

decir que en algunos momentos lo conseguía, y era una maravilla. Pero con frecuencia los mecanismos de distanciamiento agarraban el escenario y menoscababan la empatía con el público. Obviamente todo era intencional: había una pretendida búsqueda de una comicidad *otra*, injertada del lenguaje del cómic y trufada de elementos de farsa que, al fin y al cabo, acababan enfriando el pulso de la comedia.

En fin, que la voracidad mercantilista que toma por bandera la trivialidad más escalofriante ha intentado invadirlo todo, y quizá ha conseguido llenos históricos, pero también ha hecho a menudo invisibles propuestas y pulsiones de mayor calado. No obstante, aunque lo que más repercusión haya tenido no es ni mucho menos lo que más nos ha interesado, por fortuna el talento ha encontrado su espacio, aunque fuera pequeño y sin altavoces, y su brillantez ha acabado imponiéndose por encima de la pereza y el conformismo artístico.



## Cuando el existir es el pasar

Juan Carlos Olivares

Las cifras –dicen– no tienen alma. Según los últimos datos publicados por Adetca, la temporada 2007-08 se resume en más espacios de representación, más funciones, más espectadores, mejor media de ocupación y más recaudación. Una cascada de buenos registros para llegar a la lógica conclusión que la temporada clausurada en el pasado Festival Grec ha sido una de las mejores de los últimos años. Pero el parámetro de la cantidad casi nunca corresponde con el de la calidad. La temporada 2007-08 no se ha caracterizado por un renacimiento de la escena catalana. La sonrisa del empresario no siempre equivale a la felicidad del espectador en busca de la experiencia extraordinaria.

El inesperado éxito del desembarco de la franquicia musical, la fidelidad del público abonado al Teatre Nacional de Catalunya y el confortable colchón de espectadores que aporta el Gran Teatre del Liceu, amortiguan la sensación de desencanto, la insatisfactoria sospecha de que faltan proyectos que capitalicen el relanzamiento artístico de la escena barcelonesa. La creación está estancada, acomodada al reparto de la taquilla. Incluso las salas consideradas «alternativas» ya no se perciben en el imaginario del espectador como espacios que se caractericen por ofrecer un producto diferenciado de la cartelera más comercial. Su índice de decepción es equivalente a cualquier otra sala del circuito privado o institucional. No hay necesidad de plantearse el peregrinaje concienciado para descubrir –como exploradores de potenciales futuros– el talento a punto de revolucionar el *status quo* del teatro catalán. La vocación de *cool-hunter* dentro de la escena catalana no tiene por ahora mucha salida.

La general corrección de la cartelera –por otra parte claro ejemplo de la alta profesionalización del sector– es insuficiente para elaborar una reseñable lista de momentos memorables. Si estos se han producido ha sido gracias sobre todo a las visitas de montajes internacionales apadrinados por Temporada Alta (con todo derecho el gran festival de otoño de Catalunya), el Teatre Lliure, el Grec y, en menor medida, el Teatre Nacional. Una suerte para el espectador, aunque para los creadores locales sea un preocupante motivo para establecer comparaciones. Llegan, triunfan y se marchan dejando tras de sí muchas preguntas sobre la suma de motivos que impiden que esa riqueza artística prospere aquí.

### Acomodados al status quo

El Teatre Nacional de Catalunya, y en cierta manera también el Lliure, no ha encontrado ese montaje especial que revolucionara una situación de gris acomodo. Un ensi-

mismamiento creativo especialmente visible en las dos grandes propuestas que el Nacional puso en marcha para reivindicar con toda su potencia presupuestaria a Joan Brossa y Mercè Rodoreda. Tanto *El dia del profeta* como *La plaça del diamant* son ejemplos de montajes de redonda factura escénica. Con Rodoreda incluso se llegó a un contraproducente exhibicionismo. Puestas en escena que pretenden dignificar con todos los medios posibles la memoria de sus autores, sin alcanzar esa misma excelencia en los resultados artísticos. Un alarde que sólo habla de la potencia de la máquina.

Que el Nacional sea sinónimo de corrección no es el mejor diagnóstico para el teatro catalán. La reiteración de esa pulcra medianía conduce a una imagen acomodaticia que impide que este escenario sea la locomotora teatral de Catalunya, una potente fábrica de montajes de proyección estatal o internacional. Que otra sensación puede surgir de la tozuda incapacidad de esta institución de generar un auténtico estallido de calidad y singularidad que acalle a todos sus críticos. Pasan espectáculos y nombres con probada solvencia (La Fura dels Baus/*Boris Godunov*, Sergi Belbel/*A la Toscana*, Gerardo Vera/*Rey Lear*) y nada deja excesiva huella. La memoria sólo se detiene para recordar la entrega de Lluïsa Castell en *Què va passar quan Nora va deixar el seu home* o *Els pilars de les societats*, texto de la Nobel Elfriede Jelinek dirigido por Carme Portaceli con toques de farsa germánica; la sintonía actoral en *L'home, la bèstia i la virtut*, una sátira costumbrista de Pirandello que Pep Pla regaló a sus intérpretes sin abrirle las costuras al autor; y la fascinación por la maquinaria escénica de Javier Daulte en *Com pot ser que t'estimi tant*.

Con la aportación maestra del escenógrafo Jon Berrondo, Daulte convierte un texto de encargo para las actrices de T de Teatre en un electrizante *thriller* cómico que reconstruye en un escenario los diferentes planos espacio-temporales que el espectador sólo cree posible en el cine. Un ejercicio

de estilo recompensado por el éxito de público, y su posterior explotación en el circuito comercial, como ya ocurrió con *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran. Pero el momento a recordar de la temporada del Nacional es la magia visual evocada por James Thiérree en *La veillée des abysses*. Un montaje onírico que trascendía el lenguaje tradicional del circo y el mimo para abducir e hipnotizar al espectador.

Una versión polifónica de *La nit just abans dels boscos* inauguraba la temporada del Lliure. Un juego de voces orquestado por Rigola que no aportaba nada nuevo al complejo universo de Koltès. Pero su brillante 2666 (el gran espectáculo, con diferencia, del Grec del 2007) compensaba algunos de los intentos (fallidos) de mantener en alto esa ambición creativa en el teatro que dirige. La innecesaria dosis de decepción aportada por *Blanco* de Federic Amat, *Ivonne, princesa de Borgonya* de Joan Ollé, o por David Plana, autor de *Dia de partit*. Un título que es una excepción negativa dentro de una buena cosecha de nuevos textos autóctonos. Para equilibrar, el mismo Lliure estrenó quizá el mejor texto de la temporada: *Après moi le déluge*; otro pleno de la inagotable Lluïsa Cunillé, sola o con la fértil complicidad de Xavier Albertí. Un gran montaje dirigido por Carlota Subiròs, con Andreu Benito y Vicky Peña entregados a unos personajes que se adentran en *El corazón de las tinieblas*.

El fino olfato de Rigola –Cunillé es dramaturga residente del Lliure– también mostró su efectividad al coproducir *La forma de les coses*. Esta comedia de Neil Labute con dirección de Julio Manrique reproducía inesperadamente el fenómeno popular que provocó también en el Lliure el V.O.S. de Carol López. Pero el olfato de Rigola se mostró especialmente efectivo en su selección internacional. Padrino de un interesante festival oficioso, regaló al público un exquisito cuarteto de creadores: Daniel Veronese, Stefan Kaegi, Frank Castorf y Robert Lepage.

Con Veronese hubo un reencuentro con

el despojamiento radical que aplica a su concepción del teatro. Una dramaturgia que orbita en esencia alrededor del intérprete, convertido en el centro absoluto de su universo escénico. Después del impacto de *Espía a una mujer que se mata* (Tío Vania) –programado en Temporada Alta–, llegaba al Lliure otra profunda revisión de Chéjov: *Un hombre que se ahoga*, también conocido anteriormente como *Las tres hermanas*. En ambos montajes Veronese conjura sobre actrices y actores –a partir de un intenso trabajo colectivo que evoluciona a lo largo de meses– tormentas emocionales que rompen los esquemas del teatro chejoviano sin borrar su esencia.

Stefan Kaegi –invitado estrella del ciclo Radicals Lliures– subió al público barcelonés a un camión para conducirlo como un privilegiado ganado cultural por una ruta imaginaria entre Barcelona y Sofía. Un discurso entre documental y poético en el que se mezclaban de una manera inusualmente armónica las imágenes reales con otras metafóricas en medio de paisajes urbanos extraños, no-lugares perfectos para explicar el desarraigo de unos nómadas motorizados en una Europa cuarteada por fronteras físicas y mentales.

También dejó su huella en la memoria del espectador la energía desplegada por los intérpretes de la desconcertante versión que Frank Castorf presentó de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. *Endstation Amerika*, un montaje ambiguo entre la comedia proletaria y el melodrama desahogado de Fassbinder. Robert Lepage se sumó a este cuarteto para demostrar cómo se debe insertar la tecnología en el discurso teatral para alcanzar una sorprendente simbiosis que erradica la idea de instrumento al servicio de un discurso dramático superior. Un reto logrado de nuevo con *The Andersen Project*. Un montaje minimalista (un actor, una pantalla, múltiples historias cruzadas) sobre el complejo mundo interior de Hans Christian Andersen.

## Vidas privadas, vidas cruzadas

Mientras el Poliorama se ha especializado en *long-runners* –primero *El método Grönholm* de Galcerán, después *El llibertí* de Eric-Emmanuel Schmitt y ahora quizás *Com pot ser que t'estimi tant*–, entre el Versus Teatre, la Sala Muntaner, la Villarroel y la Sala Beckett, acompañados por el proyecto T6 del Nacional, se ha creado una sólida plataforma para la nueva dramaturgia catalana. La eclosión de un nutrido grupo de autores (Pau Miró, Josep Julien, Marc Rosich, Gerard Vázquez, entre otros), ya no se puede tildar de fenómeno pasajero, un espejismo para camuflar otros declives. Las últimas tres temporadas siempre han contado con una agradable sorpresa de autor y obra. Una bonanza creativa a la cual se sumó esta temporada pasada Josep Maria Benet i Jornet con *Soterrani*, un inquietante thriller psicológico dirigido con seca contundencia por Xavier Albertí en la Beckett. Fue la temporada también de Carles Batlle (*Trànsits*), pero sobre todo –con permiso de Cunillé– de Carol López y *Germanes*, una comedia amarga que llega a todos los públicos sin renunciar al brillo de la inteligencia. López es asimismo un buen ejemplo de otro fenómeno particular de los últimos años: el autor-director. Un pluriempleo que también practica con excelentes resultados Jordi Casanovas y que, de alguna manera, reinventa –con otro tipo de complicidad– la tradición de las compañías con sello del teatro catalán, auténticas impulsoras de la escena autóctona entre finales de la década de los sesenta y finales de los noventa.

Mientras la Villarroel se esfuerza –con todavía desiguales resultados– en reconducir y fijar el rumbo de la sala bajo el mando de Javier Daulte, el Teatre Romea entró esta pasada temporada en cierta fase de letargo, en una indefinición del proyecto artístico de Calixto Bieito que no se aclaró ni con el espectacular desembarco de su *Tirant lo Blanc* en la calle Hospital, un ambicioso encargo para la embajada cultural de

Frankfurt. Un gran retablo barroco contemporáneo con la visible intervención de Carles Santos. Un imposible escénico que Bieito llevó al sofisticado terreno de la intimidad de los gineceos palaciegos. Un montaje brillante –gratamente ensordecedor en su invasiva y monumental factura escénica– que no pudo alargar su protectora sombra sobre el resto de la programación del Romea.

También fue la temporada del regreso a Barcelona de Josep Maria Flotats –con todas sus virtudes y defectos–, metiéndose esta vez en la piel de Stalin. Una notable caracterización, una interpretación que sonaba a conocida y esperable y una discutible adaptación de la novela de Marc Dugain. Lo mejor de la función, la firmeza interpretativa de Carme Conesa en su sumiso silencio. Y Dagoll Dagom presentó su último intento de recuperar su pretérita gloria. *Boscós endins*, la adaptación catalana del clásico de Stephen Sondheim (*Into the woods*), parecía un proyecto solvente, largamente cortejado en Catalunya por otros directores y compañías. El montaje no cumplió con las expectativas creadas. De nuevo, la incontestable dignidad de la producción sobrepasaba el necesario rigor de la intención artística. El error de Joan Lluís Bozzo –frecuente en las últimas apuestas de musicales a la catalana– fue concebir *Boscós endins* como un espectáculo para todos los públicos, borrando la profunda carga de desencanto y amargura de un libreto cruel y oscuro. De esta temerosa tendencia se han librado Xavier Albertí (*Crónica sentimental de España*) y su particular y quijotesca cruzada encaminada a reinventar el musical literario, y Joan Maria Segura (*Ruddigore o la nissaga maleïda*), que sorprendió con su compañía Egos Teatre en el Versus con una visión muy personal de la opereta gótica de Gilbert & Sullivan. El triunfo de la particularidad que les llevó a competir con los grandes montajes-clones en los Premios Gran Vía de Teatro Musical que se otorgan en Madrid. Cuatro nominaciones y un premio al mejor maquillaje y peluquería.

Con mayor o menor éxito, el teatro musical catalán sigue buscando la conexión con un público que últimamente se ha sentido más atraído –olvidando viejas y espectaculares complicidades– por los potentes cantos de sirena de las franquicias internacionales. Un fenómeno comercial al cual parecía inmune la ciudad hasta que se rindió finalmente a productos tan bien hechos como *Cabaret* o tan efectivos y efectistas como *Mamma Mia!* Una vez abierta la brecha, la invasión parece imparable, con serías intenciones de permanencia, aunque a veces se camufle en dignísimos híbridos como *Grease*.

### Competencia festivalera

Hace unos pocos años, hablar sobre festivales de teatro en Catalunya era lo mismo que mencionar el fenecido Sitges –contemplado por la mayoría como un espacio privado para entendidos y cómplices–, comentar que existía el Grec en su eterna búsqueda de su identidad y recordar que en Girona se habían inventado el Temporada Alta. La pasada temporada, Sitges era ya un finiquitado recuerdo, el Grec seguía con su irresoluto dilema existencial y Temporada Alta se erigía con claridad y argumentos en el principal festival de teatro del territorio catalán. El proyecto liderado por Salvador Sunyer alcanzó entre octubre y diciembre de 2007, exhibiendo un catálogo de setenta obras, su mayoría de edad. Al menos así se percibe en su actual encarnación. Un festival concebido como un selecto escaparate internacional, atento a las corrientes escénicas más vivas –ahora situadas a lo largo del eje trasatlántico Buenos Aires-Berlín–, y como generador de nuevas e interesantes propuestas que después alimentarán las salas de la capital catalana. De todas maneras, el Temporada Alta del 2007 puso de nuevo en evidencia la diferencia de compromiso artístico entre las producciones locales y las invitadas. Nada más incontestable que comparar el *Tío Vania* de Oriol Broggi con

el Daniel Veronese. De nuevo la corrección frente al riesgo. Ni *Coral romput* de Ollé, ni el sentido *Pensaments escrits al caure de les fulles*, emotivo montaje de Jordi Prat a partir de un texto autobiográfico de Ayub Khan-Din sobre la terrible herida emocional que deja el Alzheimer, podían medirse con la brillantez de la oferta internacional reclutada por Sunyer.

Montajes que casi siempre han traspasado la excelencia artística para tocar directamente la fibra sensible del espectador y convertir un entretenimiento cultural en una experiencia. Con este inesperado beneficio pudo salir el público que asistió en Girona a *Erste Liebe*, con un Martin Wuttke siempre sobrado de facultades, asumiendo las palabras de Samuel Beckett sin perder de vista la presencia esencial del público; o con la magistral lección de compromiso y vocación del elenco de *Espía a una mujer que se mata*, la epidérmica versión de *Tío Vania* de Veronese, con guiños a Genet y Stanislavski. Un impacto emocional al que se apunta igualmente *Nunca estuvis-te tan adorable*, un atípico biodrama, brillante experimento dramático por encargo, transformado Javier Daulte en una deliciosa comedia triste de mitologías familiares. Con reparto español recaló esta obra posteriormente en la Villarroel. La nostalgia bien entendida seguía intacta, no así la versatilidad natural que distinguía al reparto argentino.

Espléndido igualmente, pero con las emociones filtradas por el tamiz estético e intelectual, el personal tributo de Christoph Marthaler al escritor belga Maeterlink. Un espectáculo con su inconfundible sello escénico, apoyado siempre por los inquietantes no-espacios de la escenógrafa Anna Viebrock; urdimbre de música y palabras para explicar sin prepotente pedagogía la mirada y sus símbolos de un hombre ilustrado del siglo XIX. Un poco más abajo en el abarrotado podio de los triunfadores de Temporada Alta, *De mal en peor*, la propuesta de Ricardo Bartís. Otro vehículo para exhibir la envidiable calidad de los

intérpretes argentinos, aunque la grotesca tragicomedia del declive de Argentina, ese pobre país rico, se perdía, a veces, en los vericuetos del exceso. Y consecuente y atento a todas las consecuencias de su aparente desmesura también el teatro de Krystian Lupa, de nuevo en Girona con *Kalkwerk*, uno de sus habituales espectáculos río. Pocos como el director del Stary Teatr de Cracovia conocen la medida exacta para ese necesario tiempo que desarrolla plenamente una idea o un sentimiento en el escenario, esta vez al servicio de la misantropía de Thomas Bernhard.

Y llegó el verano y el cierre tradicional de la temporada con el Festival Grec y su insoluble conflicto freudiano. Una cuestión que hace unos años no suponía ningún problema mayor. No había competencia interna. La externa –ese siempre prometido salto internacional– era una utopía demasiadas veces anunciada y nunca cumplida. Pero el imparable empuje de Temporada Alta –que no parece tener por ahora signos de decaer– sí que siembra de interrogantes la necesaria definición de la personalidad artística del festival de la capital catalana. Quizá los cuestionamientos favorezcan al fin que se fije un concepto capaz de desarrollarse a medio y largo plazo, y así situar al Grec en el tan anhelado mapa cultural internacional.

El Grec del 2008 comenzó con una inauguración agitada –por no decir orquestada– que pretendía poner sonoramente de manifiesto la existencia de una facción crítica con la decisión de Ricardo Szwarczer de someter la presencia de autorías locales a los criterios de selección generales. Los adversarios creyeron ver en la fallida apuesta inaugural –una decepcionante visión de *Història del soldat* expresamente encargada por el festival– la confirmación a un discurso lleno de contradicciones y prejuicios. Pero pasaron los días y los montajes programados, y lo único que se demostró a pesar del ruido generado en la antesala del festival es que la decisión de Szwarczer estaba más que justificada. Otra vez ganaba por

goleada el equipo invitado. El 31 de julio la sonora protesta que parecía marcar el tono del Grec había enmudecido, o al menos se expresaba con sordina para no destapar fuera de tono y tiempo intereses y pactos no escritos.

Aunque el riesgo personal asumido por Ricardo Szwarczer en algunas producciones no encontró el eco esperado entre la crítica y el público –como *Història del soldat* y *Andròmaca*–, tampoco se merece figurar en la lista de los mejores la representación de creadores locales. Espectáculos logrados o fallidos, pero ninguno que entre categóricamente en la categoría de memorable. Para la memoria del festival quedan, en cambio, un grupo de montajes que no con-

taban con la coproducción del festival. *The Brothers Size*, *Troilus and Cressida*, *A Disappearing Number* y *Dido and Aeneas* –los auténticos cuatro magníficos del Grec’08– han sido propuestas que llegaron a Barcelona gracias a expertos ojeadores. Cada título, más que cualquier otra cosa, fue la confirmación de la vitalidad creativa de la escena británica y alemana. Nueva dramaturgia anglosajona, la tradición renovadora de compañías como Cheek by Jowl y Théâtre de la Complicité, y la genialidad de una creadora poliédrica como Sasha Waltz y su nuevo concepto de arte total, fundiendo en un impresionante todo el teatro, la ópera y la danza.

