

Conversaciones



Creadores y autores del Teatro Catalán

LA ANTESALA DEL PARAISO

Por Joan-Anton Benach

No sé lo que resistirá el tópico o si éste tal vez feneció ya por la bonanza de un tiempo de vacas menos magras, pero si en este país escribir es llorar, escribir teatro sería un gran desconsuelo, y escribir teatro catalán, el lloro continuo, la desesperanza sin remedio y, al fin, la pura resignación. Sin embargo, y dado que muchas vocaciones se distinguen por un fuerte componente masoquista, en Cataluña se mantiene en pie de guerra una nómina de autores y/o creadores dramáticos nada desdeñable, empecinada en demostrar que el teatro puede ser una actividad suficientemente normalizada.

La cuestión no es nada simple, puesto

que en su propio planteamiento surgen actitudes maximalistas o catastrofistas y un sin fin de malentendidos. En ocasiones, la cultura catalana es como un gato escaldado que intenta escapar de fantasmas y verdugos, sin atender realidades tan elementales como, por ejemplo, la ley de la oferta y la demanda; se diría que persisten aún ingenuas actitudes militantes confiadas en que el teatro llegue a provocar los mismos entusiasmos y fervores que el Barça. ¿Cómo eludir las interpretaciones variopintas que el término «normalización» viene provocando en el largo y duro proceso reivindicador de una identidad nacional y cultural? Sospecho que el creador/autor dramático se conformaría con aquella «normalidad» de sa-

Els Comediants

berse parte de un sistema capaz de asegurar que la mayor parte de su trabajo pudiera entrar en los mecanismos de producción y exhibición, de forma regular y dentro de unos plazos razonables. Sobre decir que, en el pasado inmediato, tal perspectiva se ha visto amargamente desmentida y que sólo hasta fechas muy recientes parecen soplar aires de cambio más benévolos, para algunos francamente halagüeños.

Con ocasión del montaje de *Indian Summer*, del valenciano Rodolf Sirera, presentado a mediados de enero en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Guillermo Heras, el hombre de Tábano, actual cabeza visible del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE), declaraba al diario *La Vanguardia* (7-1-91): «Está claro que el teatro más importante e interesante que se está haciendo en España a todos los niveles es, desde hace mucho tiempo, el teatro catalán. El más importante, pienso, incluso, de toda el área mediterránea». El piropo es de una contundencia fantástica y viene inspirado por la propia experiencia de Heras. En teatro, al igual que en los espectáculos de danza, el setenta por ciento de la programación y de la coproducción del CNTE se basa en creadores de Cataluña y Valencia. Sin tratar de desmentir testimonio tan *neutral* como éste de Guillermo Heras, director de teatro y gestor ubicado en el organigrama del INAEM, del Ministerio de Cultura, parece oportuna alguna observación complementaria que contribuya a comprender mejor los elementos de ese panorama, en ciertos aspectos esplendoroso.

Originalidad

En Cataluña, efectivamente, «se fabrica» un teatro interesante, innovador y con unos planteamientos ideológicos y estéticos que revelan una vitalidad incuestionable. Albert Boadella, con Els Joglars; Joan Font con Comediants; el Teatre Lliure, con Fabià Puigserver y Lluís Pasqual, este último precoz director del Théâtre de l'Europe-Odéon; Dagoll Dagom, La Fura dels Baus, La Cubana... son nombres que revalidan en cada una de sus propuestas la categoría de unos productos dramáticos, homologables en muchos casos a la mejor producción teatral contemporánea que puede verse en las regulares convocatorias de los festivales-espectáculos de mayor prestigio internacional y que luego opera, preferentemente, fuera de los circuitos comerciales. No es casualidad,



además, que los dos grupos con una más amplia y más constante proyección a escala planetaria que existen en España sean Comediants y La Fura dels Baus.

La originalidad y el notable grado de madurez que presentan muchos colectivos de teatro es probable que tenga sus raíces más hondas en una práctica escénica enormemente extendida en Cataluña y emparentada con la vocación asociativa de una colectividad que contrapone a los tópicos individualistas y mercantilistas una constelación de actividades «gratuitas», lúdicas y culturales realmente asombrosa. Sólo la Federació de Teatre Amateur de Catalunya —en la que no están los aficionados de las tardes dominicales o con trabajos esporádicos ni los que acceden a las subvenciones públicas mínimas— reúne a más de 250 grupos, organiza anualmente una treintena de encuentros y certámenes y cuenta con ocho circuitos de teatro comarcal. Pero al margen de esta referencia, de un alcance sociológico no estudiado aún en profundidad, cabe recordar la circunstancia del histórico papel que jugó el llamado «teatro independiente» desde los primeros años sesenta, y que en Cataluña actuó en un frente social y político que contaba siempre con «otra» trinchera desde la que vigorizar un signo de identidad imprescindible. Se proponía, en efecto, un nuevo teatro como respuesta y alternativa a una depauperada escena comercial, y este nuevo teatro era catalán, es decir, con unos ingredientes artísticos y técnicos, autorales a veces, autóctonos, y un teatro «en» catalán. En resumen: una acción cultural que se planteaba a partir de una militancia cívica e idiomática inequívoca.

La Agrupació Dramàtica de Barcelona, la fecunda y célebre ADB, que funcionó de 1955 a 1963, había preparado el terreno a los «independientes» y la conciencia de que éstos estaban cimentando uno de los elementos de identificación fundamentales en toda sociedad adulta —aun con los espacios acotados que de hace tiempo tiene el lenguaje dramático—, contribuyó a un acelerado proceso de autoexigencia, rigor e imaginación que daría resultados visibles con la llegada de la democracia. La generosidad y buena fe del luchador, la causa común que se establecía entre éste y su público, había facilitado el perdón o la tolerancia de muchos fallos y precariedades inevitables. Con la democracia, no obstante, ya no bastaba el enmascaramiento de la farsa, el paseo por las analogías que podían sugerir los señores Gorki, Wesker o Brecht, las estratagemas elípticas con las que dar por bueno un teatro elaborado desde la oposición, que aunaba a cómicos y espectadores. Sin la dictadura ya no iba a existir la coartada con

a originalidad y el notable grado de madurez que presentan muchos colectivos de teatro es probable que tenga sus raíces más hondas en una práctica escénica enormemente extendida en Cataluña, emparentada con la vocación asociativa de una colectividad que contrapone a los tópicos individualistas y mercantilistas una constelación de actividades «gratuitas», lúdicas y culturales realmente asombrosa

que justificar mediocridades. La profesionalización responsable se convertiría en un objetivo apremiante. Así lo entendió el Teatre Lliure, que se fundaba en 1976; así lo entendería pronto Dagoll Dagom, un grupo que nació con un sorprendente y sugestivo ejercicio titulado *No hablaré en clase* (1977) y hoy lanzado al campo de los «musicales» de éxito multitudinario; así lo venían entendiendo Els Joglars, cuyo director, Boadella, es, creo yo, uno de los hombres más meticulosos y, al tiempo, más ambiciosos a la hora de pedir el máximo rendimiento a sus actores... Y así lo han entendido también grupos modestos que operan fuera de la capital barcelonesa, como son La Gàbia de Vic o El Talleret de Salt, en Gerona, o el G.A.T. de l'Hospitalet del Llobregat, cuyos montajes suelen llevar el distintivo de una dramaturgia muy meditada e, invariablemente, el destello de una innovación nunca confundida con la pirueta banal.

Tal vez las dificultades añadidas que conoció la gente de teatro, por un lado, y, por otro, un juego de complicidades y de demandas especialmente dinámico, explique la situación actual. En cualquier caso, es cierto: de Cataluña probablemente surge el teatro con mayores y mejores rasgos de contemporaneidad que hoy se produce en España. A favor de tal fenómeno está el hecho de un proceso relativamente activo y cambiante, que hace que los resultados sean fácilmente contrastables. Algunos creadores —directores, escenógrafos, colectivos más o menos cohesionados y estables— tienen «colocado» el producto desde el momento mismo de proponerlo, bien por cuanto disponen del escenario o mecanismo de distribución que hará posible exhibirlo, bien porque cuentan con la asistencia pública requerida para que cualquier proyecto acabe integrado a una programación regular, o, en fin, porque se benefician de ambas cosas a la vez. Pero, ¿queda explicado así todo el vigor creativo de un teatro autóctono que goza de un crédito en aumento y en el que fijan su atención e interés muchos centros de producción españoles e internacionales?

El autor local

Un capítulo siempre abierto, siempre problemático y que suele leerse con la boca pequeña a fin de no malograr tanta dicha, viene constituido, como se apuntaba, por el discreto papel que tradicionalmente juega el autor local en este espectacular despegue de la escena catalana contemporánea. El autor, el escritor de teatro que inventa his-

Conversaciones

torias de hoy para un público de hoy, ha estado y está aún, en gran medida, en la antesala del paraíso, aguardando discretamente su oportunidad. Hablo en términos generales y con los elementos de juicio que aporta una historia reciente básicamente adversa para el pensador solitario de dramas, tragedias o comedias. En esa historia inmediata se aprecia, con una elocuencia abrumadora, la inclinación que el «fabricante» de un teatro de texto —el imperio del director o realizador ha tenido también su particular versión en Cataluña— ha demostrado por la apuesta segura, por el clásico universal, por la obra de *calité* homologada, así como el consiguiente olvido de las posibilidades que podía encerrar la escritura dramática autóctona. La renuncia a indagar en dichas posibilidades suponía, claro está, y simultáneamente, eludir riesgos demasiado incómodos.

La obsesión por el éxito o por el producto simplemente llamativo ha contagiado a las instituciones, que hasta fechas muy próximas no han aportado apenas indicios de alguna preocupación por el escritor de teatro y sí, en cambio, todos los que se quiera del interés por el previsible resultado final de la oferta en la que se jugaban los cuartos. Hasta la temporada 1989-1990, el propio Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya no se planteó una opción clara al respecto, de modo que el espectáculo de autoría indígena navegaba en un mar de ensayos difusos con sabor a cocina internacional, eso sí, mediterránea. Por su parte, Josep Maria Flotats, ese eminente profesional que llegaba a Barcelona en 1984 desde la Comédie, presentando su «operación rescate» un curioso carácter salvífico para el teatro catalán, ofrecía como primicia del reencuentro con su público la pieza italiana *Una jornada particular*. Y cabe recordar también que tras su legendario, espléndido, *Cyrano*, en ninguna de las temporadas que Flotats ha dirigido en el Poliorama, los autores catalanes han ocupado un puesto de mínimo relieve; esa renuncia olímpica, o preolímpica, a programar autores locales ha tenido el pasado otoño una excepción en cierto modo sarcástica. El actor/director se sacó de la manga *Ara que els ametllers ja estan batuts*, un montaje a partir de textos de... Josep Pla. Ha sido como decir: «Nada tengo contra los escritores del país, pero dado que ninguno de sus textos para el teatro merece mi confianza, ahí va un espectáculo con la palabra de uno de los más grandes prosistas que ha tenido Cataluña a lo largo de este siglo».

Josep Maria Flotats es también eso: un fabricante, a menudo un gran fabricante de teatro, metódico, con un altísimo nivel



Els Joglars

profesional, pero la materia primera con la que elaborar ese teatro debe cosecharse, piensa, en tierras más feraces. Y, mientras, una docena larga de autores estaría en la sala de espera de un paraíso, el Poliorama, en este caso dotado de poderosos recursos económicos. Es sumamente revelador, no obstante, que en el proyecto del llamado Teatre Nacional de Catalunya que Flotats presentó a principios de 1990 constara como uno de los objetivos prioritarios de la futura institución el de constituir el fondo de repertorio de un teatro catalán, clásico y contemporáneo, remitiendo, pues, a un mañana impreciso la rectificación de una política programadora difícilmente justificable.

Teatre Lliure

En 1979 se levantó en los medios teatrales barceloneses una polémica en torno a los criterios de actuación del Lliure —uno de los colectivos más solventes y el más premiado de España—, según los cuales el autor local se veía asimismo desterrado de las temporadas ordinarias de la compañía. De hecho, el Teatre Lliure se había inaugurado con una obra, *Camí de nit*, concebida y escrita por Lluís Pasqual e inspirada en una lucha obrera del siglo XIX. Acto seguido, sin embargo, la atención del grupo se centró en la elaboración de espectáculos en los que la dramaturgia, el rigor metodológico, la concepción del espacio escénico, la técnica y el lenguaje interpretativo pudieran confluir en productos ubicables por encima de los estándar medios de calidad, susceptibles de arrinconar cualquier aceptación condescendiente y de provocar, por contra, una gratificación cierta, desconocida tanto por el espectador errante de la apollada escena comercial como por la clientela de las barricadas de los independientes. El Lliure necesitaba apoyarse en textos sólidos, «probados», aunque a menudo difíciles. Shakespeare y Chéjov, Molière y Brecht, Ibsen y Genet... entraban en una suerte de escuela-de-la-obra-bien-hecha que el momento histórico —recuérdese, 1976— reclamaba con urgencia. Ciertamente, las razones del Lliure por las que el autor catalán no tendría una presencia activa en el nuevo teatro merecieron serias discrepancias; pero también es verdad que una vez consolidado el prestigio de la compañía y abierta ésta a mayores ámbitos de proyección en la colectividad —su nueva sede en el Palacio de la Agricultura de la Exposición de 1929 es ya un proyecto firme y a plazo fijo—, la dramaturgia catalana se abre paso desde mediados de los

Conversaciones

ochenta en las temporadas del grupo, programando una *Operació Ubú* de Boadella o el activísimo escritor Josep M. Benet, reencontrando a otro contemporáneo valioso como Ramon Gomis (*Capvespre al jardí*), repescando a un Joan Oliver olvidado (*El 30 d'abril*) o, en fin, ofreciendo ahora mismo una de las revisiones más sugestivas que se han hecho de *Terra baixa*, de Guimerà, la obra más universal del repertorio clásico catalán.

No se trata, sin embargo, de ponerle paños calientes a una crónica que, también en el caso del Lliure, se ha escrito, básicamente, sin el concurso de los autores locales. Tiempo atrás, Jordi Coca, el actual director del Institut del Teatre, trabajó en una cuidadosa historia de la citada ADB, sugiriendo que fue aquella experiencia el anticipado modelo de un Teatro Nacional de Catalunya que combinaba clasicismo y contemporaneidad, textos europeos y textos catalanes. La ADB desapareció en 1963, el mismo año en que se instituía el Premio Josep Maria de Sagarra, que dio nombre a toda una generación de autores: Benet, Jordi

Teixidor —el de *El retaule del flautista*—, Melendres, Alexandre Ballester, Josep M. Muñoz Pujol..., generación intermedia entre los Soldevila, Salvador Espriu, Joan Oliver, la vigencia de cuyo teatro fue contrastada por la ADB y, posteriormente, tomada como ejemplo de un teatro cívico que algunos independientes con aspiraciones profesionales asumieron con positiva eficacia. Tal vez la creatividad de que hoy se habla no sería la misma sin la influencia que ejerció, entre otros muchos colectivos, la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que, con las obras de Espriu *Primera història d'Esther* y *Ronda de mort a Sinera*, elevó el tono de una actividad dramática en tiempos aún de emergencia, marginada por los poderes fácticos de la época.

Vacío

De esta veloz y tan incompleta panorámica se deriva la evidencia de que justamente es aquella generación que califico de inter-

media la que ha podido plantear una sostenida reivindicación por su anómala condición periférica respecto al teatro producido en Cataluña. Algunos de sus miembros desertaron en el camino. Benet i Jornet es el que ha sido representado con más asiduidad. Teixidor habría necesitado un tratamiento escénico más fluido de sus trabajos, sustentados en un oficio seguro, y lo mismo cabe decir de Muñoz Pujol —*Valor y Alfons IV* entre sus últimas obras—, dramaturgo cuya sensibilidad le lleva a indagar en el anticonvencionalismo de las situaciones dramáticas pero que precisa la «prueba» definitiva y más constante del escenario, que, a fin de cuentas, es de donde surge la real capacidad de comunicación con el público.

Por ese lado hay un vacío que urge llenar para establecer un *continuum* de la producción dramática catalana contemporánea. Sería, creo, una insensatez pensar que la historia ha detenido el reloj para autores que vienen escribiendo teatro desde hace 20 o 25 años, con una aportación efectiva todavía, en gran parte por descubrir. Sin una atención en esta línea, dudo que las fascinaciones fulgurantes por los *novísimos* sirvan para recuperar el tiempo perdido. Guillermo Heras extiende su afecto por el teatro catalán a los jóvenes autores; él mismo contribuyó al descubrimiento de Sergi Belbel, repentino fenómeno de autoría deslumbrante y original, de quien, ahora mismo, se va a representar en la Sala Olimpia de Madrid su pieza *Tàlem*, traducida al castellano. Y al de Belbel se añaden los nombres de Joan Barbero, Joan Cavallé, Rodríguez Pereira, Joan Casas... una nueva hornada que estimula probablemente la nueva cotización que parece alcanzar la escritura teatral, y a la que se incorporan narradores tan consagrados como Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza.

El paisaje, sin duda, cambia de color, y el Centre Dramàtic de la Generalitat, en las dos últimas temporadas, dedica por vez primera más del 80 por 100 de su programación a autores catalanes, con una esperanzadora distribución de protagonismos que, se diría, quiere atender más a la categoría específica de los textos que a otras consideraciones aleatorias. Si la experiencia no resulta efímera y provoca, al propio tiempo, efectos inducidos que permitan redescubrir el papel primordial del escritor de teatro, quizá se alcance aquella normalización cultural que tantos ríos de tinta hace correr en vano. ■

Joan-Anton Benach es periodista, ex-delegado de Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona (1979-1983) y crítico de teatro de *La Vanguardia*.

Els Comediants

