

*Relaciones hipertextuales en la primera etapa de Rodolf Sirera (1969–1977)*¹

RAMON X. ROSSELLÓ*

Abstract. In the article titled *Hypertextual Relations in the First Phase of Rodolf Sirera's Career (1969–1977)*, our object of study will be the plays composed by Rodolf Sirera (born Valencia, 1948) during the first phase of his career, between 1969 and 1977. Sirera is one of the most notable dramatists writing in Catalan, beginning his career with an involvement in what was then called 'independent theatre' as a member of groups like the Centre Experimental de Teatre and El Rogle. We will begin by reviewing the prominent role played by transformative hypertextual relationships during this early period in the composition of his dramatic texts, which were mainly based on hypotexts of Valencian origin. Secondly, we will discuss the relationship of Sirera's writing with epic theatre, one of the dramatic genres that had the most significant impact on dramaturgy in Spain in the second half of the 1960s and early part of the 1970s. Finally, analysis of these two types of hypertextual relationship will allow us to distinguish two distinct points in the development of this first period, since from 1974 onwards we can observe a gradual abandonment of hypertextual practices in favour of original fiction with a lesser presence of Brechtian devices.

Keywords: Rodolf Sirera; Josep Lluís Sirera; independent theatre; hypertextuality; epic theatre

1. Introducción

Rodolf Sirera (València, 1948) es uno de los dramaturgos más relevantes del teatro contemporáneo en lengua catalana, cuyas obras, además, han tenido una importante difusión en otros idiomas y países.² Su trayectoria como escritor comienza en 1969 dando así inicio a una primera etapa vinculada al contexto del

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Las relaciones hipertextuales en la literatura catalana (1939–1983)" (CIAICO/2021/143, Generalitat Valenciana, 2022–2024).

* Ramon X. Rosselló, Universitat de València, España. Ramon.Rosello@uv.es

² Para conocer estas traducciones puede verse Puchades (2021).

tardofranquismo y al teatro independiente (Rosselló 1997a),³ la cual concluirá en 1977 con el fin de la práctica escénica como miembro del grupo El Rogle.⁴ Durante esta primera etapa encontramos una de las constantes en su quehacer como dramaturgo, como fue el hecho de escribir con su hermano Josep Lluís Sirera (València, 1954–2015).⁵

A lo largo de estos primeros años, una de las características más destacadas en sus procesos de escritura es la presencia, de manera reiterada, de diferentes tipos de relaciones hipertextuales, tanto de transformación de textos concretos como de imitación de modelos (Genette 1982).⁶ Así pues, este artículo, en primer lugar, presentará la envergadura de los procesos de transformación en esta etapa de Sirera, concretamente en sus piezas largas.⁷ Y, en segundo lugar, se centrará en las posibles relaciones de imitación respecto al teatro épico. Sin duda, la influencia del teatro épico en la España del momento fue importante, como se pone de manifiesto en los estudios llevados a cabo, asunto al que dedicaremos el apartado tercero.

2. Sobre transformaciones en la primera etapa de Sirera

En los inicios de su producción, exceptuando *Plany en la mort d'Enric Ribera* (*Llanto en la muerte de Enric Ribera*, 1972),⁸ las piezas de Sirera se vinculan a la actividad de los grupos en los que participó, el Centre Experimental de Teatre (CET, 1968–1972) y El Rogle (1972–1976), tal y como el autor explicaba en una de sus primeras entrevistas (Fuster 1973). Años después comentaba con más detalle lo siguiente sobre esta etapa (Cabal 2009: 224):

Empecé a escribir [...] para el grupo de teatro del que formaba parte, aunque no sólo, porque paralelamente iba creando mis propios textos, no pensados para la

³ Para una mirada al teatro independiente en España puede consultarse Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (2015).

⁴ En 1978 Sirera comienza una segunda etapa ya dentro del periodo democrático, en la que combina su trabajo como escritor con la gestión teatral (Pérez 1998).

⁵ Para conocer la trayectoria de J. L. Sirera véase Puchades (2022).

⁶ Recordemos que Genette habla de transformación cuando el hipotexto (o texto de origen) es una obra o ficción concreta mientras que la imitación va referida a un género, una escuela o un estilo.

⁷ Dado el extenso corpus de obras que se incluyen no podremos profundizar en el análisis de cada texto, lo cual será objeto de trabajos posteriores.

⁸ Esta obra, singular en muchos aspectos, fue galardonada con el “II Premi de Teatre de Granollers” y publicada en 1974 en edición bilingüe en la colección de textos de la revista Pipirijaina.

puesta en escena inmediata. Y, además, alguno de ellos los escribí juntamente con mi hermano [...]. Eso me permitió alternar un teatro digamos de urgencia – el que escribía para el grupo – con otro de reflexión histórica – el que llevaba a cabo con mi hermano – y un tercero de investigación estética – el que redactaba yo solo – en torno a los límites y las posibilidades del lenguaje teatral.

Así pues, respecto al «teatro de urgencia» nos encontramos con los montajes *La Pau (retorna a Atenes)* – *La Paz (vuelve a Atenas)* –, que en una primera versión de 1969 fue estrenada en 1970, una obra que Sirera presenta en su currículum como basada en *La Paz* de Aristófanes.⁹ A continuación, y ya con El Rogle, vinieron *Homenatge a Florentí Montfort (Homenaje a Florentí Montfort)*, 1971, primera pieza escrita por los dos hermanos, estrenada en 1972;¹⁰ *Peret o els miracles de l'astúcia (Peret o los milagros de la astucia)*, 1972, adaptación de *Peret*, una rondalla popular recogida por el narrador valenciano Enric Valor (1911–2000), estrenada en 1973;¹¹ y *Tres forasters de Madrid (Tres forasteros de Madrid)*, escrita y estrenada ese mismo año, presentada por J. L. y R. Sirera (1990: 61) como un trabajo de dramaturgia de Josep Lluís Sirera, adaptado por Rodolf Sirera, cuyo hipotexto es la comedia homónima en dos actos y en verso del dramaturgo valenciano Eduard Escalante (1834–1895).¹²

Además, nuestro autor también aportó diferentes traducciones y reescrituras para las dos ediciones del concurso de Teatro de Falla realizadas en València en 1972 y 1973 (Rosselló 1997a), una iniciativa que, según J. L. Sirera (1987: 7), supuso la voluntad de renovación de los repertorios del teatro fallero.¹³ Se trata, en primer lugar, de *La farsa de Misser Pere Pathélin* (1972), que en su

⁹ Datada entre 1969 y finales de 1973, la pieza tuvo diferentes versiones hasta el momento de su edición en 1975. Paratextualmente, esta obra se presenta como un trabajo de dramaturgia de Rodolf Sirera, sobre textos de Aristófanes, Samuel Bosc y los hermanos Sirera (Sirera 1975: 23).

¹⁰ Esta fue su primera obra publicada (1972), a cargo de la editorial barcelonesa Edicions 62, en cuya colección teatral, “El Galliner”, se editará una parte importante de sus textos.

¹¹ Publicada en *Tres farses populars sobre l'astúcia (Tres farsas populares sobre la astucia)* en 1987, junto a *La farsa de Misser Pere Pathélin (La farsa de Maese Pathelin)* y *El nas tallat (La nariz cortada)*.

¹² Publicada en *Revistes valencianes (Revistas valencianas)* en 1990, junto a *La infanta tellina i el rei Matarot (La infanta Tellina y el rey Matarot)* y *Al l'Edèn me'n vull anar (Al Edén me quiero ir)* escrita en 1981. Desde el punto de vista paratextual, además de aparecer los autores de los hipotextos en la cubierta, a continuación se hace constar que estas obras fueron “reescritas” por J. L. y R. Sirera.

¹³ J. L. Sirera (1987: 7) recuerda que, aunque en bastantes casos el trabajo no fue más allá de una simple traducción o adaptación, también se llegó a auténticas recreaciones de los textos originales.

primera edición Rodolf Sirera (1973a: 8) cataloga como una versión de la conocida fábula *La Farce de Maistre Pierre Pathélin*,¹⁴ y, en segundo lugar, de *La infanta Tellina i el rei Matarot* (1972), presentada, en este caso, como una adaptación de Rodolf Sirera (J. L. y R. Sirera 1990: 19), cuyo hipotexto es una comedia burlesca en tres actos y en verso, que con ese mismo título es atribuida a Francesc Mulet, autor valenciano del siglo XVII.¹⁵ En tercer lugar, encontramos *El nas tallat* (1973), obra que, siguiendo la caracterización de *La Pau*, es recogida en el currículum de Sirera como una pieza original basada en un cuento breve – poco más de tres páginas – de Joan Timoneda, autor valenciano del siglo XVI; concretamente, el hipotexto es la «Patraña décima» de *El Patrañuelo*.

Todo ello nos lleva a que seis de las ocho piezas de su primer lustro como dramaturgo pueden ser vistas como transformaciones. Específicamente, cuatro de ellas son versiones de textos teatrales – o transformaciones intramodales, según la terminología de Genette (1982) – y las dos restantes son dramatizaciones o transformaciones intermodales. Eso sí, estas reescrituras cuentan con diferentes niveles de transformación respecto a los hipotextos, lo cual ha motivado que dos de los hipertextos –muy alejados de los referentes tanto por la historia como por la forma dramática– sean considerados por Sirera como obras originales. Hablamos de *La Pau (retorna a Atenes)* y *El nas tallat*, para las que, paratextualmente, se modifica el título de la comedia griega o se da un título propio y alejado del hipotexto. También resulta relevante ver el desplazamiento del origen de los hipotextos, desde el repertorio teatral internacional, con Aristófanes y el anónimo francés del siglo XV, hasta referentes valencianos – tanto en español como principalmente en catalán – de diferentes épocas (del siglo XVI al XX). Eso sí, todos ellos comparten la característica de ser textos marcados por la comicidad, propiedad que mantendrán los hipertextos resultantes.

A diferencia de estos primeros años, entre 1974 y 1977 observamos, por un lado, el abandono de los procesos de transformación y, por el otro, la escritura de piezas breves y de una primera trilogía de los hermanos Sirera, titulada *La desviació de la paràbola* (*La desviación de la parábola*), con lo cual su obra se diversifica hacia otras prácticas y géneros, aunque sin dejar de lado la dramaturgia para El Rogle. Así pues, continúa el trabajo más personal y experimental, iniciado con *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de la mano de cuatro piezas y una

¹⁴ En la segunda edición, como parte de Tres farses populars sobre l'astúcia, era calificada como obra francesa del siglo XV de autor anónimo, en versión de Rodolf Sirera (1987: 39).

¹⁵ A diferencia de las otras piezas en verso ya citadas, en esta reescritura no se produjo una prosificación y los cambios fueron mucho menores.

ópera breves escritas entre 1974 y 1975;¹⁶ por otro lado, asistimos a una trilogía de la que solo la obra inicial, *El brunzir de les abelles* (*El zumbido de las abejas*, 1975), fue estrenada por El Rogle en 1976.¹⁷ Finalmente, encontramos el caso singular de *Memòria general d'activitats* (*Memoria general de actividades*), una pieza publicada bajo la autoría de El Rogle, cuyo montaje en 1976 cerró la actividad de este grupo independiente.

Una primera conclusión sobre esta aproximación a las prácticas de transformación es que su desigual presencia a lo largo de esta etapa nos permite distinguir dos momentos o subetapas, que ponen de relieve una evolución significativa en la obra de Sirera. Así pues, contamos con un primer lustro (1969–1973) caracterizado por la presencia destacada de esta práctica, una circunstancia posiblemente comprensible por tratarse de una etapa inicial o de formación como dramaturgo-director. Aunque, como veremos en los apartados siguientes, puede vincularse a la imitación del teatro épico y a un determinado concepto de teatro popular cultivado por el autor y el grupo El Rogle, cuyo nombre se completaba con el apelativo de “Teatre Popular de València”. Por contra, entre 1974 y 1977 toman protagonismo las ficciones originales, alejándose así de los procesos de adaptación o versión.

Entre las obras escritas durante sus primeros años aquellas que no se sitúan en el terreno de la transformación son las que han obtenido una mayor consideración crítica, especialmente *Plany en la mort d'Enric Ribera*. No obstante, consideramos que *La Pau (retorna a Atenes)*, en la que confluyen una profunda transformación del hipotexto griego y, como veremos, un impacto evidente del teatro brechtiano, se erige como un excelente ejemplo de las prácticas de transformación y de los modelos dramatúrgicos de aquel momento, cuya conexión con el público a lo largo del tiempo se hace patente con las siete ediciones del texto. Todo ello nos lleva al siguiente apartado, en el que se explora la conexión entre el teatro épico y la defensa de un teatro popular.

¹⁶ Publicadas en *Tres variacions sobre el joc del mirall* (Tres variaciones sobre el juego del espejo, 1977). Aunque en este artículo nos centramos en las piezas largas, entre las breves encontramos la que cronológicamente es la última de las transformaciones de esta etapa, con *Medea* (1975).

¹⁷ Las otras obras son *El còlera dels déus* (El cólera de los dioses, 1976) y *El capvespre del tròpic* (El atardecer del trópico, 1977). Estas piezas fueron editadas en València en 1976, 1979 y 1980 respectivamente. El *brunzir de les abelles* fue publicada posteriormente en Barcelona en 1983.

3. Sobre el teatro épico y el teatro popular

Cuando nos acercamos a este periodo de la dramaturgia en España, es indudable la influencia que tuvo el teatro épico,¹⁸ por lo que otro de los intereses de este artículo en cuanto a la hipertextualidad es observar las posibles prácticas de imitación. Con respecto al teatro catalán, es a finales de la década de los cincuenta y, principalmente, en los años sesenta y primeros setenta cuando el teatro épico tiene un fuerte impacto, inicialmente, con las aportaciones de Feliu Formosa y Ricard Salvat. Será, especialmente, a finales de los sesenta cuando encontremos autores y textos en los que se observa la huella de Brecht: Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet, Alexandre Ballester, Jaume Melendres o Ramon Gomis (Rosselló 1999). Entre las obras destacadas, por su éxito y difusión, sobresale *El retaule del flautista* (*El retablo del flautista*, 1968), estrenada y editada en 1970, un año que coincide con el primer estreno de nuestro autor. En ese sentido, Gallén (2005: 117) comenta que a partir de 1965 asistimos a dos influencias esenciales, la del expresionismo y la de Bertolt Brecht, que no fueron cuestionadas en el teatro catalán hasta los primeros años setenta.

En ese contexto de los años sesenta y principios de los setenta, resulta reseñable el tránsito de una recepción crítica y de una dramaturgia que, en gran parte, se mueve desde el impacto del existencialismo y el teatro del absurdo a otro momento en el que Brecht se erige como uno de los grandes referentes. Rosselló (1997b) explica cómo en el teatro catalán la valoración del teatro del absurdo frente al teatro épico empieza a cambiar a partir del estreno en 1963 de *L'òpera de tres rals* (*La ópera de los tres centavos*), de Brecht, por la Agrupació Dramàtica de Barcelona y, de manera todavía más evidente, a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta. Este cambio en la valoración del teatro del absurdo y la defensa del brechtismo, como ha señalado Aran (2022: 137), se relaciona con la controversia entre teatro popular y teatro para las élites, o, diríamos nosotros, entre teatro popular y teatro de vanguardia.

Resulta totalmente pertinente este marco para nuestro estudio porque entre los primeros trabajos de dirección de Sirera se encuentran textos de Arrabal y de Beckett, esto es, un teatro de vanguardia propio de ciertos grupos de cámara y ensayo, que en València representa la actividad del Teatro Club Universitario

¹⁸ Sobre este hecho recordemos que Domenech (1966: 11) sostenía que “hay una moda Brecht”. Un “sarampión Brecht”. Es muy lógico que así ocurra, porque así ocurre siempre con los grandes renovadores del teatro. Años después, Cornago (2003: 2649) afirma que “sin duda, el acontecimiento fundamental en la búsqueda de nuevas poéticas realistas fue la llegada en los primeros años sesenta del teatro brechtiano”. Entre los múltiples estudios dedicados al tema podemos citar Orduña (1988) o el volumen Brecht en España (Fernández 1998).

durante la segunda mitad de los sesenta (Aznar et al. 1993). Preguntado Sirera sobre influencias en su vocación teatral, este contestaba a Cabal (2009: 222) que:

En esa incipiente vocación tuvo, sin duda, una gran influencia el Teatro Club Universitario, del que me convertí en espectador asiduo [...]. Mis primeros amores fueron Beckett y Arrabal. Y luego también Max Frisch, una obra de Adamov, *Paolo Paoli*, y *Casa de muñecas*, de Ibsen. Y Buero y Sastre, me interesaban mucho. Después llegó Brecht.¹⁹

Respecto a Brecht, recordemos que nuestro autor publicó en 1973 un artículo en el semanario *La Marina*, con motivo del 75 aniversario de su nacimiento, en el que Sirera reivindicaba el «brechtianismo» como una «toma de postura» y no solo como una forma o estética (Sirera 1973b). En ese sentido, nuestro autor recoge palabras de Desuché (1966) sobre el teatro de Brecht, el cual “no pretende ser renovador de la *forma* en el teatro, sino renovador del teatro y de la *función* del teatro” (Desuché 1966: 44).

Desde una mirada más amplia, y sobre la relación entre la defensa del teatro popular y el brechtismo, Cornago (1999: 159), en su estudio sobre la vanguardia teatral en España en el período 1965–1975, explica que:

A medida que transcurrían los años sesenta el debate en torno al teatro popular [...], volvió a situarse en unas coordenadas estéticas comparables a aquellas que fueron fijadas por las vanguardias de principio de siglo, aunque en un contexto social muy diverso. Una vez más el teatro fue reivindicado como un medio de transformación social, una reacción activa contra las corrientes ideológicas dominantes y un modo de comunicación capaz de llegar a públicos populares.

En ese contexto, resultan relevantes los términos de la polémica que en 1974 mantuvieron Miguel Romero Esteo y Mariano Anós sobre las concepciones de teatro popular en la revista *Pipirijaina* (Cornago 1999: 161):

Frente a la postura formalista del autor cordobés en defensa de unos lenguajes de raíces populares – “si de lo que se trata es de hacer una obra, no ‘para’, sino ‘desde’ el pueblo estamos obligados a utilizar la sensibilidad del pueblo, sus materiales, su lenguaje y su problemática” –, Anós, desde la teoría marxista,

¹⁹ En cuanto a la difusión del teatro brechtiano en València, podemos mencionar la labor desarrollada por José Sanchis Sinisterra desde la Universitat de València en la década de los sesenta (Aznar et al. 1993).

defendía un teatro popular basado en un estricto análisis social y económico de la realidad del espectador.²⁰

Podríamos relacionar las primeras reescrituras de Sirera con la línea defendida por Romero Esteo, la cual, según Cornago (1999: 162), tenía antecedentes a través de la investigación «acerca de las posibilidades de renovación a partir de la rica tradición del teatro de farsa». Aunque no podemos perder de vista que “dada la influencia de la teoría épica de Brecht, desarrollada en el ámbito catalán a través de nombres como Ricard Salvat o Feliu Formosa, la dramaturgia de la farsa se puso al servicio de una exposición materialista y dialéctica de la historia” (Cornago (1999: 167).

En ese debate sobre el teatro popular también participaron nuestro autor y el CET, como constatamos a partir de la documentación facilitada, puesto que encontramos diversos textos de 1969 en los que se hace una apuesta por un teatro popular.²¹ En el texto identificado como “Teatro popular valenciano. La misión de los grupos independientes (abril de 1969)” se afirma que:

Se trata de crear un teatro popular, dirigido a un público concreto: el valenciano, y dotarlo de una técnica y una estética propias, que le permitan servir a sus objetivos principales: la toma de conciencia por las gentes del país de su condición y sus problemas. Un teatro directo, comprensible por todos, un teatro que vuelva a las fuentes mismas del espectáculo [...], un teatro didáctico, vivo, polémico, elemental.

Ante la falta de autores y obras en nuestra lengua, el grupo debiera crear sus propios espectáculos, sobre unos esquemas sencillos y fácilmente asequibles. Podían utilizarse como guión grandes mitos, o argumentos de obras clásicas, o historias improvisadas sobre el mismo terreno, según las reacciones del público, etc.

En un segundo texto, que consta como “Segundo boceto de manifiesto de la Dirección Técnica. Mayo de 1969”, se expone lo siguiente:

Nosotros, comunitaria y responsablemente / habiendo estudiado los problemas que tiene planteados nuestra sociedad y conscientes de la explotación injusta de una clase, la trabajadora, en beneficio de otra clase, que detenta el poder, los medios económicos, o incluso el acceso a la cultura / creemos que las

²⁰ En cuanto a la teoría marxista, Pérez (1998: 24) menciona el impacto de las clases del profesor Enric Sebastià durante la licenciatura en Historia cursada por Sirera.

²¹ Queremos agradecer al autor que nos haya facilitado diversa documentación sobre esta etapa, aunque, según nos ha puntualizado, conserva pocos documentos de aquella época.

circunstancias actuales nos exigen una toma de postura, / y que esta toma de postura no puede ser otra que la de contribuir con todos los medios a nuestro alcance / a posibilitar la revolución de la clase oprimida.

Por todo ello estamos dispuestos a mantener nuestras ideas / y a difundirlas por medio de espectáculos escénicos / dirigidos fundamentalmente a públicos obreros o campesinos.

Para hacer más asequibles los planteamientos / utilizamos Parábolas a modo de espectáculo [...].

Todo ello nos lleva a situar nuestro acercamiento al teatro inicial de Sirera en esta confluencia entre teatro popular y teatro épico, una posición que también se desprende de los escritos teóricos que, desde la revista valenciana *Gorg* (1971–1972), nuestro autor dio a conocer. El primero de ellos, centrado en el teatro popular y su problemática definición, que califica de ambigua (1971: 22), considera este teatro popular como un «teatre possible» hacia un cambio en nuestra sociedad, el cual exige un profundo estudio de nuestra historia, nuestra economía y nuestra cultura. Desde el punto de vista formal, este teatro necesario no solo tiene que oponerse ideológicamente al teatro burgués sino también desde el punto de vista lingüístico, formal y narrativo (1971: 23). Al mismo tiempo, Sirera, primero desde la revista *Serra d'Or* (1972: 56) y posteriormente desde *La Marina* (1973c) y en la edición de *Llanto en la muerte de Enric Ribera*, insiste en la idea que “este nuevo teatro no puede rechazar de modo absoluto, mecanicista, la tradición cultural de la que parte, pese a sus contradicciones, si no quiere enajenarse, de principio, el interés de las capas populares del público al que trata de dirigirse” (1974: 17).

Así pues, vemos que en esta apuesta por un teatro popular se produce el encuentro de las nuevas formas de un teatro comprometido, en el que se aborda un análisis crítico de la sociedad, con hipotextos procedentes del repertorio universal y de la literatura popular valenciana. Y, posteriormente, asistimos a una evolución que, si bien supone dejar de lado la tradición cultural propia, continúa con el análisis de la sociedad sin abandonar la óptica marxista presente en Brecht.

4. Sobre el teatro brechtiano en Sirera: las parábolas épicas

En el conjunto de los textos de Sirera, excluimos de este recorrido dos obras que, en todo caso, mantienen cierta conexión – de carácter no idéntico – con el teatro documento (Rosselló 2010): *Homenatge a Florentí Montfort* (1971) y *Plany en*

la mort d'Enric Ribera (1972).²² En el resto de piezas se observa, en consonancia con las dos subetapas mencionadas, una relación diferente en cuanto a los recursos y los referentes brechtianos.

Así pues, es en los primeros años cuando encontramos el impacto más evidente del teatro épico, especialmente en *La Pau (retorna a Atenes)* y *Tres forasters de Madrid*. La primera obra, que planteaba un discurso antibelicista en el contexto de la Guerra de Vietnam, recorre al texto de Aristófanes como parábola, además de presentar toda una serie de recursos formales característicos del brechtismo: estructura con prólogo, diferentes cuadros y epílogo, rótulos o títulos para los cuadros, componentes audiovisuales, personajes narradores-presentadores que se dirigen directamente al público,²³ voces corales, mezcla de prosa y verso, diversas canciones y múltiples anacronismos a lo largo de todo el texto.²⁴ Además, la edición incluye una cita inicial de Brecht, en la que se establece una relación entre capitalismo y belicismo, y una nota sobre escenificación que inciden en los efectos de distanciamiento (R. Sirera 1975: 13): “Igualment, la presència gairebé constant del cor, i fer-ho tot a la vista del públic, ha de servir molt per tal de mantenir ben desperta la consciència de l'espectador davant el fet de la representació teatral [...]”.

El montaje *Tres forasters de Madrid* fue caracterizado por los propios autores como una comedia musical, con claras influencias brechtianas (J. L. Sirera y R. Sirera 1990: 10); incluso vemos en el ‘Pròleg’ una referencia directa a Brecht a cargo del personaje Presentador (1990: 67):

Senyors i senyors: sien benvinguts / al nostre casalet. Hi trobaran / moments alegres sense maldecaps, / mans i somriures de vells coneguts / que ajuden els problemes a oblidar. // I com les falles són per arribar / en compte de partir del Kabaret / – com feia a l'Alemanya Bertolt Brecht – / nosaltres ho farem, sense dubtar, / del casalet faller, i en valencià.

²² Respecto a la primera, aunque en su globalidad no podemos hablar de hipertextualidad, encontramos dos secuencias que pueden analizarse desde las relaciones de imitación, puesto que la obra incluye un recital de poemas y la escenificación de una pieza teatral, supuestos textos del escritor citado en el título, en cuya concepción se parodian los patrones de la literatura valenciana decimonónica.

²³ Así pues, la primera secuencia del ‘Pròleg’ está construida a partir de una voz narrativa en off que nos sitúa en el contexto de la guerra del Peloponeso, en cuyo desarrollo se propone el acompañamiento de diapositivas o proyecciones fílmicas: “Al segle V abans de Jesuscrist hi havia a Grècia dues ciutats, Atenes i Esparta, que la dominaven. La segona cercava l'oportunitat d'obtenir l'hegemonia total [...]” (R. Sirera 1975: 25).

²⁴ Entre los anacronismos vemos un aparato de radio (R. Sirera 1975: 21), una ambulancia (48) o una cabina de teléfono (69), además de referencias a ir al cine (71) o hacer oposiciones (73).

En ella encontramos recursos épicos similares, aunque en este caso dando paso a la tradición teatral propia; todo ello junto a una destacada presencia de la música, como en el caso anterior, a cargo de Xavier Oms.²⁵ Estas dos obras conectarían con el modelo de lo que Mayer (1998: 368) califica como «parábolas de Bertolt Brecht sobre el capitalismo», en donde ubica desde *La ópera de los tres centavos* a *La buena persona de Sezuán*, pasando por *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* o *La resistible ascensión de Arturo Ui*.²⁶

En *La infanta Tellina i el rei Matarot* y las tres farsas publicadas conjuntamente no es tan evidente el impacto del teatro épico desde un punto de vista formal, exceptuando *Peret o els miracles de l'astúcia*, ya que esta obra es planteada a partir de la figura de un narrador y con incorporación musical, aunque el autor sí opta por una estructura formal en cuadros en las tres farsas. Desde el punto de vista del contenido, las farsas se centran en un tema, la astucia, que es calificada por Rodolf Sirera (1973a: 8), como una de las mejores armas que pueden usar los oprimidos, los pobres, los sometidos, en su lucha por la vida, un tema, recordemos, que es destacado por Desuché (1966: 51) en cuanto a la obra de Brecht.

Durante estos primeros años, sabemos que Josep Lluís Sirera escribió textos en solitario que lamentablemente no se llegaron a editar.²⁷ Según Fàbregas (1975: 58), era autor de *El cavaller dels miralls* (*El caballero de los espejos*) y *La fuga de la presó* (*La fuga de la prisión*). De la primera, datada en 1972, se nos dice que partía de una tradición popular valenciana recogida por Vicente Blasco Ibáñez en su cuento *El dragón del Patriarca* (1901), mientras que de la segunda, fechada en 1973, Fàbregas explica que fue desarrollada sobre una idea de Rodolf, que escribió unas canciones intercaladas en el texto, un prólogo y un epílogo. Con los datos ofrecidos por el crítico catalán estas obras conectarían, asimismo, con el teatro épico y con el recurso a la parábola, un hecho que años después el propio autor reconocía hablando en términos de parábola política de ecos brechtianos (J. L. Sirera 2005: 16).

En relación al tema que nos ocupa, lo más interesante de estas primeras obras es que, si bien pueden analizarse como transformaciones, consideramos que la mejor manera de acercarse a ellas, especialmente a las escritas para los grupos en los que Rodolf Sirera participó, es desde la perspectiva de ser reescrituras

²⁵ El 'Pròleg' es un buen ejemplo de ello, puesto que encontramos la alternancia de texto recitado por parte del Presentador con fragmentos cantados, junto a la proyección de diapositivas y a la mezcla de verso y prosa (J. L. y R. Sirera 1990: 67–73).

²⁶ Este modelo está presente también en la ópera breve *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista* (*Historia de la representación frustrada de la leyenda de la princesa triste*), escrita entre 1970 y 1975.

²⁷ Tanto la viuda de J. L. Sirera como su hermano nos han comunicado que esos textos no estaban disponibles para su consulta.

marcadas por el brechtismo, que tomarían los hipotextos objeto de transformación como parábolas que nos ubican en un pasado estéticamente poco realista o en un mundo de fábula para hablarnos del presente, una estrategia que, como recuerda J. L. Sirera (2005: 33), facilitaba eludir la censura. En ese sentido, tenemos en cuenta que las transformaciones fueron una práctica presente en la obra de Brecht (Desuché 1966, Ewen 2001).

En este terreno de la parábola como recurso, pero con una orientación distinta, que incide en el análisis del pasado para comprender el presente, es donde se ubica la escritura posterior de las piezas largas, en un salto que va de 1973 a 1975. En las obras de este segundo momento, encontramos el abandono de gran parte de los recursos característicos del teatro épico, puesto que ya no vemos, por ejemplo, personajes narradores o intervenciones musicales. Así pues, en la trilogía *La desviació de la paràbola*, si bien se mantienen contactos e intereses temáticos en cuanto al referente histórico presente en *Homenatge a Florentí Montfort* y *Plany en la mort d'Enric Ribera*, la forma se aleja de forma rotunda de la escritura anterior, aunque el análisis continúa impregnado por la perspectiva marxista.²⁸ Además, el mismo título de la trilogía nos acerca al teatro épico, aunque en este caso el recurso a la parábola se ajusta a una ficción original enmarcada en diferentes municipios valencianos ficticios entre los años 1868 y 1902. Ahora bien, también vemos que las tres obras no presentan un planteamiento formal similar, como sucede con *El còlera dels déus*, ya que el modelo de esta, según los autores (1979: 7), fue el drama naturalista. Las otras dos piezas sí conectan con el modelo épico, estructuradas ambas como dramas en cuadros, concretamente nueve, que recorren un período de siete años, en las que, como señala Pérez (1998: 63), se rechazan los mecanismos de identificación.

Respecto al modelo concreto de estas piezas, Leal (1997: 164) destacó la relación de *El brunzir de les abelles* con *Paolo Paoli* (1957), de Arthur Adamov, un texto, como vimos, que Sirera citaba entre sus influencias.²⁹ Leal (1997: 170) recuerda que *Paolo Paoli* es una pieza que recoge las teorías brechtianas, ya que, por un lado, asistimos a la anécdota personal y, por el otro, a las estructuras históricas que la condicionan. En todo caso, diríamos que, aunque es constatable la relación con el texto de Adamov, el tono de las piezas difiere de este ya que con los Sirera el tono de la ficción se vuelve mucho más serio que el de Adamov. En ese sentido, tono y temática conectarían con una obra de Brecht como *La vida de Galileo*. Recordemos que, aunque esta no responde al modelo típico del

²⁸ Respecto a las dos obras mencionadas, en esta trilogía, aunque todavía persiste cierto didactismo, el posicionamiento ideológico no resulta tan explícito.

²⁹ J. L. Sirera (2005: 39) menciona también esta vinculación e insiste en el carácter brechtiano de la obra de Adamov.

teatro épico, según Ewen (2001: 298), conserva mucho de su espíritu, especialmente en cuanto a la estructura de la acción: las «escenas son independientes, autárquicas, aunque se encuentren sutilmente relacionadas. Cada una representa un episodio». Además, en estas piezas el tema de la responsabilidad de los individuos, muy característico de la escritura de Sirera (Pérez 1998), cobra un protagonismo que también nos acerca a *La vida de Galileo*.

Para cerrar este recorrido tomamos en consideración *Memòria general d'activitats* (1976), un texto que, editado bajo la autoría de El Rogle, cuyos miembros aportaron el argumento y los textos, contó con el trabajo dramaturgico de Sirera. Esta obra ha sido estudiada en profundidad (Pérez 1998, Rosselló 2011) y, respecto al tema que nos ocupa, podemos destacar el carácter innovador que se planteó en cuanto a realizar una autobiografía escénica de El Rogle. Ahora bien, su concreción ficcional sí nos conecta, una vez más, con el recurso a la parábola (Pérez 1998: 75). Esta circunstancia ya fue señalada por la crítica del momento (Rosselló 2011: 165), a partir de la ubicación de la acción en la Bélgica de habla flamenca (El Rogle 1978: 17), lo cual nos llevaría al concepto, innovador en esos años, de una autobiografía pero planteada desde determinados recursos de distanciamiento.

5. Conclusiones

Después de este recorrido por la primera etapa de Sirera, comprobamos que una aproximación a su escritura desde la perspectiva de la hipertextualidad resulta totalmente pertinente, puesto que su producción ofrece un conjunto considerable de textos cuyo punto de partida son ficciones anteriores, tanto procedentes de textos teatrales como narrativos. Si bien inicialmente el origen de los hipotextos es el repertorio universal, posteriormente el foco se pondrá en el autóctono, aunque todos ellos se ubican en el territorio de la comedia, la farsa o la parodia, siguiendo la línea de los postulados teóricos del autor acerca del teatro popular formulados desde finales de los años sesenta. Otra conclusión destacada respecto al interés de esta mirada hipertextual, es que esta nos permite establecer la diferenciación de dos subetapas, ya que se observa el abandono de los trabajos de reescritura para centrarse en ficciones originales, lo cual incide en la importancia de otras líneas de creación que no tuvieron tanto protagonismo en sus primeros años, como son la experimentación a partir del teatro breve y, junto a su hermano, el drama histórico.

Respecto al seguimiento del teatro épico, se observa una evolución que, asimismo, reafirma la distinción de estos dos momentos. Así pues, durante sus primeros cinco años el impacto del brechtismo – además de en su vertiente ideológica – se pone de manifiesto en el uso de recursos considerados típicamente

épicas, como los personajes narradores, los anacronismos, los títulos o rótulos y la presencia de canciones. Estos elementos desaparecen en un segundo momento en el que el referente brechtiano deviene más sutil, vinculado a una dramaturgia en cuadros, eso sí, continuando con la idea de ser un teatro de parábola en un contexto marcado todavía por la censura. Por lo tanto, en esa evolución se constata que el autor, solo o con su hermano, desde 1974 va dejando atrás el impacto inicial del brechtismo, acogido de manera más genérica bajo la defensa de un teatro popular, para adentrarse en territorios propios del drama histórico o la reflexión metateatral. Ahora bien, sin abandonar absolutamente elementos formales y, sobre todo, ideológicos de la dramaturgia brechtiana con la voluntad de seguir explicando críticamente el presente de la sociedad valenciana.

Referencias

- Aran, R. 2022. Notes sobre la campanya de la facció popularista dels independents contra el teatre de l'absurd (1961–1976). – I. Marcillas-Piquer, B. Sansano, eds., *Del teatre de l'absurd als nous paradigmes teatrals*. Maó: Punctum, 135–153.
- Aristòfanes. 1972. *Comèdies III*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Aznar, M. et al. 1993. *60 anys de teatre universitari*. València: Universitat de València.
- Brecht, B. 1998–2005. *Teatre complet I–IV*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Cabal, F. 2009. *Dramaturgia española de hoy*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. 2015. *Teatro independiente en España, 1962–1980*. – <https://cdaem.mcu.es/teatro-independiente/> (20.11.23)
- Cornago, Ó. 1999. *La vanguardia teatral en España (1965–1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- Cornago, Ó. 2003. Poéticas del teatro desde 1940. – J. Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español II*. Madrid: Gredos, 2641–2664.
- Desuché, J. 1966. *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Domenech, R. 1966. *El teatro, hoy*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- El Rogle. 1978. *Memòria general d'activitats*. Barcelona: Edicions 62.
- Escalante, E. 1995. *Teatre original complet II*. València: Alfons el Magnànim.
- Ewen, F. 2001. *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Fàbregas, X. 1975. Josep-Lluís i Rodolf Sirera i el nou teatre valencià. – *Serra d'Or*, 191, 57–61.
- Fernández, A. ed., 1998. *Brecht en España*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Fuster, J. 1973. Rodolf Sirera, un nou teatre a València. – *Serra d'Or*, 161, 53–54.
- Gallén, E. 2005. Dramaturgs sense tradició. *I Simposi Internacional sobre el Teatre Català Contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre, 103–128.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes*. París: Éditions du Seuil.

- Iborra, E. ed., 1987. *Teatre del Renaixement i la Decadència*. València: Alfons el Magnànim.
- Leal, J. 1997. El brunzir cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera. – C. Benoit, F. Carbó, D. Jiménez, V. Simbor, eds., *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XXI*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 163–174.
- Mayer, H. 1998. *Brecht*. Hondarribia: Hiru.
- Orduña, J. 1988. *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Pérez, R. 1998. *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Puchades, X. 2021. Sirera Turó, Rodolf. *Dramatea*. – https://documentacionescenica.com/dramatea/autores/autor_48/sirera-turo-rodolf (12.11.23)
- Puchades, X. 2022. Sirera Turó, Josep Lluís. *Dramatea*. – https://documentacionescenica.com/dramatea/autores/autor_47/sirera-turo-josep-lluis (12.11.23)
- Rosselló, R. X. 1997a. Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral. – *Caplletra*, 22, 217–230.
- Rosselló, R. X. 1997b. Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra. – C. Benoit, F. Carbó, D. Jiménez, V. Simbor, eds., *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XXI*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 271–293.
- Rosselló, R. X. 1999. El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia). – K. Andersen, J. V. Bañuls, F. De Martino, eds., *El teatre, eina política*. Bari: Levante Editori, 331–349.
- Rosselló, R. X. 2010. De la recepció de models en la dictadura franquista a *Plany en la mort d'Enric Ribera* de Rodolf Sirera. – *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 15, 157–178.
- Rosselló, R. X. 2011. De la creació col·lectiva a la metateatralitat: *Memòria general d'activitats*, d'El Rogle. – F. Carbó et al., *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 129–168.
- Schegadé, G. et al. 1960. *Teatro francés de vanguardia*. Madrid: Aguilar.
- Sirera, J. L. 1987. Introducció. – R. Sirera, *Tres farses populars sobre l'astúcia*. València: Tres i Quatre, 7–10.
- Sirera, J. L. 2005. La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual). I *Simposi Internacional sobre el Teatre Català Contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre, 15–51.
- Sirera, J. L. y R. 1972. *Homenatge a Florentí Montfort*. Barcelona: Edicions 62.
- Sirera, J. L. y R. 1979. *El còlera dels déus*. València: Tres i Quatre.
- Sirera, J. L. y R. 1980. *El capvespre del tròpic*. València: Tres i Quatre.
- Sirera, J. L. y R. 1983. *El brunzir de les abelles*. Barcelona: Edicions 62.
- Sirera, J. L. y R. 1990. *Revistes valencianes*. València: Tres i Quatre.
- Sirera, R. 1971. Reflexions davant un llibre de «teatre popular». – *Gorg*, 15, 20–23.
- Sirera, R. 1972. Notes sobre teatre valencià. – *Serra d'Or*, 154, 53–56.
- Sirera, R. 1973a. *La farsa de Misser Pere Pathélin*. València: Tres i Quatre.
- Sirera, R. 1973b. Brecht, 75 años. – *La Marina*, (12), 30.

Sirera, R. 1973c. El teatro valenciano. – *La Marina*, 11, 17–23.

Sirera, R. 1974. *Llanto en la muerte de Enric Ribera / Plany en la mort d'Enric Ribera*. Madrid: Pipirijaina.

Sirera, R. 1975. *La Pau (retorna a Atenes)*. Barcelona: Edicions 62.

Sirera, R. 1977. *Tres variacions sobre el joc del mirall*. Barcelona: Edicions 62.

Sirera, R. 1987. *Tres farses populars sobre l'astúcia*. València: Tres i Quatre.

Timoneda, J. 1986. *El Patrañuelo*. Madrid: Cátedra.

Valor, E. 1987. *Rondalles valencianes 7*. València: Edicions de la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià.