

Talía. Revista de estudios teatrales

ISSN-e: 2659-806X

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.89238>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

Adriana Nicolau Jiménez (Universitat de Barcelona), John London y Gabriel Sansano eds. *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)*. Berlin: Peter Lang, 2022. ISBN: 9781787073227. 308 pp.

En los años 1950, el historiador Jaume Vicens Vives estableció que dos principios contrapuestos gobernaban el alma catalana y por lo tanto también su historia: el *seny*, es decir, el sentido común y dominio práctico, y la *rauxa*, espíritu de lo impulsivo y lo festivo. Si el binomio puede aplicarse a aspectos como la historia o la política, también podría definir la comedia catalana, que puede ser una materialización del *seny*, o sea, un vehículo para reforzar la aceptación del orden establecido, o de la *rauxa*, cuando da cuerpo a aquello ilógico e irreverente que incita al desorden y a la desinhibición. La idea la sugieren John London y Gabriel Sansano, editores de *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)*, publicado recientemente por Peter Lang. El volumen cuenta con la colaboración de nueve autores, además de los editores, incluyendo nombres consagrados y también en proceso de estabilización. Los artículos se dividen en tres secciones, “Reception and Influence”, “Textual Strategies” y “Acting Humour”, que buscan ofrecer una amplia panorámica del teatro cómico catalán en los siglos XX y XXI, con muchas aportaciones interesantes y un alcance algo irregular que se debe en parte al formato habitual de las actas.

La introducción, escrita en inglés, provee un marco teórico e histórico a las preguntas subyacentes de la colección: ¿Existe una categoría de teatro cómico catalán digna de atención? ¿Cómo se relacionan la identidad nacional catalana y las operaciones escénicas e ideológicas que permite la comicidad? ¿Qué ha hecho reír a los catalanes? Si estas preguntas continúan siendo pertinentes, argumentan London y Sansano, es porque el tema ha sido insuficientemente estudiado: además del prejuicio académico hacia lo irreverente y lo disparatado, el teatro cómico catalán brilla por su ausencia en los estudios sobre teatro español —algo que puede extenderse al resto del teatro y la literatura catalanas, por cierto— y tampoco se tiene en cuenta en los estudios internacionales sobre la comicidad en escena. Para remediarlo, los editores empiezan proponiendo unos criterios mínimos para delimitar la comedia catalana, que incluiría aquellas producciones realizadas para las audiencias locales en la «realidad geográfica de las regiones catalanas» (p. 9, todas las traducciones son mías), véase los Països Catalans; y que sean en una lengua cuyo código comparta la audiencia, requisito indispensable para la comprensión del artefacto cómico. Dentro de este marco, se distinguirían tres tipos de humor posibles: aquel que define la identidad catalana mofándose de los no catalanes, o de una forma anterior de la identidad propia; aquel que arremete contra los poderes que subyugan la identidad catalana; y

«un humor específicamente catalán que es un factor contributivo, y no solo un producto, de la historia nacional» (p. 10). Además, London y Sansano se remiten a las tres principales teorías del humor, que explican la comicidad como un sentimiento de superioridad respecto al objeto de burla (Teoría de la Superioridad), como el alivio de una inhibición, siguiendo la formulación de Freud (Teoría del Alivio), y como la respuesta al absurdo (Teoría de la Incongruencia). El artículo de Rhiannon McGlade recoge esta clasificación, la expande y añade teorías de Victor Raskin y Cristina Larkin, en unas páginas que vale la pena leer junto a la introducción (pp. 119-123).

Dentro de este marco, la introducción ofrece un breve pero ilustrativo repaso histórico que abarca desde el Medioevo hasta los años 1980 y que destaca, entre otros, el carácter popular de buena parte del teatro cómico, la naturaleza precaria de una historia marcada por las limitaciones lingüísticas impuestas por el poder estatal y la dificultad de recuperar numerosos textos y montajes poco documentados. Contra la falta de atención crítica mencionada más arriba y la naturaleza no canónica de muchos textos y autores, afirman, «uno de los objetivos centrales de este libro es dar una impresión del alcance de la comedia catalana» (p. 28). De ello se ocupan los capítulos que siguen, que London y Sansano desglosan con la gracia de intercalar otros aspectos de la historia cómica catalana que no se incluyen en la colección. Aunque es probable que la lectora domine con más o menos soltura las dos lenguas que se anuncian en el título, la introducción habría sido un buen sitio para justificar, ni que fuera de paso, la naturaleza bilingüe del volumen.

La primera sección, “Reception and Influence”, agrupa artículos que, como el título indica, exploran de manera directa la influencia y recepción de formas teatrales extranjeras en el teatro catalán. En “Comic and Catalan?: The *Commedia dell’arte* in Catalonia in the Twentieth and Twenty-First Centuries”, el veterano David George sitúa en el marco del importante impacto de la *Commedia dell’arte* en las artes escénicas del siglo XX los casos de Apel·les Mestres —autor de varias piezas protagonizadas por Pierrot—, Joan Brossa —reconocido admirador de la técnica— y las representaciones de *commedia* por parte de los alumnos del Institut del Teatre. El artículo de Enric Gallén, otro decano de los estudios teatrales catalanes, explora la recepción de “Dario Fo a Catalunya: el cas de *Mort accidental d’un anarquista*”. Basado en un exhaustivo trabajo de archivo, el texto repasa las lecturas del cómico italiano en Catalunya y en especial de *Muerte accidental de un anarquista*, representada en montajes de 1981, 1992 y 2002 con dis-

tintos grados de politización. Los trabajos de María Moreno y Héctor Mellinas, especialistas respectivamente en Salvador Espriu y Joan Brossa, no exploran casos estrictos de recepción, sino conexiones y contrastes entre distintas producciones. En “*Primera història d’Esther i La corte del rey Assuero*”, María Moreno ofrece algunos puntos de comparación entre el espectáculo de revista *La corte del rey Assuero* y una de las obras más herméticas del dramaturgo catalán, *Primera història d’Esther*. Como muestra Moreno, el uso de un humor escabroso y grotesco convive en la pieza con una narrativa elegíaca, y «los elementos frívolos del teatro popular están al servicio (...) de una visión desoladora de la realidad» (p. 74). No tiene pérdida, por ejemplo, el apunte sobre el término “apoteòtic” (apoteótico), muy usado por el régimen franquista y que, acompañado de otras palabras cultas unidas por una rima popular, ridiculiza implícitamente el discurso de la dictadura. La sección se cierra con el texto “Humor i absurd: escenes brossianes” de Héctor Mellinas, quien sostiene que una de las características del teatro posdramático, la confusión entre personaje y actor, permite encontrar paralelismos entre la obra de Joan Brossa y escenas de gran potencia escénica en piezas de Carles Santos y Xavier Albertí.

La segunda parte, “Textual Strategies”, contiene tres artículos consagrados a estudiar los mecanismos cómicos de obras escritas en catalán. Rhiannon McGlade, especialista en cómic y cultura visual y única colaboradora no versada en estudios teatrales, presenta en “Beyond Carpanta: Humour in the Plays of Josep Escobar” un estudio del teatro de Escobar, dramaturgo e historietista padre de uno de los grandes personajes cómicos de la posguerra, Carpanta. En un minucioso y bien razonado análisis, McGlade analiza el funcionamiento del humor en obras como *Assaig General* (1957), obra representadísima en el teatro amateur, y muestra los paralelismos con los tebeos del autor, como la estructura dividida en la presentación humorística —el “set-up”—; las bromas intermedias o “jab-lines” —basadas en la inversión de roles de poder, las dinámicas de dúos cómicos, los juegos verbales o el humor de situación—; y la broma final o “punch-line”. John London, por su parte, explora en “Comedy in French Catalonia: Adventures in Mockery and Self-Mockery” obras teatrales de los años 1970 escritas en catalán en el Rosellón, en un período que coincide con una renovación de la consciencia cultural y de los esfuerzos políticos por recuperar el uso del catalán después de siglos de imposición del francés. London destaca que en las obras de Jaume Llong, Pere Guisset y Josep Tolzà se abordan realidades rurales y se sitúan como objeto del humor los mismos habitantes del Rosellón, en una estrategia de cohesión social que favorece la risa comunitaria sobre cuestiones sociales candentes. Culmina esta tercera parte el artículo “Strategies for Comedy in Plays by Contemporary Catalan Women” de Isabel Marcillas, donde la autora se sirve de los tres aspectos de la comicidad según Henri Bergson —que sea humana o humanizadora, que se acerque al intelecto y no a la emoción y por lo tanto desensitivice, y que forme parte de un grupo social— para analizar las obras de varias dramaturgas contemporáneas. Marcillas expone

la interesante idea de que las dramaturgas catalanas han hecho uso del humor para tratar temas que las preocupaban, ya que la comicidad permite la distancia necesaria para generar una reflexión, y explora esta noción en las obras de Ruth Vilar, Cristina Clemente, Gemma Rodríguez, Beth Escudé y Mercè Sarrias.

La tercera y última sección del volumen, “Acting Humour”, se centra en figuras de intérpretes cómicos. Núria Santamaria abre la sección con “Joaquim Montero i Delgado, trànsits i cruïlles”, texto dedicado a este dramaturgo y actor que propone una atrayente lectura de las contaminaciones entre el *tipo* que Montero crea para sí en escena y sus apariciones públicas. Santamaria atiende también a los recursos cómicos que despliega Montero en su producción de los años 1920 para los teatros Romea y Novetats —el todo con un estilo, por cierto, elaborado sin perder claridad y con un catalán genuino que es una delicia de leer. Más reconocidas son las obras que aborda Simon Breden en “Power, Politics, and Comic Theatre: Political Satire as Dissidence in *La torna* and *Ubú president* by Els Joglars”, aunque, como señala el autor, se ha escrito más sobre su agitada recepción que sobre los recursos cómicos que movilizan. Así, Breden explora la evolución del estilo de la compañía entre dos momentos muy diferentes (1977 y 2001) y, sobre todo, la base común, que conforman el mimo, la *Commedia dell’arte* y la *slapstick comedy*. Junto a Breden, Martí Fons Sastre también dedica una atención especial a las técnicas interpretativas de Toni Albà y Sergi López, ambos formados en la escuela Jacques Lecoq en París. Según el autor, dicha formación determina de manera notoria una pieza conjunta, *Brams o La kumèdia dels herrors* (1986) y los respectivos solos *L’ombra* (1994) y *Non solum* (2005). Cierra la sección el artículo que el coeditor de la colección, Gabriel Sansano, consagra al cómico valenciano Xavi Castillo, “Xavi Castillo i Pot de Plom: entre la transgressió i la sàtira política (1985-2015)”. Sansano presenta a Castillo como un continuador de la tradición burlesca y popular del País Valencià, que incorpora al tiempo referentes actuales —como Els Joglars, El Tricicle y Monty Python. En contraposición a la comicidad blanca de la *stand-up comedy* que se extiende a partir de los años 2000, la jocosidad iconoclasta y gamberra de Castillo, que ha ido evolucionando hacia apariciones en solitario, crea un vínculo fuerte con el público para promover la denuncia política a través de una risa exagerada que puede entenderse como acto de revuelta.

Acting Funny on the Catalan Stage es un volumen remarkable con aportaciones atractivas e ilustrativas, que ciertamente dan una idea amplia del alcance del humor escénico en los escenarios catalanes contemporáneos. La introducción y los artículos remarcan ideas importantes, como el contexto ineludible de prohibiciones y marginación de la lengua catalana. Un ejemplo destacado es la regulación de las compañías por parte del rey a inicios del siglo xvii, que equivalió en la práctica a la circulación única de compañías castellanas incluso para las audiencias catalanoparlantes. No menos significativas son las respuestas cómicas a esta opresión, como las deliciosas escenas de obras rosellonesas donde el uso del catalán

y el humor lingüístico funcionan como una afirmación de poder en una sociedad que ostensiblemente carece de él (London, p. 147). Así, en *Un conseller municipal, content i enganyat* de Jaume Llong se hace burla de los franceses del norte que no saben nada sobre el catalán, y en la obra *Allà dalt* de Pere Guisset conocemos un más allá donde todos hablan esta lengua. Cuando dos ángeles discuten si el catalán es o no un *patois*, San Pedro tercia: “El català és una llengua! [...] El català és una llengua talament bella que, ja ho veus, la parlem tots, aquí dalt!” (p. 161). También es importante la atención a lo popular, tanto por la poca atención que ha recibido el teatro *amateur* —el teatro de la Catalunya Nord, Josep Escobar—, como por la tendencia de la academia a menospreciar el humor grosero —Xavi Castillo— o sencillo —Joaquim Montero. Asimismo, una lectura transversal revela múltiples vasos comunicantes: la influencia de la *Commedia dell’arte*, por ejemplo, ocupa un rol protagonista en el estudio de David George, pero también aparece a propósito de Els Joglars, Sergi López, Toni Albà y Xavi Castillo. Josep Escobar, el padre de Carpanta, no es el único creador vinculado al cómic, porque Xavi Castillo se dice inspirado por la estructura de los *Tebeos*; y la dimensión política de la risa se hace patente en múltiples estudios, con una especial coincidencia entre *La torna* y *Morte accidentale di un anarchico*, dos espectáculos basados en una historia análoga o vecina a la que quieren denunciar y que hacen uso de técnicas físicas y brechtianas.

Aun así, el volumen deja muchos elementos fuera, y se echan en falta, por ejemplo, la cobertura del teatro balear o, como señaló Héctor Mellinas en el acto de presentación del libro, los grandes referentes del humor para las generaciones de finales de siglo: La Cubana, El Tricicle, Sergi Belbel, T de Teatre, Joel Joan y Jordi Sánchez, o Joan Pera. Algunas ausencias quedan justificadas por el origen de la propuesta, dado que se trata de unas actas; otras, en cambio, son más incomprensibles: sorprende, por ejemplo, que el repaso histórico que se ofrece en la introducción se alargue solo hasta los años 1980, cuando el título especifica que se pretende cubrir hasta el 2016. Aunque el siglo xx puede proveer unos cuantos ejemplos de humor escénico en femenino, de

Rosa Maria Arquimbau a Maria Aurèlia Capmany pasando por Mary Sampere, no es baladí que los años que quedan fuera de este repaso sean también los que han visto la mayor eclosión de autoría femenina del teatro catalán de todos los tiempos, un aspecto que sólo cubre un artículo en todo el volumen, el de Isabel Marcillas. Los diez artículos restantes se dedican, sin excepción, a dramaturgos e intérpretes varones. Ilustrativo también de esta ceguera de género es el apunte, para futuros estudios, del interés de las bromas inmorales, es decir, “unethical, misogynist or racist” (p. 39), mientras que el uso *desde abajo* del humor para generar imaginarios feministas o antirracistas no parece que resulte reseñable para los editores.

A mi entender, estas limitaciones pueden explicarse en parte por el formato un tanto anacrónico de las actas, que resulta un problema tanto para los editores como para los colaboradores —y *Acting funny...* es un buen ejemplo de ello, como dejan entrever los agradecimientos iniciales. ¿No sería más lógico favorecer los números monográficos, con una mayor curaduría y que son también más amigos de los índices que tanto importan en nuestra estimada academia neoliberal? Que la colección derive de un congreso explica también el rango amplísimo de temas tratados, que en futuros números temáticos podría centrarse en un período más acotado, en un tipo de espectáculo —la comedia de costumbres, el monólogo cómico, las variedades o el *drag*— o en una aproximación conceptual unificada —ya que no es lo mismo proveer un repaso historicista al teatro cómico que intentar comprender, como promete la introducción, las relaciones entre comicidad escénica e identidad, con análisis detallados del funcionamiento del humor *dentro* de las obras. En definitiva, *Acting Funny on the Catalan Stage...* deja lagunas significativas, pero provee marcos teóricos de interés y contiene numerosos estudios valiosos e interconectados. Se trata de un volumen importante, que abre preguntas y apunta nuevas vías de investigación, e interesará a los estudiosos de la catalanística y del teatro catalán, pero también a quien estudie los mecanismos del humor, el teatro popular y las vinculaciones entre comicidad y política.