

Brossa y los otros

Jordi Coca



Joan Brossa (Barcelona 1918-1998) es uno de los poetas, dramaturgos y artistas visuales más sorprendentes de su generaci3n. Relacionado con los circuitos de vanguardia que veían en Joan Mir3 un referente, Brossa fue pieza clave del movimiento Dau al set, donde coincidieron durante un tiempo Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuxart o el filósofo Arnau Puig.¹ De obra muy abundante, Brossa empez3 a ser reconocido tanto por la poesía literaria como por la visual o por sus instalaciones y performances a partir de 1970.² Él siempre se defini3 como poeta, fuera cual fuera el soporte que usara para expresarse. Sin embargo, su producci3n para la escena, titulada precisamente *Poesía escènica*,³ aún no ha conseguido el apoyo de los grandes teatros oficiales que han crecido o se han fundado en Cataluña durante los años de la democracia.

Vaya por delante que si hablo aquí de Joan Brossa no es para referirme a su extensa obra como poeta, dramaturgo o artista plástico ni al mundo fascinante que se expresa en ella, sino para utilizarlo como ejemplo de uno de los mayores desprop3sitos que se han producido en la vida teatral de Cataluña en los últimos años. Brossa, cuyos inicios artísticos fueron muy difíciles, ha conseguido finalmente ser reconocido en Cataluña como uno de los poetas mayores de la posguerra, al mismo tiempo que se admira de forma unánime su espléndida obra visual y sus objetos poéticos. Tiene su fundaci3n e incluso hay un pequeño teatro en Barcelona que lleva su nombre, el Espai Escènic Joan Brossa,⁴ liderado por el director Hermann Bonnín y por Jesús Julve (profesionalmente dedicado a la magia con el nombre de Hausson), que fueron amigos suyos y admiradores agradecidos. Sin embargo, a pesar de tener una enorme obra completa publicada en varios volúmenes de

poesía y teatro y de ser durante la última década de su vida un personaje imprescindible en la sociedad cultural catalana, se da la paradoja de que el teatro de Brossa no existe desde el punto de vista del mayor teatro público de Cataluña: efectivamente, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) se ha negado sistemáticamente a representar un texto de Brossa y, sólo en última instancia, bajo presión, se estrenó un simulacro frustrado, una especie de collage loco elaborado con fragmentos procedentes de diversas obras del autor que convertían la poética de Brossa en una simple bobada.⁵ ¿A qué se debe este y otros hechos curiosos que se están produciendo en Cataluña? ¿A qué se debe que mientras el teatro catalán está viviendo una franca expansión, en los teatros oficiales se dé la espalda a algunos creadores imprescindibles y el conjunto de su actividad se instale, como mínimo hasta finalizar la temporada 2005-2006, en una mediocridad muy cercana a la idea burguesa y tranquilizadora del arte como ocio?

El caso Brossa

Podría decirse que Brossa es, efectivamente, un autor minoritario, un hombre vinculado a los movimientos vanguardistas que en Cataluña relacionan a Joan Miró y a Antoni Tàpies con poetas como J. V. Foix, el neodadaísmo y el surrealismo, muy importantes en la etapa anterior a la Guerra Civil (1936-1939), y, posteriormente, a las tendencias tanto matéricas e informales como de performances, happenings, etc. que tienen sus orígenes también en los años treinta y cuarenta, pero que se consolidan en los sesenta. Su obra, efectivamente, bebe de todas estas fuentes, pero consigue articular un mundo personal, profundamente poético, que en teatro estaría en el centro de un triángulo cuyos vértices serían los aires absurdistas –sin embargo, habría que recordar que las primeras obras teatrales de Brossa datan de principios de los años cuarenta–, el mundo del grotesco defendido por Me-

yerhold,⁶ y las instalaciones cercanas al mundo de las artes plásticas, los performances y los happenings que Brossa cultivó especialmente al inicio y al final de su extensa obra teatral, como si quisiera cerrar un enorme círculo. Pero que no se me entienda mal: al margen de esos extremos, la *Poesia escènica* de Brossa tiene un importante núcleo central de literatura dramática de base textual que, en conjunto, es claramente mayoritaria e indaga en las estructuras profundas de los géneros más diversos, de la tragedia al sainete popular, pasando lógicamente por el drama. En todo caso, Brossa siempre citaba a Meyerhold cuando se hablaba de su teatro literario y, ciertamente, está más cerca de éste que de la trascendencia existencial y simbólica de Beckett, y por descontado no tiene nada que ver con Brecht, de quien el autor catalán decía que era una gran montaña ante la cual había que hacer una profunda reverencia para proseguir luego tu propio camino.

En realidad, de los años cuarenta a los ochenta su obra escénica, recogida en los seis volúmenes de obra completa para el teatro titulados *Poesia escènica*, es casi completamente invisible, no existe, sólo la conocemos unos pocos que nos acercamos a él en distintos momentos. En mi caso lo conocí personalmente en 1967, en 1971 edité el primer libro dedicado al estudio y difusión del conjunto de su obra, entonces prácticamente inédita,⁷ ya que, por ejemplo, de sus casi noventa obras teatrales sólo se habían editado cinco en un volumen titulado *Teatre de Joan Brossa*.⁸ En ese momento los estrenos eran casi nulos, o se realizaban en cenáculos muy íntimos de amigos fieles donde destacaban Antoni Tàpies, el psiquiatra Joan Obiols, el cineasta Pere Portabella, el compositor y director de escena Carles Santos, la cantante Anna Ricci, el galerista Lluís Riera, el también compositor Mestres Quadreny, que trabajó en muchas ocasiones con Brossa, etc. En otro orden de cosas también habían estrenado algunas obras de Brossa la ADB (Agrupació Dra-

màtica de Barcelona), una institució no professional en el sentit crematístic, però de gran nivell i dirigida per Frederic Roda, que de 1955 a 1963 puso los cimientos de lo que más tarde sería el movimiento de teatro independiente de Cataluña,⁹ y la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), fundada y dirigida desde 1960 por Ricard Salvat, y que en sus inicios contaba entre sus colaboradores de primera fila con la escritora y también dramaturga Maria Aurèlia Capmany y, entre los «alumnos», a gente como Josep Anton Codina, Josep Muntanyès, Francesc Nello y muchos otros. Estas dos instituciones de los años de la resistencia cultural al franquismo fueron ejemplares en muchos sentidos y cada una de ellas aportó siempre criterios de modernidad, de actualidad y de calidad incuestionables. Para resumir su importancia quizá baste decir, como sostengo en mi libro sobre l'ADB, que ésta tuvo una clara voluntad de ser algo así como el primer intento de un teatro nacional catalán, una especie d'Abbey Theatre de Dublín que no pudo consolidarse debido a la prohibición de que fue objeto por parte de la dictadura franquista, y que l'EADAG fue al mismo tiempo la primera escuela de teatro con criterios modernos de nuestro país y la primera compañía completamente profesional que sólo trabajaba con ideas de renovación, sin prescindir, en ninguno de los dos casos, de la necesidad de conectar con el público real, pero sin denigrarlo. Bien, pues tanto l'ADB como l'EADAG siempre valoraron a Brossa y dentro de sus posibilidades estrenaron su teatro.¹⁰ Es verdad que, en conjunto, todo ello era poco comparado con los presupuestos y las infraestructuras actuales, y también es verdad que se llegaba a un público muy reducido, quizá de no más de unos centenares de personas, pero con los años estos nombres, Brossa incluido, se han convertido en imprescindibles para entender la evolución de las artes escénicas en Cataluña.

Dadas las características formales del teatro brossiano, que en ocasiones ha sido definido como un teatro «irregular», y dado

también el contexto de represión franquista en que se produce, hasta cierto punto se puede entender que el dramaturgo haya sido poco representado. El teatro catalán de aquellos años se desarrollaba ciertamente sin infraestructuras, bajo una dictadura feroz que duró cuatro décadas, en una lengua que estaba prohibida, alejada de la escuela, reprimida y minimizada, padeciendo una considerable diglosia, sin público, con una tradición fuera de los circuitos académicos y olvidada a la fuerza, sin proyección internacional, y con muchas más penurias que derivaban del desenlace de la Guerra Civil y de la perduración en España de una especie de fascismo que en el resto de Europa desapareció con el desenlace de la segunda guerra mundial. Sin duda, en los circuitos comerciales de entonces, miserables desde cualquier punto de vista, Brossa no podía en ningún caso hallar su lugar, como en circunstancias parecidas tampoco lo habrían encontrado Beckett o Pinter, por poner sólo el ejemplo de dos nombres clave para entender el teatro moderno. Pero, sorprendentemente, a partir de los años setenta y ochenta, Brossa alcanza un gran relieve, especialmente gracias a su incisiva obra visual y plástica y a una paulatina ampliación del círculo de personas que admiraban la coherencia de su propuesta. Sin embargo, eso no supone que su obra sea tan leída como parece y en realidad su teatro sigue en gran medida oculto.

Quizá el mayor cambio que se produce en la recepción de la *Poesia escènica* del autor a lo largo de estos años sería la exagerada focalización sobre los aspectos que Brossa relaciona con la magia y el mundo del music-hall y que ni cuantitativamente ni desde el punto de vista poético son los más importantes. Tuvieron un éxito especial sus striptease poéticos protagonizados por diversas actrices y vedettes, entre las cuales destacó Christa Leem (1953-2004) y algunos espectáculos de magia con Hausson que se convirtieron en un referente obligado. Esa afición por los géneros tradicionalmente considerados menores es común

desde finales del siglo XIX en los creadores cercanos a los movimientos vanguardistas y, en el caso de Brossa, también está relacionado con la profunda admiración que sentía por el transformista italiano Frégoli (1867-1936), cuyos vertiginosos cambios de indumentaria eran considerados por Brossa paradigma de la modernidad. Sin embargo, esta focalización a la que me refiero siempre ha sido excesiva ya que el conjunto de la obra de Brossa contiene muchos otros registros al margen de la magia y el music-hall. No obstante, en los últimos años de su vida, el poeta hizo constantes referencias a estos temas en los medios de comunicación. Además, sus relaciones de amistad con diversos artistas procedentes de estas artes escénicas (el circo, el music-hall, los títeres, el teatro de sombras, el travestismo, etc.) y sus ataques sistemáticos y contundentes al teatro de formatos convencionales, que consideraba burgueses, llevaron a crear una imagen del poeta que lo hacía popular a base de convertir en secundaria la parte más importante de su obra, es decir, la obra textual, la estrictamente literaria. Afortunadamente, la fundación del teatro Espai Escènic Joan Brossa ha permitido acercarse al núcleo central del teatro brosiario, a su teatro literario, y a hacer el esfuerzo de leerlo desde perspectivas diferentes, más completas y complejas.

A pesar de todo, cuando a mediados de los años noventa una nueva generación de dramaturgos, directores y gestores culturales se hace cargo de los teatros públicos catalanes, en un contexto político, social y cultural completamente diferente (en democracia, con nuevas infraestructuras teatrales, con presupuestos que tienden a la normalidad dentro del contexto europeo, con una relativa normalización oficial de la lengua), curiosamente Brossa también queda relegado a los circuitos secundarios y, de hecho, sin la existencia del Espai Escènic Joan Brossa, que cada año estrena al menos un texto suyo, Brossa casi no existiría en tanto que dramaturgo sometido a la experiencia real de la escena, o existiría en esa

estrecha franja del music-hall intelectual y poético. Por las razones que sea se rechaza la estética del dramaturgo Brossa, y su apuesta por un teatro equiparable a la mejor tradición europea de la segunda mitad del siglo XX queda encerrada en los volúmenes de la obra completa, en las paredes del pequeño Espai Escènic Joan Brossa y poco más. Esto, que a nivel personal es aceptable y comprensible desde el punto de vista comercial, resulta grave cuando son los teatros públicos quienes adoptan dicha actitud, y es aún mucho más grave cuando Brossa resulta ser solamente la punta de un enorme iceberg, un ejemplo al que habría que añadir muchos otros nombres y que, en conjunto, acaba dibujando una de las características centrales del momento actual: el olvido consciente del pasado, la reescritura de la historia, el error de creer que el mundo empieza hoy mismo y con nosotros, la locura de aceptar reglas de juego políticas. Es verdad que los relevos generacionales suelen comportar reubicaciones y relecturas, muchas de ellas saludables aunque puedan resultar dolorosas, pero cuando esas nuevas perspectivas que se imponen ahora afectan como mínimo a casi toda la tradición, y a dos generaciones completas de dramaturgos catalanes contemporáneos —curiosamente son los más renovadores y los que más han incidido en la dramaturgia catalana contemporánea—, y suponen su marginación absoluta, y cuando estos hechos suceden en un país en el que todos los demás campos de la vida social y cultural están viviendo una profunda reconstrucción nacional, como mínimo podemos decir que el fenómeno es curioso y que bajo ningún concepto debe ocultarse.

Sin pasado

Efectivamente, a mediados de los años noventa en Cataluña una nueva generación de hombres y mujeres de teatro, todos muy jóvenes, se hacen cargo de casi todos los resortes del poder teatral de nuestro país:

acceden a dirigir los teatros oficiales, forman parte de los comités de programación, controlan una parte de las salas alternativas, establecen diversas conexiones con el mundo de la escena comercial e incluso algunos de ellos llegan a tener una importante proyección internacional y considerables éxitos de público. Estos hechos, que en sí mismos son muy positivos y que revelan una evolución real de la sociedad catalana, son al mismo tiempo el resultado de todo el esfuerzo anterior, de los enormes sacrificios que nuestra cultura tuvo que hacer desde 1939 hasta ahora mismo para poder sobrevivir. Entiéndase que de la derrota ante los ejércitos de Franco de 1939 a la incomprensión en lo referente a la presencia oficial de nuestra lengua en las instituciones europeas, pasando por las reservas que ha suscitado el anuncio de la invitación de nuestra literatura a la Feria del Libro de Frankfurt 2007, y la lucha continua y dura y en este sentido nada exitosa para reconstruir y coordinar la gran comunidad catalana que engloba Cataluña, Valencia, Baleares, la Catalunya Nord, l'Alguer y la Franja d' Aragó (en total unos 12 millones de personas), entiéndase que éste no ha sido ni es un camino fácil para la recuperación de dos aspectos esenciales: la identidad y la normalidad. Cataluña –no olvidemos que es un pequeño rincón de Europa– lucha democráticamente y sin violencia en todos los frentes para conseguir dicha identidad y normalidad, y lo hace, además, con una gran cohesión social y con unos procesos más que aceptables de integración de la gran ola de inmigrantes que llega.

Este acontecer tiene en términos teatrales un tramo muy significativo: en 1976, pocos meses después de la muerte del dictador, se otorgó en Cataluña la primera subvención pública para el teatro. Se trata del llamado Grec 76, una experiencia autogestionada para programar un festival de verano que, teatralmente hablando, ha cargado con toda la simbología del cambio y de la entrada en una sociedad más democrática y más justa. De entonces a ahora la situación ha

evolucionado hasta llevarnos a una realidad que desde el punto de vista externo (infraestructuras, presupuestos, medios técnicos, información, etc.) y dadas nuestras características demográficas, en muchos aspectos es casi normal en el contexto europeo. En cambio, teatralmente hablando, no se ha normalizado la relación con nuestro pasado, con la tradición que la dictadura había arrinconado y minimizado, y tampoco se han normalizado los criterios básicos que en cualquier cultura europea viva se consideran esenciales: relación directa con la tradición grecolatina, ampliación de repertorios, relectura de las fuentes propias, importancia de la lengua hablada en el teatro, establecimiento de jerarquías que están al margen de las imposiciones o avatares comerciales, nuevos instrumentos teóricos para leer la realidad escénica y la tradición, etc. Es decir, todavía no funcionamos normalmente desde la perspectiva que a mí me gusta llamar interna: contenidos culturales, valores, implicaciones profundas de las instituciones en el devenir de la sociedad. Hemos construido la casa pero no sabemos como manejarla.

Esta realidad es en muy buena medida consecuencia de determinadas actuaciones políticas que por prolijas es imposible detallar aquí. Digamos solamente que se refieren, sin duda, al modelo de teatro público aplicado (centralista y nada territorial, más francés que alemán), y a la política de ceder un amplio margen al teatro comercial que, en muchos casos con ayudas oficiales, crea una aparente sensación de normalidad que, sin embargo, es siempre superficial. Y se refieren también a que en muchos casos, muy a menudo fuera de Barcelona, se han construido infraestructuras teatrales que luego no han tenido la suficiente dotación económica y humana para funcionar con normalidad. O a la desconfianza política en los creadores en lo referente a ostentar responsabilidades últimas en un proceso donde el dinero público es por fin esencial. Pero esa desconfianza no se concreta con unos férreos y lógicos controles de intervención

administrativa, sino con una ingerencia política que, por ejemplo, ha impuesto que los teatros oficiales no tengan compañía propia y, por lo tanto, que no puedan programar en repertorio ni consolidar equipos artísticos estables propiciando, en muchos casos, una relativa estabilidad a través de la práctica de un amiguismo nada saludable y en absoluto transparente. Además, en el caso del TNC se ha supeditado la dirección artística a otros criterios, convirtiendo así al director de la mayor institución teatral de nuestro país en una especie de programador tutelado. Los otros dos teatros públicos de Barcelona viven también experiencias raras. El Mercat de les Flors ha ido a la deriva durante los últimos años por falta de modelo (depende por entero del municipio, pero no es un teatro municipal en el sentido de ofrecer a la ciudad una programación que responda a criterios culturales claros)¹¹ y el Lliure vive desde la muerte de Fabià Puigserver y especialmente desde su traslado a la nueva sede de Montjuïc y el fallecimiento de quien fue su director, Josep Muntanyès, una peripecia continua que su actual y joven director, Àlex Rigola, soporta como puede.

No es fácil entender desde fuera como se interrelacionan todos estos factores aparentemente dispares. Pero si observamos que desde 1976 hasta ahora mismo, finales de agosto del 2006, el teatro catalán ha vivido un proceso acelerado de cambio, con la aparición del dinero público, con la creación de infraestructuras, muchas de ellas bajo la influencia exagerada de los políticos, y si aceptamos que el modelo impuesto responde a la voluntad de subvencionar una actividad cultural cercana al ocio caro, con aspiraciones de calidad, veremos como lógico que en la práctica escénica pública casi no se tenga ninguna exigencia cultural de fondo, y que no se aprecien ambiciones de profundidad, o que el propio pasado se vea más como un engorro que una necesidad, especialmente la relectura de ese pasado, lo que requiere instrumentos teóricos de los que carecemos, no por falta de medios sino

por haberse establecido de manera errónea las jerarquías. Para ilustrar estas afirmaciones son imprescindibles algunos ejemplos de autoridad, incontestables. Citemos sólo algunos y entendamos que en la prensa de Cataluña yo mismo he denunciado con reiteración éstos y otros hechos parecidos, sin que hasta ahora, casi ocho años después, se me haya desmentido en absoluto.¹² También lo han hecho Ricard Salvat, Jordi Mesalles, Pere Planella, Josep Palau i Fabre, Hermann Bonnín, Jaume Melendres y un largo etcétera. La tónica general de estas consideraciones teóricas se refiere siempre a la desmemoria, al olvido sistemático, a la marginación consciente de determinados autores, a la reescritura de la realidad escénica catalana, al empobrecimiento cultural que supone la situación actual de prolongarse demasiado tiempo, a la falta de dramaturgia en las puestas en escena (aquí entendemos dramaturgia como lectura contextualizada e interpretativa del texto), etc. Es decir: la dictadura nos minimizó, nos minimizaron las dificultades de la resistencia cultural y de la autoexploración a la que los creadores se habían tenido que someter durante años, nos minimizaron y sigue haciéndolo la casi imposibilidad legal de proyectarnos como Países Catalanes, como unidad pan catalana, y ahora nos minimizan la gestión de unas infraestructuras y unos fondos públicos que se conciben a sí mismos más como animadores culturales que como verdaderos agentes culturales de la sociedad que administran un bien común, y también nos minimizan unos responsables de estas instituciones que han aceptado unas reglas de juego injustas que otros rechazaron antes con contundencia.

Los olvidados

Vaya también por delante que tampoco se pretende aquí ser exhaustivo ni clamar por la justicia debida a determinados nombres. Lo que se diga, pues, ha de entenderse sólo a título de ejemplo y con el propósito de

ilustrar la tesis central de estas páginas. Sólo con esta intención digo que hasta la fecha de escribir este artículo el Teatro Nacional de Catalunya (TNC) no ha estrenado o ha declinado claramente estrenar obras de Joan Maragall, Carles Soldevila, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Josep Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Manuel Molins, Jaume Melendres, y una larga lista de autores de generaciones diversas, todos ellos, salvo Maragall, que falleció en 1911, muy significativos en la vida cultural de los años de la resistencia y que en su conjunto responden a estéticas muy diferentes entre sí. Se ha dejado de mirar a las fuentes de nuestra tradición, se han dejado de lado autores que en su momento fueron determinantes como Pitarra, o que deberíamos reconsiderar por lo que suponen, como por ejemplo, el teatro ilustrado de los hermanos Ramis i Ramis, y una larga lista de nombres que no es posible tratar aquí.

Se dirá que sin embargo se han hecho otras cosas, y precisamente ahí está la autoridad de los argumentos que intento esgrimir. Miremos qué se ha programado en el TNC durante la década de existencia, comparemos esos diez años, y especialmente los ocho últimos, con los también ocho que duró l'ADB o con la trayectoria mucho más larga de l'EADAG, y constataremos que el concepto actual de clásico catalán es tópico y demasiado prudente (Guimerà, Rusiñol, Puig i Ferrater, y marginalmente Ignasi Iglesias), constataremos también que todo el teatro de la postguerra queda reducido al autor más comercial, Josep M. de Sagarra (1894-1961), y que las generaciones posteriores han desaparecido por completo, salvo la excepción de Josep M. Benet i Jornet, nacido en 1940, que se erige como el puente entre Sagarra, un autor al fin y al cabo comercial, y las nuevas generaciones capitaneadas por Sergi Belbel. El resto ha desaparecido por completo y misteriosamente.

Pero los olvidados no son solamente unos

determinados autores. También lo son directores, escenógrafos, actores... Cómo es posible que Hermann Bonnín, (que fue director del Institut del Teatre de 1970 a 1980, precisamente cuando se sientan las bases de la profesionalización del teatro catalán, y luego director del Centre Dramàtic Nacional de 1980 a 1990, actualmente en activo como director e impulsor del teatro Espai Escènic Joan Brossa), ¿cómo es posible que este hombre no dirija nada en los teatros públicos? O que tampoco pueda trabajar en los teatros oficiales el gran director del verso y descubridor de Núria Espert, Esteve Polls. Y lo mismo se podría decir de Ricard Salvat, fundador de l'EADAG, una de las figuras más internacionales de nuestra escena, catedrático de teatro, director, introductor de Brecht en Cataluña, y que tampoco parece tener derecho a dirigir. O del recientemente desaparecido Jordi Mesalles (1953-2005),¹³ quizá el mejor director de su generación, fallecido de amargura a los 51 años porque se le negaba el trabajo a pesar de haber sido el hombre que introdujo en nuestro país la obra de Thomas Bernhard o de David Mamet, por poner sólo dos ejemplos, y alguno de cuyos montajes son pura antología. Y podríamos añadir a Lluís Solà, el mejor director de actores que hemos visto trabajar; a Pere Planella, un creador escénico dúctil y de gran precisión y sensibilidad que en su momento nos acercó por primera vez a Grotowski y que posteriormente en el Lliure de la primera etapa dirigió magistralmente, entre otros autores, a Ibsen; a Josep Costa, que siempre que puede plantea con valentía nuevas relecturas, y muchos más directores, escenógrafos, actores y actrices que tienen vetado acercarse siquiera a los feudos oficiales. La prensa catalana ha denunciado en diversas ocasiones estos hechos increíbles, las asociaciones se han quejado, y sin duda la situación se vive con temores muy comprensibles pero que impiden la verdadera visualización del problema.

Todo esto encierra varias explicaciones y muchas de ellas tienen sus raíces en cues-

tiones políticas. Cuando se me pregunta por la situación actual del teatro catalán siempre respondo que jamás había estado como ahora, que nunca en nuestra historia hemos tenido tantos espectadores, tanto dinero público, tantas iniciativas privadas, tantas salas abiertas, tantas infraestructuras de nuevo cuño y tantas tendencias diferentes conviviendo en un mismo territorio. Pero decir esto, admitirlo y celebrarlo en lo que tiene de victoria conseguida tras décadas de lucha, no supone de ninguna de las maneras describir nuestra situación actual como algo paradisiaco: hay cosas que no se hacen bien desde el punto de vista cultural, muchas cosas (por ejemplo, en diez años el TNC sólo ha presentado un autor de la tradición grecolatina en catalán, Eurípides, y lo hizo traducido del francés y a través de la versión interpuesta de Michel Vinaver). También por razones diversas se ha minimizado nuestra realidad patrimonial, que en una etapa de normalización nacional se debería revisar, o la desaparición de los ya citados autores y directores vivos o ya fallecidos, que de los años cincuenta a los ochenta lucharon para hacer posible lo que hoy tenemos.

Naturalmente no soy ingenuo y no estoy clamando para que unas determinadas personas seas más o menos agradecidas. Estoy diciendo que el teatro en su conjunto, el que se hace con dinero público, y las instituciones que lo hacen posible, no pueden tener una visión superficial de su labor. Estoy planteando una cuestión de modelo sin prejuzgar las buenas intenciones de quienes aplican un modelo que yo considero erróneo. Solamente digo que un teatro público no es un local para programar festivales perpetuos, como una Universidad tampoco es un aula ni un museo es un almacén de cuadros. La cultura escénica, la cultura literaria, la cultura humanística, la Cultura, la totalidad de lo que decimos, aquello que somos en última instancia, lo que sentimos y pensamos de nuestro entorno, de nosotros mismos y de nuestro pasado, no puede ser confundido con una estadística ni puede ser

programado para imponer una lectura light de las cosas y con lógicas internas que respondan a criterios no necesariamente artísticos. Digo que si los criterios que se aplican en los teatros públicos en relación al pasado más o menos cercano se aplicasen a los museos, habría que descolgar todas las obras de Tàpies, todos los mirós, todos los picassos, y seguramente también todo el arte románico y el barroco. Este reduccionismo es el que se aplica en Cataluña teatralmente hablando y, además, es el que se proyecta hacia el exterior.

Los círculos de los excluidos

Pero hay todavía algunos ejemplos muy claros en relación a estos temas. Uno es el impulsor del Teatre Nacional de Catalunya, el actor y director Josep Maria Flotats, fue cesado por decisión política justo en el mismo momento de inaugurar la sede del TNC. Que no compartamos el modelo francés y centralista que él impulsó, no supone en ningún caso la negación sistemática del trabajo que Flotats hizo durante algunos años hasta culminar en la inauguración del gran teatro público de Cataluña. En aquella ocasión Flotats dimitió porque el mundo de la política y una parte del sector privado, no tuvo la suficiente visión de alcance y entendió que un gran teatro público en nuestro país sería una competencia desleal. Fue una tremenda ingenuidad que se concretó en la prohibición de formar una compañía propia y estable, y una imposición de criterios que, lógicamente, Flotats no aceptó. Se le cesó y entonces el actor formado en Francia, *sociétaire* de la Comédie, y ya director con experiencia, auguró que con su marcha se entraba en la época de los funcionarios. Bueno, algo de razón hay en ello, porque es evidente que las personas nombradas para sustituirle sí aceptaron esos criterios que se querían imponer a Flotats y que atentaban contra la libertad artística y el concepto básico de autonomía del arte.

En el otro extremo del espectro Lluís Pas-

qual (y a sabiendas de que estos resúmenes nunca pueden ser del todo fieles a la realidad), cofundador con Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona, director del teatro Odéon de París durante años, y que lo ha sido todo en el teatro europeo, tampoco consiguió que cuajara su proyecto ni como director del Lliure ni como director de la Ciutat del Teatre (un conglomerado de dos teatros públicos, el Lliure y el Mercat de les Flors, más el Institut del Teatre, una institución casi centenaria dedicada a la docencia de las artes escénicas y que dispone de una biblioteca de esta especialidad con más de trescientos mil volúmenes). En el fondo ambos son unos excluidos de nuestra vida escénica y a lo largo de estos últimos ocho años artísticamente sólo visitan Cataluña de vez en cuando y con obras en castellano. Quizá también podríamos añadir el nombre de Núria Espert, actriz y directora de una larga y fecunda carrera internacional que, por razones distintas, tampoco ha conseguido ser recuperada por los teatros oficiales de nuestro país.

¿A qué se debe todo esto? No puede ser casual, no debería entenderse que su recuperación es un imposible, y en todo caso no se puede leer la realidad de nuestra vida teatral sin tener en cuenta estos factores. El trabajo de estas personas puede gustar o no, pero parece que su labor internacional les acredita suficientemente. En todo caso ellos han impuesto criterios artísticos que no han sido aceptados por los poderes públicos, lo que ha supuesto su, digamos, alejamiento. De alguna manera se podría decir que son los más internacionales, los más experimentados. Otros (los mismos que rechazan a Brossa, a Palau i Fabre, a Maragall, a Pedrolo, a Espriu y como mínimo a dos generaciones de dramaturgos, los que reescriben la historia desde una lectura superficial de nuestro pasado y los que reducen el repertorio internacional a una docena de autores e imponen criterios casi cómicos, como traducir del francés a Chéjov existiendo unas magníficas traducciones directas del ruso, recién publicadas y con una calidad que

está más allá de toda duda),¹⁴ esos otros sí han aceptado las imposiciones políticas, o las han compartido con entusiasmo, contribuyendo con ello a dar razón a Flotats cuando decía, quizás exageradamente, que con su cese se entraba en la época de los funcionarios o, lo que es lo mismo, en la época de la obediencia, de la rutina, de las ideas sin fuerza y de las blanduras.

Hay, pues, un círculo de «grandes» que ha sido excluido y que se mueve fuera de nuestro país. Pero hay otro círculo de «grandes» que vive e intenta trabajar en el interior de Cataluña y que tampoco comparte los criterios políticos ya mencionados. Son los nombres que ya han ido surgiendo en estas páginas: Esteve Polls, Ricard Salvat, Hermann Bonnín, Pere Planella, Lluís Solà, Josep Costa, y los autores también reiteradamente mencionados aquí. En el espacio interior de esa realidad, dentro de esos círculos de excluidos, controlando casi todos los resortes importantes, están los que han aceptado las condiciones políticas y que, por pura causalidad, han acabado creyendo que con ellos empieza todo y que el resto del mundo está equivocado, son los que priman la ocupación de la sala a criterios culturales, los que, si atendemos a su propia práctica, imponen traducciones de textos vitales con lenguas interpuestas, los que niegan autores pero admiten sucedáneos tópicos sobre los mismos, como sucedió en el TNC con Brossa, los que no tienen ningún modelo de lengua desde la escena (¿en un país como el nuestro, con la lengua prohibida y alejada de la escuela durante cuarenta años!), los que manifiestamente prefieren lo que Aristóteles llamaba la *opsis*, el espectáculo, a propuestas basadas en sólidas lecturas dramáticas. Todo esto ha sido denunciado muchas veces y, hasta ahora, nadie ha podido desmentir estas afirmaciones u otras parecidas. Pero también es verdad que no se nos hace caso y se nos presenta como conflictivos y demasiado exigentes.

No estrenan Brossa, ni ninguno de los autores citados, sencillamente porque no les

gustan. Los ven como de otro tiempo, antiguos, pasados, pero no se dan cuenta de que esos conceptos no son de recibo, que desde las instituciones, desde los teatros públicos, hay obligaciones ineludibles y que, en última instancia, su misión es la de integrar, enriquecer y profundizar tanto como se pueda. No lo han hecho, no lo hacen, y por ello la historia les pedirá cuentas. Pero mientras llega ese momento imponen su criterio, favorecidos por un momento estelar de nuestra realidad teatral: más dinero que nunca, más infraestructuras, más público. Desde un punto de vista externo la situación es la mejor que hemos tenido hasta ahora. Desde el punto de vista interno, la realidad se gestiona desde criterios superficiales, sin tener en cuenta los deberes de las instituciones, dejándose llevar precisamente por el éxito que suele comportar no entrar a fondo en nada y vender moda. Creo que era Coco Chanel quien lo decía: no es lo mismo lo bello que lo bonito. Lo bonito pasa, lo bello queda. Pues nuestro teatro catalán de ahora mismo es bastante más bonito que bello. Y, claro, no les gusta Brossa. Però Brossa está ahí, siempre presente, influyendo en los mejores, como es el caso de Carles Santos.

Notas

1. Para acceder a una información general sobre la revista *Dau al set* y su significado puede consultarse <http://www.uoc.edu/lletra/revistes/dauaset/> donde además hay enlaces que conducen a una bibliografía especializada.

2. El primer volumen de la poesía completa de Brossa se editó en 1970. Se trata de *Poesia rasa* (1943-1959) con una introducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Edicions Ariel. Para la bibliografía completa de Brossa, <http://www.escriptors.cat/autors/brossaj/index.html>

3. BROSSA, Joan: *Teatre complet. Poesia Escènica*. Prólogo de Xavier Fàbregas. Seis volúmenes escritos entre 1945 y 1978, que iniciaron su publicación en 1973 y acabaron de publicarse en el año 1983. Barcelona, Edicions 62.

4. El Espai Escènic Joan Brossa, situado en Barcelona, fue fundado el año 1997. Se trata de

una sala de las llamadas alternativas y tiene un aforo de no más de sesenta localidades. La programación, al margen de estrenar obras del autor, pretende seguir su espíritu con montajes relacionados con los movimientos de vanguardia y con géneros parateatrales.

5. MÓN BROSSA. Creación y dirección, Franco di Francescantonio. TC. 20.9.2001 al 14.10.2001. Sala Petita.

6. A Brossa le interesaba toda la obra teórica de V. E. Meyerhold. Sin embargo citaba a menudo el artículo de 1913 «El grotesco como forma escénica», así como el texto de 1930 «Discurso durante la discusión sobre la metodología creadora del teatro de Meyerhold». Estos textos están disponibles en cualquier volumen que recopile los trabajos de Meyerhold.

7. COCA, Jordi: *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.

8. BROSSA, Joan: *Teatre de Joan Brossa*. Contiene *Gran guinyol, Aquí al bosc, El bell lloc, La jugada, La xarxa*. Barcelona: Editorial RM, 1964.

9. COCA, Jordi: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Un intent de Teatre Nacional Català. 1955-1963*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978, *Monografies de Teatre*, 9.

10. Para una valoración completa de la recepción del teatro de Brossa, véase la tesis de Eduard Planas, *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET, Colección «El pla de les comèdies» n.º 1, 2002.

11. A mediados de la temporada 2005-2006 dicho espacio se ha convertido en un centro dedicado íntegramente a la danza.

12. Cito a continuación algunos de los artículos que desde 1998 he dedicado a la cuestión del modelo del teatro público en Cataluña y sus derivaciones, así como a la ausencia de determinados autores de las distintas programaciones. No es una bibliografía completa. Serra d'Or 1998: enero, *Un moment històric*; marzo, *El Centre Dramàtic d'Osona*; abril-mayo, *Programacions teatrals I i II*; noviembre, *Brossa i el TNC*; diciembre, *Brossa. El teatre grotesc i la il·lusió*. El Periódico: *El teatre dels polítics*, 30.10.2000. Avui: *Brossa i el TNC*, 30.7.1998; *El públic teatral*, 27.3.2001. Avui. Quadern de Teatre: *Palau i Fabre – Bonnin*, 4.12.2000; *Algunes esperances per al segle XXI*, 2.1.2001; *Casa nova, casa vella*, 29.1.2001; *De prínceps i bufons I i II*, 28.5.2001 y 4.6.2001; *Quan estrenarà un Brossa el Nacional?*, 1.10.2001; *Cuina de mercat*, 23.10.2001; *La cartellera teatral*, 1.4.2002; *La triple mort*

d'Espriu, 15.4.2002; *Jordi Mesalles*, 20.5.2002; *TNC: una temporada paupèrrima*, 16.9.2002; *El Mercat és perillós*, 28.10.2002; *Dramaturg*, 30.12.2002. Revista *Entreacte: Sales buides*, marzo 2002.

13. Ricard SALVAT: *Jordi Mesalles, el suïcidat de la nostra societat*. Serra d'Or, Mayo 2006.

14. Anton ΤΧÈΚΗΟV: *Teatre complet I i II*. Traducción de Nina Avrova y Joan Casas. Barcelona: Institut del Teatre, 1998-1999.

