



## Revistas

(Pausa.) *Quadern de Teatre Contemporani*,  
núm. 26

Marilia Samper

La desaparición en Barcelona en los últimos tiempos de algunas salas de teatro, sumado al futuro traslado de la Sala Beckett, que perderá su ubicación actual, ha impulsado algunas reflexiones en torno a la implicación del espacio teatral dentro del tejido urbanístico de las ciudades, tema que ocupa buena parte del número 26 de la revista (Pausa.) *Quadern de teatre contemporani*, con el título «Espai Teatral, Espai Escènic».

Abriendo este número, Antoni Ramon Graells analiza en su artículo «Cartografía teatral: guia de dibuix i lectura» la presencia del edificio teatral en los mapas de diferentes ciudades europeas, que no siempre refleja la verdadera significación de determinado espacio en la realidad cultural del lugar. Nos habla de espacios emblemáticos y de su localización dentro de la estructura urbana —en muchos casos exiliados en los extrarradios. Como complemento a esta cuestión, cuatro creadores nos guían por los espacios teatrales de Berlín, Nueva York y Buenos Aires. La dramaturga Helena Tornero traza una deliciosa y vívida descripción de los teatros de la capital germánica; Boris Daussà realiza un análisis personal sobre los diferentes tipos de espacios escénicos dentro de un panorama tan difícil de clasificar como el de Nueva York; y Victoria Szpunberg, junto con la actriz Cristina Cervià, nos introducen en la *movida teatral porteña* más independiente a través de sus experiencias e impresiones. Otros nombres propios del ámbito teatral, tales como Roger Bernat, Carme Portacelli, Àngela Bosch, Joan Font y Alex Serrano, exponen sus ideas sobre el espacio escénico en relación con sus trabajos artísticos. De la mano del dramaturgo e investigador Joan Abellán, nos llega un interesante recorrido por la

evolución estética de la compañía Els Joglars a partir de sus escenografías.

En el apartado de materiales teóricos, encontramos algunos estudios sobre temas diversos, como el de la función y la incidencia de ciertas poéticas, la reaparición de lo ritual en algunas escenificaciones o sobre el mismo concepto de representación.

Con motivo del estreno en el TNC de *Tornar a Casa*, de Harold Pinter, se ofrece un artículo sobre la presencia de este autor en los escenarios catalanes junto a un breve análisis de algunos aspectos de esta pieza.

Para finalizar, dos textos teatrales: *Un Idili exemplar*, del húngaro Ferenc Molnar, y *Aigua*, de Gavina Sastre. Y, cumpliendo con el consabido compromiso de (*Pausa.*) y de L'Obrador de la sala Beckett de dar a conocer la escritura de autores contemporáneos del panorama internacional, el *fitxer* nos proporciona unos comentarios sobre las obras *Mercury Fur*, de Philip Ridley, y *Salvatges*, de Händl Klaus, que seguro despertarán el apetito por emprender nuevas lecturas.

### Assaig de Teatre, núm. 56

Marília Samper

*Assaig de Teatre*, en su edición número 56, presenta un monográfico sobre la figura de Ramon Vinyes, autor polémico y durante muchos años olvidado, cuya memoria se ha logrado rescatar sobre todo desde Berga, su ciudad natal, y desde Barranquilla, donde realizó gran parte de su producción literaria durante su vida de exilio en Colombia. Tras una introducción a su biografía y dramaturgia, encontramos tres estudios sobre sus textos: *Ball de titelles* (1936), *Arran del mar Caribe* (1944) y *Pescador d'anguiles* (1974), que dan buena muestra de la diversidad y complejidad de su obra.

*Fum sobre el teulat*, la pieza que se publica en este número, tiene una importante significación histórica ya que se estaba representando en el Teatre Poliorama de Bar-

celona al tiempo que las tropas franquistas entraban en la ciudad. Ramon Vinyes nos introduce con este drama en el entramado de las relaciones de una familia desde una visión amarga, presente en casi todas sus obras.

Continuando con el monográfico dedicado al *Simposio de teatro no aristotélico*, se nos ofrece un artículo en torno al teatro de Heiner Müller y su repercusión dentro de la antigua Alemania del este, que una vez más demuestra cómo el arte escénico se ve coartado por los poderes políticos. En otro estudio, se analizan textos de Beckett, Bernhard y Müller para desvelar los mecanismos de disolución del diálogo y de ruptura con el personaje que cuestionan el funcionamiento del teatro convencional en sus aspectos literarios y escénicos.

Echando una mirada retrospectiva a la historia del teatro en Cataluña, podemos comprobar la importante actividad del teatro amateur en los años treinta a partir de lo que destilan las páginas del *Libro de actas* de su federación de asociaciones, así como descubrir la presencia de la dramaturgia húngara en la escena catalana de postguerra, o recorrer la pista de Samuel Beckett en nuestros escenarios que, indiscutiblemente, va ligado a nombres como Sanchís Sinisterra y el Teatro Fronterizo así como al de La Gàbia de Vic. Rescatando importantes figuras del pasado teatral, *Assaig de Teatre* rinde homenaje a una compañía madrileña de enorme importancia dentro del panorama español: Dido, pequeño teatro de cámara, y hace un repaso de sus producciones, entre las que se cuentan títulos de autores tan diversos como John Osborne, Chéjov, Lope de Vega, Strindberg, Beckett, Pinter, Genet, Boris Vian e Ionesco, junto a dramaturgos españoles de la época.

Roger Pérez i Brufau presenta un breve artículo sobre la cuestión de la realidad en la teoría teatral de Sartre, y, para finalizar, se presenta un interesante análisis sobre el teatro contemporáneo argentino al que su autor, Osvaldo Pelleretti, denomina drama-

turgia de la desintegración, y donde se hace referencia a nombres ya tan habituales en nuestros escenarios como Javier Daulte, Daniel Veronese y Rafael Spregelburd.

Cierran esta edición algunas críticas especializadas de espectáculos que ofrecen un esbozo de lo que sucede en las tablas de los teatros de la península y a partir de las cuales se puede diagnosticar la salud de la que goza el arte escénico por nuestros territorios, aquejado siempre de enfermedad mortal, pero no obstante sobreviviendo a lo largo de los tiempos; fe de lo cual la da todo lo que en este volumen aparece recogido.

*DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, núm. 10

Marília Samper

En abril del presente año vio la luz el número 10 de la revista *DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, que publica el Teatre Lliure, número dedicado en exclusiva en esta ocasión al ciclo de nuevas creaciones escénicas que, con el título *Radicals lliure*, alberga en sus escenarios. Encabezan la publicación tres artículos de reflexión teórica que pretenden desentrañar las claves de estas experiencias creativas que se desmarcan de la teatralidad convencional y, sobre todo, analizar dónde se encuentra su radicalidad.

Óscar Cornago, investigador de Humanidades del CSIC, parte de la idea de teatro postdramático y analiza las motivaciones de los creadores que, desde los años setenta, han ido haciendo descarrilar la puesta en escena de los raíles preestablecidos hasta llegar a ese territorio *no dramático*, para afirmar finalmente que estas nuevas creaciones no parten de lo anterior, ni para negarlo ni para criticarlo, sino que, haciendo (o pretendiendo hacer) *tabula rasa*, generan nuevos códigos, nuevas formas de expresión, canales nuevos, universos propios y caminos diferentes.

José A. Sánchez ahonda en la vocación de esta actitud artística de intervenir desde lo

real, abandonando por completo la vieja idea de ficción, para hacerse *presente* ante un público también presente y activo.

El último de estos textos proviene de Víctor Molina, profesor del Institut del Teatre de Barcelona, y en él indaga en el propio lenguaje, buscando en la raíz más primitiva de algunos términos el origen de esta visión radical de la puesta en escena.

A continuación, *DDT 10* cede la palabra a los propios creadores para que nos hablen de su trayectoria, de sus procesos creativos, de sus pretensiones y de su visión sobre el panorama cultural actual. Amaranto, Societat Doctor Alonso, Nao Albet, Sergi Faustino, Derivat y Atolladero, los denominados «*radicals*», nos acercan a su trabajo de una manera sencilla, directa, a veces poética, a veces con humor, para dejar constancia de quienes son, de qué es lo que quieren y, por encima de todo, de lo que no quieren. Para finalizar, unas cuantas imágenes del espectáculo de Rodrigo García *Accidens (Matar para comer)*, a través de las cuales podemos leer lo crudo y radical de su teatro. Una publicación realmente interesante para conocer más sobre estas nuevas creaciones.

## Libros

### Como una novela

Lluís Hansen

Melendres, Jaume, *La teoria dramàtica – un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Institut del Teatre, 2006

En la edición de libros de ensayo teatral encontramos muy pocos que hagan referencia a la teoría dramática o, en otras palabras, al pensamiento teatral. Por eso, la aparición del último libro de Jaume Melendres tiene una especial relevancia. Y la tiene por dos razones fundamentales: por el ámbito del objeto de estudio y por su rigor. Pasemos a analizarlo con más detalle.

Estructurado en dos partes formales bien

diferenciadas, el libro efectúa, en primer lugar, un largo y extenso recorrido, en paralelo, por lo que podríamos llamar tres historias: la historia de la teoría dramática, la historia de los hechos teatrales y escénicos y, finalmente, la historia de las aportaciones estéticas, científicas y técnicas. De este modo, anota los hechos más importantes en estos tres ámbitos desde un remoto 536 a.C., cuando un tal Tespis montaba en un carro para ir a explicar historias de ciudad en ciudad, hasta un relativamente reciente 1990, en el que coinciden uno de los últimos espectáculos de Tadeusz Kantor con la invención del caza-bombardero F-117, invisible para los radares.

En la selección y el contenido de estas tres historias vemos una clara declaración de principios. La primera declaración es que la escritura dramática y la escenificación van ligadas y forman parte de un mismo todo. La segunda es que no puede entenderse la historia de las artes escénicas sin conectarla con el resto del saber: Melendres tiene muy claro que determinadas innovaciones artísticas van necesariamente ligadas a determinados avances tecnológicos y científicos, y quiere dejarlo patente. Nos lo muestra en un formato que permite al lector interesado ir recordando lo aprendido y lo olvidado, o lo que recordábamos de una época y que resulta ser de otra. Como cuando releemos las notas de alguna agenda personal antigua y exclamamos: «Ostras, ¿tanto tiempo ha pasado desde eso?». Hacer un repaso de nuestra historia para entender mejor el presente.

En la segunda parte del libro —la más extensa— se desarrolla todo el pensamiento dramático dividido en tres grandes etapas. Igual que una obra en tres actos, en la que el protagonista cambia en cada uno de ellos. En efecto, la historia de la teoría dramática occidental puede dividirse en tres etapas bastante claras y diferenciadas: un largo periodo que va desde el clasicismo griego hasta el siglo XVIII, donde el discurso se centra en el texto teatral. Una segunda etapa durante la cual los pensadores se

dan cuenta de que para que exista el teatro no basta con leerlo, sino que se necesita a alguien para representarlo. Es entonces cuando aparece el actor, prácticamente ignorado hasta entonces. Y, finalmente, una tercera etapa (muy reciente en comparación con la extensión de las dos anteriores) en la que aparece, hacia la segunda mitad del siglo XIX, alguien autónomo que organiza toda la superposición de lenguajes en el escenario. Aparece la figura del director.

Pero bajo esta apariencia de cronología —y, por lo tanto, de compartimentación— el autor nos muestra la realidad poliédrica del mundo. Melendres ha hecho un trabajo de hormiguita: incansable, a lo largo de muchos años ha ido consultando fuentes muy diversas y ha ido anotando y recopilando los textos y así, como las cerezas, uno le ha ido conduciendo a otro. Pero lo más importante es que éste no sólo recopila (como todas las hormigas) sino que también piensa (como no todos los humanos) y, como quien no quiere la cosa, coloca un pensamiento junto al otro sin que coincidan en el tiempo ni en el espacio. Y este orden provoca una colisión (nada grave, no sufráis) en el pensamiento del lector. Todo ello hace que nos preguntemos o que descubramos los parecidos entre un autor y otro; un parecido que suponíamos (fruto de prejuicios acumulados) inexistente. Melendres habla de «puentes» dentro de esta «Venecia» densa y caótica. Pero no creáis que habla de los tres puentes que cruzan el gran canal, sino del enjambre de puentes que conectan —como las sinapsis— un barrio con otro; y más aún: una callejuela con otra, una casa con otra, la gente que vive en una estancia con la que vive tras la pared contigua. Por mucho que nos paseemos por Venecia no nos perderemos, y siempre podremos volver al Born, preguntando a algún vecino dónde está la salida de este laberinto donde no es necesario el hilo, sino las preguntas.

Para remachar el clavo, nos permite degustar, en forma de último capítulo, una perla final: un resumen de los principales

pensamientos antagónicos (o no tan antagónicos) sobre la esencia del teatro, sobre sus finalidades y su bondad, sobre la dramaturgia, sobre el actor y sobre el director, subrayando una vez más la dificultad de obtener respuestas claras y únicas, recordándonos que la belleza de Venecia es muy diferente a la belleza de la cuadrícula del Eixample, de Manhattan o de Phoenix, Arizona.

Sólo nos queda hablar de la forma. Melendres escribe con un estilo, una erudición y una sintaxis que permiten realizar una doble lectura: la del estudioso que toma nota de todas las citas (con frases cargadas de paréntesis, de guiones y de notas a pie de página) y la del aficionado que —si sabe obviar los paréntesis, los guiones y las notas— podrá leer, en efecto, una maravillosa novela histórica, escrita como en los viejos (y bellos) tiempos, con las clásicas introducciones de cada capítulo llenas de humor y de expectativas en las que, por ejemplo, nos recomienda la necesidad de ser precavidos, nos habla de la nariz de Cleopatra, se pregunta si los personajes tienen derecho a dormir o la importancia del número  $\pi$  para la comprensión de un gran número.

Creo que al lector, una vez haya leído esta novela en forma de ensayo, le pueden ocurrir dos cosas: una, haber modificado el contenido de algunas de las casillas que teníamos clasificadas para entender el mundo; y la otra, acabar con más preguntas que respuestas, lo cual es un buen ejercicio para el camino de la sabiduría y para la prevención del Alzheimer.

### Crónica de un viaje

Sílvia Ferrando

Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre a Catalunya*, Eumo Editorial i Pagès Editors, Col. «Biblioteca d'Història de Catalunya», núm. 8, Vic i Lleida, 2006

Josep Maria Sala Valldaura ha dedicado gran parte de su docencia e investigación a

la historia del teatro. Poeta y crítico, actualmente es catedrático de Literatura española de la Universidad de Lérida. Su nuevo libro *Història del teatre a Catalunya* es un recorrido por la historia del teatro realizado en Cataluña, desde la Edad Media hasta la actualidad, ya que las últimas obras citadas son del año 2004. Este recorrido muestra paralelamente las diferentes puestas en escena y los textos dramáticos que se producen en Cataluña en cada momento, analizando los aspectos de la escenificación y los nuevos avances técnicos, así como los recursos literarios.

Sala Valldaura utiliza dos formas de análisis, dependiendo del período. Por ejemplo, al inicio del libro, en el capítulo dedicado a la edad media, realiza un análisis de cariz antropológico, en el que subraya las diferentes funciones sociales del teatro y que resulta muy interesante: las funciones lúdica y estética, la necesidad de reír o de esparcimiento del ser humano, una función psicosocial de liberación de tensiones y de impulsos, otra reforzadora del antiautoritarismo, el individualismo y el hedonismo ante las coerciones morales y sociales de la colectividad, como espacio de discusión o sencillamente como espacio para gozar la fiesta del ruido, de la luz, del fuego... A continuación describe las formas teatrales derivadas de estas funciones. En capítulos posteriores vuelve a referirse a éstas para continuar con el análisis.

En general prefiere las definiciones utilitaristas del teatro, y decide no escoger ninguna definición esencialista. También rehúsa utilizar grandes conceptos historiográficos como, por ejemplo, la evolución, la continuidad, la discontinuidad... ya que lo considera poco fructífero.

Eso le conduce a la segunda forma de análisis, más expositiva, en la que parte de la descripción de las piezas dramáticas y diferentes puestas en escena (en determinados momentos la única evolución clara es el escenotécnica) para que el lector llegue a sus propias conclusiones. La enumeración de las formas teatrales nos muestra la so-

ciudad y la historia de Cataluña a partir de su teatro.

Esta *Història del teatre a Catalunya* está dividida en ocho períodos y capítulos, aunque hay que destacar que gran parte del teatro popular es, o ha sido, atemporal y pertenece al caudal de la tradición teatral.

El primer período, la edad media, situado en una primera gran etapa de teatralidad no literaria, iniciado entonces y que concluye a finales del siglo XVI, se centra en las funciones sociales del teatro, como hemos mencionado antes. Describe los diferentes espacios que se inauguran para poder llevar a cabo las puestas en escena concebidas en aquel momento. El análisis se realiza a partir de la aplicación de la definición de performance a una parte de la teatralidad medieval.

A continuación, pasa al renacimiento, en el que cabe destacar la aparición del teatro en las universidades y en un entorno más erudito, donde se utiliza para mejorar el uso del latín y su dicción. En este período se produce también la primera profesionalización del teatro, coincidiendo con la aparición de un público que decide pagar por verlo y la existencia de unos espacios para hacerlo.

Más tarde, durante el barroco, Valldaura analiza la aparición del teatro comercial, el paso del texto a la representación, tanto en el teatro religioso como en el profano, y la figura de Francesc Fontanella.

El cuarto período objeto de estudio es el siglo XVIII. Siguiendo la clasificación de Antoni Comas divide el teatro en tradicional religioso, hagiográfico, popular profano y culto.

En el siglo XIX se recupera el catalán como lengua para el escenario, aunque no deja de ser representado en castellano. El teatro se convertirá en la diversión por excelencia de la sociedad ochocentista, destacando figuras como la de Frederic Soler, «Serafí Pitarra» o Àngel Guimerà.

El primer capítulo dedicado al siglo XX se inicia con el teatro modernista, donde destaca Santiago Rusiñol, y pasa más tarde por

el novecentismo hasta llegar a la Guerra Civil. A continuación, el autor realiza un análisis de la proyección exterior del teatro que se hacía en Cataluña y no puede dejar de concluir el capítulo sin mencionar la obra de un autor como Josep Maria de Sagarra.

La siguiente fase abarca desde el año 1939 hasta 1975, en el que destacan el teatro en castellano de la posguerra y el teatro independiente catalán, así como las figuras de Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo o Albert Boadella y Els Joglars.

El último en esta serie de ocho períodos corresponde al teatro realizado a partir de 1975, donde cita y describe el trabajo de compañías como: Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, el Teatre Lliure o la Cubana, así como los principales autores dramáticos de este período y su repercusión. Finaliza con un apartado en el que analiza el trabajo de las instituciones y de las salas alternativas respecto a la literatura dramática actual.

Cuando analiza el teatro en Cataluña desde el punto de vista literario, Sala Valldaura estudia la estructura general de la pieza, y realiza estudios comparativos con otras obras de la misma época. Por ejemplo, compara piezas en lengua catalana con aquellas que considera sus homólogas en lengua castellana. Destaca por ejemplo el estudio comparativo entre la *Comedia hagiogràfica de santa Quitèria*, anónima, y *Santa Juana*, de Tirso de Molina. El libro también recoge pequeñas secuencias o diálogos de las piezas literarias en lengua catalana de algunos de los períodos, lo que permite un análisis y una visión más esmerada de la teatralidad y el mensaje existentes, así como del uso del diálogo y la lengua catalana. Del mismo análisis del texto dramático procede una descripción de los mecanismos teatrales necesarios para que se pudiera llevar a cabo.

Hay que destacar el amplio abanico de bibliografía citada en el libro y utilizada por el autor para los diferentes análisis y des-

cripciones, aludiendo a estudiosos de campos muy diversos. La lectura del libro se convierte así en un viaje por la evolución de la lengua y la literatura dramática catalana, los usos de éstos en determinados ámbitos y su desarrollo, así como de las puestas en escena y de la sociedad que asiste a ellas según sus necesidades.

### Perfume de una época

Mercè Saumell

Guardiet i Bergé, Montserrat: *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2006

Aunque al principio la lectura de *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, libro voluminoso y erudito, nos pueda parecer una tarea pesada, después es todo lo contrario nos vamos adentrando gradualmente en una ciudad apasionante y apasionada por la escena musical y teatral. La actual toponimia de las calles barcelonesas atestigua la actividad febril de aquellos años.

La autora nos acerca al mundo escénico, tan rico como desconocido, de finales del siglo XIX en Barcelona, una ciudad en pleno auge industrial, con una burguesía ascendente y de afirmación catalanista. El libro nos habla en concreto del Teatro Lírico, uno de los centros de la vida cultural de la ciudad ochocentista, nacido en plena construcción del Ensanche. Situado cerca del Paseo de Gracia, entre las actuales calles de Provenza y Mallorca, el Teatro Lírico era, en efecto, un edificio elegante, dotado de las mejores novedades escénicas, comparable a otros coliseos europeos, situado en un lugar extraordinario: los jardines de los Camps Elisis, exquisitamente diseñados por el arquitecto Elies Rogent.

Montserrat Guardiet ha adaptado su tesis doctoral (2002) sobre este tema así como un estudio anterior (1995) sobre los Camps Elisis de Barcelona. Y lo hace desde los inicios del Teatro Lírico, cuando sólo era un proyecto impulsado por el banquero y me-

cenas Evarist Arnús, figura capital de la Barcelona de aquellos años. El estudio nos acerca, pues, a diferentes aspectos tales como la descripción del edificio y de su entorno, y también a su actividad, la programación teatral, operística y musical de la última década del siglo XIX. A partir de una esmerada y contrastada documentación (hay que destacar el ingente trabajo de hemeroteca), la autora nos permite percibir una Barcelona entusiasta al coincidir en el Teatro Lírico figuras internacionales de la talla de la actriz Sarah Bernhardt, y lo que la visita de esta actriz de renombre internacional representó para la sociedad del momento, así como la de la compañía portuguesa de Furtado Coelho. Capítulo aparte merece la implicación de creadores catalanes como el dramaturgo y director Adrià Gual, la actriz Maria Tubau, la arpista Esmeralda Cervantes (pseudónimo de la excéntrica Clotilde Cerdà, hija del urbanista), los compositores Isaac Albéniz, Enric Granados o Felip Pedrell, el escenógrafo Francesc Soler Rovirosa, el director de corales Josep Anselm Clavé, el Orfeó Català de Lluís Millet, un joven violonchelista llamado Pau Casals..., además de participar, entre otras tareas, en la difusión del wagnerismo o de los nuevos compositores franceses, como Jules Massenet o Camile Saint-Saëns, entre otros.

Una extensa bibliografía, una esmerada tabla cronológica de los espectáculos presentados en el Teatro Lírico y, en especial, un índice biográfico de los personajes vinculados a la Barcelona de finales del siglo XIX, nos permiten obtener un completísimo dibujo de lo que representó el Teatro Lírico, una maravillosa aventura impulsada por un filántropo, un símbolo de una época injustamente enterrado en el olvido.

## Un balance abierto

Pere Riera

AADD: *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, El Cep i la Nansa, 2006.

La editorial de Vilanova El Cep i la Nansa presenta Argumenta, una colección de libros de ensayo definida por sus responsables como «un proyecto colectivo, formado por jóvenes profesionales independientes, que pretende evaluar críticamente la cultura catalana desde 1975 en adelante». Con el propósito de elaborar un diagnóstico nada dogmático o definitivo sobre lo que ha supuesto el último trienio democrático en el mundo del pensamiento y de la cultura catalana, se convocan diferentes grupos de teóricos y voces cualificadas para compartir estudios y reflexiones que se recogerán y editarán en volúmenes como el que ahora nos ocupa. Esta *Memòria de les arts escèniques*, coordinada por Francesc Foguet y Pep Martorell, es, pues, una recopilación de artículos firmados por profesionales de diferentes ámbitos del teatro y de la danza, que dilucidan detalladamente la praxis escénica desarrollada en nuestro país a lo largo de los últimos treinta años.

El presente volumen nos ofrece un recorrido ciertamente heterodoxo, que en ocasiones se adentra en las catacumbas del teatro reivindicativo del tardofranquismo, para acercarse también —con nombre y apellidos— a las últimas promociones de dramaturgos, directores y agrupaciones de teatro y danza contemporáneos. Hay que destacar que el perfil heterogéneo de los articulistas participantes favorece la riqueza y multiplicidad de fuentes y documentos que, contrariamente a lo que es habitual, no se circunscriben en exclusiva a la historia reciente de la escena catalana, sino que cubren también los principales episodios en la historia reciente del teatro de las Baleares y Valencia.

Núria Santamaria elabora un análisis minucioso del teatro catalán de los años se-

tenta, ávido de influencias foráneas y espolado por múltiples reivindicaciones identitarias. En su artículo realiza un seguimiento detallado de la audacia con que se emprendieron las numerosas iniciativas ocurridas al amparo de los grupos independientes —la auténtica cantera del teatro actual—. Santamaria alude también a las numerosas propuestas que surgieron con el fin de fomentar la profesionalización del gremio, así como la consolidación más o menos institucional de asociaciones y asambleas de todo tipo, que luchaban por conseguir el estatuto corporativo del oficio: congresos, festivales, premios, etc.

Manuel Molins, desde una atalaya poética y un poco distanciada, defiende la naturaleza incombustible y resistente de los teatreros que, durante estos treinta años, han persistido a lo largo y a lo ancho de Cataluña. El autor valenciano ofrece el punto de vista de aquellos que, lejos de la metròpoli, han tenido que convivir con la insolidaridad —a menudo sistemática— de los «padres de la patria».

Carles Batlle muestra un minucioso friso de dramaturgos que desde entonces hasta ahora han ejercido la autoría dramática en Cataluña, analizando en clave teórica las tendencias estilísticas que les caracterizan. Batlle detecta las inevitables influencias ejercidas por el teatro europeo de vanguardia en la obra de los autores catalanes de este trienio democrático, y así las refiere y justifica, empezando por los primeros textos de Belbel hasta llegar a las últimas propuestas de las nuevas generaciones. En este mismo sentido, Josep R. Cerdà se encarga de elaborar un informe exhaustivo sobre la autoría dramática balear de las últimas tres décadas.

Mercè Saumell, en calidad de experta en dramaturgias no textuales, presenta el diagnóstico del itinerario seguido por el grueso de grupos y compañías de teatro y danza que han basado sus creaciones en el trabajo colectivo, prescindiendo a menudo del texto convencional. Entre el gran número de agrupaciones que no han dejado de apare-



cer a lo largo de estas tres décadas, Saumell destaca inevitablemente la impronta de aquellas que han pervivido desde entonces y que han consolidado una trayectoria y un prestigio internacionales incuestionables, como *Els Comediants* o *La Fura dels Baus*.

Por su parte, el polifacético Iago Pericot se dirige al lector en un registro informal, lanzando sin rubor algunas de las afirmaciones más demoledoras que encontraremos en las páginas de esta miscelánea. Así, se muestra tajante al evaluar el teatro «que había que hacer hace treinta años», denunciando las condiciones en las que actores, autores y directores se veían obligados a trabajar. Finalmente, no ahorra ningún reproche a aquellos que han fomentado, desde frentes diversos, el aburguesamiento y la autocomplacencia que tiñe buena parte de las propuestas recientes: «Se ha perdido el

hacer teatro de acuerdo con las necesidades de los espectadores (...); Cataluña no ha sido nunca un país de dramaturgos, ha sido un país de diseñadores de teatro (...); se hace teatro para la gente de teatro».

Bárbara Raubert hace un repaso de los principales hitos alcanzados por nuestros coreógrafos y bailarines, mientras que Gabriel Sansano expone una interesante panorámica del ejercicio de la crítica teatral de este mismo periodo. El volumen acaba con la transcripción de una mesa redonda celebrada en *L'Obrador* de la Sala Beckett con el título «30 años de transición», en la que participaron Hermann Bonnín, Jordi Coca, Joan Cavallé y Gerard Vázquez, cuatro testimonios directos de un tiempo y un país en tránsito —quizás perpetuo—, que reflexionan sin tapujos sobre el resultado de los últimos treinta años de democracia teatral catalana.

