estas compañías utilizaban el castellano, bien porque ésta era su lengua de uso habitual, bien por una voluntad de mestizaje, o bien porque buscaban cruzar las fronteras autonómicas hacia festivales del ámbito estatal, hispanoamericano o europeo. Teniendo en cuenta la campaña de normalización lingüística que tuvo lugar a partir de los años ochenta y con mayor intensidad en los noventa²⁴, junto con la política de subvenciones unitarias a salas

(Figueres), Panorama (Olot), Festus (Torelló), BCSTX, LP, Radicals Lliure, Inn Motion, Nu2's, EBENT, CREA (Barcelona), VEO (Valencia), BAD (Bilbao), ALT (Vigo), Escena Abierta BEM (Burgos), Escena Contemporánea (Madrid), FeST (Sevilla).

²³ “Del acontecimiento de la palabra entendida escénicamente, es decir, en un contexto pragmático, pasamos a lo real en un acto determinado por la presencia de un cuerpo frente a otro. De este modo, la pregunta inicial, *¿qué teatros para qué sociedad?*, podría transformarse en *¿qué cuerpos para qué sociedades?*, unos cuerpos no sólo determinados, sino definidos por su necesidad de llevar a cabo ese encuentro -escénico- que está en la base del hecho social, lo que define el ser-político de estos cuerpos” [Cornago 2008: 19-20].

²⁴ Como reacción a los años de represión franquista, el nacionalismo catalán, que históricamente, sobre todo desde el *noucentisme*, se identifica con la lengua y la cultura, se reafirma en sus posiciones durante el Régimen y en los años de la Transición. Ya en democracia, la Generalitat crea la Direcció General de Política Lingüística en 1980. La primera Llei de Normalització Lingüística aparece en 1983, y la nueva Llei, en 1998, que llega en un momento de radicalización frente al centralismo españolista del gobierno del PP. Es entonces cuando se pide la revisión del Estatut d'Autonomia de 1979 [Orozco 2007:

comerciales de gran formato por parte de la Generalitat, a lo largo de esa última década, tanto este grupo de artistas como no pocos autores que escribían en catalán lograron sobrevivir en salas pequeñas o marginales, gracias a su empeño individual y a través de recomendaciones boca a oreja del público. En palabras de Magda Puyo: "Estos casos demostraron que el público está preparado ética y estéticamente para consumir productos más arriesgados, los cuales, en muchos casos, no tienen continuidad por falta de apoyo institucional"²⁵. Aparte de los festivales, el único espacio de titularidad pública que dio cabida a este tipo de *performances* dentro de la programación barcelonesa fue el Mercat de les Flors: "Esta apuesta por el teatro de riesgo y la investigación teatral constituyó el sello de calidad del teatro y lo convirtió en el único de la ciudad con proyección internacional" [Orozco 2007: 140]²⁶. El Mercat acogió tanto a las compañías más vanguardistas estatales e internacionales de teatro y danza, como a jóvenes creadores, e hizo accesible la representación de teatro clásico español, con una vocación no nacionalista, sino más bien europeísta. Sin embargo, sin olvidar que entre 1980 y 2003 existía un claro enfrentamiento político entre los partidos de poder en las instituciones, algunas voces críticas como la del

65-66], tema candente en la actualidad, tras la última revisión, propuesta por Pasqual Maragall y el Parlament de Catalunya, en 2006, y pendiente todavía de resolución por el Tribunal Constitucional en 2010.

²⁵ En este sentido se expresaba la directora teatral Magda Puyo en la entrevista de Lourdes Orozco [2007: 277-281], a partir de su experiencia profesional al frente del Festival STI-CC, entre 2001 y 2004, año de su última edición. A largo de treinta y cinco años, el denominador común de este importante evento fue la búsqueda de nuevos caminos de expresión artística. Por él pasaron autores textuales, autores escénicos y coreógrafos. Fue clausurado por problemas presupuestarios y falta de entendimiento con las instituciones. Desde entonces, Temporada Alta de Girona, creado en 1992, se convirtió en el festival internacional más importante en esta línea, la Fira de Tàrrrega (1981) se dedica a las artes de calle, y el Festival Grec (1976), nacido como iniciativa de la profesión teatral, ha sido absorbido por el ICUB.

²⁶ El Mercat se abrió en 1985, y pasó a ser el primer teatro municipal gestionado por el IMBE en 1989. El 14 de junio de 2007, el Mercat de les Flors pasó a ser Centre de les Arts del Moviment, consorcio participado por el Ajuntament de Barcelona y por la Generalitat, con la colaboración del MCU.

desaparecido director de escena Jordi Mesalles se lamentaban de que “las guerras entre el Gobierno convergente y el Ayuntamiento y la Diputación socialistas imposibilitaron en Cataluña un pacto cultural y teatral de una manera inter-institucional. [...] Si la política convergente opta por una manipulación mítica fomentando el aspecto sentimental, folclórico y la voluntad de *grandeur* nacional, los socialistas, como contrapartida, juegan hasta la saciedad con la imagen, el diseño y lo vanguardístico a la moda. [...] Unos promocionan la norma y otros su transgresión. Los gestores culturales socialistas priman los espectáculos de importación y no acostumbran a distinguir entre sus gustos personales y la responsabilidad cultural de producir y divulgar las creaciones del país” [Mesalles 1993: 26]. El tono de indignación de Mesalles (compartido por muchos profesionales), un año después de las olimpiadas de Barcelona, es del todo comprensible, puesto que en la década de los ochenta, época de la “normalización de las infraestructuras culturales”²⁷, los espacios teatrales en toda España fueron pasando gradualmente a manos de las instituciones públicas, y en el caso de Cataluña, “las instituciones públicas no sólo tuvieron control sobre los teatros de gestión propia sino que también pusieron en práctica una política de ocupación de espacios que era irrealizable por parte de la empresa privada. [...] La administración pública se convirtió en el mayor empresario teatral de Barcelona, y tuvo así la posibilidad de influir, en gran medida, en el gusto teatral de la ciudad” [Orozco 2007: 189]. En esta situación, en la década de los noventa, no fue difícil desplegar los grandes proyectos institucionales, el Teatre Nacional de Catalunya y el Consorci

²⁷ Fuera de la ciudad de Barcelona y en el resto de España, después de los eventos de 1992 (Olimpiadas, Expo de Sevilla y capitalidad cultural de Madrid), “como siguiendo un guión preestablecido, se entendió que, creadas las infraestructuras y el ordenamiento, era el momento de abandonar el mercado a su suerte. La creación contemporánea fue desatendida, y no sólo la creación contemporánea, sino la producción escénica con voluntad “artística” y el mercado (es decir, el mercado de las subvenciones y los contratos públicos) fue poco a poco devorado por iniciativas comerciales, entre ellas las de empresas como Anexa, Focus, Pentación o Calendas.” [Sánchez 2006: 25]

de la Ciutat del Teatre²⁸, e invertir las subvenciones en mejorar las propias infraestructuras, en detrimento de los demás espacios de la ciudad.

Por otro lado, en lo que respecta a los autores teatrales, toda la generación de dramaturgos que durante el franquismo había sido silenciada desapareció por completo del mapa durante la Transición democrática y hasta finales de los ochenta. Paradójicamente, las instituciones decidieron apoyar a las compañías independientes que ya disponían de un público y rechazaron casi por completo a los autores vivos.²⁹ Según Sánchez [2006:16], "en Cataluña, la presencia de Els Joglars, Comediants y La Claca (además de la aportación singular de Albert Vidal) aseguró una cierta continuidad entre el teatro independiente de los setenta y las compañías profesionales que se apoderaron de los escenarios en la década de los ochenta, como Dagoll-Dagom, La Fura dels Baus, Tricycle, Zotal o Vol Ras". Los teatros de la Generalitat optaron por determinados clásicos catalanes o por autores europeos. Entre 1985 y 1996, el Poliorama, que Jordi Pujol puso bajo la dirección de Josep Maria Flotats, sólo

²⁸ "Con un acto puramente administrativo se ha eliminado la figura jurídica del Consorci de la Ciutat del Teatre. El Ajuntament i la Diputació de Barcelona han considerado que no era necesario mantener una herramienta estructural de coordinación y soporte a la actividad común del IT, el Mercat de les Flor y el Teatre Lliure, ya que estos equipamientos han articulado mecanismos de diálogo que la hacen innecesaria" [Gual 2009:15]. Joan Maria Gual, que fue director del CCT después de Lluís Pasqual, se siente desengañado, puesto que se desalojó a 52 familias y se realizó un gasto público que no ha servido para culminar el proyecto con los centros de investigación e infraestructuras prometidas.

²⁹ Según Benet i Jorner [2000: 155], la llamada generación del premio Sagarra fue desplazada por los compañeros del "teatre independent", que procedían en su mayoría de la ADB, fundada en 1955, y que antes había recuperado a algunos autores de preguerra (Soldevila o J. Oliver) y de postguerra (Brossa, Espriu, Pedrolo, Villalonga, M.A. Capmany o B. Porcel). Desde el histórico estreno, en 1963, de la *Ópera de tres reals* en el Palau de la Música, sátira cruel de la burguesía catalana, la ADB murió y primó el teatro grotowskiano y el teatro documento y de creación colectiva, a lo largo de los sesenta y los setenta.

subió a escena cinco textos de autores contemporáneos³⁰, y si es cierto que el Romea (CDGC) mostró más interés por la autoría contemporánea a través de varios ciclos (Els Dilluns del Teatre Obert, 1980-82), y de algunas ayudas concretas, sobre todo a partir de la gestión de Domènec Reixach (desde 1988), en su programación regular, la media fue de dos textos contemporáneos por año, entre los cuales Benet i Jornet y Sergi Belbel fueron los más representados. En lo que toca a otras entidades públicas, “el Lliure protagonizó una serie de disputas con los autores catalanes, entre ellos Benet i Jornet, por la falta de interés que esta institución presentó hasta mediados de los ochenta por este tipo de textos” [Orozco 2007: 224]. Posteriormente, la creación del TNC en 1997 suscitó otro tipo de polémicas entre la administración y la profesión teatral, que mantenía la opinión casi unánime de que el proyecto no respondía a la policulturalidad de la ciudad, sino a los estereotipos de una política teatral influida por el nacionalismo conservador de CiU, además de representar una inversión desmesurada en un edificio simbólico, en lugar de diversificar los fondos en el entramado teatral del país³¹. Las tesis de la profesión sobre la injerencia política se demostraron un año más tarde con la destitución de Flotats, por desacuerdos con el conseller Pujals sobre el sistema de funcionamiento del TNC.³² El nombramiento de Domènec Reixach pareció entonces la mejor solución por su labor a lo largo de diez años en el CDGC, que como el Poliorama, pasó a ser gestionado por empresas privadas. Por su parte, el Ajuntament siguió apostando por el internacionalismo y por el teatro no

³⁰ Éstos eran: R.Sirera, Sanchis Sinisterra, J. Brossa, J. Tomeo y J.M. Subirachs [Orozco 2007: 224].

³¹ Las críticas llegaron de todos los ámbitos, no sólo de Albert Boadella, Joglars y las compañías independientes, sino de otros artistas y gestores como J.L. Bozzo, Joan Ollé, Joan Brossa, H. Bonnín, J. González (Focus), el Teatre Lliure y un sinnúmero de miembros de la ADDPC, que consideraban que la Generalitat trataba de seguir monopolizando el mercado [Orozco 2007:104-118].

³² A pesar de las discrepancias, doscientos profesionales del teatro y la cultura catalana firmaron un manifiesto de protesta por la destitución de Flotats, y en contra de la voracidad de los entes públicos del país [MANIFIESTO 1 OCTUBRE 1997].

textual en la programación del Mercat y del Grec, con lo que los autores vivos tampoco encontraron demasiado apoyo en esta institución. Sólo las salas alternativas apostaron por la dramaturgia contemporánea, sobre todo la Beckett, que ha conseguido crecer y poner en marcha el Obrador Internacional de Dramaturgia. Siguiendo los pasos de Sanchis Sinisterra, maestro y referente de casi toda la nueva generación de dramaturgos que estrenaron a finales de los ochenta y en los noventa, la Beckett recuperó la edición de la revista (*Pausa.*) en 2005, después de diez años de ausencia; dedicó la programación completa de la temporada 2006-2007 a la autoría autóctona; y acaba de activar un portal virtual con traducciones de autores catalanes a otras lenguas³³, así como la red de dramaturgia internacional TER³⁴. Estas iniciativas responden a una inquietud que trata de buscar unas vías de desarrollo para la dramaturgia catalana contemporánea, que en el ámbito público no encuentra parangón, a excepción de en los programas de Dramaturgia y Dirección del Institut del Teatre.

Justo antes de ser nombrado director del TNC, en 2005, Sergi Belbel opinaba que “en la promoción de los jóvenes creadores, las salas pequeñas y privadas, en tanto que más libres, favorecen más la creación que las públicas; el problema que hay con el proyecto T6 del TNC es que se nota demasiado el peso de la institución, y por tanto, hay mayor nivel de exigencia” [Belbel 2005: 31]. Parece que las tendencias de apoyo público a la creación han mantenido su inercia con cierta lógica. Desde 1997 el TNC se ha centrado en el repertorio dramático internacional y

³³ En enero de 2009 puso en marcha Catalandrama (www.catalandrama.cat). La iniciativa se inscribe en el marco de colaboración entre la Beckett y el Institut Ramon Llull (IRL) para desarrollar proyectos de carácter internacional que difundan y promocionen el teatro catalán contemporáneo. Actualmente, Catalandrama cuenta con 216 traducciones de 125 textos teatrales correspondientes a 33 autores.

³⁴ Actualmente, los miembros del TER son Maison Antoine Vitez de París, Sala Beckett de Barcelona, TCIEC de Lituania, Théâtre Ex Machina de Atenas, Traverse Theatre de Escocia, Teatrul Nacional de Timisoara y Théâtre des Ateliers de Lyon, entre otros.

en determinados clásicos catalanes, junto con algunas propuestas coreográficas, de circo y de teatro infantil, y ha integrado la nueva autoría dramática a través del proyecto T6, iniciado en 2002 por Domènec Reixach; mientras que el Lliure de Montjuïc, dirigido por Àlex Rigola desde 2003, ha optado por una compañía estable con la que se ha ido forjando un repertorio de proyección internacional. Desde 2005, el Espai Lliure (sala pequeña) ofrece el ciclo Radicals Lliure, donde entran los creadores no convencionales, y los Assaigs Oberts, como prácticas de puesta en escena para los alumnos del Institut del Teatre.

A partir de los datos expuestos sobre la presencia de la dramaturgia en el contexto de la escena catalana en los últimos veinte años, cabe concluir que el hecho teatral se ha visto altamente instrumentalizado por la ideología política de las instituciones, como ha ocurrido sin excepción en toda España. Superada la Transición, hasta mediados de los años ochenta, la comunión casi ritual que existía entre el público y los creadores escénicos, como ejercicio de libertad y de recuperación de los valores culturales, viajó en paralelo con la normalización (lingüística y estructural) del sistema teatral. Paulatinamente, durante los veintitrés años de gobierno nacionalista conservador, la Generalitat pasó de un clima de estabilización a una cierta *rutinización*³⁵ de los mecanismos de gestión, que conllevó la absorción de los espacios escénicos de la ciudad y la implementación de una política proteccionista, paradójicamente, poco atenta a la dramaturgia contemporánea autóctona, basada en la subvención de determinadas compañías y autores, así como en la recuperación de un determinado repertorio clásico catalán por parte de los programadores.

³⁵ El sociólogo Giandomenico Amendola [1991: 31] desarrolla este concepto en relación con el incremento de la demanda cultural ciudadana a lo largo de los ochenta. En administraciones de tipo tradicional, donde el grado de tematización política de la cultura es muy alto, la obviedad administrativa, es decir, la rutina, se convierte en un problema, no tiene cabida y se va modificando con nuevos métodos como voluntariados, asociacionismo, etc. para modernizar la propia Administración.

El Ayuntamiento, por su parte, se mostró más receptivo con las necesidades y demandas de la profesión (en cuanto a la experimentación y la heterogeneidad de las formas escénicas), sobre todo desde el Mercat de les Flors, el Festival Grec y las aulas de cultura de los centros cívicos, aunque también ha ejercido el intervencionismo (con la ampliación del Lliure y el proyecto del Consorci de la Ciutat del Teatre), como herramienta de oposición a su adversario político en la presidencia de la Generalitat hasta el año 2003. En cuanto a la Diputació, su tarea se ha focalizado más en la investigación y el estudio de los procesos y cambios del propio sistema teatral en relación con la administración municipal.

La reciente creación del Consell de les Arts abre un panorama nuevo hasta la fecha, indicio del cambio de los tiempos a lo largo de la última década. Con el desarrollo de las industrias culturales occidentales (dentro del panorama de la globalización económica, influida por el neoliberalismo y el capitalismo), se han democratizado (regulado) los hábitos de consumo cultural y de productividad del artista, que se ha visto forzado a convertirse en empresario autónomo, siguiendo una tendencia generalizada en las profesiones independientes pero que, dado el carácter irregular de dicha actividad, ha perpetuado el viejo patrón de la precariedad laboral del creador³⁶. Sin embargo, frente al desarrollo de las tecnologías, y con la baza de las nuevas nociones de desarrollo, innovación e investigación aplicadas a las artes de la escena, las expectativas de estar presente en los procesos culturales pasan por la transversalidad entre las artes y la participación ciudadana, mediante redes sociales que propicien el diálogo necesario para desapropiar la cultura y poner en cuestión la idea misma de cultura y sus formas tanto de representación como de legitimación³⁷.

³⁶ Partiendo del referente de la *Dialéctica de la ilustración* de Horkheimer y Adorno, Raunig [2008: 27-42], realiza un análisis crítico donde explica el concepto de “precarización de sí” ligado a la industria de la creatividad no como “engaño de masas”, sino como “autoengaño masificante”.

³⁷ Conceptos desarrollados por Marina Garcés [2009: 6]: asumiendo la idea de cultura-instrumento, propone repensar la cultura no como algo propio, sino

BIBLIOGRAFÍA

- AAVC (2009): "La Plataforma davant la crisi a la presidència del CoNCA", [online] Disponible en: http://www.aavc.net/aavc_net/html/modules.php?name=News&file=article&sid=305.
- AMENDOLA, GIANDOMENICO (1991): "La evolución de las políticas culturales europeas", *Apuntes Para el Diálogo Cultural*, Cambrils, Diputación de Valencia.
- ARAGAY, TOMÀS (2009): "Algunas notas sobre la construcción y el sentido de un festival", *Atributos*, 3, pp. 22-23.
- BELBEL, SERGI (2005): "Teatre públic i dramaturgia contemporània (Report)", *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 278.
- BENET I JORNET, JOSEP MARIA (2000): "La aventura del texto: un testimonio", *ADE Teatro*, 83, pp.153-160.
- BERHAUS, G (2001): *New approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tubinga, Niemeyer.
- CORNAGO, ÓSCAR (2008): *Éticas del cuerpo / Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renjifo*, Madrid, Fundamentos.
- DEPARTAMENT DE CULTURA I MITJANS DE COMUNICACIÓ (2007): *Memòria 2006*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 13 .
- GALÁN, MARTA (2008): "Creació escènica contemporània a Catalunya: transdisciplinarietat i indisciplina (artistes i projectes d'I+D)", a partir de sesiones con la EADC, entre abril y julio de 2008, el Plan Estratégico de Jordi Fondevila, el esquema sinóptico propuesto por Marta Oliveres/MAC y documentos internos de la AAE. [online] Disponible en: http://artistesescenics.org/inici/?page_id=24.
- GARCÉS, MARINA (2009): "Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy". Disponible en: <http://www.menoslobos.org/>
- GELL, CARLESC(2009): "Bru de Sala se marcha del Consejo de las Artes dando un portazo a Tresserras", *El País* (23/10/2009). Disponible en: www.elpais.com/articulo/elpepiespcat/20091023elpcat_10/Tes/
- GOUHIER, HENRI (1989): *Le Théâtre et les arts à deux temps*, París, Flammarion.
- GUAL, J.M. (2009): "Ciutat del teatre: un projecte inacabat", *Entreacte*, 166, p. 15.

como algo común, no como algo colectivo, sino como nosotros anónimo y potencial.

- LLEI DEL CONSELL NACIONAL DE LA CULTURA I DE LES ARTS, Tram. 200-00010/08, Aprovació Ple del Parlament, Sessió m. 36,07.05 .2008, DS PC-P 50. pp. 9-13, *Butlletí Oficial del Parlament de Catalunya (BOPC, 2008-5-13)*, 261.
- MANIFIESTO 1 OCTUBRE (1997): "La batalla de Barcelona: debate y transparencia, pero para todos", *ADE Teatro*, 62-63, pp. 40-41.
- MENOSLOBOS (2009): "Del Primer Tripartit al CoNCA. Una revisió de les polítiques culturals de la Generalitat de Catalunya (2004-2009)", Entrevistas con Gemma Sendra, Berta Sureda y Xavier Marcé. Accesible en <http://www.menoslobos.org/>
- MESALLES, J. (1993): "Las presiones del control teatral social-vergente", *ADE Teatro*, 33, pp. 22-26.
- OROZCO, LOURDES (2007): *Teatro y Política: Barcelona (1980-2000)*, Madrid, ADE, Serie Debate, 12.
- RAUNIG, GERALD (2008): "La industria creativa como engaño de masas", en *Producción Cultural y Prácticas Instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de Sueños y Transform. [online] Disponible en: <http://eipc.net/transversal>
- REDACCIÓN ENTREACTE (2009), "Monogràfic CoNCA", 166, p.16.
- REPORTATGE ALTERNATIVES (2008): "Alternatives i alguna cosa més. Una aproximació a les Sales de Teatre Alternatiu a Catalunya, avui", [online] Disponible en: <http://www.cultura21.cat/default.asp?data=2008/2/25>, y en: <http://laescenaenlacabeza.blogspot.com/2008/02/alternatives-i-alguna-cosa-ms-una.html>
- SALVAT, RICARD (2005): "El Consell de les Arts de Catalunya", *Artez: Revista de las Artes escénicas*, 93. Disponible en: www.artezblai.com/aldizkaria/artez93/iritzia/Elconsell.php
- SÁNCHEZ, J.A. (2006): "Génesis y contexto de la creación escénica en España", en *Artes de las escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ed. UCLM, pp. 15-33.
- SARRAZAC, JEAN PIERRE (2009): *Lèxic del Drama Modern i Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- SERRA, CATALINA (2004): "Se acabó la época de las piedras, ahora hay que potenciar la creación", Entrevista con Berta Sureda, comisaria del ICAC, *El País* (15/11/2004) [online] Disponible en: <http://e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=5470>
- SERRA, CATALINA (2009): "Francesc Guardans aboga por el trabajo 'silencioso' del CoNCA", *El País* (20/10/2009) [online] Disponible en: <http://e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=9154>

TRAPERO LLOBERA, PATRÍCIA (2005): "Idea/es de Cultura i Arts Escèniques", *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp. 583-598.

TURNER, CATHY & BEHRNDT, K. SYNNE (2008): *Dramaturgy and Performance. Theatre & Performance Practices*, Basingstoke and NY, Palgrave Macmillan.

SIGLAS UTILIZADAS

AADPC	Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya
AAE	Associació d'Artistes Escènics
AAVC	Associació d'Artistes Visuals de Catalunya
ADB	Associació Dramàtica de Barcelona
ADE	Asociación de Directores de Escena (de España)
AVAE	Archivo Virtual de las Artes Escénicas
BOPC	Butlletí Oficial del Parlament de Catalunya
CCT	Consorci Ciutat del Teatre
CDGC	Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya
CEE (UE)	Comunidad Económica Europea (Unión Europea)
CiU	Convergència i Unió
CoNCA	Consell Nacional de la Cultura i de les Arts
COSABA	Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona
COSACA	Coordinadora de les Sales Alternatives de Catalunya
EADC	Entitat Autònoma de Difusió Cultural
EAODEF	Entitat Autònoma Organitzadora d'Espectacles i Festes (Gencat)
ERC	Esquerra Republicana de Catalunya
ICAC	Institut per a la Creació Artística i el Pensament Contemporani
ICIC	Institut Català de les Indústries Culturals
ICUB	Institut de Cultura de Barcelona
ICV-EUiA Alternativa	Iniciativa per Catalunya-Verds / Esquerra Unida i Alternativa
IMBE	Institut Municipal de Barcelona Espectacles
IT-ESAD	Institut del Teatre-Escola Superior d'Art Dramàtic.
MAC	Manifestaciones Artísticas Contemporáneas (plataforma creativa)
MCU	Ministerio de Cultura / Gobierno de España
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya

PSC	Partit dels Socialistes de Catalunya
PPC	Partit Popular de Catalunya
SdT	Servei de Teatre (de la Generalitat de Catalunya)
STI-CC	Sitges Teatre Internacional- Creació Contemporània (Festival)
TER	Traducir Editar Representar (Red de dramaturgia internacional)
TNC	Teatre Nacional de Catalunya