

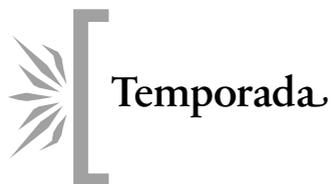
El teatro en Barcelona. Segundo semestre de 2006

Francesc Massip

XXX Festival Grec y sus proyecciones

El Festival Grec de Barcelona marca el ecuador teatral del año, da el pistoletazo de salida al verano de festivales y actúa como tránsito entre una temporada y la siguiente. Sin embargo, el Grec 2006 tuvo un significado especial. El festival celebraba sus treinta años de existencia; había nacido en un clima de euforia artística un año después de que el sanguinario dictador falleciera de muerte natural, dejándolo todo tan bien atado que la clase política, vestida con su encogido trajecillo democrático de confección constitucional, continúa enseñando sus vergüenzas. La llamada transición generó grandes expectativas, y los profesionales del espectáculo se apresuraron a reclamar una política teatral a la administración. Así pues, en julio de 1976, la Asamblea de Actores y Directores emprendió de forma autogestionada y cómplice el primer Grec, deseosos de salir a la luz después de la larga noche de piedra. Parecía que la historia estaba dando un vuelco, cuando en realidad la autoridad sólo dejaba hacer mientras construía la apariencia democrática que habría de permitirle sobrevivir.

Sea como sea, podemos decir que al cumplir tres décadas el Grec finalizaba un ciclo, al menos respecto al sistema de nombramiento del siguiente director: por primera vez se convocó un concurso internacional para designar el nuevo responsable. El elegido fue el productor argentino Ricardo Szwarczer, quien reconoció ignorar la realidad del teatro catalán, pero también que tenía una buena agenda de contactos y una encomiable voluntad de priorizar la presencia internacional en el festival. Tal vez para subrayar este final de etapa, la trigésima edición del festival veraniego decidía pres-



cindir de la palabra con el que se le conoce, «Grec», tras haber renunciado definitivamente a los logotipos cambiantes de faunos y a despedirse con la clásica expresión «¡Aür!», del latín «augurium», que en principio era el grito entusiasta pronunciado al emprender un combate o al empezar una iniciativa relevante, y que ha acabado en un saludo de despedida. La idea de partida sobrevolaba, pues, desde el principio...

El espectáculo inaugural en el hemiciclo de Montjuïc corrió, por segunda vez, a cargo de Calixto Bieito, un director irreverente que se ha ganado a pulso un renombre internacional con provocaciones cuidadosamente elaboradas, más o menos enfundadas de escándalo, una receta infalible en la furia mediática en la que vivimos inmersos. Bieito llegó al Grec con el *Peer Gynt*, de Ibsen, que había inaugurado, en catalán, el Festival de Bergen (Noruega) para celebrar el año del centenario del pionero del drama moderno. Todo un reto que el director artístico del Romea resolvió con sus ingredientes habituales: música estridente, poética pasada por la batidora, plástica de mecanotubo y estética basura; es decir, un envoltorio de pesadilla, ruidoso, frío y explosivo, utilizado quizá para conquistar al público más juvenil acostumbrado a lacerarse los tímpanos con una sobredosis de decibelios. Eso no impidió a Bieito poner en circulación algunas buenas ideas de puesta en escena, aunque a menudo teñidas de desmesura, y obtener un trabajo actoral enérgico, rendido a los caprichos del director, y de una intensidad abrumadora. Joel Joan conduce al protagonista por los remolinos de la existencia, vívidamente entregado a su papel, y consigue uno de los trabajos más titánicos y memorables de su carrera.

En la sección internacional, todas las expectativas estaban puestas en la compañía inglesa Cheek by Jowl que, bajo la inteligente batuta de Declan Donellan, nos ha ofrecido los mejores Shakespeares que se han visto en Barcelona. Este año, sin embargo, desembarcó con una pieza casi contemporánea del gran dramaturgo inglés,

The Changeling (1622), de Thomas Middleton i William Rowley, una vorágine de locura, sexo y asesinato que preludeaba la eclosión de sanguinolentas crueldades propias del teatro de la Restauración (tragedia Jacobea) y que ponía en evidencia el abismo que separa la genialidad shakespeariana de la mayoría de sus coetáneos. El texto contenía los excesos que tanto gustaban al público de esa época, y la puesta en escena acababa haciéndose monótona, pese al excelente trabajo de Olivia Williams, Will Keen, Phil Cheadle o Jodie McNee.

Pero más discutible fue todavía la operación *Hamlet* del Wooster Group, la compañía de teatro experimental más bestia y apreciada de Nueva York. En 1964 John Gielgud montó la tragedia para el teatro con Richard Burton como protagonista, un espectáculo que filmaron como recuerdo, aunque decepcionados por el resultado fílmico, decidieron retirar las copias. Al reaparecer la cinta, el Wooster Group se limitó a proyectarla en escena durante la función, mientras los actores se empeñaban en calcar minuciosamente las secuencias, devolviendo al escenario lo que fue teatro filmado, eso sí, con grandes despliegues tecnológicos, ajustes computerizados y plataformas móviles, y con resoluciones escénicas como la transformación del trono de los reyes en una silla de ruedas, que es donde deberíamos instalar la monarquía para guardarla definitivamente en las buhardillas de la historia. Lo más interesante de este endemoniado juego de espejos fue la cinta de 1964, pero su visión se nos escatimaba y deformaba continuamente. El resultado fue un experimento de laboratorio que complació a los taxidermistas de la escena y a los que se ven reflejados en el círculo de la propia memoria.

Más interesante resultó el modesto Romanès Cirque Tsigane, instalado en el CCCB, un circo familiar y entrañable, de etnia gitana, que exhibe un estilo artesanal y cómplice, con números brillantes pero sobre todo llenos de vida cotidiana compartida. A destacar la exquisita acróbata Lau-

ra de Lagillardaie, de una delicadeza casi enfermiza, bien escoltada por Olivier Brandicourt; la trapezista Helène de Vallombreuse encaramándose acompañada de un habilísimo loro blanco que da unas volteretas hilarantes, o la fascinante bailarina sobre maroma Betty Fraisse, en todo momento arropados por la música de acordeones, clarinete, violín, y la poderosa voz de Délia Romanés.

De Javier Daulte pudimos ver *La felicitat*, la segunda obra del dramaturgo y director argentino protagonizada por Clara Segura, una actriz fulgurante. Daulte se caracteriza por crear un mundo propio, con ambiguas fronteras entre la realidad y la fantasía, y suele tener la virtud de atrapar la audiencia con los sápidos condimentos que pone en sus obras: amor, intriga y humor. Esta vez, sin embargo, se le fue la mano y ha montado un galimatías inverosímil, muy bien interpretado y con momentos muy ágiles, pero acaba dejando entrever que ha seguido directamente las inclinaciones comerciales de la empresa que lo ha contratado. Más personal y sugestiva resultó *Automàtics*, de hecho una obra creada en paralelo a *La felicitat*, con idéntica fascinación por el robot, el androide, esta máquina humana que se acostumbra tan pronto a las acciones y los gestos automáticos, a la rutina y a los meros mecanismos parlanchines. Lo cierto es que por ambas aportaciones recibiría el Premio Ciutat de Barcelona de las Artes Escénicas. *Automàtics* nació como un taller de cuarto curso del Institut del Teatre de Terrassa, y Daulte contó con intérpretes frescos y dispuestos a hacer lo que se les pedía. Su estrategia de trabajo es no dar a conocer todo el texto a los intérpretes para que no lo entiendan todo, porque no quiere que pierdan el entusiasmo del descubrimiento progresivo de las situaciones. Estamos ante nueve jóvenes y desconocidos actores que exhiben una riqueza de posibilidades que aquí pocos directores han sabido extraerles. Daulte sostiene que cada época debe encontrar su propio registro interpretativo y, sobre todo, que para una nueva

dramaturgia hay que inventar una nueva manera de actuar. Ha dejado a un lado el análisis de personajes, los objetivos y conflictos, que tanto excitan la semiótica y el estructuralismo que ha impuesto, estéril, la academia, y ha conducido a sus actores directamente al centro del relato, donde los instala desde la imperiosa necesidad de decir lo que dicen y hacer lo que hacen. El director/autor consigue una extraña complicidad con los intérpretes que en el escenario se traduce en esa veracidad que nos muestran. El espectador experimenta, de repente, la sensación de sentirse arrobado por la representación. Entra en ella enseguida, aprende de inmediato las reglas del juego escénico, se instala y se deja llevar sin recelo. Lo olvida todo, se siente bien y se entrega. Esta fascinación que lo embarga es fruto en parte del protagonismo que Daulte otorga al público, liberándolo de los diversos divismos (sea del autor, del director o de los actores) que han sometido al espectador teatral, haciéndolo partícipe del acto escénico, incorporándolo a la complicidad del montaje.

El último y acertado espectáculo de La Fura dels Baus fue *La metamorfosis*, de Kafka, con dirección escénica y dramaturgia de Àlex Ollé y Javier Daulte, quien hizo una potente adaptación. Existen innumerables versiones teatrales de esta célebre pieza, como la de Toni Cabré, escenificada por Boris Ruiz como un monólogo (1994) respetando el punto de vista del original, o sea, de Gregorio Samsa, el hombre transformado en repugnante bicho. Pues bien, Daulte y La Fura han cambiado la óptica: todo se explica desde la perspectiva de los familiares del monstruo. Éstos cobran un destacado relieve porque son los únicos que tienen voz, mientras que el protagonista se ve reducido al silencio y a la incomunicación y convertido en un autista. La portentosa actualización del relato kafkiano cuenta con una original escenografía de Roland Olberter que incorpora la imagen fílmica (vídeos de Franc Aleu y Emmanuel Carlier) proyectada en una pantalla-marco que subraya

con expresivos detalles lo que ocurre en el escenario, o recorta deliberadamente o se traga la escena, siempre en constante transformación como el decorado mismo: un cubículo transparente que recuerda al de Bibiana Puigdefàbregas y Àlex Rigola para *Glengarry Glen Ross* (2003). Ruben Ametllé interpreta al hombre-insecto en un silencio violento y destructor, mientras que la hermana se convierte en la auténtica protagonista de la obra, porque la pequeña e intensa actriz Sara Rosa se lo come todo. Destacable la madre de Angelina Llongueras, mientras que Artur Trias es un padre sin mucha autoridad.

Lluís Pasqual presentó su primer montaje como director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao: el doblete *Hamlet/La Tempestad*, de Shakespeare, que brilló con sombras en el espacio Fabià Puigserver. Si el *Hamlet* nos pareció monótono y gris, con un balbuciente príncipe de Dinamarca (Eduard Fernández) y una desmanotada Ofelia (Rebeca Valls), *La Tempestad* iluminó el Teatre Lliure con unos espléndidos Anna Lizaran y Francesc Orella que convertían sus personajes protagónicos en próximos y cómplices con la audiencia.

En el mismo Lliure el autor valenciano Paco Zarzoso, bien conducido por Àlex Rigola y su equipo, se atrevía con la sátira política con un *Arbush* demoledor protagonizado por un hilarante Julio Manrique en el papel del presidente más necio y nefasto del planeta. El recorrido biográfico se desarrolla en cinco episodios: en el primero empieza la fulgurante carrera del interfecto como un bala perdida, redimido de su delirante alcoholismo por un reverendo fundamentalista que le convence con un discursillo inspirado en las invectivas inquisitoriales de Ratzinger, cuyo nombre aparece en los títulos de crédito como ¡coguiónista! El efecto del sermón es fulminante: el joven borrachín vomita e intercambia la bebida por la Biblia. En el segundo episodio es un empresario chapucero colocado en sitios clave por los petroleros para manipularlo según su conveniencia. En el tercero se con-

vierte en un gobernador eficiente tan sólo en la aplicación de la pena de muerte, mientras se excita con el contoneo de una escultural animadora de béisbol. Durante el cuarto es el presidente del 11-S haciendo aviones de papel, alentando sus puntas y lanzándolos al público. Y en el quinto aparece como invasor de Irak, en una escena acompañada de imágenes bélicas presididas por el *cowboy*, que aparece, con un casco, al son del clarín del séptimo de caballería. El espacio escénico traza una sarcástica metáfora de los USA: unos lavabos de un blanco inmaculado, convertidos en el refugio del incapaz, confesionario del descarriado, reservado para concertar negocios amañados o en retrete para rezar. Tras sus puertas esconden las deyecciones, vómitos y otras actividades sucias con las que contaminan la vida y el planeta en nombre de la «democracia global». Literalmente, ¡no tiene desperdicio!

El espacio gótico de la Biblioteca de Catalunya se convirtió de nuevo en escenario. Si durante la temporada acogió el singular montaje de Broggi de *Antígona* de Sófocles, interpretada por una vívida y resuelta Clara Segura, durante el Festival de verano reprodujo el jardín con césped natural de una residencia situada en medio de un bosque del último texto de Pau Miró: *Somriure d'elefant*, una obra no carente de interés, pero a la que le falta sazón.

Pese a ser un montaje del Centro Dramático Nacional, esta vez acertaron bastante con *Divinas Palabras*, de Valle-Inclán en versión del dramaturgo Juan Mayorga y dirección de Gerardo Vera, de un manierismo mareante. El único problema es que la simbólica escenografía, un enorme árbol que a lo largo de la representación es arrancado y elevado hacia el telar, esparce sobre el escenario un polvillo procedente de la tierra que sacuden las raíces, y que afecta las voces de los intérpretes hasta la afonía, como se observó el tercer día de representación, particularmente en algunos de los intérpretes protagonistas como Julieta Serano, Alicia Hermida o Jesús Noguero.

A menudo en las producciones más modestas emerge el soplo poético más poderoso y arrebatador. Es el caso de *La Caixeta de Cabosanroque*, una de las propuestas más atractivas del Grec 2006 que, lamentablemente, sólo pudo verse una sola y bochornosa noche en la Plaça del Rei. Se trataba de una ingeniosa caja de música donde cuatro instrumentistas/manipuladores pusieron en solfa un exquisito espectáculo cinematográfico y sonoro, repleto de mecanismos y autómatas contruidos a la manera de aquel otro singular grupo que nos visitó en 2002 durante el Festival de Teatre Visual i de Titelles: los Hermanos Oligor (*Las tribulaciones de Virginia*), que volvieron durante el NEO 2006. Roger Aixut, Ramon Garriga, Josep Seguí y Laia Torrents proyectaban unos curiosos filmes amateurs de los años setenta ya montados que encontraron por casualidad en la calle. Les pusieron banda sonora en directo mientras accionaban mil artilugios melódicos y cinéticos preparados con artesanía y un cúmulo de ingenio e imaginación, con la colaboración del Colectivo Reykiavic en la creación audiovisual. Se daban cita el arte del azar y del hallazgo y la sincronía de los originales artefactos sonoros, un guiño al dadaísmo (Cabaret Voltaire), al cubismo (los collages de Braque) y a los títeres de Sophie Täuber. El resultado fue hipnotizador y en cierto modo recordó al célebre circo de alambre creado en 1927 por Alexander Calder y expuesto en el Withney Museum de Nueva York.

La alcoyana Sol Picó, una fuerza de la naturaleza, sacudió el Grec con su último espectáculo, *La prima de Chita*, capitaneando un conjunto de tres bailarines y tres bailarinas, con dramaturgia de Txiki Bertraondo y música en directo: batería, saxo y dos cantantes. Un espectáculo vigoroso e imaginativo, con pasajes humorísticos junto a escenas violentas, coreografías de combate con vestuarios tipo *La Guerra de las Galaxias* o de artes marciales orientales o míticas Amazonas, mezclas a veces poco inteligibles, pero de gran eficacia cinética.

La música también presentaba timbres potentes y un ritmo endemoniado. De repente se oía cantar la bellísima *Teresa* de Ovidi Montllor, se lanzaba la danza del sable de Aram Khatxaturian o, modulándose de nuevo, las *Gymnopédies* de Eric Satie. Los elementos escenográficos daban mucho juego, como las plataformas sobre ruedas a guisa de muralla de donde crecían unos pivotes que proyectaban ráfagas oscuras sobre el muro y del que se colgaban los bailarines desnudos, dejando impresa la humedad de sus cuerpos en una impactante imagen plástica. Y para acabar, aparecía un mono gigante hecho de mecanotubo, que recordaba de lejos al gigante de Royal de Luxe y que aspiraba a ser un King Kong seducido por Sol Picó en persona vestida de urraca o de ángel negro. ¿La Bella y la Bestia? No: la minúscula y grácil mujer-pájaro frente al pesado mega-robot tecnológico.

El Festival se cerraba con una de las tragedias primordiales del teatro catalán: *Nausica* de Joan Maragall, una fiesta verbal que quedará asociada a la inconmensurable actriz Sílvia Bel en el papel protagonista, pero que de momento ha quedado fuera de la programación del TNC, al que deberían acudir, en temporada, los estudiantes de todo el país para disfrutar del elevado verso maragalliano.

De la FEI al Avantime

Al margen del Grec se inauguró la Factoría Escénica Internacional (FEI) fundada por Carme Portacelli en la Nave Ivanow de La Sagrera, un espacio que nació en sintonía con la eclosión creativa que se ha producido en los espacios y organizaciones alternativas que, al margen de las estructuras oficiales –preocupadas por la rentabilidad pública que exige el poder–, reivindican la creación contemporánea con la máxima libertad artística y una continuidad estimulante. La primera pieza surgida de la FEI fue *L'agressor*, de Thomas Jonigk, un crudo y chocante espectáculo sobre el abuso sexual

a menores, una de las lacras más siniestras de nuestra civilización que salpica hasta las más altas instancias de responsabilidad cívica y moral, empezando por la hipocresía católica y su silenciada caterva de pederastas. Portaceli ha dirigido el espectáculo con la contundencia, el impulso y el espíritu de denuncia que le caracterizan. Carlota Olcina hacía gala de una singular precocidad interpretativa al incorporar, con una mezcla de inocencia y sufrimiento, de resistencia y miedo, a la niña asediada por su padre, un Manuel Dueso que imprimía el cinismo viscoso del personaje en su vibrante actuación.

Adelantándose al inicio de la temporada, el Versus Teatre empezaba en agosto el ciclo Nuevas Autorías Contemporáneas con *Indignos*, de Àngels Ciscar, una feria de variedades conmovedora y contundente que bajo la apariencia de un circo con aires de revista clavaba un imprevisto mordisco en el espectador desconcertado. Los personajes se perfilaban con monólogos cortantes, empezando por el de la mujer barbuda que con las bellas facciones de Lúcia G. Zoilo, sólo deseaba ver el postizo desaparecer. La violencia se convertía en coreografía y acrobacia, y todo tenía una fuerza escénica arrebatadora, predispuesta en todo momento a incluir el público en ella. El ciclo seguía con el estreno en el circuito comercial de *Andorra*, de Jordi Casanovas, premio Marqués de Bradomín 2005, una obra que destila humor inteligente y un ingenio sutil, aunque, sin embargo no tanto, en comparación, como la *Trilogia dels Videojocs* que recibiría el Premio Serra d'Or del año.

Temporada 2006/2007: de septiembre a diciembre

El Teatre Lliure iniciaba la temporada con la reposición del que fue el éxito más devastador de la pasada: *Un matrimoni de Boston* de David Mamet, una perlita traducida por Joan Sellent y dirigida por Josep M. Mestres que adquiriría en manos de sus pro-

tagonistas la dimensión de auténtica lección de teatro. El tándem Anna Lizaran y Emma Vilarasau, dos clásicas del Lliure que no podían conmemorar mejor los treinta años de la fundación de la compañía, llevaron a cabo una de las mejores funciones que recordamos del veterano teatro.

Otro acierto fue *European House, pròleg d'un Hamlet sense paraules*, una propuesta de Àlex Rigola, que poco tiene que ver con sus anteriores versiones de Shakespeare. Esta «casa europea» era una extraña caja de ilusión que convertía al espectador en un ser escopófilo, es decir, que desvela el *voyeur* que todos llevamos dentro. El mecanicismo era un motor de fascinación, un generador de encanto que iba tejiendo una red en la que el público quedaba paulatinamente atrapado. La escenógrafa Bibiana Puigdefàbregas construyó una casa de tres plantas con nueve estancias dispuestas a la vista como en el cómic *13 rue del Percebe*, que se iban iluminando a medida que avanzaba la acción. Una acción escénica que exhibía la cotidianidad de una familia actual: tomando café, duchándose, fumando, meando o haciendo el amor. La peculiaridad es que iban reconociéndose los personajes principales de *Hamlet*, momentos antes del inicio de la acción de la tragedia shakespeariana: asistíamos al pésame que recibía la familia tras la muerte y entierro del cabeza de familia. Los distintos ámbitos caseros (la cocina, la sala, las habitaciones, el tocador, el baño y la terraza) estaban a la vista del espectador a través de una cuarta pared de cristal, insonorizada para los actores pero gracias a la cual el público podía ver y escuchar lo que hacían o lo poco que decían dentro. Casi sin palabras, los intérpretes supieron definir los rasgos fundamentales de los personajes y sus razones para actuar como lo hacen en *Hamlet*, con las profundas indecisiones, dudas existenciales, veleidades y crueldades que los caracterizan. Un espectáculo de ritmo ajustado que se estrenó en el Festival de Santa Susanna, al aire libre, en medio del boscoso jardín de Can Ratés, lo que le otorgaba una gran sensa-

ción de realidad: una casa entre los árboles a disposición de la curiosidad del espectador, aspecto que perdió la magia al encerrarse en la Sala Puigserver. Sin embargo, todo era de una gran simplicidad, de una depurada estilización. Y esta vez, nada de vídeos (sólo una cita breve), nada de música infernal o alaridos descoyuntados.

Otro momento álgido de la programación del Lliure fue *La Baraque*, un grupo centroeuropeo que montó en la plaza Margarida Xirgu una deliciosa taberna donde se anunciaba vino, sopa y música. El vino era bueno, la sopa exquisita y la música y el espectáculo que lo acompañaban sensacionales. El espectador dejaba de ser público para convertirse en comensal sentado a unas mesas de cantina y, mientras se bebía y comía, el espacio se llenaba de magia, de polichinelas, de filmaciones y de animales fabulosos que bajaban del cielo o te cruzaban las piernas por debajo de la mesa o aparecían por sorpresa por las ventanas.

La cantant calba de Ionesco y *La cantant calba al McDonald's* de Lluïsa Cunillé fue un curioso doblete: una operación de juego especular entre una y otra pieza que quedaba perfectamente plasmado en la potente escenografía de Jon Berrondo. Ahora bien, todo lo que era pura hilaridad en la pieza original, con esos diálogos calcados de un manual de conversación para aprender idiomas, se convertía en la réplica de Cunillé en un conato de tragedia de estructura realista, con un relato que se erosionaba en su propia referencialidad. Fue sorprendente ver a la crítica Cunillé dedicada a otorgar sentido al *nonsense* dadaísta de Ionesco.

La yihad hispánica

«Cuando parece que se acaba vuelve a empezar», decía la canción. ¿Alguien se había creído que con la entronización del heredero de Franco se había acabado la dictadura, los secuestros de la prensa, los bramidos episcopales, la persecución de las voces disidentes, el ejercicio de la censura? ¡*Sancta*

ingenuitas! Con un inaudito avivamiento, los ataques a la libertad de expresión han puesto en berlina la parodia de democracia que se respira en la piel de toro.

Históricamente la censura se ha cebado con el teatro, por ser un vehículo de expresión poderoso de los encuentros sociales y la circulación de ideas, un altavoz primordial de la colectividad y sus disidencias. Y en 2006 revivió la pesadilla de un virulento rebrote de la censura escénica. El integrista católico, excitado por el heresiarca Cañizares, prohibió las representaciones de *La Revelación* de Leo Bassi después de haberle puesto bombas en el teatro donde actuaba. Por otra parte, el nacionalismo español, siempre tan bien avenido con el fundamentalismo católico, empezaba la temporada boicoteando *Lorca eran todos*, el espectáculo de Pepe Rubianes, bajo presiones de la tropa mediática y con la complacencia del Ayuntamiento de Madrid, donde la hidra del fascismo berrea y gobierna. En definitiva, un síntoma alarmante de la precariedad democrática y del asedio permanente de las fuerzas reaccionarias de cualquier color y pelaje a la libertad artística, ganada a pulso tras siglos de combate y víctimas.

Sólo por haber tenido el valor de plantarle cara a la bestia de la derecha cuartelaria, Bassi merecía todos los aplausos por su hilarante espectáculo presentado en el Club Capitol (*La Revelación*), que, por otra parte, era de un humor tan amable que sólo podía herir sensibilidades muy finas. Porque convertir la Biblia en un videojuego teológico es un tipo de parodia de raíz medieval muy útil para no olvidar una de las mejores ficciones de Occidente. El arzobispo, invitado a la función, declinó acudir, perdiendo la oportunidad de aprender algo provechoso.

La inauguración de la temporada en el TNC no dio mucho de sí. *La Valentina*, de Carles Soldevila, se presentó con un gran despliegue escenotécnico pero sin sangre, como un deslumbrante envoltorio de celofán con lacito de satén y contenido decepcionante. La protagonista, en manos de

Alba Sanmartí, se convertía en superficial y sin pálpito, un puro grito quejumbroso y acoquinado, falto de impulso. Las emociones sólo se pronunciaban, pero no se corporeizaban en escena. Los diálogos se escurrían como candelabros de hielo. Una ocasión perdida, pues, para hacer brillar esta rara comedia dramática de Carles Soldevila. La dilapidación de recursos, sin embargo, llegaría a su paroxismo con *En Pòlvora*, de Àngel Guimerà, primera puesta en escena de Sergi Belbel como nuevo director del TNC. Una monumental escenografía reproducía minuciosamente una fábrica del Poble Nou, con el guiño de presentarla al principio y al final como una ruina industrial a punto de derrumbarse por la voracidad especulativa que ha embargado el popular barrio. En medio de este bocadillo «de actualidad» se desarrollaba el drama romántico sin una intervención dramaturgicamente mordiente, sólo soltando a los más de veinticinco intérpretes por los surcos morosos de una pieza ochocentista que escenificaba el mundo obrero, ni que fuese tras las gafas del paternalismo más conservador.

Suerte tuvo el TNC reponiendo el gran éxito de la temporada anterior, *Uuuuhh!*, de Gerard Vázquez, una mirada punzante y tierna al payaso Charlie Rivel durante el nazismo. Suerte porque todavía tendría que llegar lo más flojo para cerrar el año, el intrascendente *El gran secret* que, pese a suponer la confluencia de dos creadores potentes como Joan Font (Comediants) y Albert Espinosa, el espectáculo, poco estimulante, obtuvo unos resultados muy escasos.

Tampoco empezó muy bien la temporada para el Teatro Romea con un curioso pero áspero *Tennessee*, donde esta vez la inteligencia experimental de Xavier Albertí dejó al público confuso, sin complicidad, descolgado de la propuesta; y con un *Carnaval* de Jordi Galceran que quería revalidar el éxito de *El mètode Gronhölms*, con dirección de Belbel incluida: no es tan fácil, sin embargo, construir una nueva perla. El género del thriller policiaco, tan vinculado al cine y

tan poco teatral, además de la ausencia del clima emotivo necesario y de razones de peso que justificaran los hechos que ocurrían, incidieron fatalmente en el modesto resultado. Repetir calderada no es tan fácil...

Otras salas comerciales tuvieron una mejor programación, como *Adreça desconeguda* en el Teatro Borràs, una dramatización de un relato epistolar de Katherine Kressmann Taylor con la cual Jordi Bosch y Ramon Madaula hicieron un trabajo penetrante y de matizada emoción; o *Gorda*, de Neil LaBute, en la Sala Villarroel que ahora orienta Javier Daulte, una comedia amarga que apuñea la corrección en la moda, pero que se convierte en previsible y sin el chisporroteo crítico y la mala leche que el autor y la directora (Magda Puyo) habían sabido ofrecer en *Excés* (2002).

Las Salas Alternativas, con su modestia, dieron algunas buenas noches de teatro, empezando por *Dimonis* en la Sala Beckett, donde el sueco Lars Norén exhibía la implacable autofagia de pareja, con la turbonada de unas tensiones poco o muy disimuladas, unas interdependencias afectivas enfermizas y las crueldades más sofisticadas que la convivencia es capaz de generar. El Nou Tantarantana ofreció, entre otros, unas emotivas *Trece Rosas* de Júlia Bel, un poético homenaje a la memoria de las trece adolescentes fusiladas por los fascistas en la tapia del cementerio de la Almudena de Madrid. El espectáculo obtuvo el Premio Max a la mejor coreografía (Eva Hibèrnia), pese a la espesa e inacabable parte textual. Por su parte, Beth Escudé reescribía el *Macbeth* de Shakespeare en su última pieza: *Boris I rei d'Andorra*, una obra histórica sobre un visionario, soberano de los valles pirenaicos durante unas semanas, con todo el glamour y el ansia de convertir el pequeño enclave en un paraíso fiscal dedicado al turismo y al negocio: la realidad se ha encargado de darle la razón. La campanada del Tantarantana resonó en mallorquín con *Iguana Teatro* y su exquisito espectáculo *La mort de Vassili Harkov*, de Joan Arrom

y Pere Fullana. Un texto que combina personajes, situaciones y conflictos procedentes de las obras de Pushkin, Gogol, Turgueviev o Chéjov, en una trama original, con una sorprendente calidad y agilidad dramática, unos personajes con fuertes tintes románticos, unas descripciones de clima realista y unos análisis de las pulsiones anímicas con un guiño al naturalismo. El montaje recibió la mención especial del Premi d'Arts Escèniques Ciutat de Barcelona por su elegante y sobria puesta en escena de exquisito tratamiento pictórico y de impecable efecto lumínico, y una interpretación emotiva y cálida.

Por su parte, el Versus Teatre continuaba dando a conocer voces de autores catalanes que no tienen la presencia escénica que merecerían. Fue el caso de *Elles mateixes*, un espectáculo realizado por las dúctiles actrices Berta Giraut y Elisabet Vallès sobre textos de Joan Casas, un veterano de nuestra dramaturgia escasamente escenificado, que aquí proponía un singular experimento de creación/improvisación con el tema de fondo de los maltratos. La otra propuesta vino de Valencia, de la mano de Chema Cardeña, autor y director de *Contratemps*, una reflexión sobre el paso del tiempo que combina el registro cómico y el dramático en un interesante trabajo de Carol Linuesa.

La exquisitez del teatro de imagen

No quisiera acabar sin mencionar el nuevo festival de dramaturgias plásticas y de la imagen, de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena, de títeres y objetos, en una palabra: NEO (Noves Escenes Obertes). Una muestra que se desarrolló bajo la batuta de Jordi Fondevila, donde se vieron propuestas de una gran ambición y belleza, y que se convirtió en crisol de una estimulante creatividad, no en balde fue organizado por el Institut del Teatre. El espectáculo inaugural ya supuso toda una declaración de principios. La Compagnie 111 de Tolosa de Len-

gadòc, fundada por Aurélien Bory, presentaba, en colaboración con Phil Soltanoff del teatro experimental norteamericano, un montaje de una belleza turbadora: *Plus ou moins, l'infini*, donde se combinan técnicas circenses, malabares, acrobacia, danza, videoproyecciones y teatro de objetos y de sombras, elementos plásticos que se conjugan con la música, la luz y el espacio, en un estilo que nos remite a las experiencias de la Bauhaus de Oskar Schlemmer. El resultado constituyó una fiesta de imaginación y de ingenio que sorprendía por su perfección técnica, ejecución impecable y poderoso contenido visual.

El grupo Cabo San Roque, que como hemos visto se dio a conocer en el Grec 2006, volvía ahora con *Música a Màquina* donde seguían poniendo en acción sus peculiares instrumentos caseros esta vez presididos por una lavadora automática.

Els plecs vestibulars de la compañía Buchinger's Boot Marionettes fue un espectáculo exorbitante, técnicamente impecable, de una gran complejidad tanto en la construcción como en la manipulación de los títeres y objetos que se ponen en movimiento. Están realizados en madera, metal, harapos y hueso, y evocan un universo surrealista, *freak*, gótico-macabro o sado. Es una pieza enigmática, a ratos cautivadora, otros monstruosa, excesiva y onírica. Inspirándose en un antiguo museo de las deformidades, hacen desfilar diversas marionetas de niños-calavera, de esqueletos alados, de osamentas con membranas de vampiro, con aletas de pez, osamentas en forma de larva acuática, cabezas de muerto hidrocefalas, cráneos aberrantes de las bestias más diversas. Y también una serie de brujas y brujos, cocodrilos, enanos, muñecos que salen de dentro del muñeco como si le fluyera un pensamiento o el espíritu. Todo de un virtuosismo preciosista, con mecanismos de alta precisión y detalles minuciosos, pero refractarios a la fascinación y alejados de cualquier contenido inteligible. Son títeres que parecen salidos del taller de un taxidermista.

Por su parte, *Écumes*, de Paulo Duarte y Núria Legarda, fue un trabajo cautivador en el que la actriz y bailarina construye una muñeca rota, ebria de sombras, cuya desnudez paseaba un hurón acróbata, mientras una silla en semimovimiento expresaba con sus patas inquietud, paciencia, agitación o turbación, y unas persianas seguían el ritmo con los librillos que se entreabrían y se cerraban. Títeres, objetos, proyecciones eran convocados en el espectáculo presidido por unas puertas acristaladas cuyos vidrios rotos se cepillaban como para cicatrizar las heridas de los cristales. Sencillamente mágico, encantador.

Una maqueta gigante de Auschwitz es la escenografía y el escenario de *Kamp* de la

compañía holandesa Hotel Modern, un espectáculo impresionante y chocante. Los siniestros trenes de los deportados entraban en el campo mientras miles de muñequitos interpretaban a los prisioneros y sus feroces guardianes, todo filmado con minicámaras que proyectaban los detalles en una pantalla en el fondo, utilizando elementos cotidianos con imaginación y un profundo sentido poético.

El nuevo formato del antiguo Festival de Titelles i Teatre Visual, ahora NEO, demostró, pues, su viabilidad y oportunidad de programación irradiando magia por los diversos espacios que lo acogieron en la llamada Ciutat del Teatre. ¡Enhorabuena!

