

MONOGRÁFICO

Panorama del teatro catalán

Panorama general del teatro catalán (1939-2008)

Ricard Salvat

La historia del teatro catalán necesita una urgente reescritura, pues las publicaciones recientes sobre nuestro pasado teatral presentan una radical falta de objetividad. Se han escrito desde los intereses del poder —la burguesía dominante— y no desde la verdad de lo acontecido. Hasta el nuevo milenio no se ha tenido en cuenta la totalidad de los autores del exilio, como por ejemplo Ramon Vinyes, Agustí Bartra, Josep Carner o Maria Lluïsa Algarra. Las universidades y las revistas especializadas están intentando llenar las muchas lagunas existentes, planteándose una nueva manera de enfrentarse al hecho escénico catalán.

Debemos recordar que el teatro profesional en Catalunya, después de la Guerra Civil (1936–1939), no reemprende sus actividades —por haber estado absolutamente prohibido por el franquismo— hasta el año 1946, lo que supone un retraso de siete años respecto al teatro profesional en castellano de Barcelona.

El primer estreno de un texto de categoría literaria fue *El prestigi dels morts*, de Josep Maria de Sagarra, el 17 de octubre de 1946, una noche memorable para la historia del teatro catalán. La producción posterior de la escena en Catalunya estuvo marcada por las dificultades creadas por la censura, que impuso un rigor y una dureza superiores a los ejercidos en el resto del Estado español.

El teatro profesional en Catalunya —de vida obligatoriamente precaria—, cayó en manos de un caciquismo, surgido alrededor del Teatro Romea y ejercido por un grupo de cuatro o cinco profesionales, que cerró las puertas a los autores que no respetaran los valores impulsados por esta especie de oligarquía clientelista, dependiente, en exceso, del poder establecido. Sin embargo, debemos señalar el indudable valor de las obras de Josep Maria de Sagarra —el autor que más se benefició de este clientelismo—, algunas aportaciones de los hermanos Ferran y Carles Soldevila, de Rafael Tasis, de Joan Oliver y de Xavier Regàs. El resto de obras estrenadas, en el Romea y en los pocos teatros que hicieron temporada en catalán, estuvieron muy alejadas de la realidad de la sociedad catalana del momento y nos resultan hoy de ínfima calidad literaria.

La situación política y social del primer franquismo (1939-1951) impidió el desarrollo normal del teatro catalán, carente de un régimen de producción normalizado. El alto déficit creativo llevó a la creación dramática en lengua catalana a una encrucijada en la que tuvo que

debatirse entre «morir», «partir de cero» o reencontrar una tradición teatral quebrantada por la Guerra Civil, la diáspora del exilio y el primer franquismo. Cabe recordar que, el sólo hecho de reflejar lo que sucedía en el entorno de los espectadores, se convertía en teatro político.

Es muy conveniente, pues, que queden muy delimitados los dos campos de trabajo que definió el teatro catalán: por un lado, el teatro profesional que inició su andadura, alrededor del histórico Teatro Romea y, puntualmente, de otros teatros como el Victòria, el Guimerà y, más tarde, el Teatro Candilejas; y, por otro, el teatro de alcoba —que se representaba en casas privadas—, el universitario, el llamado teatro de cámara y ensayo, y el primer teatro independiente. A este último se añadieron los grupos de exilados que habían empezado a regresar, algunos intelectuales franquistas —que intentaban alejarse del poder central y mejorar su imagen— e, incluso, más tarde, grupos cercanos a la reconstituida burguesía barcelonesa, en un intento de volver a ser el núcleo cultural dirigente, en los años cincuenta.

Toda esta actividad creó un tipo de teatro absolutamente marginal y no reconocido por los diarios y publicaciones al uso. La alternativa del teatro Romea surgió, en 1951, con Esteve Albert y Josep Grases (Teatre Íntim), con la Agrupació de Teatre Experimental (ATE) de la Universitat de Barcelona, con las lecturas organizadas por Rafael Bertran i Montserrat, por el grupo Teatre Viu (TV), por la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) y, finalmente, por la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que fue el primer grupo que, sin querer dejar nunca de militar en el campo independiente, consiguió convertir —a partir de 1962— en profesionales a sus componentes. La alternativa acabó siendo una verdadera oposición al teatro de Josep Maria de Sagarra, a los autores que éste permitía estrenar en el Romea y al repertorio, falto de viabilidad estética, que protagonizaba el famosísimo actor cómico Joan Capri (1917-2000) en el Romea.

Josep Maria de Sagarra (1896-1961) Es el dramaturgo que tiene un mayor protagonismo profesional en la escena catalana, antes y después de la Guerra Civil. Su debut profesional fue en 1918, cuando estrenó en el Teatro Romea —escenario de casi todos sus éxitos— *Rondalla d'espervers*. Durante la República obras como *L'Hostal de la Glòria* (1931) le sirvieron para proyectarse tras la contienda como el autor catalán más popular de su tiempo.

Es preferible enfocar el estudio de este período a partir de las aportaciones de aquellos autores que lucharon, sin diálogos generacionales de ningún tipo, por restablecer el contacto entre el teatro y las realidades políticas y sociales de dentro y fuera de Catalunya. Por un lado, existía el teatro del exilio exterior y, por el otro, el del exilio interior.

El exilio exterior

Joan Oliver (1899-1986). Poeta, comediógrafo, narrador y periodista, conocido también con el seudónimo de *Pere Quart*, consciente del vacío destructor de la escena catalana y convencido de la misión social del teatro, emprendió la tarea de escribir en cada momento la obra que podía ser necesaria a la sociedad que le rodeaba.

Joan Oliver comienza su aventura teatral con *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, publicada en 1929, de donde surgió, ampliada, su obra *Primera representació*. La siguieron *Cataclisme* y *Cambrera nova*. En 1936 publicó *Allò que tal vegada s'esdevingué*, estrenada en México el año 1955.

Tras *La fam* —que fue presentada en el Teatre Català de la Comèdia en 1938 y luego en el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) en la temporada 2006-2007, con dirección de Pep Pla—, Joan Oliver escribió *Ball robot*, que el propio autor montó con la ADB en 1958. Oliver comprendió que continuar con la línea de un teatro politizado era imposible. Aprendió que para ganarse el favor del espectador debía crear un público a partir de fórmulas —como la *pièce-*

bien-faite— que estaban de moda. *Ball robot* es un excelente ejemplo de obra de construcción modélica en la que, sin embargo, el autor supera los límites y las finalidades de esta subforma teatral arquetípica de la burguesía francesa.

Oliver es, en definitiva, un buen exponente de los avatares del exilio exterior, y de su intento de aclimatarse en el interior. Curiosamente, el gran éxito comercial sólo lo obtuvo un año después de su muerte, con el estreno, en el Teatre Lliure, de *El 30 d'abril*, dirigida por Pere Planella.

Mercè Rodoreda (1908-1983). Una autora de difícil inclusión generacional y una representante del teatro y de la novela del exilio es la gran novelista Mercè Rodoreda. Al igual que Oliver, al regresar a Catalunya su teatro permanece absolutamente marginado del mundo de la edición y del teatro representado. Hasta muy entrada la llamada «transición democrática» no se la acepta en los circuitos profesionales al uso. Más tarde, los que más la negaron, no han querido recordarlo, y ahora intentan unirse a sus máximos defensores. Sin embargo, la novela de Rodoreda se fue imponiendo contra todas las incomprendiones, y lo mismo sucede actualmente con su teatro.

En 1959 escribió *Un dia*, que está en la base de su novela *Mirall trencat*, sin duda una de las más importantes del siglo xx. Este texto, tan adulto como inteligente, se estrenó en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona, el Grec 93, con dirección de Calixto Bieito. El mismo año se estrena también *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, con puesta en escena de Mario Gas, y *En veu baixa*, en un grupo alternativo del Versus Teatre. Pero el honor de haber estrenado, por primera vez en Catalunya, las obras de Mercè Rodoreda, corre a cargo de Araceli Bruch, quien en 1979 hizo una emocionante y dramáticamente muy coherente adaptación de varios cuentos de la autora bajo el título *La sala de les nines*. Ese mismo año estrenaría su obra *L'Hostal de les tres Camèlies* en el XII Festival Internacional de Teatro de Sitges.

Hemos tenido que esperar a este año 2008, en que se celebra el centenario de su nacimiento —el llamado Any Rodoreda—, para que el mundo de la cultura proclame unánimemente el valor de su obra en el conjunto de la literatura y el teatro catalanes de todos los tiempos. El Any Rodoreda se ha traducido, además, en diferentes propuestas teatrales: el TNC estrenó *La plaça del Diamant*, con dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet y dirección escénica de Toni Casares —una propuesta que pese a su monumentalidad no caló entre la crítica— y prepara para el próximo otoño un musical a partir de su primera novela, *Aloma*, a cargo de la compañía Dagoll Dagom; *Un dia*, *Mirall trencat* llegó al escenario del barcelonés Teatre Borràs en septiembre, con dirección escénica de Ricard Salvat —en una adaptación de los dos textos de Manuel Molins y Ricard Salvat. Curiosamente, esta adaptación será la única obra de teatro representada en el año del Centenario. Joan Ollé llevó a Madrid su propia —y minimalista— versión de *La plaça del Diamant*, mostrada al público catalán hace tres años e interpretada en castellano por Ana Belén. Se podrá ver en el XXXVI Festival Internacional Cervantino de Guanajuato. Sólo cabe esperar que esta reconciliación con Mercè Rodoreda y su legado se perpetúe en temporadas venideras, cuando el Centenario haya quedado atrás.

Xavier Benguerel (1905-1990). Novelista que pasó de la narrativa al teatro, donde hizo, puntualmente, diversas pero interesantes incursiones.

La primera obra de Benguerel obtuvo en 1936 el Premi Ignasi Iglesias. Se trataba de *El casament de la Xela* y se representó en el Teatre Català de la Comèdia, el teatro nacional de la República, durante la Guerra Civil. En el exilio, con *Fira de desenganyis*, un ensayo de comedia unanimita, a la manera de Jules Romains, ganó el Premio Fastenrath en los Juegos Florales de Buenos Aires (1942). El último trabajo que le conocemos es *El testament* (1960). Regresó a Catalunya en 1954, proveniente de Chile, donde se había refugiado.

Josep Palau i Fabre (1917-2008). El 14 de febrero de 2008 será posiblemente una fecha histórica: Josep Palau i Fabre, uno de los autores más interesantes de su generación, estrenó en el Teatro Español de Madrid (Teatro Municipal) *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, con dramaturgia de Hermann Bonnín —que asimismo fue un excelente director para el espectáculo— a partir de seis obras cortas del ciclo *El teatro de don Joan*. Madrid rendía a Palau i Fabre el homenaje que los teatros subvencionados de Catalunya le negaron de una manera pertinaz durante años y años.

El 31 de diciembre de 1999 el grupo Els Comediants, en una actuación acrobática y festiva, le pidió que escribiera un mensaje —un deseo— para atarlo al globo que utilizaban. Palau escribió «que el año 2000 yo deje de ser un marginado de la escena catalana». Como declaró el mismo Palau: «Hermann Bonnín recogió el mensaje. ¿Cómo? ¿De manos de quién? No lo sé. Lo que sí sé es que el milagro se ha realizado, y que gracias a él, dejaré de ser el marginal que era hasta entonces, con el estreno de *La confessió o l'esca del peccat*». Este texto se estrenó el año 2000. Dos años después se repondría *Mots de ritual per a Electra*, que la EADAG había estrenado en 1974 con dirección del propio Palau.

Otros autores

Como sucedió en el caso de Benguerel, tampoco fue reincorporado el teatro de **Odó Hurtado** (1902-1965), estrenado en México cuando México City era la capital del teatro catalán en los años cuarenta y cincuenta. *Vendaval*, quizás su más interesante obra, se presentó en 1958. **Ramon Vinyes i Cluet** (1882-1952) es otro de los grandes autores del exilio que ha quedado también al margen de las carteleras teatrales profesionales. Hombre de alta formación intelectual, eligió para su exilio Colombia. Él es el personaje que inspiró el «sabio catalán» de *Cien años de soledad* y es uno de los pocos autores que estrenó en el Teatre Català de la Comèdia de la República: el 20 de enero de 1939 —otra fecha histórica— se presentó su espléndida obra *Fum sobre el teulat* y contó con Enric Borràs en el papel protagonista. Este actor dio a conocer, asimismo, la renovadora propuesta *Peter's Bar* (1929). En México, en 1947, publicó otro de sus importantes textos: *Pescador d'anguiles*. Sus obras se han recuperado últimamente, gracias a grupos de teatro no profesionales, a la Universidad Autónoma de Barcelona, y a la revista ASSAIG DE TEATRE, que le dedicó un monográfico (número 56), el año 2006.

Con un deliberado propósito de europeización y de contención emotiva, heredada del Noucentisme, **Carles Soldevila** (1892–1967) pasó de su universo novelesco al mundo del teatro. Vivió en París durante la Guerra Civil y regresó a Catalunya en 1942. Es autor de *Civilitzats, tanmateix*, una pequeña joya teatral de que se apropió André Roussin para escribir *La petite hutte*. Cabe mencionar, también, a su hermano Ferran Soldevila (1894-1971), quien orientó su aportación teatral a una dimensión universitaria. *Don Joan* (1960) fue su interesante aportación al mito castellano, que luego seguiría Palau i Fabre.

Tampoco debemos olvidar, finalmente, a los dramaturgos catalanes de la llamada Catalunya Nord o Rosselló —la zona de Catalunya que está aún bajo administración francesa—, que tienen en la figura de **Antoni Cayrol** (1920), conocido con el pseudónimo de *Jordi-Pere Cerdà*, a su principal representante. Su *Quatre dones i el sol*, una de las obras más importantes de todo el teatro en lengua catalana (Catalunya, Balears, València, Alguer, Rosselló, Franja de Ponent), fue estrenada en 1964 en Perpinyà y se representó en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya en 1990, con dirección de Ramon Simó. Pero ningún otro autor rosellonés ha sido incorporado a los repertorios del teatro barcelonés. Sólo en el Festival Internacional de Teatro de Sitges de 1983, se estrenó *Crònica d'Ann*, de **Joan Borrell**, un muy interesante dramaturgo, por el grupo La Gàbia de Vic, con dirección de Joan Anguera.

Agustí Bartra (1908-1982). En la sede la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET) en Barcelona, tuvo lugar, en junio de 2008, un sentido homenaje a la figura de Agustí Bartra, uno de los grandes del teatro catalán del exilio, exterior e interior (véase la transcripción de la mesa redonda en la página 270). Con este acto, se recordaba la importancia de la figura de este gran creador que, después de pasar por la República Dominicana y Cuba, eligió quedarse en México, donde se apasionó con las culturas indígenas. Fue amigo de Juan Rulfo, de Octavio Paz y de Pablo Neruda en la época mexicana del gran chileno. Fue el primer catalán invitado a dar clases en las mejores universidades de los Estados Unidos, y el primero en entrar en contacto y ser considerado como un igual por los componentes de la *beat generation*. Bartra, en el año de su centenario, no ha sido representado —como es habitual— por ningún teatro subvencionado. Sólo el Espai Brossa, le dedicó un apasionante ciclo de lecturas-espectáculo.

Su obra, que incluye textos como *Cora i la magrana*, *Octubre i El tren de cristall*, es una de las aportaciones de más alto nivel estético y lingüístico que se ha llevado a cabo en nuestra dramaturgia.

Llorenç Villalonga (1897-1980). Es una personalidad muy difícil de clasificar: no perteneció ni al exilio exterior ni al interior. Su condición de falangista le situó en una posición de privilegio que no supo aprovechar. Empezó escribiendo en castellano una *Fedra* (1932) que Espriu pasaría al catalán. Creó dos de los grandes personajes míticos de la novelística y el teatro catalanes, con los personajes de Obdulia de Moncada —*Mort de dama* (1931)— y Bearn —de la obra *Faust* (1956). Refleja una muy subjetiva visión de la progresiva decadencia de su clase social, la aristocracia mallorquina, como luego Mercè Rodoreda levantaría acta en *Un dia* del hundimiento de la alta burguesía barcelonesa.

El exilio interior

Joan Brossa (1919–1998). Creador poliédrico, Joan Brossa es un verdadero antecedente en el Estado español del llamado Nouveau Théâtre o Teatro del Absurdo francés. Escribió en 1945 *Quiriquibú*, espectáculo farsesco en tres partes, que revisó en 1962 y fue estrenado en 1975 por el Teatre de l'Escorpí, germen del futuro Teatre Lliure. El estreno abrió la puerta para la segunda recuperación de su labor teatral, que aún espera ser plenamente aceptada y valorada. En la presente temporada, tanto el teatro que lleva su nombre —el Brossa Espai Escènic—, como el TNC, han apostado por él con dos montajes *La sorra i l'acadèmia* y *El dia del profeta*, respectivamente. Por otra parte, el Teatre Lliure ofreció un original homenaje al universo brossiano, a cargo de Carles Santos, titulado Brossalobrossotdebrossat.

Es muy difícil calibrar la aportación de Brossa al teatro catalán, dado que se ha estrenado una parte mínima de su obra escrita. L'Espai Brossa, un pequeño teatro situado en el popular barrio de La Ribera (Barcelona), fundado en 1997 por el actor y director Herman Bonnín y el ilusionista Jesús Julve (*Hausson*), no sólo ha recuperado a lo largo de sus diez años de vida algunas de sus piezas clave, sino que aplica a su programación un criterio absolutamente brossiano.

Con todo, no hay que olvidar que la primera incorporación de Brossa al teatro profesional fue gracias a la EADAG en 1960, que estrenó *El bell lloc*, y *La jugada*, ésta última con dirección del gran escultor Moisès Villèlia. Villèlia consiguió un arriesgado tono de investigación que catapultó el nombre de Brossa al mundo teatral, al menos, dentro de las reducidas representaciones del Teatro de Cámara y Ensayo. La crítica reaccionó de una manera furibunda o simplemente silencio el estreno. *Or i sal* (ADB, 1961. Dir. Frederic Roda, Decorados: Antoni Tapies) o *Gran guinyol* (EADAG, 1962), fueron otras de las piezas escénicas brossianas que

llegaron, con gran éxito de público y crítica, a los escenarios. Dos décadas más tarde, el Centre Dramàtic de la Generalitat estrenó un par de montajes basados en la obra dramática de Brossa —especial mención merece *Brossàrium*, un espectáculo dirigido por Jordi Mesalles en 1982 a partir de *El sabater y Cavall al fons*.

Salvador Espriu (1913-1985). Escribía Ignacio Murcia: «En 1948, Salvador Espriu, uno de los más destacados representantes de la literatura catalana, nos ha ofrecido la atractiva *Primera història d'Ester* (farsa para títeres). Es una obra compleja, quizá intelectual en exceso para soportar la prueba de la escena, pero donde, en todo caso, se prolonga la tradición del teatro de títeres, considerado como punto de partida de una técnica y una estética teatrales (a pesar de que Espriu utiliza las tradiciones del guiñol catalán)».

Primera història d'Ester se convirtió no sólo en una de las obras cumbre del teatro catalán, sino en un monumento de la lengua y de la voz más profunda del pueblo. Concebida según una arquitectura aparentemente narrativa, con largos monólogos explicativos, la obra revela la grandeza y sólida estructura de la tragedia de Esquilo.

En realidad, Espriu subtítulo su *Primera història* «improvisación para títeres». Subtítulo irónico, dado el radical alejamiento de la obra de toda improvisación. En 1948, el poeta, frente al desierto de la realidad literaria y cultural catalana, adoptó una valiente posición de resistencia e intentó hacer una especie de testamento de la lengua catalana —como si ésta estuviera a punto de desaparecer— y, antes de hacerlo, quisiera demostrar su viabilidad e infinita riqueza. Su importancia, aparte de su significación social e histórica, se halla en la actitud en que se sitúa Espriu frente al fenómeno de la creación literaria y dramática, con puntos de coincidencia con Bertolt Brecht.

Otros textos suyos, *Antígona* y *Una altra Fedra, si us plau* —esta última estrenada por la compañía de Núria Espert— han ayudado, también, a que su nombre llegara al gran público. Con todo, su éxito más grande ha sido *Ronda de mort a Sinera*, un espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Espriu. Esta propuesta fue programada en Madrid el año 1966, ciudad donde no se había representado en catalán desde 1904, cuando actuó en ella Enric Borràs. Luego, el espectáculo fue invitado a París, Tolosa de Lenguadoc y Perpinyà, siendo la primera vez que una compañía del interior actuara en catalán en Francia. Más tarde, en 1970, intervendría en la Bienal Internacional de Teatro de Venecia (1970), siendo asimismo el primer texto en catalán representado en Italia, por la Compañía Adrià Gual.

Manuel de Pedrolo (1919-1990) estrenó en 1957 su primera obra teatral, *Cruma*, dirigida por el gran poeta Jordi Sarsanedas. En 1958, estrenó *Homes i No*, dirigida por Frederic Roda, con la Agrupació Dramàtica de Barcelona. Es, sin ninguna duda, su obra más importante. En 1997, la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET) revisó *Homes i No*, con dirección de Pere Daussà, en la capilla de la Universitat de Barcelona. Se pudo comprobar que el texto había ganado nuevas y ricas dimensiones con el paso del tiempo.

En 1999, en el Institut del Teatre de Terrassa, Joan Maria Gual presentó *Sóc el defecte*. Este texto fue recuperado en una coproducción Espai Brossa-AIET el año 2005. Con estas representaciones se pudo verificar la vigencia del teatro de Manuel de Pedrolo.

Su obra, muy valorada por Martin Esslin, no ha logrado traspasar el umbral del teatro profesional y, de nuevo, se ha producido el absoluto olvido de los teatros subvencionados catalanes.

Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) es una personalidad clave en la recuperación del teatro catalán. Su obra como dramaturga complementó su faceta fundamental como novelista y, en la transición a la democracia, como mujer dedicada al mundo de la gestión cultural y la política. Entre sus principales estrenos cabe citar: *Tú i l'hipòcrita*, *El desert dels dies*, *Dos quarts de cinc*, y los textos políticos *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*,

advocat dels obrers de Catalunya, escrita en colaboración con Xavier Romeu Jover, y *Vent de garbí i una mica de por*, estrenada por la EADAG en 1965. En 1980, se dio a conocer en el teatro Romea uno de sus textos más ambiciosos, *Un lloc entre els morts*, en una excelente dirección de Josep Montanyès. Esta obra está basada en la novela homónima que recibió el Premio Sant Jordi de novela, en 1986.

Su *Vent de garbí i una mica de por*, calificada por Salvador Espriu como un «sainete profundo» constituye, sin duda, un hito en el teatro catalán. El espectáculo se estrenó en el Palau de la Música Catalana, en 1965, con dirección de Ricard Salvat, decorados de Maria Girona y figurines de Albert Ràfols Casamada.

Capmany fue directora escénica, actriz, y profesora de Historia del Teatro de la EADAG. Consiguió gran reconocimiento de la crítica por sus direcciones escénicas de *Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo y *El mercader de Venècia*, de Shakespeare, en versión de Sagarra, única contribución del teatro catalán al IV Centenario del nacimiento de Shakespeare en 1964, llevada a cabo por la EADAG. Por razones políticas, Shakespeare era un autor muy mal visto en aquel momento. Las relaciones del franquismo con Inglaterra estaban en plena crisis.

Otros autores

Josep Maria Espinàs (1927), perteneciente a la misma generación —en su incorporación al teatro— que Manuel de Pedrolo y Maria Aurèlia Capmany, logró estrenar, con éxito considerable, *És perillós fer-se esperar* (1959). Juli Coll, adaptó la obra al cine con el título *Distrito V*, de gran impacto popular. **Blaï Bonet** (1926-1998) dio a conocer *Parasceve* (1950), de gran densidad poética. **Baltasar Porcel** (1937) y **Xavier Fàbregas** (1931), que formarían parte de la generación siguiente, estrenaron algunas obras pero, al igual que Espinàs y Bonet, se cansaron de la lucha y de la incompreensión que rodeaba al teatro de aquel entonces.

Últimos decenios

En 1964 aparece **Josep Maria Benet i Jornet** (1940), que obtuvo el premio Josep Maria de Sagarra y logró estrenar en el teatro Romea *Una vella coneguda olor*, obra que se insertaba en el teatro de costumbres y de denuncia social que inició en castellano Antonio Buero Vallejo y la llamada generación realista del año 1951. Esta primera obra denota un enraizamiento en el teatro escrito en castellano con preocupación documental. Mediante la técnica de los «trozos de vida» intentó presentar una radiografía de la estructura social de la época, demostrando conocer el difícil juego de las situaciones dramáticas.

Sin duda, su mejor texto es *El manuscrit d'Alí Bei* (1988). Después de la representación de algunos textos, estéticamente poco afortunados, en el Teatre Nacional de Catalunya —*Olors* (2000), *Salamandra* (2005)—, ha obtenido de nuevo con *Soterrani* (2008), su último estreno, con dirección del gran Xavier Albertí, en una sala alternativa —la Beckett—, alta consideración crítica y entusiasmo del público.

El caso **Eduardo Mendoza** (1943) es uno de los que podría esclarecer las increíbles injusticias y desaciertos que han llevado a cabo los rectores de la política cultural que ha regido y rige el teatro catalán y la carencia de visión histórica de casi todos los teatros subvencionados en todas y cada una de las épocas. Mendoza es un extraordinario novelista (*La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta*, *La ciudad de los prodigios*, *El año del diluvio*, etc.) que nos ha expresado la historia y nuestra manera de ser a través de sus obras narrativas de gran éxito. Algunos hemos apuntado que el hecho de que sus personajes hablen siempre en castellano es el mismo problema que tenían algunas de las novelas de Sebastià Juan Arbó o de Vicent Blasco

Ibáñez. Esta es la visión que tiene la intelectualitat de toda la gradación del catalanismo. Aun así, es una materia opinable que los escritores barceloneses en lengua catalana encuentran exagerado.

El hecho es que Mendoza, de origen bilingüe, ha enriquecido con sus obras el teatro catalán con la que es su segunda lengua. Curiosamente, ha demostrado ser un gran creador verbal, especialmente en su obra *Restauració*, que es un texto de altísimo interés y riesgo. A pesar del éxito de esta obra —estrenada el 1990 en Centre Dramàtic de la Generalitat (CDGC) en el periodo de Doménech Reixach—, a pesar de que alguno de los mejores críticos la defendieron encarnizadamente —como Marcos Ordóñez o Mercé Saumell—, sin contar con el prestigio que Mendoza tiene como periodista e intelectual, el éxito de Restauración no ha hecho posible que las dos obras siguientes llegaran al público de manera adecuada. De una lado, *Glòria* (2006), una propuesta divertida, ágil, que sigue la gran maestría de Thomas S. Eliot, y que no se ha estrenado ni, de hecho, publicado —hay una edición no venal en castellano de Seix Barral, por encargo de la FNAC, para regalar a sus clientes, con que la edición catalana todavía es inédita—; del otro, *Greus qüestions* (2004), estrenada en el festival Temporada Alta de Girona y explotada en la Sala Muntaner —la más grande de las «alternativas»—, con dirección de Rosa Novell, donde obtuvo un éxito de público extraordinario (este texto tampoco se ha editado en catalán).

Por lo tanto, el hombre que da prestigio al teatro catalán y se ha esforzado a hacer un teatro de altos vuelos y de sabia preocupación popular, es ahuyentado del teatro a todos los niveles y su obra prácticamente no figura en ningún panorama o historia de las que circulan.

Pensamos que Restauració es una de las gran aportaciones que se ha hecho al teatro desde esta generación. Según Mercé Saumell («El placer del lenguaje», Diario de Barcelona, 20-11-1990) «Restauració responde a este interés por el hecho teatral mediante la creación de una pieza basada en la convención teatral clásica —aquella de las tres unidades— y que, justamente, hace de la convención su asunto principal. Así, la mixtura de géneros, la convivencia de registros, el juego entre indumentarias y disfraces, los reencuentros repentinos, los “aparte”, el monólogo como cadencia final..., estructuran este trabajo en torno de la dramaticidad tradicional y la parodia de ésta en un continuo guiño al espectador (conocedor-de-teatro)».

También es de gran interés lo que dijo Marcos Ordóñez («“Restauració”, de Eduardo Mendoza: pavana de máscaras para dos superactores», ABC [Cataluña], 18-11-1990): «Así son las cosas en este país de extremos y, desde luego, poco bien puede hacerle en Mendoza (aunque lo imagino en un permanente y sajón econgimiento de espaldas) que Restauració sea considerada una banal parodia de L'hereu i la forastera, ora un alquímico crisol donde se alían T. S. Eliot, Christopher Isherwood, su tocayo Fry y W. H. Auden: suerte que a Foix no le dio por escribir teatro; suerte, también, que Congreve y las restoration comedies nos quedan lejos, y esto que su público era “a new audience of fashionable young cynics and dilettantes, self-indulgent rakes and wits who prized glittering conversation”».

Un caso parecido al de Mendoza es la aportación de Narcís Comadira (1942), uno de los mejores poetas —pintor, ensayista y periodista de calidad—, que ha enriquecido el teatro catalán con unos textos de gran factura formal y con una capacidad de riesgo y de aventura estéticas fuera de lo común. La vida perdurable (1991), Neva: un te (1992) y L' hora dels adéus (1995) son tres textos impresionantes que resultan absolutamente inhabituales en el contexto del teatro catalán. Una especial importancia tiene El dia dels morts. Un oratori per a Josep Pla (1997), donde analiza la trayectoria del gran escritor —según Espriu el creador de la prosa catalana moderna—, que fue un gran colaboracionista de Franco (incluso parece que ejerció de espía en misiones especialmente dramáticas). La biografía de Josep Pla no se ha querido asumir y el tartufismo del país, que ha hecho una teoría de buenos y malos, se ensañó durante

mucho tiempo con su creación literaria, que es de un nivel extraordinario.

Los compañeros de generación de Pla fueron terriblement crueles con él y le negaron todo tipo de sal y todo tipo de pan. Nunca tuvieron en cuenta lo que Francia hizo, por ejemplo, con Louis Ferdinand Auguste Destouches, conocido como Céline, o bien las culturas angloamericanas con Ezra Pound.

Era, pues, muy importante que un representante de la generación siguiente a la de Pla, hombre de gran calidad moral como es Comadira, se enfrentara a la personalidad de Pla y mirara de exorcizar a través del teatro todos los fantasmas que habían ido pululando en torno de Pla y los agujeros negros en que el propio Pla había caído al no querer asumir de manera adecuada su pasado.

Últimamente, con *Pinsans i cadeneres* —estrenada en junio de 2008 en el Teatre Municipal de Girona—, espectáculo que se ha llevado a Guanajuato, el gran director Xavier Albertí ha hecho posible que Comadira llegara al público, consiguiendo un espectáculo musical lleno de encanto y de nostalgia, donde se analizan todas las miserias y todas las grandezas de las corales en Catalunya.

Jordi Teixidor (Barcelona, 1939), obtuvo un gran éxito de público ya en su debut con *El retaule del flautista*, estrenada por Pau Garsaball en el Teatro Capsa, en 1971. En el marco del teatro en lengua catalana es el texto que más éxito ha obtenido nacional e internacionalmente, junto al *El método Grönholm*, de Jordi Galceran. El Capsa fue el segundo intento, después de la Companyia Adrià Gual en el Romea, de abrir las puertas del teatro profesional a los grupos independientes. Teixidor se había formado en las filas del teatro político, en los años en que, simplemente, hablar de lo que sucede en la sociedad que rodeaba al autor, podía constituir un riesgo. Sin llegar al éxito de su primera obra, presentó otras de indudable interés y buena construcción como *L'Auca del senyor Llobet* (1969), *La jungla sentimental* (1973) y *Dispara Flanagan* (1974). De nuevo, los teatros subvencionados lo han olvidado totalmente y sólo *Residuals* fue puesta en escena, en 1989, en el Centro Dramático de la Generalitat de Catalunya, junto a *Alfons IV*, de Josep Maria Muñoz Pujol, dado que habían obtenido el Premio Nacional de Teatro ex-aequo. Sus últimos textos, por ejemplo *Cromos* (2000), son de una gran calidad.

Josep Maria Muñoz Pujol (Barcelona, 1924), ha cultivado un teatro a medio camino de la experimentación y del realismo. Se incorporó muy tarde a la dramaturgia escrita en catalán. *Antígona 66* consiguió un gran éxito y en *Kux, my Lord!* logró un terrible análisis de la dictadura franquista. Esta obra iba a ser estrenada por la Companyia Adrià Gual, en el Festival Cero de San Sebastián (1970), pero fue prohibida por la censura, lo que comportó que todas las compañías presentes se solidarizaran y boicotearan el Festival hasta su suspensión, que fue definitiva. Fue uno de los primeros actos de lucha democrática que la profesión teatral llevó a cabo.

En los años sesenta la estética del teatro realista tuvo dos dimensiones fundamentales: la que venía del realismo tradicional, que tuvo en Ignasi Iglésias (1871-1928) su máximo representante, y la corriente de los sainetistas iniciada por Josep Robrenyo (1780-1838) y continuada por Emili Vilanova, Apel·les Mestres y Joaquim Ruyra. Tuvo mucha influencia la corriente del realismo madrileño liderada por Buero Vallejo, Laura Olmo, José María Rodríguez Méndez y Alfonso Sastre. Hay que señalar que junto a estos dos realismos paralelos, a principios de los años sesenta Barcelona se convirtió en un centro brechtiano de primer orden. Algunos pensaron que había que fundir el lenguaje internacional del realismo épico con los realismos autóctonos. De la unión de los realismos del teatro objetivista surgieron espectáculos que marcaron un hito del teatro catalán como *Adrià Gual i la seva època*, de Ricard Salvat, *Ronda de Mort a Sinera* o *La gent de Sinera*, sobre textos de Salvador Espriu, *Camí de nit*, de Lluís Pasqual y *Layret*, de Capmany. La ruptura de esta corriente dio pie al altamente poético espec-

táculo *Antaviana*, de Josep Lluís Bozzo con su compañía Dagoll Dagom sobre textos de Pere Calders, autor que también se había exilado en México.

Un creador que se está incorporando al teatro de Barcelona en las últimas temporadas es **Manuel Molins** (1946). El centralismo barcelonés ha hecho posible la inaceptable situación de olvidar la realidad teatral de Valencia, Mallorca y Perpinyà. Molins ha estrenado recientemente *Els viatgers de l'absenta* (2006) y *Sabates de taló alt* (2008) con buena consideración crítica. Con todo, su mejor obra es *La màquina del doctor Wittgenstein*, donde reflexiona sobre «la soledad de las personas que saben realizar una vida diferente, imprescindible para poder llevar hasta el límite su pasión: dar forma al más íntimo caos», como señaló el gran crítico valenciano Francesc Calafat.

Molins ha recuperado el sentido calderoniano del teatro, el que lo convierte en la expresión de un pensamiento filosófico o teológico en segundo grado. Partiendo de Harold Pinter, Peter Handke y Tom Stoppard, ha sentido la fascinación de Ludwig Wittgenstein y, bajo sus enseñanzas, ha escrito un tríptico titulado *Trilogia d'exilis*, compuesto por las obras citadas —*La màquina* y *Els viatgers*— y *Diònysos*.

El teatro visual

Entre la generación realista de los años sesenta y la minimalista, surgida a finales de los ochenta, existe una importante generación de creadores de espectáculos, que podríamos denominar «dramaturgos de la imagen».

Como reacción a la omnipresencia del realismo en la década de los sesenta empezó a producirse la eclosión del teatro de la imagen o teatro visual. Se fueron afianzando grupos como Els Joglars, fundado por **Albert Boadella**, **Carlota Soldevila** y **Antoni Font**, en 1962. Boadella es autor de alguno de los espectáculos más bellos y altamente profesionales del teatro catalán. Dos de ellos tuvieron, además, una gran dimensión política: *Ubu rei* —de la que hizo dos versiones— y *La torna*. Por esta última Boadella sería encarcelado. Curiosamente, él, que criticó acerbamente al partido Convergència i Unió (CiU), que gobernó durante 23 años, en los últimos años se ha convertido en un furibundo detractor del catalanismo, llegando a declarar que no estrenará nunca más en Catalunya.

Una década después surge Els Comediants, que recupera el ambiente de fiesta, las manifestaciones parateatrales y el sentido del rito, consiguiendo alguno de los espectáculos más poéticos e imaginativos que se han presentado en estos últimos años: *Non plus plis*, *Catacrock*, *Plou i fa sol*, *Sol solet*, *La nit* y *Dimonis*.

En el contexto de la transición democrática, proliferan los grupos de jóvenes que conciben el teatro como un evento festivo o experimental, pero sin tomar el texto como referente de la creación teatral. Se unirán a esta orientación La Cubana —grupo surgido en el Festival de Sitges—, Circ Cric y Zotal Teatre. Y con una especial calidad, Sèmola Teatre, creado en 1978. En la década de los setenta y los ochenta el teatro de autor es prácticamente substituido por la autoría de compañías y grupos teatrales que afirman, a veces, practicar la creación colectiva.

Partiendo de las aportaciones de Francis Picabia, Salvat Papasseit, J. V. Foix, Joan Brossa, Joan Ponç, Antoni Tàpies, y los actos vanguardistas organizados por el Club 49, surgen las originalísimas aportaciones visuales de **Albert Vidal** y musicales de **Carles Santos**, sensibilizándolas con los últimos elementos de los *happenings* europeos y neoyorquinos. Con el nacimiento en Inglaterra de la estética punk, surge, a finales de los setenta, y se impone La Fura del Baus. Este grupo produce espectáculos de creación colectiva o work in progress, de gran impacto y originalidad visual y con gran sentido del riesgo y la aventura. Su última propuesta, *Boris Godunov* (2008), ha sido estrenada en el TNC lo cual ha implicado un reconocimiento a su larga tarea vanguardística.

La generación de los años noventa

Forman parte de esta generación autores como Carles Alberola (1964), Carles Batlle (1963), Sergi Belbel (1963), Lluïsa Cunillé (1961), Beth Escudé (1963), Jordi Galceran (1964), Ignasi Garcia Barba (1964), Roberto García (1968), Francesc Pereira (1961), Josep Pere Peyró (1959), David Plana (1969) y Mercè Sàrrias (1966).

De Sergi Belbel, la historiadora americana Sharon Feldman, profunda conocedora del teatro catalán, escribió: «La estética teatral de Belbel se construye a base de líneas esencialistas e incluso minimalistas, de sutilezas poéticas y políticas, silencios cargados de significado y palabras que a veces carecen de sentido. Es también un teatro de tonalidades existencialistas, matizado por las influencias de Beckett y otros representantes de las vanguardias teatrales europeas». La aportación de Sergi Belbel al teatro catalán, no sólo como dramaturgo, sino también como director escénico, es muy importante, y constituye la avanzadilla de una generación que incorpora al teatro nuevos temas: el paro, la inmigración, el ecologismo. Sus recursos se inspiran, en buena parte, en los autores existencialistas, en el Teatro del Absurdo de los años sesenta y en las actitudes minimalistas y esencialistas de los años setenta y ochenta. Sus últimos estrenos en el TNC —*Forasters* (2005) y *A la Toscana* (2007)— han tenido muy mala acogida crítica, Su excesivo deseo de conquistar al gran público ha hecho que bajara muy sensiblemente los niveles de calidad que había conseguido. En el otro teatro subvencionado, el Teatre Lliure, presentó *Mòbil* (2007), que recibió una irritadísima acogida pública, como pocas veces había sucedido. Sus mejores aportaciones son, sin duda, *El temps de Plank* (2002) y *Després de la pluja* (1993).

De esta generación de los noventa cabe destacar, también, la obra de Lluïsa Cunillé (1961), que transita por un camino estético heredero del Teatro del Absurdo y, en el contexto catalán, de Manuel de Pedrolo. Joan Ollé, uno de los directores que ha defendido con tenacidad sus obras, escribió: «El teatro de Lluïsa Cunillé pide a sus ejecutantes una precisión exquisita. Como en calidoscopio: moved sólo un cristal y todos los equilibrios quedarán alterados». El gran director-autor Xavier Albertí (1962), es otro de sus grandes admiradores. Bajo su tutela, y escribiendo en colaboración, ha dado a conocer *Assajant Pitarra* (2007), una propuesta de pretensión popular. Cunillé es autora de dos de los más bellos textos de esta generación: *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) y *Après moi, le déluge* (2007). Este último es, además, un gran texto de teatro político.

El teatro en Catalunya, en los Países Catalanes, pasa por un momento de gran vitalidad, parecida a la que había tenido a finales del siglo XIX. Cabría esperar que la pléyade de directores, autores, escenógrafos, compañías y la amplia propuesta de teatros subvencionados se acrisolaran, gracias a unas políticas culturales abiertas y de verdadera vocación europea, y se concretaran en una realidad estética, ética y política acorde con las necesidades de este nuevo milenio.

En este momento el teatro de Catalunya se encuentra ante una gran disyuntiva estética. Los autores de la generación de los ochenta viven de espaldas completamente a la tradición del teatro catalán que hemos querido detallar en este trabajo. En lugar del respeto a la tradición y el gran referente que fue para la generación realista —y aún es para algunos autores del siglo XXI—, Salvador Espriu y su *Primera història d'Ester*, los creadores que tienen gran influencia valoran, como único punto de partida válido, las enseñanzas de José Sanchís Sinisterra. Este autor valenciano prácticamente nunca ha querido escribir en catalán. El poder excesivo, acumulado por algunos representantes de la generación de los ochenta que controlan el TNC, la Sala Beckett, l'Obrador y gran parte de los talleres y de las publicaciones del Institut del Teatre —sin olvidar que controlaron asimismo la última etapa del Festival Internacional de Teatro

de Sitges hasta que fue suprimido—, han hecho que muchos jóvenes autores hayan aceptado, como único válido, este modelo. El hecho de que el gran autor Sanchís Sinisterra escriba en castellano y no se haya preocupado por reflejar la realidad catalana ha hecho posible la antinomia estética llevada a cabo por la Sala Beckett y su red de influencia. Por un lado, defienden y siguen las enseñanzas de Beckett y, por otro, las de Brecht. Siguen el modelo de la dramaturgia de Sanchís que, por un lado escribe obras bellísimas de corte beckettiano, y por otro, textos como *¡Ay, Carmela!*, que tuvo el honor de ser presentada en el templo del Teatro Objetivista, el Berliner Ensemble, de Berlín. Todas estas contradicciones estéticas —que comportan contradicciones éticas y políticas—, unidas a la marcha de Sanchís de Barcelona en 1997, han llevado a esta generación a una crisis de identidad que la ha obligado a replantearse las líneas escapistas de la realidad en que se hallaban inmersos. Es muy revelador que Lluïsa Cunillé, tal vez el máximo valor de este grupo, se haya pasado al teatro de absoluta denuncia política en sus últimos textos.

En este terreno movedizo se encuentra el teatro de los primeros años del siglo *xxi*. Por un lado, los que siguen las enseñanzas del filósofo Eugeni d'Ors, de los galleguistas Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo, que afirmaban que todo lo que no es tradición es plagio y, por otro lado, de los que postulan que la tradición teatral catalana empieza con la fundación de la Sala Beckett (1989).

El teatro catalán, que se halla —con todo— en el mejor momento de su historia, está obligado a resolver este inquietante y, a la vez, preocupante dilema.