

MONOGRÀFIC

Guanajuato. Panorama del teatre català

Panorama general del teatre català (1939-2008)

Ricard Salvat

La història del teatre català necessita una urgent reescriptura. Les publicacions sobre aquesta matèria en els últims anys s'han fet amb una radical falta d'objectivitat. S'han escrit des del poder i no des de la veritat dels fets esdevinguts. Fins al nou mil·lenni no s'hi ha incorporat els autors de l'exili. Tímidament, es comença a fer conèixer autors com Ramon Vinyes, Agustí Bartra, Josep Carner o Maria Lluïsa Algarra. Les universitats i les revistes especialitzades tracten d'omplir les moltes llacunes existents i es plantegen una nova manera d'enfrontar-se al fet escènic català.

Aplicar la teoria de les generacions als grups que integren el teatre català de postguerra, en el sentit utilitzat pels sociòlegs alemanys de principis de segle i per José Ortega i Gasset, o sigui, entenent les generacions de trenta en trenta anys, és una tasca extremament difícil i plena de tot tipus de dificultats i imprecisions. Hem de recordar que el teatre professional a

Catalunya, després de la Guerra Civil (1936-1939), no reprèn les seves activitats —per haver estat absolutament prohibit pel franquisme— fins a l'any 1946. Per tant, el teatre amb taquilla oberta al públic en català porta un retard, si més no temporal, de set anys respecte al teatre professional en castellà a Barcelona.

Aquesta dada s'oblida massa sovint en les escasses històries del teatre català existents. Xavier Fàbregas, en la seva *Història del teatre català* (Editorial Millà, Barcelona, 1978) —punt de referència obligat per als estudiosos del nostre teatre—, valora aquesta data que mai no s'hauria d'oblidar. Va ser el governador civil de Barcelona, Bartolomé Barba Hernández, que ho va autoritzar. En el seu opuscle *Dos años al frente del Gobierno Civil de Barcelona* (Madrid, 1948), Barba Hernández hi gosa fer aquestes increïbles afirmacions: «De qualsevol manera, l'autorització del teatre català priva els elements catalanistes

de l'única bandera fàcil i popular que els quedava, va ser un pas cap a la normalitat i, per una altra banda, no va ser acollida amb cap manifestació d'entusiasme pel públic, el que donava entendre que la massa de població no fa ni pretén fer bandera de combat amb la seva llengua, com voldrien quatre agitadors que encara resten surant sense punt possible de suport després d'aquestes disposicions».

La primera estrena d'un text de categoria literària va ser *El prestigi dels morts*, de Josep Maria de Sagarra, precisament el 17 d'octubre de 1946, una data històrica, una nit memorable per als annals del teatre català. La marxa posterior de l'escena a Catalunya va estar marcada per les dificultats creades per la censura, que va imposar un rigor i una duresa superiors als exercicis a la resta de l'Estat espanyol.

El teatre professional a Catalunya —de vida obligatòriament precària—, va caure en mans d'un caciquisme, sorgit al voltant del teatre Romea i exercit per un grup de quatre o cinc professionals, que va tancar les portes a tot aquell teatre que no respectés els valors impulsats per aquesta espècie d'oligarquia clientelista, dependent en excés del poder establert. No obstant això, cal exceptuar-ne l'indubtable valor de les obres de Sagarra —l'autor que més es va beneficiar d'aquest clientelisme—, un o dos moments de les aportacions dels germans Ferran i Carles Soldevila, més alguna obra i alguna adaptació de Rafael Tasis, Joan Oliver i Xavier Regàs. La resta d'obres estrenades al Romea —i en els pocs teatres que van fer temporada en català— resulten d'una ínfima qualitat literària perquè gairebé sempre renunciaven a la més mínima visió de la realitat i de la societat catalanes del moment. Aquesta dramaturgia s'explica per la situació política i social del primer franquisme (1939-1951), que va impedir el desenvolupament normal del teatre català, freturós d'un règim de

producció normalitzat. L'alt dèficit creatiu d'aquest període històric va menar la creació dramàtica en llengua catalana a una cruïlla en la qual va haver de debatre's entre «morir», «partir de zero» o retrobar una tradició teatral trencada per la Guerra Civil i el primer franquisme i continuar endavant amb una visió crítica de la realitat amb un teatre que, pel sol fet de parlar del que passava al nostre al voltant, es convertia en teatre polític.

És molt convenient, doncs, que quedin molt delimitats els dos camps de treball que van definir el teatre català: d'una banda el teatre professional, que inicia la seva marxa, com ja hem dit, al voltant del Romea i, puntualment, d'altres teatres com el Victoria, el Guimerà i, més tard, el teatre Candilejas; i, d'una altra, el teatre d'arcova, l'universitari i l'independent. A aquest darrer s'hi van afegir els grups d'exiliats que havien començat a tornar, alguns intel·lectuals antifranquistes —que començaven a intentar allunyar-se del poder central— i, fins i tot, més tard, grups propers a la burgesia, ja novament refeta i reconstituïda, en un intent de convertir-se de nou en un nucli cultural dirigent, durant els anys cinquanta. Tota aquesta activitat crearà un tipus de teatre absolutament marginal i no reconegut pels diaris i les publicacions a l'ús. L'alternativa del teatre Romea va sorgir, el 1951, amb Esteve Albert i Josep Grases (Teatre Íntim), amb l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE) de la Universitat de Barcelona, amb les lectures organitzades per Rafael Bertran i Montserrat, pel grup Teatre Viu (TV), per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i, finalment, per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que va ser el primer grup que, sense voler deixar mai de militar en el camp independent, va aconseguir convertir —a partir de 1966— en professionals els seus components. L'alternativa va esdevenir al



■ 1952. Festa de Sant Jordi a casa de Josep Puig i Cadafalch. D'esquerra a dreta: Puig i Cadafalch, Carles Riba, Eduard Fontserè, Ramon Aramon i Josep Maria de Sagarra. Darrere: Montserrat Martí, Enric Jardí, Miquel Coll i Alentorn i Ricard Albert.
(Arxiu Institut d'Estudis Catalans.)

capdava una veritable oposició al teatre de Josep Maria de Sagarra, als autors que aquest permetia estrenar al Romea i al repertori, sovint de gran vulgaritat literària, que protagonitzava el famosíssim actor còmic Joan Capri al teatre del carrer del Carme.

Josep Maria de Sagarra (1896-1961)

És el dramaturg que té un major protagonisme professional en l'escena catalana, abans i després de la Guerra Civil. El seu debut professional el 1918, quan estrena al teatre Romea —escenari de gairebé tots els seus èxits— *Rondalla d'esparvers*, i les estrenes durant la República d'obres com

L'Hostal de la Glòria (1931), li van servir per projectar-se després de la guerra com l'autor català més popular del seu temps. El teatre de Sagarra, doncs, té una projecció que, si bé no gosariem denominar com a autènticament popular, sí que anava dirigida a un estament social de la ciutat que no coincidí exactament amb la burgesia. Era un teatre que emocionà a la menestralia catalana i, sols per extensió, a certs grups de la burgesia barcelonina.

És preferible enfocar l'estudi d'aquest període a partir de les aportacions dels autors que van lluitar, des de la seva pròpia circumstància, sense diàlegs generacionals de cap tipus, per restablir el contacte entre el teatre i la realitat política i social catalana.



na. Va ser el teatre de l'exili exterior: Joan Oliver, Mercè Rodoreda, Xavier Benguerel, Odó Hurtado, Rafael Tasis, Ferran Soldevila; i el de l'interior: Joan Brossa, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Llorenç Vilallonga, Maria Aurèlia Capmany i, de manera puntual, Josep Maria Espinàs, Blai Bonet i Baltasar Porcel. És molt significatiu que aquests tres últims autors, després de conèixer l'èxit amb els seus primers treballs dramàtics, van acabar abandonant-lo en veure que la viabilitat comercial del teatre català era incompatible amb la qualitat.

L'exili exterior

Joan Oliver / Pere IV (1899–1986)

La trajectòria més important quant al seu compromís amb la realitat fins a arribar a convertir-se en pur teatre polític, va ser sense dubte la del poeta, comediògraf,

narrador i periodista Joan Oliver, conegut amb el pseudònim de Pere Quart.

Oliver, conscient del buit destructor de l'escena catalana, convençut de la missió social que pertany al teatre, va emprendre la tasca d'escriure en cada moment l'obra que podia ser necessària a la societat que l'envoltava.

Joan Oliver comença la seva aventura teatral amb *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, publicada el 1929, d'on sorgí, ampliada, la seva obra *Primera representació*. Les van seguir *Cataclisme* i *Cambrera nova*. El 1936 publicà *Allò que tal vegada s'esdevingué*, estrenada a Mèxic el 1955.

Després de *La fam* —representada al TNC la temporada 2006–2007, amb direcció de Pep Pla—, Joan Oliver va escriure *Ball robat*, que el propi autor muntà amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona el 1958. Oliver havia entès que continuar en la línia d'un teatre polititzat era impossi-



■ Visió panoràmica de l'escenografia de Jon Berrondo per a *Un dia. Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, dirigida per Ricard Salvat (adaptador d'ambdós textos amb Manuel Molins). Teatre Borràs, Onze de Setembre de 2008, Diada Nacional de Catalunya. (David Ruano.)

ble; havia après que per guanyar-se el favor de l'espectador —i aconseguir-ho era, per als escriptors en llengua catalana, importantíssim, atès que el teatre era l'únic camí per a professionalitzar-se—, havia de crear un públic a partir de fórmules que estaven de moda. Aquesta fórmula era la de la *pièce-bien-faite*. *Ball robat* és un excel·lent exemple d'obra de construcció modèlica en la qual, no obstant això, l'autor supera els límits i les finalitats d'aquesta fórmula —arquetípica de la burgesia francesa i imitada en tots els països—, mitjançant una visió crítica de l'estructura social del matrimoni burgès.

Joan Oliver també és autor d'una excel·lent adaptació a l'ambient barceloní del *Pigmalió* de George Bernard Shaw, i d'unes traduccions d'elevada categoria literària: *El misantrop*, de Molière —l'estrena del qual, el 1953, va dirigir ell mateix—, o de peces clau de la dramaturgia moder-

na universal com *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, o *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht.

Oliver és, en definitiva, un bon exponent dels avatars de l'exili exterior, i del seu intent d'aclimatar-se a l'interior. Curiosament, el gran èxit comercial no el va obtenir fins un any després de la seva mort, amb l'estrena, al Teatre Lliure, d'*El 30 d'abril*, dirigida per Pere Planella.

Mercè Rodoreda (1908–1983)

Una autora de difícil inclusió generacional i, també, una representant del teatre i de la novel·la de l'exili és la gran novel·lista Mercè Rodoreda. Igual com el teatre d'Oliver, en tornar a Catalunya roman absolutament marginada del món de l'edició i del teatre representat, i fins ben entrada l'anomenada «transició democràtica» no se l'accepta en els teatres a l'ús.

Amb el seu teatre ha succeït una cosa similar a la que va passar amb les seves impressionants novel·les. I, tot això, a pesar que la crítica, els premis i els grups dirigents de la cultura van negar, amb molt poques excepcions en un principi —encara que ara no ho vulguin acceptar— tota viabilitat a la seva creació literària. No obstant això, la novel·la de Rodoreda es va anar imposant contra totes les incomprendions, el mateix que passa actualment amb el seu teatre. El 1959 va escriure *Un dia*, que està en la base de la seva novel·la *Mirall trencat*, sense dubte una de les més importants del segle xx. Aquest text, tan adult com intel·ligent, es va estrenar en el marc del Festival d'Estiu de Barcelona, el Grec 93, amb direcció de Calixto Bieito. El mateix any s'estrena, també, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, amb posada en escena de Mario Gas, i *En veu baixa*, pel grup alternatiu —hereu del teatre independent— Versus Teatre. Però l'honor d'haver estrenat, per primera vegada a Catalunya, les obres de Mercè Rodoreda, corre a càrrec d'Araceli Bruch, qui el 1979 va fer una emocionant i dramàticament molt coherent adaptació de diversos contes de l'autora sota el títol de *La sala de les nines*. Aquest mateix any estrenaria la seva obra *L'Hostal de les tres Camèlies* en el XIIè Festival Internacional de Teatre de Sitges.

Hem hagut d'esperar a la celebració del centenari del seu naixement —l'anomenat Any Rodoreda—, perquè el món de la cultura proclami unànimement el valor de la seva obra en el conjunt de la literatura i del teatre catalans. L'Any Rodoreda s'ha traduït, a més a més, en diferents propostes teatrals: el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) va estrenar la passada temporada *La plaça del Diamant*, amb dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet i direcció escènica de Toni Casasses —una proposta que malgrat la seva monumentalitat no va rebre el vistiplau de la crítica—, i prepara

per a la pròxima tardor un musical a partir d'*Aloma*, a càrrec de la companyia Dagoll Dagom; *Un dia. Mirall trencat* ha arribat aquest setembre a l'escenari del barceloní teatre Borràs, amb direcció escènica de Ricard Salvat —adaptador d'ambdós textos junt a Manuel Molins. Curiosament, aquesta adaptació serà l'única obra de teatre representada en l'any del centenari. Joan Ollé va portar a Madrid la seva pròpia —i minimalista— versió de *La plaça del Diamant*, mostrada al públic català fa tres anys i interpretada en castellà per Ana Belén. Solament cal esperar que aquesta reconciliació amb Mercè Rodoreda i el seu llegat es perpetui en pròximes temporades, quan el centenari hagi quedat enrere.

Xavier Benguerel (1905–1990)

El novel·lista Xavier Benguerel va passar de la narrativa al teatre, on va fer diverses i breus però interessants incursions. La seva obra teatral guarda un gran paral·lelisme amb la seva producció novel·lística, que arrenca d'una tradició naturalista i, no obstant això, aplica una contemplació entre anacrònica i distant de la naturalesa que produeix un ritme nou i una nova visió dels personatges.

La primera obra de Benguerel va obtenir el 1936 el Premi Ignasi Iglesias. Es tractava d'*El casament de la Xela* i es representà al Teatre Català de la Comèdia, el teatre nacional de la República, durant la Guerra Civil. Durant l'exili, amb *Fira de desenganys*, un assaig de comèdia unanimita, a la manera de Jules Romains, va guanyar el Premi Fastenrath en els Jocs Florals de Buenos Aires (1942). L'última obra que li coneixem és *El testament*, publicada el 1960 i pendent encara d'estrena. Planteja una realitat dramàtica molt ben construïda, encara que una mica literària i discursiva.

Xavier Benguerel va tornar de Xile, on s'havia refugiat, el 1954.



■ Lliurament de la primera edició d'obres de Palau i Fabre en llengua braille (per a invidents). D'esquerra a dreta: Joan Heras i Neus Salvat, de l'Associació Catalana per a la Integració del Cec (ACIC), Hermann Bonín i Josep Palau i Fabre. (Arxiu AIET.)

Josep Palau i Fabre (1917-2008)

El 14 de febrer de 2008 serà, possiblement, una data històrica: Josep Palau i Fabre, un dels autors més interessants de la seva generació, va estrenar, en el Teatro Español de Madrid (teatre municipal), *Don Juan, príncep de les tenebres*, amb dramaturgia d'Hermann Bonnín —que igualment va ser un excel·lent director per a l'espectacle— a partir de sis obres curtes del cicle *El teatre de don Joan*. Madrid retia a Palau i Fabre l'homenatge que els teatres subvencionats de Catalunya li van negar d'una manera tossuda durant anys i anys.

El 31 de desembre de 1999 el grup Els Comediants, en una actuació acrobàtica i festiva, li va demanar que escrivís un missatge —un desig— per a lligar-lo al globus que utilitzaven. Palau hi va escriure «que l'any 2000 jo deixi de ser un marginat de l'escena catalana». Com va declarar Palau: «Hermann Bonnín va recollir el missatge. Com? De mans de qui? No ho sé. El que sí sé és que el miracle s'ha realitzat, i que gràcies a ell, deixaré de ser el marginal que era fins llavors, amb l'estrena de *La confessió o l'esca del pecat*». Aquest text es va estrenar l'any 2000. Dos anys després es va reposar *Mots de ritual per a Electra*, que l'EA-DAG havia estrenat el 1974 amb direcció



■ Àurea Màrquez en una escena de *Quatre dones i el sol*, de Jordi-Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol). Direcció: Ivette Vigatà. Festival Temporada Alta, 2005. (David Ruano.)

del propi Palau. Amic d'Antonin Artaud i gran coneixedor de les avantguardes franceses i catalanes, especialista en Baudelaire, Rimbaud, Picasso i Lautreamont, com diu Jordi Coca: «La idea de la tragèdia, les avantguardes, la constant ambivalència amb relació a Maragall i les classes rebudes durant el curs 1941-1942 del professor Zubiri, coneixedor d'Heidegger i l'actitud de Sartre pel que fa a Baudelaire, seran determinants en el futur de l'autor. L'evolució de Palau i Fabre apunta, doncs, a unes relacions possibles entre l'abisme de Baudelaire, la vidència de Rimbaud, la recerca de l'ésser d'Heidegger i l'últim Artaud a Mèxic. Aspectes tots ells que trobem en el cicle d'obres dramàtiques centrades en el mite de Don Joan».

Altres autors

Com va passar en el cas de Benguerel, tampoc no va ser reincorporat el teatre d'Odó Hurtado (1902-1965), estrenat a Mèxic quan Ciutat de Mèxic era la capital del teatre català en els anys quaranta i cinquanta. *Vendaval*, potser la seva obra més interessant, es va estrenar el 1958.

Ramon Vinyes i Cluet (1882-1952) és un altre dels grans autors de l'exili que ha quedat també al marge de les cartelleres teatrals professionals. Home d'una alta formació intel·lectual, va triar Colòmbia per al seu exili. És el personatge que inspirà el «savi català» de *Cent anys de solitud* i és un dels pocs autors que va debutar al Teatre Oficial de Catalunya en el període republicà, concretament —la destaquem per ser una data històrica— el 20 de gener de 1939, on va estrenar la seva esplèndida

obra *Fum sobre el teulat* —que va comptar amb Enric Borràs en el paper protagonista—, com també ho va ser de la renovadora proposta *Peter's Bar* (1929). A Mèxic, el 1947, hi va publicar un altre dels seus importants textos: *Pescador d'anguiles*.

Els seus textos s'han recuperat últimament gràcies a grups de teatre no professionals, a la Universitat Autònoma de Barcelona, i a la revista ASSAIG DE TEATRE que li va dedicar el monogràfic del número 56 l'any 2006.

Amb un deliberat propòsit d'europèitització i de contenció emotiva, heretada del Noucentisme, Carles Soldevila (1892-1967) passà del seu univers novel·lesc, fet d'acurada elegància, al món del teatre. Carles Soldevila va viure a París durant la Guerra Civil i va tornar a Catalunya el 1942. Al seu costat, cal esmentar al seu germà Ferran Soldevila (1894-1971), que va orientar la seva aportació teatral a una visió universitària.

I tampoc no hem d'oblidar, finalment, els dramaturgs catalans de la Catalunya del Nord —la zona de Catalunya que roman sota administració francesa—, exiliats en finalitzar la Guerra Civil en terres franceses, que tenen en la figura d'Antoni Cayrol (1920) —Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1995)—, conegut amb el pseudònim de *Jordi-Pere Cerdà*, un dels seus principals autors, amb obres com *4 sainets* (1941), *Angeleta* (1952) *El sol de les ginestes* (1956), *La set de la terra* (1956) i *El dia neix per a tothom* (1957). El seu *Quatre dones i el sol* (1964), una de les obres més importants de tot el teatre en llengua catalana, va ser estrenada el 1964 a Perpinyà i es va representar en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya el 1990, amb direcció de Ramon Simó. Dos altres autors teatrals nord-catalans a remarcar són Pere Guisset (1920-2000) i Josep Tolzà (1931). Guisset és autor de nombroses obres de caràcter popular i costumista, moltes

de les quals han estat representades per grups d'afeccionats de Ceret i de pobles del Vallespir. Ha escrit els sainets *Les calces d'en Joan* (1936), *Les estàtues de Ceret* (1946), *L'amo del temps* (1962), *El revell embruïat* (1950), *Quim l'americà* (1972) i *La tretzena clau* (1995). La seva primera comèdia en tres actes, *Hem de casar en Baptista*, fou estrenada el 1974, va obtenir un èxit enorme i va marcar una fita en la història del teatre català al Rosselló. Josep Tolzà, seguint l'estela marcada per Pere Guisset, escriu obres de caràcter popular i costumista amb un marcat esperit crític i de denúncia de l'expoliació del país, que han tingut èxit arreu de Catalunya del Nord. Ha estrenat *El vi de l'Anton* (1977, 1988), *Vinçà* (1978) i *Tresserres* (1979), publicada a la revista *Sant Joan i Barres* (1979), *Illa del Tet* (1981) i *Som de Sant Feliu* (2008). Però cap altre autor rossellonès no ha estat incorporat als repertoris del teatre barceloní. Només el Festival Internacional de Teatre de Sitges de 1983 va estrenar *Crònica d'Ann*, de Joan Borrell, pel grup La Gàbia de Vic, amb direcció de Joan Anguera.

Agustí Bartra (1908–1982)

A la seu l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET), a Barcelona, va tenir lloc un sentit homenatge a la figura d'Agustí Bartra, un dels grans del teatre català de l'exili, exterior i interior. Amb aquest acte, es recordava la importància de la figura d'aquest gran creador, d'aquest exiliat que, després de passar per la República Dominicana i Cuba, va escollir Mèxic per quedar-s'hi, i allí es va apassionar amb les cultures indígenes del país. Va ser amic de Juan Rulfo, d'Octavio Paz i de Pablo Neruda en l'època mexicana del gran xilè. Va ser el primer català convidat a fer classes en les millors universitats dels Estats Units, i el primer a entrar en

contacte i ser considerat com un igual pels components de la *beat generation*. Bartra, en l'any del seu centenari, no ha estat representat —com és habitual— per cap teatre subvencionat. Només l'Espai Brossa, li va dedicar un apassionant cicle de lectures-espectacles.

Els seus textos posseeixen una excel·lent modernitat i encara avui són d'una actualitat i originalitat extraordinàries. La seva obra, que inclou textos com *Cora i la magrana*, *Octubre* i *El tren de cristall*, és una de les aportacions de més alta creativitat estètica i lingüística que s'ha dut a terme en la nostra dramaturgia.

L'exili interior

Joan Brossa (1919–1998)

Creador polièdric, Joan Brossa és un veritable antecedent a l'Estat espanyol de l'anomenat Nouveau Théâtre o Teatre de l'Absurd francès. El 1945 va escriure *Qui-riquiribò*, espectacle farsesc en tres parts, que va revisar el 1962 i va ser estrenat el 1975 pel Teatre de l'Escorpí, germen del futur Teatre Lliure. L'estrena obria la porta per a la recuperació de la seva labor teatral, pendent en part —encara que en la present temporada, tant el teatre que porta el seu nom, el Brossa Espai Escènic, com el TNC, han apostat per la seva obra amb, dos muntatges: *La sorra i l'acadèmia* i *El dia del profeta*, respectivament. Per una altra part, el Teatre Lliure va oferir un significatiu homenatge a l'univers brossià, a càrrec de Carles Santos, titulat *Brossalobrossotdebrossat*.

És molt difícil calibrar l'aportació de Brossa al teatre català, atès que s'ha estrenat una part mínima de la seva obra escrita. L'Espai Brossa, un petit teatre situat en el popular barri de la Ribera (Barcelona), fundat el 1997 pel poeta junt amb l'actor i director Herman Bonnín i l'il·lusionista Jesús Julve



■ Salvador Espriu (1913-1985).
(Arxiu ALET.)

Hausson, no només ha recuperat al llarg dels seus deu anys de vida algunes de les seves peces clau, sinó que aplica a la seva programació un criteri absolutament brossià.

Amb tot, no cal oblidar que la primera incorporació de Brossa al teatre professional va ser gràcies a l'EADAG el 1960, que va estrenar *La jugada* amb direcció de l'escultor Moisès Villèlia. La representació va tenir un to d'investigació que va fer conèixer el nom de Brossa en el món teatral, si més no dintre de les reduïdes representacions del Teatre de Cambra. La crítica va reaccionar d'una manera furibunda o simplement va silenciar-ne l'estrena, com solia ser costum en les latituds teatrals barcelonines. *Or i sal* (ADB, 1961, amb direcció de Frederic Roda, i decorats d'Antoni Tàpies) o *Gran guinyol* (EADAG, 1962), van ser altres peces escèniques brossianes que van arribar als escenaris. Dues dècades més tard, el Centre Dramàtic de la Generalitat va estrenar un parell de muntatges basats en l'obra dramàtica de Bros-

sa —especial menció mereix *Brossàrium*, un espectacle dirigit per Jordi Mesalles el 1982 a partir d'*El sabater* i *Cavall al fons*.

Salvador Espriu (1913–1985)

Escrivia Ignacio Murcia: «El 1948, Salvador Espriu, un dels més destacats representants de la literatura catalana, ens ha ofert l'atractiva *Primera història d'Ester* (farsa per a titelles). És una obra complexa, potser intel·lectual en excés per a suportar la prova de l'escena, però on, en tot cas, es perllonga la tradició del teatre de titelles, considerat com a punt de partida d'una tècnica i d'una estètica teatrals (a pesar que Espriu utilitza les tradicions del guinyol català)».

Primera història d'Ester va esdevenir no solament una de les obres cimals del teatre català, sinó també un monument de la llengua i de la veu més profunda del poble. Concebuda segons una arquitectura aparentment narrativa, amb llargs monòlegs explicatius, l'obra revela la sòlida estructura de la tragèdia d'Esquil.

En realitat, Espriu subtitula la seva *Primera història d'Ester* «improvisació per a titelles». Subtítol anacrònic, donat el radical allunyament de l'obra de tota improvisació. El 1948, el poeta, enfront del desert de la realitat literària i cultural catalana, va adoptar una valenta posició i intentà fer una espècie de testament de la llengua catalana, com si la llengua estigués a punt de desaparèixer i, abans de fer-ho, volgués demostrar-ne la seva viabilitat i infinita riquesa. La importància d'aquesta obra, a part de la seva significació social i històrica, es troba en l'actitud en què se situa Espriu davant del fenomen de la creació literària i dramàtica, amb punts de coincidència amb Bertolt Brecht.

Altres textos seus, *Antígona* i *Una altra Fedra, si us plau*, aquesta última estrenada per la companyia de Núria Espert, han

ajudat, també, al fet que el nom d'Espriu arribés al gran públic. Amb tot, el seu èxit més gran ha estat *Ronda de mort a Sineira*, un espectacle de Ricard Salvat sobre textos narratius, poètics i dramàtics d'Espriu. Aquesta proposta va ser convidada a Madrid el 1966, ciutat on no s'havia representat en català des de 1904, quan hi actuà Enric Borràs. Després, va ser convidat a París, Tolosa de Llenguadoc i Perpinyà. Va ser la primera vegada que una companyia de l'interior actuà en català a França. Més tard, el 1970, intervendria a la Biennial Internacional de Teatre de Venècia, amb la Companyia Adrià Gual, on, igualment, va esdevenir el primer text en català representat a Itàlia, .

Manuel de Pedrolo (1919-1990)

El 1957, Manuel de Pedrolo va estrenar la seva primera obra teatral, *Cruma*, dirigida pel gran poeta Jordi Sarsanedas. Uns personatges, el Resident i el Visitant, es troben en un passadís, sense saber ben bé com hi han arribat. La seva tasca, complicadíssima, consisteix a fer-se càrrec dels objectes que tenen a l'abast de la mà i intentar prendre consciència de la seva estada en el món. L'ésser autèntic no aconsegueix comunicar-se amb els seus semblants perquè hi ha un camí infinit entre l'aprensió i la cosa apresada. El visitant no entra en aquesta problemàtica perquè no és autèntic, ja que no posseeix el sentit de la metafísica.

El 1958, estrenava *Homes i No*, dirigida per Frederic Roda, amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. És, sense cap mena de dubte, la seva obra més important. El 1997, l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET) va representar *Homes i No*, amb direcció de Pere Daussà, a la capella de la Universitat de Barcelona. Es va poder comprovar que el text havia assolit noves dimensions amb el pas del temps. El 1999, a l'Institut del Teatre de



■ *Homes i no*, de Manuel Pedrolo. Dir: Pere Daussà. Escenografia i vestuari: Carles Casas. Companyia AIET. Teatre de l'Eixample de Barcelona (1996). (Arxiu Pere Daussà.)

Terrassa, Joan Maria Gual hi va presentar *Sóc el defecte*. Aquest text va ser recuperat en una coproducció Espai Brossa-AIET l'any 2005. Amb aquestes representacions es va poder verificar la vigència del teatre de Manuel de Pedrolo.

La seva obra, molt valorada per Martin Esslin, no ha assolit traspasar el llindar del teatre professional i, de nou, s'ha produït l'absolut oblit dels teatres subvencionats catalans.

Maria Aurèlia Capmany (1918-1991)

Maria Aurèlia Capmany és una personalitat clau en la recuperació del teatre català. La seva obra com a dramaturga va

complementar la seva faceta fonamental com a novel·lista i, en la transició a la democràcia, com a dona dedicada al món de la gestió cultural i la política. Entre les seves principals estrenes cal citar: *Tu i l'hipòcrita*, *El desert dels dies*, *Dos quarts de cinc*, i els textos polítics *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*, *advocat dels obrers de Catalunya*, escrita en col·laboració amb Xavier Romeu Jover, i *Vent de garbí i una mica de por*, estrenada per l'EADAG, el 1965. El 1980, s'estrenà al teatre Romea un dels seus textos més ambiciosos, *Un lloc entre els morts*, dirigida per Josep Montanyés, una obra basada en la novel·la homònima, guardonada amb el Premi Sant Jordi el 1986.

Capmany va arribar al teatre després d'una llarga experiència com a novel·lista. I es plantejà, en plena maduresa literària, el fet teatral. La situació de Capmany, en el teatre, va anar en principi paral·lela a la dels autors del teatre literari francès que recolzaven en les fórmules del teatre burges.

Després d'assajar diverses tècniques, diverses actituds creatives en el camp de la novel·la i, en concret, de les aportacions de James Joyce i Virginia Wolf, amb plena consciència del domini de la narrativa i, alhora, un desconeixement del fet teatral, Maria Aurèlia Capmany va emprendre la «imprevisible aventura humana que és el teatre» —com en deia ella— amb honestat i resolució. El seu *Vent de garbí i una mica de por*, qualificada per Salvador Espriu com un «sainet profund», constitueix, sense dubte, una fita en el teatre català. L'espectacle s'estrenà al Palau de la Música Catalana, el 1965, amb direcció de Ricard Salvat, decorats de Maria Girona i figurins d'Albert Ràfols Casamada.

Maria Aurèlia Capmany va ser directora escènica, actriu, i professora d'història del teatre de l'EADAG. Van destacar les seves direccions escèniques d'*Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo i *El mercader de Venècia*, de Shakespeare, en versió de Josep Maria de Sagarra, única contribució del teatre català al quart centenari del naixement de Shakespeare el 1964, que va fer l'EADAG. Per raons polítiques, que seria molt prolix detallar, Shakespeare era un autor molt mal vist en aquell moment.

Altres autors

Josep Maria Espinàs (1927), pertanyent a la mateixa generació, en la seva incorporació al teatre, que Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany, aconseguí estrenar, amb èxit considerable, *És perillós fer-*



■ David Selvas i Cristina Genebat a *Salamanca*, de Josep Maria Benet i Jornet. Direcció de Toni Casares. Sala Petita del TNC, 13 d'octubre de 2005. (Teresa Miró.)

se esperar (1959). Juli Coll n'adaptà l'obra al cinema amb el títol *Districte V*, de gran impacte popular.

Blai Bonet (1926-1998) va estrenar *Parasceve* (1950). Baltasar Porcel (1937) i Xavier Fàbregas (1931), que formarien part de la generació següent, van estrenar algunes obres però, igual que Espinàs i Bonet, es van cansar de la lluita i de tantes incomprendions com envoltaven el teatre d'aquell moment.

Baltasar Porcel, amb tot, aconseguí estrenar alguns títols de gran nivell i categoria: *Els condemnats*, *La simbomba fosca* i *Història d'una guerra*. Va escriure, també, una excel·lent adaptació de *L'inspector*, de Gogol, amb el títol d'*El general*.

Últims decennis

Josep Maria Benet i Jornet (1940)

El 1964 apareix Josep Maria Benet i Jornet, que va obtenir el premi Josep Maria de Sagarra i aconseguí estrenar al teatre

Romea *Una vella coneguda olor*, obra que s'inscriu en el teatre de costums i de denúncia social que havia iniciat en castellà Antonio Buero Vallejo, en la seva primera etapa de producció, i que van continuar els autors de l'anomenada generació realista de l'any 1951. La primera obra de Benet i Jornet denota un arrelament en el teatre escrit en castellà amb preocupació documental. Mitjançant «trossos de vida» intenta presentar una radiografia de l'estructura social de l'època.

Amb un llenguatge molt viu i funcional, Benet i Jornet —que havia tingut una breu experiència com a actor— demostra conèixer el difícil joc de les situacions dramàtiques. En la seva segona obra, *Fantasia per a un auxiliar administratiu*, aprofundí en la seva preocupació crítica i testimonial, arribant més enllà en el seu plantejament en enfrontar dues actituds, dos estaments socials. L'explotador i l'explotat s'oposen per arribar a l'èxit el primer, atès que aquest té en la mà tots els triomfs, fins el de crear la covardia i la vilesa de l'oprimit.

De fet, la incorporació absoluta de Josep Maria Benet i Jornet al teatre català comença a produir-se amb l'estrena, en el Teatre Lliure, de l'ambiciosa obra de caràcter històric —sens dubte, el seu millor text— *El manuscrit d'Alí Bei* (1988) i amb l'estrena de *Desig* (1991), al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. A partir d'aquest moment Benet sol estrenar cada any un o dos textos i la seva presència en els serials de la televisió catalana ha estat i és fonamental per a la consecució d'uns programes d'abast majoritari, però sense perdre els elements essencials de qualitat.

Després de la representació d'alguns textos, amb resultats poc afortunats, al Teatre Nacional de Catalunya, ha obtingut amb *Soterrani* (2008), la seva última estrena en una sala alternativa (Beckett), gran consideració crítica i entusiasme del públic.

Eduardo Mendoza (1943)

El cas Eduardo Mendoza és un dels que podrien clarificar les increïbles injustícies i desencerts que han dut a terme els rectors de la política cultural que ha regit i regeix el teatre català i la manca de visió històrica de gairebé tots els teatres subvencionats en totes i cada una de les èpoques.

Mendoza és un extraordinari novel·lista (*La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta*, *La ciudad de los prodigios*, *El año del diluvio*, etc.) que ens ha expressat la història i la manera de ser nostra a través de les seves obres narratives de gran èxit. Alguns sempre hem trobat que el fet que els seus personatges parlin sempre en castellà és el mateix problema que tenien algunes de les novel·les de Sebastià Juan Arbó o de Vicent Blasco i Ibáñez. Aquesta és la visió que té la intel·lectualitat de tota la gradació del catalanisme. Tanmateix, és una matèria opinable que els escriptors barcelonins en llengua catalana troben exagerat.

El fet és que Mendoza, d'origen bilingüe, ha enriquit amb les seves obres el teatre català amb la que és la seva segona llengua. Curiosament, ha demostrat ser un gran creador verbal, especialment en la seva obra *Restauració*, que és un text d'altíssim interès i risc. A pesar de l'èxit d'aquesta obra —estrenada el 1990 al Centre Dramàtic de la Generalitat (CDGC) en el període de Domènec Reixach—, malgrat que algun dels millors crítics la van defensar aferrissadament, —com Marcos Ordóñez o Mercè Saumell—, tot i el prestigi que Mendoza té com a periodista i intel·lectual, l'èxit de *Restauració* no ha fet possible que les dues obres següents arribessin al públic de manera adequada. D'una banda, *Glòria* (2006), un proposta divertida, àgil, que segueix el gran mestratge de Thomas S. Eliot, i que no s'ha estrenat ni, de fet, publicat —hi ha una edició no venal en

castellà de Seix Barral, per encàrrec de la FNAC, per regalar als seus clients, amb què l'edició catalana encara és inèdita—; de l'altra, *Greus qüestions* (2004), estrenada al festival Temporada Alta de Girona i explotada a la Sala Muntaner —la més gran de les «alternatives»—, amb direcció de Rosa Novell, on va obtenir un èxit de públic extraordinari (aquest text tampoc no s'ha editat en català).

Per tant, l'home que prestigia el teatre català i s'eforça a fer un teatre d'alta volada i de sàvia preocupació popular és foragitat del teatre a tots els nivells i la seva obra pràcticament no figura en cap panorama o història de les que existeixen.

Pensem que *Restauració* és una de les gran aportacions que s'ha fet al teatre des d'aquesta generació. Segons Mercè Saumell («El plaer del llenguatge», *Diari de Barcelona*, 20-11-1990) «Restauració respon a aquest interès pel fet teatral mitjançant la creació d'una peça basada en la convenció teatral clàssica —aquella de les tres unitats— i que, justament, fa de la convenció el seu assumpte principal. Així, la mixtura de gèneres, la convivència de registres, el joc entre indumentàries i disfresses, els retrobaments sobtats, els “a part”, el monòleg com a cadència final..., estructuren aquest treball entorn de la dramacitat tradicional i la paròdia d'aquesta en un continuat fer l'ullet a l'espectador (coneixedor-de-teatre)».

També és de gran interès el que en va dir Marcos Ordóñez («“Restauració”, de Eduardo Mendoza: pavana de máscaras para dos superactores», *ABC [Cataluña]*, 18-11-1990): «Així són les coses en aquest país d'extremes i, evidentment, poc de bé li pot fer a Mendoza (tot i que l'imagino en un permanent i saxó arronsament d'espalltes) que *Restauració* sigui considerada una paròdia banal de *L'hereu i la forastera*, un alquímic gresol on s'alien T. S. Eliot, Christopher Isherwood, el seu homònim



■ Rosa Novell a *Restauració*, d'Eduardo Mendoza. Companyia de Rosa Novell. Dir.: Ariel García-Valdés. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. II Festival de Tardor. Teatre Romea, 1990. (Arxiu AIET.)

Fry i W. H. Auden: sort que a Foix no se li va acudir d'escriure teatre; sort, també, que Congreve i les *restoration comedies* ens queden lluny, i això que el seu públic era “a new audience of fashionable young cynics and dilettantes, self-indulgent rakes



■ Escena de *Pinsans i cadeneres*, de Narcís Comadira. Direcció de Xavier Albertí. El Canal - Centre d'Arts Escèniques [Salt-Girona]. Teatre Municipal de Girona, juny de 2008. (David Ruano.)

and wits who prized glittering conversation».

Narcís Comadira (1942)

Un cas semblant al de Mendoza és l'aportació de Narcís Comadira, un dels millors poetes, pintors, assagista i periodista de qualitat, que ha enriquit el teatre català amb uns textos de gran factura formal i amb una capacitat de risc i d'aventura estètiques fora del comú. *La vida perdurable* (1991), *Neva: un te* (1992) i *L'hora dels adéus* (1995) són tres textos colpidors que resulten absolutament inhabituals en el context del teatre català.

Una especial importància té *El dia dels morts. Un oratori per a Josep Pla* (1997), on analitza la trajectòria del gran escriptor

—segons Espriu el creador de la prosa catalana moderna—, que va ser un gran col·laboracionista de Franco (fins i tot sembla que va exercir d'espia en missions especialment dramàtiques). La biografia de Josep Pla no s'ha volgut assumir i el tartufisme del país, que ha fet una teoria de bons i dolents, es va acarnissar durant molt de temps amb la seva creació literària, que és d'un nivell extraordinari. Els companys de generació de Pla van ser terriblement cruels amb ell i li negaren tota mena de sal i tota mena de pa. Mai no van tenir en compte el que França va fer, per exemple, amb Louis Ferdinand Auguste Destouches, conegut com a Céline, o bé les cultures angloamericanes amb Ezra Pound.

Era, doncs, molt important que un representant de la generació següent a la de Pla,

home de gran qualitat moral com és Comadira, s'enfrontés a la personalitat de Pla i mirés d'exorcitzar a través del teatre tots els fantasmes que havien anat pul-lulant a l'entorn de Pla i els forats negres en què el propi Pla havia caigut en no voler assumir de manera adequada el seu passat.

Darrerament, amb *Pinsans i caderneres* —estrenada el juny de 2008 al Teatre Municipal de Girona—, espectacle que s'ha dut a Guanajuato, el gran director Xavier Albertí ha fet possible que Comadira arribés al gran públic, tot aconseguint un espectacle musical ple d'encant i de nostàlgia, on s'analitzen totes les misèries i totes les grandeses de les corals a Catalunya.

Jordi Teixidor (1939)

Jordi Teixidor, contràriament a Benet, va obtenir un gran èxit de públic ja en el seu debut amb *El retaule del flautista*, estrenada per Pau Garsaball al Teatre Capsa, el 1971. Aquest text és el que més èxit ha obtingut nacionalment i internacionalment, al costat d'*El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran. El Capsa va ser el segon intent, després de la Companyia Adrià Gual al Romea, que es va produir amb voluntat d'obrir les portes d'un teatre professional a l'ús als grups independents. Teixidor s'havia format en els grups de teatre polític. Són els anys en què fer teatre realista o, simplement, parlar del que succeeix en la societat que envoltava l'autor, podia constituir un risc. Teixidor mai no aconseguí revalidar el seu primer gran èxit, encara que va fer obres d'indubtable interès i, en general, molt ben construïdes, com *L'auca del senyor Llobet* (1969), *La jungla sentimental* (1973) i *Dispara Flanaghan* (1974). De nou, els teatres subvencionats l'han oblidat totalment i sols *Residuals* va ser posada en escena, el 1989, pel Centre Dra-



- Cartell que anuncia l'estrena de *Dispara, Flanaghan!*, de Jordi Teixidor, pel Grup de Teatre El Globus. Parc Municipal Sant Jordi, Terrassa, juny de 1976. (Arxiu Institut del Teatre.)

màtic de la Generalitat de Catalunya, al costat d'*Alfons IV*, de Josep Maria Muñoz Pujol, atès que havien obtingut el Premi Nacional de Teatre ex-aequo. Amb tot, els seus últims textos, per exemple *Cromos* (2000), són d'una gran qualitat.

Josep Maria Muñoz Pujol (1924)

Muñoz Pujol ha conreat un teatre a mig camí de l'experimentació i del realisme. S'incorporà molt tard al teatre català. *Antígona 66* aconseguí un gran èxit i amb *Kux, my Lord!*, una terrible anàlisi de la dictadura franquista que, en intentar estrenar la Companyia Adrià Gual, al Festival Zero de San Sebastià (1970), va ser prohibida

per la censura, el que comportà que totes les companyies presents en l'esdeveniment se solidaritzessin i boicotejessin el Festival fins a la seva suspensió.

Durant els anys seixanta, l'estètica del teatre realista va tenir dues dimensions fonamentals: la que provenia del realisme tradicional iniciat per Josep Robrenyo (1780-1838) i continuat pels sainetistes i Ignasi Iglesias (1871-1928) i la del corrent del realisme madrileny liderat per Buero Vallejo, Laura Olmo i Alfonso Sastre. Cal assenyalar que, al costat d'aquests dos realismes paral·lels, a principis dels anys seixanta Barcelona es convertí en un centre brechtia de primer ordre. Alguns van pensar que calia fondre el llenguatge internacional del realisme èpic amb els realismes autòctons.

De la fusió dels realismes del teatre objectivista van sorgir espectacles que van marcar una fita del teatre català, com *Adrià Gual i la seva època*, de Ricard Salvat, *Ronda de mort a Sínera* o *La gent de Sínera* —sobre textos de Salvador Espriu—, i *Layret*, de Capmany. La ruptura d'aquesta línia va donar peu a l'espectacle altament poètic *Antaviana*, de Josep Lluís Bozzo, sobre textos de Pere Calders, que també s'havia exiliat a Mèxic.

El teatre visual

Entre la generació realista dels anys seixanta i la minimalista, sorgida a la fi dels vuitanta, existeix una important generació de creadors d'espectacles, que podríem denominar «dramaturgs de la imatge».

Com a reacció a l'omnipresència del realisme durant la dècada dels seixanta començà a produir-se l'eclosió del teatre de la imatge o teatre visual. S'hi van assentar grups com Els Joglars, fundat per Albert Boadella, Carlota Soldevila i Antoni Font, el 1962. Una dècada després apareixen Els Comediants, que recuperen l'ambient de festa, les manifestacions parateatrals i el

sentit del ritu, tot aconseguint alguns dels espectacles més poètics i imaginatius que s'han presentat en aquests darrers anys: *Non, Plus, Plis, Catacrock, Plou i fa sol, Sol solet, La nit i Dimonis*.

En el context de la transició democràtica proliferen els grups de joves que conceben el teatre com un esdeveniment festiu o experimental, però sense prendre el text com a referent de la creació teatral. S'uniren a aquesta orientació el grup sorgit a Sitges, La Cubana, Circ Cric, Zotal Teatre. I amb una especial qualitat, Sèmola Teatre, creat el 1978. En la dècada dels setanta i els vuitanta el teatre d'autor és pràcticament substituït per l'autoria de companyies i grups teatrals que afirmen, de vegades, practicar la creació col·lectiva. Apareixen grans escenògrafs i directors: Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Mario Gas, Jordi Me-salles, Alfons Flores i Calixto Bieto entre d'altres.

Partint de les aportacions de Francis Picabia, Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix, Joan Brossa, Joan Ponç, Antoni Tàpies, i els actes avantguardistes organitzats pel Club 49, sorgeixen les originalíssimes aportacions visuals d'Albert Vidal i les musicals de Carles Santos, tot sensibilitzant-les amb els últims elements dels *happenings* europeus i novaiorquesos. Amb el naixement, a Anglaterra, de l'estètica punk, sorgida a la fi dels setanta, s'imposa La Fura del Baus. Aquest grup produeix uns espectacles de l'anomenada creació col·lectiva o, també, de *work in progress*, de gran bellesa i una gran capacitat de risc i aventura. El seu últim text, *Boris Godunov* (2008), ha estat estrenat al TNC, fet que ha implicat un reconeixement a la seva llarga tasca avantguardista.

La generació dels anys noranta

Formen part d'aquesta generació autors com Carles Alberola (1964), Carles Batlle



■ Mont Plans i Alfred Luchetti a *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé. Direcció: Lourdes Barba. Sala Beckett, 3 de març de 2004. (Ferran Mateo. Arxiu Institut Ramon Llull.)

(1963), Sergi Belbel (1963), Lluïsa Cunillé (1961), Beth Escudé (1963), Jordi Galceran (1964), Ignasi Garcia Barba (1964), Roberto Garcia (1968), Francesc Pereira (1961), Josep Pere Peyró (1959), David Plana (1969) i Mercè Sàrrias (1966).

De Sergi Belbel, la historiadora americana Sharon Feldman, profunda coneixedora del teatre català, n'escrui: «L'estètica teatral de Belbel es construeix a força de línies essencialistes i fins i tot minimalistes, de subtileses poètiques i polítiques, silencis carregats de significat i paraules que de vegades manquen de sentit. És, també, un teatre de tonalitats existencialistes, matisat per les influències de Beckett i altres representants de les avantguardes teatrals europees». És indubtable l'aportació de Sergi Belbel al teatre català, no solament com a dramaturg, sinó també com a director

escènic i coneixedor de la tradició teatral catalana. Belbel constitueix l'avançada d'una generació que incorpora al teatre nous temes: l'atur, la immigració, el medi ambient... Els seus recursos s'inspiren, en bona part, en els autors existencialistes i de l'absurd dels anys seixanta i en les actituds minimalistes i essencialistes dels anys setanta i vuitanta. Les seves últimes estrenes al TNC —*Forasters* (2005) i *A la Toscana* (2007)— han tingut molt mala acollida crítica, i el seu excessiu desig d'agradar al gran públic ha fet que baixés molt sensiblement els nivells de qualitat mantinguts. En l'altre teatre subvencionat, el Teatre Lliure, hi estrenà *Mòbil* (2007), que va rebre una irritadíssima acollida pública.

D'aquesta generació dels noranta cal destacar, també, l'obra de Lluïsa Cunillé, que transita per un camí estètic hereu del

teatre de l'absurd i, en el context català, de Manuel de Pedrolo. Joan Ollé, un dels directors que ha estrenat les seves obres escrivia: «El teatre de Lluïsa Cunillé demana als seus executants una precisió exquisida. Com un calidoscopi: moveu només un cristall i tots els equilibris quedaran alterats». Defensada també pel gran director-autor Xavier Albertí, Cunillé ha escrit algun dels més bells textos d'aquesta generació, com *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) i *Après moi, le déluge* (2007).

El teatre a Catalunya, i per extensió als Països Catalans, passa per un moment de gran vitalitat, semblant al que havia tingut a la fi del segle XIX. Fóra d'esperar que aquesta plèiade de directors, autors, escenògrafs, companyies i aquesta àmplia proposta de teatres subvencionats s'agressessin, gràcies a unes polítiques culturals obertes i de veritable vocació europea, en una realitat estètica, ètica i política d'acord amb les necessitats d'aquest nou mil·lenni.

Es planteja una gran disjuntiva estètica. Els autors de la generació dels vuitanta viuen completament d'esquenes a la tradició de teatre català que hem volgut detallar en aquest treball. Ells, per exemple, neguen pràcticament tota validesa a *Primera història d'Ester* i a Salvador Espriu. En lloc de la tradició habitual i el punt de referència que és el text d'Espriu, la generació realista i altres autors actuals, accepten com a únic punt de partida les ensenyances de José Sanchís Sinisterra, autor valencià que

pràcticament mai no ha volgut escriure en català.

El poder excessiu, acumulat per alguns representants de la generació dels vuitanta que controlen el TNC, la Sala Beckett, l'Obrador i gran part dels tallers de l'Institut del Teatre —sense oblidar que van controlar així mateix l'última època del Festival Internacional de Teatre de Sitges fins a la seva clausura— ha fet que molts hagin acceptat aquest model. El fet que el gran autor Sanchís Sinisterra escrigui en castellà i no s'hagi preocupat de la realitat catalana, l'antinòmia estètica duta a terme per la Sala Beckett i pel propi Sanchís defensant i seguint en unes obres a Beckett i en unes altres a Brecht, ha portat a aquesta generació a una crisi d'identitat que ha provocat que hagin hagut de replantejar-se les línies escapistes de la realitat en què havien militat. Per exemple, Lluïsa Cunillé s'ha passat al teatre d'absoluta denúncia política.

En aquest terreny movedís es troba el teatre dels primers anys de el segle XXI. D'una banda, els que segueixen els ensenyaments del filòsof Eugeni d'Ors, dels galleguistes Luis Seoane i d'Isaac Diaz Pardo, que afirmaven que tot el que no és tradició és plagi i, d'una altra banda, dels que volen que la tradició teatral catalana comenci amb la fundació de la Sala Beckett.

El teatre català, en conclusió, ha de trobar sortida a aquest inquietant i, alhora, preocupant dilema.