

crítica Joan-Anton Benach: «El equipaje y la mudanza de Liubov Andreievna (Anna Lizaran) que, en vez de estar oculto entre cajas, el público encuentra al acabar la función junto a la escalera del teatro, sugiere plásticamente dicho traslado. Y más explícito todavía: en el montaje, el cerezal de Chéjov que sus antiguos propietarios abandonarán para siempre, se equipara al pequeño y glorioso local que el Lliure abrió en 1976 y cuya maqueta está presente en escena desde la mitad del primer acto, como un “estorbo” irrenunciable...», J-A. Benach: «Aires de cambio para un gran Chéjov», *La Vanguardia*, domingo 20 de febrero de 2000.

23. Santiago Fondevila acababa su crítica de *La La La La La* con la siguiente reflexión: «Eso sí, me gusta más el decálogo de idiota que ha escrito el director que cualquier solo de los graciosos oficiales de TV3. Me gustan los espectáculos de Bernat por su desinhibición, por su irónico pesimismo, por su humanidad. Esto es lo que hay y desearía que esta crítica, si lo es, les diera una imagen de lo que vivirán si se acercan al barracón de la plaza Margarida Xirgu», S. Fondevila: «Visiones de un inadaptado», *La Vanguardia*, miércoles 24 de diciembre de 2003.

24. Manuel Guerrero escribía a propósito de *La meua filla sóc jo*: «El mundo subversivo de Santos heredero de la vanguardia musical, teatral y artística, satírica y radical, en la gran tradición de Jarry y Artaud, de Buñuel, Dalí y Brossa se mueve entre la imaginación más exaltada, la lírica y la vulgaridad de la vida cotidiana. Santos se sitúa en una particular poética contemporánea del absurdo y el sin sentido», M. Guerrero: «La clonación y la ópera», *Culturas* n. 152, suplemento de *La Vanguardia*, miércoles 18 de mayo de 2005.

25. El espectáculo estaba creado y dirigido por Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet y Marcel Borràs, muestra de distintas generaciones complementadas a la perfección en este espectáculo de carácter histórico que revisitaba los últimos 40 años de la historia de España.

## La dramaturgia catalana del siglo XXI: diez años de autorías fieles al espectador

Pere Riera

Institut del Teatre

### Nuevas generaciones: un acto de fe

En el año 1999 –y en los precedentes–, el teatro catalán de texto existía. Avisamos a los navegantes con una afirmación tan simple para que nadie crea que, a nuestro entender, la literatura dramática en lengua catalana existe sólo desde hace un lustro o una década. Es cierto que en los últimos cinco o diez años la dramaturgia catalana ha experimentado un insólito y esperanzador renacimiento. En la actualidad son muchos los autores en activo que tienen la oportunidad de escribir y exhibir sus textos; las salas públicas y privadas apuestan por los valores autóctonos, y el público pone la guinda llenando los teatros en los que se representan sus obras; incluso muchos de estos nuevos talentos exportan sus creaciones al otro lado de los Pirineos. Hay una multitud de autores (y autoras) relativamente jóvenes –entre los treinta y los cuarenta años– que conviven de forma civilizada con los miembros de las generaciones precedentes, muchos de los cuales se han visto beneficiados también con este renacimiento. Y así, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Albert Mestres, Mercè Sàrries, Àngels Aymar, Jordi Galceran, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, David Plana, Beth Escudé, Enric Nolla y muchos otros comparten cartel a menudo con algunos integrantes de las nuevas e impetuosas hornadas: Esteve Soler, Guillem Clua, Cristina Clemente, Jordi Casanovas, Marta Buchaca, Pau Miró, Carles Mallol, Jordi Faura, Helena Tornero, Jordi Silva, Àlex Mañas, Victòria Szpunzberg, Josep M. Miró, Eva Hibernia, etc.

¿A quién se debe esto? Muy probablemente-

te, a los gestores culturales y a los directores y programadores de los teatros catalanes, responsables de un progresivo cambio en el paradigma de las políticas teatrales del país, un cambio que, sin duda, hay que conjugar con acertadas y puntuales iniciativas de carácter artístico provenientes de teatros tanto públicos como privados y que han favorecido la irrupción de un enjambre de nuevos dramaturgos. A lo largo de estas páginas desarrollaremos las razones por las que consideramos estos factores como los responsables del fenómeno que es objeto de análisis, pero esto no significa que olvidemos el trabajo que durante años han realizado dos instituciones académicas que se han encargado de formar –y de suministrar– los nuevos dramaturgos. En el Institut del Teatre se ha apostado firmemente por ofrecer a todos los alumnos de dramaturgia unos ciclos formativos compactos y rigurosos. Un itinerario iniciado con esfuerzo e ilusión por los profesores Joan Abellan y Jaume Melendres y que sin duda ha dado importantes resultados. En las aulas del Institut del Teatre han impartido su magisterio Guillem-Jordi Graells, Albert Boadella, Carles Batlle, Lluís Hansen, Joan Casas, Enric Nolla, Sergi Belbel y muchos otros pedagogos que han acompañado con instrumentos y procedimientos la evolución y el crecimiento de quienes han elegido el arte de Talía como medio de expresión. Y en la otra punta de la ciudad, por iniciativa de José Sanchis Sinisterra, ha cristalizado con los años el proyecto del Obrador de Dramaturgia de la Sala Beckett, que desde hace dos décadas acoge periódicamente un numeroso abanico de cursos de escritura dramática y escénica, impartidos por los mejores representantes de la dramaturgia catalana e internacional.

Pero, como anunciábamos, más allá del peso de la academia, es obvio que desde hace un tiempo los autores catalanes han contado con un apoyo insólito, tanto por parte de instituciones políticas y culturales como por parte de los propios espectadores. Son autores heterogéneos que, sin embargo,

comparten algunos rasgos comunes: son inteligibles y no se olvidan del público. Por fortuna, no deja de haber voces transgresoras que experimentan con la forma del drama y tratan de abrir nuevas vías y nuevos lenguajes; pero, en gran medida, buena parte de los jóvenes autores contemporáneos se dirige con elocuencia a un espectador que ahora, en época de crisis y de gatos escaldados, reclama historias bien contadas, comprensibles y emocionalmente conmovedoras. ¿Regreso al absolutismo del drama? ¿A la ortodoxia canónica? ¿A la Academia? Tal vez sí. O no del todo.

En definitiva, tenemos para elegir entre las diversas fórmulas, estructuras y cadencias que nos ofrecen las escrituras de los dramaturgos catalanes; unos hacen suyas las dramaturgias de la espontaneidad llegadas de Argentina; otros se refugian en el posdramatismo germánico, e incluso hay algunos que se atreven con el teatro documento, la evocación, la memoria y la crónica histórica. Hay de todo un poco, sazonado con marcas de estilo más o menos compartidas por los mismos creadores, que cada vez más nos permiten detectar en sus obras el sedimento de un poso genuino: una forma de hacer y de interpretar la escritura dramática que, con cierta osadía, podríamos calificar de «a la catalana». A continuación lo comprobaremos en un viaje que hemos diseñado a partir de una intuición, bastante arbitraria si se quiere, que nos ha llevado a seleccionar un puñado de obras escritas y representadas en Cataluña desde las postrimerías del siglo xx hasta el presente y que consideramos representativas y relevantes de la nueva hornada de dramaturgos y dramaturgia autóctonos.

### Jordi Galceran: piedra de toque

Empecemos por el principio, por el principio del fenómeno: *El método Grönholm*. Jordi Galceran (Barcelona, 1964). Temporada 2002-2003. Proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya para la promoción

de la dramaturgia contemporánea. Un proyecto que para muchos es la mejor idea que ha surgido de los despachos del primer teatro del país desde su fundación en el año 1997 (tengan la seguridad de que a lo largo de estas páginas encontrarán más de un motivo que abona esta tesis). Pero hablemos del «caso» Galceran. El autor ya se había dado a conocer con obras premiadas y de éxito, como *Fuga*, *Dakota* y *Palabras encadenadas*. Pero la fama le llegó con la que, a día de hoy, es la obra catalana más representada en el mundo: se ha estrenado en treinta y cinco países y ha congregado a más de dos millones de espectadores. Es la historia de cuatro individuos que compiten por conseguir un puesto de trabajo y se enfrentan al proceso de selección de personal más psicotrópico en la historia de los departamentos de Recursos Humanos. Una comedia como Dios manda, aderezada con una incógnita que el autor plantea a modo de juego de rol. Un texto rabioso e incontestable; un artificio con engranaje perfecto que mantiene viva la atención del espectador desde el principio hasta el final y que, además, contó con una dirección astuta y unas interpretaciones inspiradas: la de Sergi Belbel, un director infalible, y, sobre el escenario, las de Jordi Boixaderas, Lluís Soler, Roser Batalla y Jordi Díaz. Y cualquier día de estos hará la tira de años que no ha dejado de representarse, en Cataluña y en todo el mundo. *El método Grönholm*, traducida a diversas lenguas y con versión cinematográfica incluida, daba hace casi diez años el pistoletazo de salida a una serie de textos desacomplejados, escritos por autores catalanes que han perdido el miedo al público y buscan agradarlo, entretenerlo.

Un público que la misma temporada del estreno de *El método Grönholm* llenaba hasta los topes el Teatre Lliure de Gracia con un espectáculo dirigido también por Sergi Belbel: *L'habitació del nen* (*La habitación del niño*). Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940), padre putativo de buena parte de las nuevas generaciones de dramaturgos, servía en bandeja a su director de

cabecera un texto enigmático y contundente que también contó con dos interpretaciones de aúpa, las de Emma Vilarasau y Pere Arquillué, inmersos en la historia de un matrimonio que pierde a su único hijo en un fatídico accidente y que intenta, cada uno a su manera, encajar el golpe. La madre aprende a vivir con la certeza de la muerte del niño; el padre, en cambio, está convencido de que aún sigue vivo. ¿Quién se engaña? Benet ofrecía un texto vibrante y sangüíneo que los intérpretes bordaban. Un autor de la Generación de los 70 que cuarenta años antes había ganado el Premi Sagarra con *Una vella, coneguda olor*, y que desde entonces nunca ha dejado de escribir; el auténtico decano, el abanderado del pequeño grupo de autores de la vieja guardia que nunca se dieron por vencidos, ni siquiera cuando les tocó realizar la vergonzante travesía del desierto a la cual los condenó buena parte de los *metteurs* que durante la transición creyeron que el teatro de calidad era exclusivamente el escrito por autores foráneos. Ahora, sin embargo, con el cambio de siglo, cuando el tercer milenio asoma la nariz, parecía que algo empezaba a cambiar. Galceran alzaba la antorcha, y Benet no se limitaba a mirarlo, sino que se apretaba los machos y se disponía a proseguir la carrera junto con las nuevas y anhelantes generaciones.

### Un ciclo de teatro dedicado a una ciudad: Barcelona

Lluïsa Cunillé. Pau Miró. Toni Casares. Sala Beckett. Y una idea: dedicar un ciclo de teatro de texto a la ciudad de Barcelona. Se titularía «La acción tiene lugar en Barcelona». ¿Cómo se llegó hasta aquí? Lo que sigue es una breve y sucinta crónica de los hechos. Después de bregar contra los elementos, en 1997, José Sanchis Sinisterra decidió liar los bártulos y cambiar Barcelona por Madrid; su proyecto –la Sala Beckett y el Obrador de Dramaturgia– no obtenía el merecido apoyo institucional y, con

el punto justo de ofuscación y desengaño, el autor valenciano recogía velas. Toni Casares tomó el relevo al frente de la decana de las salas alternativas de la ciudad, auténtico laboratorio de tendencias y lenguajes escénicos desde los primeros brotes del Teatro Fronterizo. Pocas temporadas después de haber cogido las riendas, el director sorprende a propios y extraños con un ciclo dedicado a la ciudad de Barcelona, impulsado por la sana intención de acabar con una tónica dominante desde hacía unos años: los autores catalanes obviaban en sus textos cualquier referencia, local, toponímica o geográfica, a su país, Cataluña. Para remediarlo, Casares encargó a tres dramaturgos otras tantas obras que tomasen la ciudad condal como centro de referencia. Fueron Enric Casasses, con *Do'm*; Pau Miró, con *Plou a Barcelona (Llueve en Barcelona)*, y Lluïsa Cunillé, con *Barcelona, mapa d'ombres (Barcelona, mapa de sombras)*. Las dos últimas obras se convirtieron en auténticos fenómenos, hasta tal punto que *Plou a Barcelona* se sigue representando en la actualidad en teatros de todo el mundo, convertida en una magnífica tarjeta de presentación de Pau Miró (Barcelona, 1974) como autor de prestigio transfronterizo. Una puta, su proxeneta y un cliente. Y largas caminatas por la ciudad, desde la Barceloneta hasta el piso del Raval donde la mujer se gana la vida. Una *tranche de vie* decadente, tejida con la inclasificable poética de Miró, un autor que desde entonces ha seguido una brillante y genuina trayectoria con la que sigue seduciendo a espectadores de muy diversas procedencias que se han convertido en seguidores incondicionales de sus montajes.

Por otra parte, el friso de individuos desarraigados, enfermizos y miserables que muestra Cunillé (Badalona, 1961) en *Barcelona, mapa d'ombres* se ha convertido desde su representación en la misma Sala Beckett, dirigida por Lurdes Barba, en un auténtico paradigma temático: todavía hoy atribuimos a Cunillé el mérito de haber realizado una autopsia nada aséptica de la so-

ciudad urbanita y de escaparate en la que se ha convertido la Barcelona del siglo XXI. Un texto coral, sinfonía de relaciones humanas cargadas de canibalismo emocional y alucinaciones distópicas; personajes consumidos que son deglutidos y excretados por una ciudad desafecta y relativamente cosmopolita. Cunillé no abandonaba del todo los límites propios del drama fragmentario o relativo aprendido de la mano del maestro Sanchis, pero en esta ocasión flirteaba conscientemente con una crónica negra —o cuando menos herrumbrosa—, con unos hechos y una gente catalana o foránea, aborigen o no. En definitiva, uno de los textos más fascinantes de los últimos años, rabiosamente hilvanado a la idiosincrasia urbanita de buena parte de la sociedad catalana.

### El ingenio escénico y un gran relato: V.O.S. y *Forasters*

El año siguiente (2004) se consolidó la presencia en la cartelera barcelonesa de uno de los primeros autores llegados del otro lado del Atlántico; exactamente, de Argentina, un país latinoamericano que sufría una de las crisis económicas más terribles de su historia. Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) llegaba con fuerza y, después de haber presentado unos cuantos espectáculos de éxito en puntuales estancias en Cataluña (*Gore, 4D Óptico*), no solo abrió una «nueva vía» en el lenguaje escénico y la composición dramática, sino que, además, iluminó a una serie de jóvenes dramaturgos que tomaban de él y aprendían con él una innovadora técnica de escritura: la de escribir desde el escenario, a partir de las improvisaciones de los actores, conducidas por el propio dramaturgo y director. Años después conoceríamos a Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Claudio Tolcachir, entre otros, pero hay que reconocer que, al menos en nuestros escenarios, fue Daulte quien abrió la veda.

Una de las seguidoras más eficientes del

«método Daulte» fue Carol López (Barcelona, 1969), una joven dramaturga, formada en buena medida en la «escuela Rigola», con quien trabajó como ayudante de dirección, y que había escrito *Susie*, un texto galardonado con el premio María Teresa de León 1998. López dio la campanada en la temporada 2004-2005 con *V.O.S.*, un espectáculo grácil y sin duda carismático: dos parejas treintañeras mostraban al público las controversias domésticas de su vida cotidiana, sus dilemas sentimentales y los miedos *ad futurum*. Un texto vibrante y fresco, urdido a partir de juegos e improvisaciones generados en la sala de ensayo y que presentaba en sociedad a una creadora con «chispa» y dotada de una gran capacidad de conexión con el espectador. Representada en uno de los teatros más pequeños de la ciudad, el Espai Lliure del nuevo coloso Montjuïc, rivalizaba aquella temporada con un espectáculo de grandes proporciones, escrito y dirigido por Sergi Belbel (Terrassa, 1963). Con motivo del Fòrum de les Cultures –aquel peculiar encuentro internacional de culturas de todo el mundo–, Belbel estrenó en el TNC *Forasters*, un gran relato sobre las fricciones que se producían y se producen en una gran ciudad que súbitamente se ve sacudida por las oleadas migratorias. Mediante un viaje en el tiempo que mostraba el presente y el pasado de una familia barcelonesa que se ve obligada a convivir con unos vecinos venidos de fuera (andaluces primero, magrebíes después), Belbel daba de nuevo en la diana con un texto ambicioso que contó con la ayuda de una magnífica interpretación de quien entonces se estaba convirtiendo–si no lo era ya– en la primera actriz del país, Anna Lizaran, en el doble papel de la matriarca enferma y racista y de la hija que con los años hereda los rasgos menos amables de su madre.

### La fortaleza del reincidente y el payaso arribista

En el repaso de los «grandes momentos» del teatro catalán de texto de este principio de siglo nos permitimos repetir autor, aunque hemos de avanzar una nota previa: la obra a la que aludimos no contó con el aplauso unánime de la crítica y el público cuando se puso en escena. Nos referimos a *Salamandra*, de Benet i Jornet, dirigida por Toni Casares en la sala pequeña del TNC, en el 2005. Estas notas eminentemente subjetivas nos permiten afirmar que éste es uno de los textos más audaces y mejor resueltos del incombustible autor catalán. Una historia compleja, tramada con estructura cinematográfica, con diferentes planos y niveles de lectura que, sin embargo, confluyen perfectamente para mostrarnos la historia de dos hermanos «encontrados» que rivalizan por el amor de una mujer y se enfrentan cáusticamente, movidos por frustraciones y envidias enquistadas. El autor diseña una sincopada telaraña de acciones y situaciones que va velando una trama que sólo al final revela la solución de todos los enigmas de identidad de los protagonistas; y, como corolario, un magistral giro dramático: las dudas sobre la propia identidad de los dos hermanos americanos se convierten en el eco directo de las ignominiosas flaquezas de un país como el nuestro, que –según Benet– corre el riesgo de desintegrarse y de perder la perspectiva de los signos que le han hecho ser lo que es: un país ígneo.

Pero pasemos de la reincidencia de un autor con solera, como Benet i Jornet, al ya citado proyecto T6 para nuevos valores de la dramaturgia catalana. Seguimos en el mismo TNC y entramos en la Sala Tallers. La edición 2005-2006 del proyecto T6 invitaba a Gerard Vázquez (Barcelona, 1959; *Magma, Cansalada cancel·lada*), y en esta ocasión el autor se inspiró en un polémico viaje que Charlie Rivel realizó a Berlín en 1944 y durante el cual fue invitado a actuar ante el Führer. Dirigido por Joan Font, director de Comediants, *Uuuuh!* fue uno de

los espectáculos más fascinantes de aquella temporada. Ferran Rañé y Jordi Martínez bordaban sus respectivos papeles de payasos dentro de una puesta en escena impregnada de lirismo y magia; un envoltorio preciso y precioso para un texto mordaz y combativo que le reportó a su autor los premios Crítica Serra d'Or al mejor montaje y el Butaca al mejor texto.

### Jordi Casanovas y Rafael Spregelburd: dramaturgias hermanadas

La temporada 2006-2007 nos descubrió a bombo y platillo a quien para muchos sigue siendo la gran esperanza blanca de la dramaturgia patria del nuevo milenio: Jordi Casanovas, un autor nacido en 1979 en Vilafranca del Penedès que ya había escrito un par de textos y que deslumbraba en la Sala Beckett con *City/Simcity*, una historia de ciencia ficción o no. Heredero confeso de las dramaturgias «daultianas», Casanovas dirigía a un puñado de jóvenes actores reclutados por él mismo y con el que poco después consolidaría un proyecto propio y personal: la Companyia FlyHard. No podemos limitarnos únicamente a destacar las virtudes dramaturgias del joven vilafranqués; también hay que prestar la debida atención a un hecho significativo: un mozalbete de veintipocos años se atrevía a montar una compañía teatral. ¿Cuántos años hacía que en Cataluña alguien había tenido una ocurrencia –o un atrevimiento– similar? Seguramente encontraremos intentos de creación de grupos de actores capitaneados por directores a los que movió la voluntad de crear espectáculos con cierta continuidad. Pero el caso de Casanovas es realmente singular: no se trata simplemente de un director animoso, sino de un autor que no se resigna a ver cómo sus textos se acumulan inútilmente en el cajón del escritorio. Y no se rindió. Y a fe que la iniciativa se vio coronada por el éxito: hoy, Casanovas se ha consolidado como un dramaturgo y un director eficaz y ha seducido a

una buena parte del público, que llena los teatros donde se representan sus obras; incluso –otra vez en un acto de audacia sin precedentes– se ha atrevido a abrir una sala de teatro: la FlyHard. Los teatreros de este país no pueden sino felicitarse por la existencia de un creador tan decidido y generoso como Jordi Casanovas: en su sala no sólo pone en escena sus propios textos, sino que representa además, y de forma exclusiva, obras de nueva autoría. Son muchos los que consideran que alguien que confía en la dramaturgia del país y apuesta por ella con tanto entusiasmo merece que se le preste ayuda y apoyo casi incondicionales.

En otro orden de cosas, aunque sin alejarnos demasiado del *modus operandi* del autor vilafranqués, nos encontramos con Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), otro de los talentos llegados desde Argentina tras la estela de Javier Daulte. Spregelburd se ha hecho un hueco en las carteleras catalanas de los últimos años, desde que en la temporada 2006-2007 triunfase rotundamente en la Sala Beckett (*Lúcido*) (*Lúcid*), un espectáculo escrito y dirigido por él mismo y en el que participaron unos cuantos actores barceloneses y gerundenses. Un texto divertido y psicodélico que presenta un grupo de personajes grotescos, una familia bobalicona que le permite al autor reflexionar impunemente sobre las miserias de la sociedad contemporánea. Apoyándose en la fervorosa energía de un grupo de jóvenes actores encabezados por una hilariante Cristina Cervià, Spregelburd dio en el blanco y se convirtió a partir de entonces en un habitual de las carteleras catalanas. Spregelburd simultanea las escenificaciones con la docencia, y tanto él como Javier Daulte –entre otros– han sido regularmente invitados a impartir cursos de dramaturgia en las aulas del Obrador de la Sala Beckett; desde ellas han irradiado su praxis, un método de trabajo basado a menudo en la dramaturgia de actores, en la escritura desde el escenario, que autores como Casanovas o Carol López utilizan también de manera puntual en algunas de sus creaciones.

## Cunillé y Benet: definitivamente, dos emblemas

Una temporada después, la 2007-2008, volvemos a encontrarnos con dos autores de quienes ya hemos hablado en estas páginas. Reaparecen de forma incontestable las voces de Benet i Jornet, con *Soterrani* (*Subterráneo*), y Lluïsa Cunillé, con *Après moi, le déluge*. Dos obras con peso específico. Xavier Albertí dirigió en la Sala Beckett un texto aparentemente no demasiado sofisticado de Benet i Jornet; pero este fue uno de los espectáculos con mayor afluencia de público en la historia de la sala de la calle Alegre de Dalt. La historia terrorífica de un hombre que busca a su mujer y acaba descubriendo que ella misma se ha entregado a un individuo terrible, una especie de monstruo torturador en manos del cual se ha lanzado en un acto sacrificial. Un diálogo entre dos personajes defendidos por Pep Cruz y Pere Arquillué que tuvo versión castellana en Madrid, y también en Buenos Aires. La primera pieza de una trilogía de textos muy directos, escritos prácticamente sin acotaciones; la segunda pieza ha sido *Dues dones que ballen* (*Dos mujeres que bailan*), estrenada esta última temporada en el nuevo y recientemente inaugurado Lliure de Gracia.

Cunillé, por su parte, impresionó con un radical cambio de registro; abandonando la dramaturgia elíptica que había cultivado en los años anteriores, presentó un cautivador texto que Carlota Subirós puso en escena en el Espai Lliure, con Andreu Benito y la siempre espléndida Vicky Peña. Cunillé recogió en el título la terrible afirmación hecha por el dictador Mobutu cuando abandonó el Congo: *Après moi, le déluge* (una expresión tomada directamente del rey Luis XIV de Francia). En la obra, un hombre de negocios occidental se halla en Kinshasa para cerrar un acuerdo relacionado con el coltán. En la habitación del hotel donde se aloja se entrevista con un anciano del país que busca trabajo para su hijo; una intérprete traduce la conversación entre los

dos hombres. Un diálogo estremecedor por el que supuran terriblemente los efectos y las miserias de la colonización occidental y la desesperanza de los oprimidos. Cunillé ofrece un documento dramático, una lúcida diagnóstico del injustificable desequilibrio entre dos mundos que no parecen formar parte del mismo universo; un tiro de gracia a la expoliación a la que se ven sometidos los países de un tercer mundo condenado a extinguirse en beneficio de los indignos privilegios de la sociedad del bienestar.

## Una oleada de voces nuevas

La temporada 2008-2009 abrió la puerta de la nueva dramaturgia catalana a nombres rabiosamente jóvenes. Con nervio y empuje se presentaron, entre otros, cuatro autores que desde entonces no han cesado de producir; de producir textos, espectáculos y éxitos. Esteve Soler (Barcelona, 1976), presentó *Contra el progrés* (*Contra el progreso*), primera parte de una trilogía que se ha cerrado con *Contra l'amor* (*Contra el amor*) y *Contra la democràcia* (*Contra la democracia*). Un ciclo de piezas configuradas a partir de escenas muy heterogéneas, imaginativas y con diálogos pérfidos y en ocasiones recalcitrantes que tienen un hilo conductor estrictamente temático: el progreso, el amor y la democracia. Soler consiguió con la primera de las tres un importantísimo reconocimiento internacional: su texto fue seleccionado entre más de seiscientos para el festival alemán de dramaturgia contemporánea Theatertreffen, y desde entonces se ha representado –y aún se representa– en escenarios de todo el mundo. Soler ya se había estrenado como autor con anterioridad, pero, ciertamente, fue esta pieza la que lo puso en el candelero. E, inexplicablemente, tal como ocurrió con autores de generaciones anteriores, como Carles Batlle y Joan Casas, ha obtenido una acogida mucho más entusiasta fuera de casa que en su propio país.

Marta Buchaca (Barcelona, 1979), estre-

nó en la Sala Beckett *Plastilina*, un drama familiar inspirado en un hecho real: el terrible asesinato de una mendiga que dormía en un cajero automático, cometido por un grupo de adolescentes en la parte alta de la ciudad. Dirigida por la actriz Marta Angelat, la obra de Buchaca dio un gran impulso a la trayectoria de una autora jovencísima que, como muchos de sus coetáneos, combina la dramaturgia y la escritura de guiones televisivos. Este es el caso de Cristina Clemente (Barcelona, 1977), vinculada generacionalmente a Buchaca y que aquella misma temporada presentó en el Versus Teatre *La gran nit de Lourdes G.*, escrita a a cuatro manos con Josep M. Miró. Un texto surgido de los talleres del Institut del Teatre que tuvo una extraordinaria acogida tanto por parte de la crítica como del público. También en el 2008, Clemente consiguió el premio Revelación de la Crítica con su obra *Volem anar al Tibidabo (Llévanos al Tibidabo)*. Justo es decir que el buen trabajo de estos tres dramaturgos y directores cristalizó un año después cuando fueron invitados (junto con Carles Mallol y Jordi Casanovas) a formar parte de la quinta edición del proyecto T6 del TNC. En la Sala Tallers presentaron las exitosas *A mi no em diguis amor*, de Buchaca, *Vimbodí vs. Praga*, de Clemente, y la controvertida *Gang Bang*, de Miró.

### Clua, Szpunberg y un futuro por conquistar

2009-2010: temporada de gracia en la cual encontramos tres grandes acontecimientos relacionados con el estreno de dramaturgias autóctonas. Por un lado, uno de los textos más ambiciosos jamás escrito por un autor del país: *Marburg*. Guillem Clua (Barcelona, 1973), reconoció abiertamente que se había inspirado en el gran relato norteamericano escrito en 1993 por Tony Kushner, *Angels in America (Ángeles en América)*, para urdir esta historia de historias sobre la enfermedad, la extinción y el naufragio

de las estructuras que preservan la salubridad de la sociedad occidental. Un friso de personajes separados entre sí por miles de kilómetros y cuyas peripecias confluyen más allá del tiempo y el espacio. Clua –autor también de *Killer* y *La pell en flames (La piel en llamas)*– se consolidó con *Marburg* como una de las voces más consistentes de la nueva dramaturgia catalana. Es un autor forjado –como muchos más– en el medio televisivo que ha sabido mantener una trayectoria teatral especialmente coherente y comprometida.

A Victòria Szpunberg (Buenos Aires, 1973), aunque es una autora joven aún, la podemos considerar ya como una *grande routière* de la dramaturgia. Familiarizada tanto con la lengua catalana como con la castellana, por sus orígenes latinoamericanos, comenzó su itinerario teatral hace años y ha firmado obras originales, dramaturgias y colaboraciones muy diversas con algunos de los creadores más destacados del panorama internacional, como Pep Ramis y Rafael Spregelburd, entre otros. Si hemos considerado que la dramaturgia de Clua es comprometida en cuanto a la temática, la de Szpunberg no se queda atrás; la autora es también una intelectual rigurosa que se ha hecho notar siempre que ha tenido ocasión tanto en el terreno político como en el social; investigadora solvente, Szpunberg conoce a fondo todo cuanto tiene que ver con los nuevos lenguajes escénicos y las nuevas aportaciones en el campo de la teoría teatral. Sin embargo, su producción dramática está claramente implicada con el mundo que le ha tocado vivir, o bien con el entorno familiar directo y sus circunstancias; sus personajes están muy a menudo aferrados a correlatos conocidos de primera mano por la autora, con alusiones más o menos explícitas a su propia condición de catalana mestiza, hija de inmigrantes. Así, en la trilogía dedicada al exilio, junto con *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* y *La memòria d'una Ludísia*, encontramos uno de sus textos más sobresalientes: *La marca preferida de las hermanas*

*Clausmann*, presentada en el Teatre Tantarantana bajo la dirección de Glòria Balanyà. Esta es una de las piezas más representativas de la poética estimulante y contestataria de la autora: dos adolescentes hijas de una inmigrante argentina que residen en un pueblo del litoral catalán aprenden a crecer asimilando las convulsiones de identidad que les provoca el sangrante desarraigo de su madre y su propia lucha para definir una idiosincrasia más o menos catalana, o algo por el estilo.

### Manos a la obra

A lo largo de estas páginas hemos intentado dar noticia de algunas de las voces más significativas de la dramaturgia catalana de los últimos diez años. Los autores citados no son los únicos. Al principio enumerábamos una serie de nombres, muchos de ellos integrados en las últimas hornadas de autoras y autores; otros, pertenecientes a la generación de finales del siglo pasado y que conviven en armonía con los nuevos creadores. En el momento actual, afortunadamente, la proliferación de voces sigue siendo digna y estimulante. Un país relativamente pequeño como el nuestro genera una avalancha de textos y propuestas dramáticas sorprendentes en cantidad y en calidad. Y, como ya avanzábamos, el público no les da la espalda. Es un maridaje perfecto que debería garantizar la pervivencia de un gran número de esos dramaturgos, que muy probablemente tendrán la oportunidad de seguir con sus exploraciones temáticas y formales, no sólo en la soledad de un escritor, sino confrontando su oficio con unos espectadores cómplices y conocedores. Conocedores de que una cultura literaria no se construye en dos días; de que el patrimonio culto de un país no surge por generación espontánea, de hoy para mañana; de que, si no hubiese sido por el trabajo que realizaron todos cuantos nos han precedido, este inicio del siglo XXI no sería más que agua de borrajas. Ahora bien, la perdura-

bilidad de las nuevas voces, la consistencia de sus propuestas y la persistencia en la construcción de una nueva tradición teatral autóctona y singular dependerá –y no puede ser de otro modo– del juicio del tiempo y de las circunstancias. Sin perjuicio, eso sí, del compromiso ético y estético de sus coreligionarios.



### Los márgenes del oasis: un balance de urgencia de la edición teatral (2000-2011)

*Francesc Foguet i Boreu*

Grup de Recerca en Arts Escèniques /  
Universitat Autònoma de Barcelona

Uno de los déficits que cuestionan el oasis de prosperidad que, según parece, han vivido las artes escénicas en los Países Catalanes es la precariedad de las ediciones de libros, tanto de literatura dramática como de estudios y ensayos de reflexión teórica. Si hacemos un balance de urgencia del primer decenio del siglo XXI, podemos constatar que, pese a los avances registrados, no se ha resuelto el carácter estructural de esta carencia, e incluso se ha producido –sobre todo en el ámbito de las colecciones de literatura dramática– un importante retroceso que amenaza con convertirse en crónico. Al margen de los equívocos, los malentendidos y los prejuicios en torno a la finalidad del teatro, al margen de las tensiones entre la visión artística y la académica y al margen del antiintelectualismo acomplejado de buena parte del gremio, resulta paradójico que la escena catalana pierda, cada vez más, espacios para la lectura, la reflexión, el debate y la crítica, consustanciales al hecho teatral, en unos momentos en que las artes del espectáculo se han convertido en uno de los sectores más activos de la cultura.<sup>1</sup> Ciertamente, los nuevos soportes y las nuevas vías de difusión virtual pueden abrir