

Francesc Foguet i Boreu

francesc.foguet@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0003-4083-5486>

Universitat Autònoma de Barcelona

(Recibido: 24 diciembre 2021/ Received: 24th December 2021)

(Aceptado: 4 mayo 2022 / Accepted: 4h May 2022)

# TEATRO INFANTIL Y JUVENIL EN CATALÁN (1974–1984): JOAN BARCELÓ O EL PODER DE LA FANTASÍA

*CHILDREN'S AND YOUTH THEATRE IN CATALAN  
(1974–1984): JOAN BARCELÓ OR THE POWER OF  
FANTASY*

## Resumen

El escritor Joan Barceló (1955–1980) fue una de las jóvenes promesas de la renovación de la literatura infantil y juvenil de su tiempo. Como dramaturgo, escribió tres piezas teatrales: *Científicament s'ha demostrat...* (1977), *Viatge enllunat* (1981) y *Olor de cebes* (1984). El presente artículo sitúa su obra en el contexto de la recuperación del teatro infantil y juvenil en catalán durante la segunda mitad de la década de 1970 y principios de 1980, que se canalizó sobre todo a través de los ciclos de teatro "per a nois i noies" de la revista *Cavall Fort*. A continuación, se examina un reducido corpus de obras originales de autores coetáneos –Joaquim Carbó, Josep Maria Carandell, Joana Raspall, Joan Ballester, Martí Olaya y Jaume Batiste– a partir de tres ejes: las lecciones y experiencias que pueden deducirse de las piezas; los espacios imaginarios y fantásticos en las que transcurren; y los héroes ejemplares y los contramodelos que ofrecen. Por último, comparándolas con las anteriores, se profundiza en las tres obras de Barceló, cuya originalidad radica principalmente en una acentuada fantasía contestataria, en la línea de la poética defendida por Gianni Rodari en su *Grammatica della fantasia* (1973).

**Palabras clave:** Teatro catalán; Teatro infantil y juvenil; Joan Barceló; Fantasía; Gianni Rodari.

## Abstract

The writer Joan Barceló (1955–1980) was one of the emerging young talents who transformed the children's and young adult literature of his time. Barceló wrote three plays: *Científicament s'ha demostrat...* (1977), *Viatge enllunat* (1981) and *Olor de cebes* (1984). The present article places his work in a renewal framework of children's and youth theatre in Catalan in the late 1970s and early 1980s, especially by means of the theatre cycles "per a nois i noies" (for boys and girls) run by the magazine *Cavall Fort*. The article examines a small corpus of original works by six of Barceló's contemporaries: Joaquim Carbó, Josep Maria Carandell, Joana Raspall, Joan Ballester, Martí Olaya, and Jaume Batiste. Specifically, it focuses on the lessons and experiences that these plays provide, the imaginary and fantasy spaces in which they are set, and the exemplary heroes and the poor role models they offer.

Finally, the article analyses Barceló's three works in greater depth, comparing them with those of his contemporaries, showing that their originality lies in the marked politically revolutionary fantasy, in line with the poetics supported by Gianni Rodari in his *Grammatica della fantasia* (1973).

**Keywords:** Catalan theatre; Children's and youth adult theatre; Joan Barceló; Fantasy; Gianni Rodari.

## Introducción

El escritor Joan Barceló i Cullerés (Menàrguens, 1955 - Barcelona, 1980) fue considerado en su tiempo como una de las jóvenes promesas de las letras catalanas de los setenta y principios de los ochenta. Siendo muy joven, destacó ya como poeta –*No saps veure l'espai que t'envolta*, 1977; *Diables d'escuma*, 1980– y sobre todo como autor de literatura infantil y juvenil –*Viatge enllunat*, 1979; *Ulls de gat mesquer*, 1979–, sin olvidar sus primeras incursiones en la narrativa. Desdichadamente, su muerte prematura, a los 24 años, sesgó una trayectoria precoz, multipremiada y ascendente en la literatura catalana de aquel entonces, que prometía ser una de las más singulares e insólitas (Badia, 2010, 2013, 2020a). Así lo confirmó la publicación póstuma, a principios de los ochenta, del poemario *Immortal mort que et mors* (1983); las narraciones infantiles y juveniles *Que comenci la festa!* (1980) o, entre otras, *Un drapaire a Nova York* (1986); las novelas para adultos *Pare de rates* (1981) y *Trenta taronges* (1985), y la narrativa breve *Miracles i espectres* (1981). En el género teatral, Barceló solo tuvo tiempo de escribir tres piezas, dedicadas al público infantil y juvenil: *Científicament s'ha demostrat...* (1977), *Viatge enllunat* (1981) y *Olor de cebes* (1984) –reeditadas el 2020 en un único volumen. En las tres, con aires de cuento, se reivindica el mundo de los sueños y se defiende el derecho inalienable a la libertad, la soberanía y el goce de la vida. En las tres, que comparten una misma dimensión parábólica y fantástica, también se denuncia las limitaciones de la razón y se ridiculiza el autoritarismo (Foguet, 2020).

El presente artículo parte de la hipótesis de que el teatro infantil y juvenil de Joan Barceló se singulariza notablemente respecto al de su tiempo por la pródiga fantasía que caracteriza el conjunto de toda su obra y que confraterniza con la poética defendida por Gianni Rodari en su *Grammatica della fantasia* (1973). Además de situar las tres piezas de Barceló en el contexto de la recuperación del teatro infantil y juvenil en catalán durante la segunda mitad de la década de los setenta y principios de los ochenta del siglo XX, examinamos un reducido corpus de obras originales de autores coetáneos –Joaquim Carbó, Josep Maria Carandell, Joana Raspall, Joan de la Creu Ballester Castellet, Martí Olaya y Jaume Batiste– para compararlas con la trilogía de Barceló. Nos sirven como ejes de análisis las lecciones y experiencias que pueden deducirse de las piezas; los espacios imaginarios y fantásticos en las que transcurren, y los héroes ejemplares y los contramodelos que ofrecen.

## 1. La reanudación del teatro infantil y juvenil en catalán

La dedicación de Barceló al teatro, pese a que se dio a conocer más bien como poeta y narrador, debe situarse en un contexto en el que el género, y la literatura infantil y juvenil en su conjunto (Rovira, 1988: 462-471), estaba viviendo unos años de recuperación y renovación de propuestas, tras la debacle de 1939. Hay que remontarse al menos al teatro impulsado por la popular revista infantil *Cavall Fort* (1961), que, desde 1967 hasta 1987, promocionó exitosos ciclos de espectáculos para «nois i noies» (Carbó, 1975b; Cervera, 1982: 436-442; Rovira, 1988: 463-464; Valriu, 1998: 209; Jané, 2001: 29; Carbó, 2008; Calderer, 2008: 39-41; Auseller, 2008: 119-120; Duran, 2013). Con la participación de

un buen número de profesionales de la escena independiente, esta iniciativa de *Cavall Fort* dignificó considerablemente el teatro infantil y juvenil, facilitando su difusión e irradiación a todo el país, creando un público nuevo y allanando el camino de la profesionalización de las compañías (Carbó, 1975b: 11; Luna, 2007: 93).

Con la revista *Cavall Fort*, se pretendía ganar lectores para los libros en catalán; con las actividades escénicas programadas por la revista, se quería captar para el teatro catalán un nuevo público, infantil y juvenil; en ambos casos, se aspiraba en definitiva a consolidar una cultura en la lengua del país para el público más pequeño. No se trataba, como advertía Martí Olaya, coordinador de las actividades teatrales de *Cavall Fort*, de hacer teatro para entretener a las criaturas, sino que la filosofía inspiradora era, como en el caso de la revista, servir a la sociedad coetánea, al idioma, a la cultura, al teatro y al tiempo libre de los más pequeños (Carbó, 1975b: 13). Con una cierta perspectiva, el crítico Joaquim Vilà i Folch (1990: 117) constataba que los ciclos de teatro de *Cavall Fort* pretendían promover grupos y activistas teatrales para que sirvieran de simple estímulo, pero paradójicamente se convirtieron en la piedra angular de las representaciones de teatro infantil y juvenil en los años setenta y primeros ochenta.

La comparación de la obra dramática de Barceló con algunas de las piezas que se publicaron (y, en algunos casos, estrenaron) durante la segunda mitad de los setenta y primeros de los ochenta del siglo veinte, nos puede dar más indicios para valorar la originalidad de la contribución de este escritor al teatro infantil y juvenil en catalán de ese periodo. Centraremos el análisis en ocho obras de estéticas variadas (de las más fantásticas a las más realistas) y de temáticas más o menos afines a las de Barceló, publicadas entre 1974 y 1984 (un decenio que abarca desde poco antes de su dedicación al teatro hasta el año de la publicación póstuma de su última pieza): *Les armes de Bagatel·la* (1974) y *El jardí de Flaira-nas* (1975), de Joaquim Carbó; *La cançó de les balances* (1977), de Josep Maria Carandell; *L'invent* (1978) y *Kònsom, S. A.* (1984), de Joana Raspall; *Les joguines mecàniques* (1977), de Joan de la Creu Ballester Castellet; *Les cançons del firaire* (1984), de Martí Olaya, y *L'hemisferi fantàstic* (1984), de Jaume Batiste. Salvo las obras de Carbó, publicadas en la colección «Teatre, Joc d'Equip» (activa de 1970 a 1987, con un total de 37 títulos) de La Galera, una editorial especializada en literatura infantil y juvenil, las demás aparecieron en la misma colección que acogió las tres piezas de Barceló: «Teatre Edebé per a Nois i Noies» (activa de 1977 a 1984, con un total de 24 títulos) de Edicions Don Bosco, posteriormente renombrada Edebé. Téngase en cuenta que la editorial Edicions Don Bosco tomaba el nombre de Giovanni Melchiorre Bosco, fundador de la Congregación Salesiana, cuyas actividades teatrales están documentadas desde mediados del siglo XIX; esta comunidad católica llevó a cabo numerosas representaciones y ediciones teatrales en Italia y en España destinadas al público infantil y juvenil, conscientes del valor religioso y moral de la escena (Cervera, 1982: 223-238).

Ambas colecciones fueron creadas en unos años incipientes en los que editoriales como Edicions 62 (1962) y La Galera (1963) apostaron por el teatro infantil y juvenil (Duran, 1973: 78) con la intención prioritaria de proveer textos para que los chicos y las chicas pudieran hacer teatro dentro y fuera de la escuela. En *Teatre, Joc d'Equip*, dirigida por Martí Olaya y cuidadosamente ilustrada, se daban incluso orientaciones y sugerencias sobre el vestuario, la escenificación, la interpretación, el espacio escénico y la música o las canciones con vistas a su representación. Además de adaptaciones de escritores clásicos y de cuentos tradicionales o leyendas, se incluían obras originales de otros autores contemporáneos, aparte de los citados, como Marta Mata, Martí Olaya, Maria Novell, Jordi Voltas, Núria Tubau y, entre otros, Anna Murià (García, 2018: 212-213). En *Teatre Edebé per a Nois i Noies*, dirigida por el maestro salesiano Carles Garulo, que a pesar de su adscripción religiosa dio

una gran pluralidad y apertura a la colección, los textos también se acompañaban, a veces, pero de un modo menos sistemático que en Teatre, Joc d'Equip, de presentaciones, notas sobre el montaje, fotografías e ilustraciones. En su catálogo, las versiones de clásicos se alternaban con las obras originales de otros autores contemporáneos, entre los que destacan Núria Tubau, Júlia Butinyà, Martí Olaya, Carme Suqué, Gabriel Janer Manila o Jordi Planas.

Cabe señalar que deliberadamente dejamos de lado una de las figuras que ya en aquel entonces era considerada por Carbó (1975b: 34) significativa para la renovación del teatro infantil y juvenil en catalán: Josep Maria Benet i Jornet, uno de los dramaturgos más destacados de su generación que ya había dado a conocer numerosas obras para adultos como *Una vella, coneguda olor* (1964), *Berenàveu a les fosques* (1972), *Revolta de Bruixes* (1976) o, entre otras, *Quan la ràdio parlava de Franco* (1980). Sus piezas teatrales destinadas a los más pequeños, escritas en su mayoría por encargo y sin la finalidad intrínsecamente didáctica de los autores mencionados antes, en la década de los setenta y principios de los ochenta –*Taller de fantasia o la nit de les joguines*, *Supertot*, *El somni de Bagdad*, *Helena a l'illa del baró Zodiàc* y *El tresor del pirata negre*– tuvieron una difusión excepcional en los circuitos profesionales y una buena acogida también más allá del teatro catalán (Camps, 2023).

Muchos de los textos que nos sirven de corpus de análisis se estrenaron en el marco de los ciclos de la revista *Cavall Fort* y fueron llevados a escena por grupos de teatro infantil y juvenil de la época de procedencias geográficas diversas: *Les joguines mecàniques* (Joventut de la Faràndula de Sabadell, 1968), *Les armes de Bagatel·la* (Aula de Teatre de la Institució Montserrat de Barcelona, 1971), *L'invent* (TIM de Martorell, 1973), *La cançó de les balances* (S'estira i S'arronsa de Badalona, 1974), *Kònsom, S. A.* (Centre Parroquial de Sant Feliu de Llobregat, 1979) y *L'hemisferi fantàstic* (Aula de Teatre de la Institució Montserrat de Barcelona, 1984) (Carbó, 1975b; 2011: 213). Sin ir más lejos, el mismo Benet i Jornet estrenó en los ciclos teatrales de *Cavall Fort* dos de sus mejores obras de teatro infantil y juvenil: *Taller de fantasia* (1971) y *Supertot* (1974). Si esta última estaba inspirada en el mundo de los cómics y, desde el aprecio, parodiaba los superhéroes del estilo del Capitán Marvel o Superman, *Taller de fantasia* jugaba a invertir los tópicos de las narraciones de aventuras y tenía su origen en el encargo de escribir piezas breves para publicarse en la revista *Cavall Fort*, una selección de las cuales sirvieron de base para el montaje por un grupo de alumnos de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), dirigidos por Joan M. Gual (Carbó, 1975b: 34-35).

Es indudable que los textos teatrales de Joan Barceló, un eslabón más en la cadena de recuperación del género en las letras catalanas contemporáneas, comparten con los de su tiempo numerosos aspectos que de alguna manera son constitutivos de la dramaturgia destinada a los más pequeños. Uno de ellos es casi una condición *sine qua non*, que el teatro de Barceló también cumple: su vertiente divertida, lúdica, que pretende hacer del teatro una actividad para trabajar en equipo, en el aula o fuera de ella, durante todo el proceso. Así pues, desde la asignación de los personajes a la construcción de la escenografía o la preparación de las canciones y la música, en la mayoría de los casos como ilustración de la acción, pasando por la interpretación y la puesta en escena, todo está pensado para que los más jóvenes puedan hacer teatro, ellos mismos, como directores, intérpretes, escenógrafos, iluminadores, diseñadores de vestuario, maquilladores, tramoyistas, etcétera.

## 2. De lecciones y experiencias

Otro aspecto, también previo, es el carácter aleccionador o, si se quiere, didáctico del teatro infantil y juvenil de su tiempo. En *Les armes de Bagatel·la*, una pieza de Carbó muy vinculada a la revista *Cavall Fort*, los niños aprenden que el ingenio, la astucia y la inteligencia colectivos pueden

ser más efectivos que la violencia y la fuerza para luchar contra el ejército invasor y alcanzar la paz y la libertad. *El jardí de Flaira-nas*, del mismo Carbó, advoca igualmente por la solidaridad como paso imprescindible para hacer frente al terrible mandarín Talla-caps, que hace la vida imposible a sus vecinos, cada vez más menospreciados y empobrecidos. No hay lugar para actitudes egoístas e insolidarias como el jardinero Tot-per-mi, que solo reacciona cuando comprueba que los esbirros del déspota le destrozan su estimado jardín. La actuación conjunta, sin miedos, de los afectados por la tiranía de Talla-caps y su hijo Punxa-melics permite que se puedan liberar colectivamente. Así lo expresan todos los personajes antes de caer el telón, en la réplica final: el mandarín era valiente porque nadie le plantaba cara, por miedo a las represalias, pero el poder de la gente puede ponerle en apuros y desarmar su autoritarismo.

Inspirada en el poema «El rei de Thule» de Goethe, *La cançó de les balances* de Carandell es una adaptación, a la manera brechtiana y bajo la influencia del exitoso *El retaule del flautista* (1968), de Jordi Teixidor, de la canción homónima del mismo autor, que Ovidi Montllor popularizó en su disco *La fera ferotge* (1968) (Carandell, 1977: 5). Estaba pensada también para representarse en las escuelas, especialmente para adolescentes, que pueden comprobar en ella como los reyes de leyenda, y por extensión los de verdad, actúan como tiranos hacia sus súbditos: los denigran, los explotan, los deshumanizan. El rey de Thule aprisiona al Joglar de por vida porque osó protestar por el trato que daba a sus hombres y mujeres del reino y le cantó las verdades. A ello hace alusión el mejor amigo del Joglar, Ovidi (el de la obra y el real, el cantautor valenciano) en «La cançó de les balances»: la obsesión del rey por contar y poner precio a todas sus posesiones, incluidos a sus súbditos, le priva del amor de los suyos; cuando un muchacho de su propio reino, en la obra es el juglar, le expresa su deseo de que algún día los seres humanos dejen de considerarse como mercancías susceptibles de ser pesadas en unas balanzas, el despiadado rey lo hace apalear y lo encierra a pan y agua por su atrevimiento.

En la obra de Carandell se contraponen dos vías para luchar contra la injusticia, la arbitrariedad y los abusos del rey: la del Joglar que, con la canción transformadora, protesta ante él y reclama que el hombre no sea valorado como si fuese un simple objeto, y la de Manel, que propone servirse de la misma estrategia que el monarca: contarle todo y aprenderlo todo, gobernar todos juntos, en igualdad. Su opción, por ende, es el trabajo, el estudio y la ciencia –la vía, para entendernos, marxista. Sin embargo, el pueblo escoge el canto, el camino propuesto por el Joglar, a pesar de que Manel les advierte que es una salida ilusoria, porque puede ser solo «un sueño». El resultado es que, antes como ahora, tal como se expone en la escena final, pese a los cambios que ha deparado el progreso, las clases trabajadoras siguen estando a merced de las extractivas, las que detentan el poder.

En las dos piezas de Joana Raspall, *L'invent* y *Kõnsum, S.A.*, la intencionalidad didáctica también es explícita y se condensa en las escenas finales. El talante antiheroico de los tres protagonistas de *L'invent*, Nap, Buf y Xic, pone en relieve la colaboración, por encima del lucimiento individual, a la hora de compartir conocimientos para hacer fracasar un intento de soborno. En un trabajo en equipo, agudizando el ingenio y la astucia, Nap, Buf y Xic ayudan a su maestro, sabio y sin blanca, a evitar que el señor Bossot le robe su invento para hacer negocio con él, aun a sabiendas que puede utilizarse con finalidades destructivas para la humanidad. Hacia al final, el mismo público infantil participa en el divertido escarmiento contra los incautos secuaces de Bossot para que no se dejen sobornar nunca más y aprendan la lección. Antes de bajar el telón, con la tonada de la canción popular «El senyor Ramon», todos los que han vencido a los malos de la obra cantan a coro la lección que se puede deducir de ella: las malas artes del señor Bossot y sus émulos, con el intento de soborno, son un juego sucio que pierde al que cae en él, porque no solo compromete de palabra, sino también de

pensamiento.

En *Kõnsum*, S. A., el mismo trío de personajes se opone a la manipulación deshumanizadora del consumismo y, gracias también al trabajo en grupo, con la colaboración del Doctor Altamira, desbarajusta y desarticula el proyecto de dominio del señor Kõnsum, que quiere convertir a los trabajadores de su empresa en autómatas a su servicio y la sociedad, en un paraíso de derroche consumista. Con el optimismo y el entusiasmo que les son propios, Nap, Buf y Xic infunden a los trabajadores de Kõnsum, S. A. el placer de pensar por ellos mismos, ser libres y gozar de la vida, mientras recuperan su nombre, los recuerdos personales, los sentidos, la alegría y la vitalidad perdidos. Hábilmente consiguen que los trabajadores se subleven, los socios huyan en tropel y el mismo Kõnsum se dé a la fuga abandonando su negocio. Con *El pou* (1975) y *L'invent*, que comparten la misma tríada de protagonistas, *Kõnsum, S. A.* forma una trilogía que pretende, como indica Raspall (1978: 3), «interesar el públic juvenil en uns problemes reals i palpables, [...] situant l'acció en ambients realistes amb els quals els adolescents puguin sentir-se identificats».

Es muy diáfana, también, la intención didáctica de *Les joguines mecàniques* de Ballester, puesto que el mismo autor la expone en la presentación inicial: «La ciència ha d'estar sempre al servei de l'home, i perquè sigui així ha d'estar al servei del bé de la humanitat» (1977: 3). Si el conocimiento científico, por el contrario, cae en manos de caudillos sin escrúpulos que lo utilizan para sus ambiciones perversas, se convierte en un peligro para la humanidad. El personaje del doctor Pancof, sabio ingenioso y filantrópico, se da cuenta de que la ciencia, en la Tierra y en todas partes, debe trabajar por la paz y la concordia entre los humanos para poner fin a la violencia y a la guerra.

Martí Olaya en *Les cançons del firaire*, una obra estrenada por Joventut de la Faràndula de Sabadell en 1973, se propone sobre todo dar a conocer al público infantil y juvenil el folclore catalán: danzas, canciones, juegos, dichos populares, frases hechas, refranes, etcétera. Su trama es apenas un guion para un espectáculo, muy modulable a criterio del director y lleno de ritmo y colorido, que permite urdir este rico patrimonio etnográfico con toda la sabiduría popular que destila. En torno al tenderete del viejo Firaire, protagonista de la pieza, o en el mundo de sus sueños, pequeños y grandes disfrutan de músicas y canciones que les alegran la Fiesta Mayor o les alimentan la imaginación y la fantasía. Como contrapunto moral, se critica la fanfarronería representada por tres jóvenes mal educados que finalmente se dan cuenta de que, si quieren que las chicas les hagan caso, tienen que dejar de presumir y de envalentonarse.

En *L'hemisferi fantàstic*, de Batiste, el mensaje es que el cumplimiento leal de los pactos garantiza el buen entendimiento y que la generosidad es fuente de justicia y de bondad; en cambio, el egoísmo, la ambición de poder y la mala fe conducen a la discordia, el odio y la violencia. Mientras los reyes del hemisferio fantástico mantienen la alianza, todo va bien, pero, cuando las malas artes practicadas por Salàssia les transforman en despóticos y les enemistan entre ellos, todo va mal. *In extremis*, Tanit deshace el encantamiento con un antídoto que permite detener la lucha fatídica entre los cuatro reyes. De la pelea final entre Salàssia (el Mal) y Tanit (el Bien), que queda en tablas, nace «l'home d'ahir, d'avui i de demà» (Batiste, 1984: 53). El ser humano vive en un mundo en el que conviven la violencia y la bondad, la envidia y la generosidad, la avaricia y el amor, la mentira y la dulzura, la venganza y la gratitud, la sumisión y la alegría para que cada uno escoja su camino. La canción que cantan todos como conclusión de la obra lo deja asimismo muy claro: cada ser humano es libre, puede elegir el camino que más le convenga, pero con ello decide no solo su forma de ser o su propio futuro, sino también el mundo en el que vive.

### 3. De espacios imaginarios y fantásticos

Muchos de los textos de aquellos años parten de espacios imaginarios donde tiene lugar la acción, pero con algún referente histórico o realista que permita identificarlos. En *Les armes de Bagatel·la* es el pueblo tranquilo de Bagatel·la, donde no conocen ni el dinero ni la guerra, y viven en una especie de arcadia pacífica, que la llegada del ejército persa, persiguiendo a los fenicios, conmociona extraordinariamente. *El jardí de Flaira·nas* se sitúa en una China exótica y estereotipada, en la que los personajes visten con túnicas chinas clásicas, y preside el espacio escénico un jardín con flores pintadas.

*Les cançons de les balances* presenta dos espacios bien delimitados: el de la parábola, el palacio medieval de los reyes del legendario país de Thule, y el del presente, en el que una pareja de payasos, el listo y el torpe, introducen la historia y, en la última escena, trasmudados en obreros de una fábrica, aportan a la obra el corolario final: como en el pasado, las clases populares y trabajadoras del presente están sometidas a la explotación de los poderosos. En contraste, los espacios de las dos piezas de Raspall, pese a compartir protagonistas, presentan aproximaciones diferentes: en *L'invent* rehúye el código metafórico, simbólico, absurdo o sobrenatural, y plantea problemas concretos con una estética realista (una entrada de casa de pueblo convertida en una aula improvisada, y una calle en las afueras), mientras que en *Kõnsum, S. A.* se decanta por la ciencia-ficción, o más bien por la distopía, cuando imagina una urbanización, llamada *Kõnsum, S. A.*, símbolo de la sociedad de consumo, que se publicita como un espacio de confort, elitista y paradisíaco, pero que en realidad es un centro de vigilancia y control, tecnificado y reglamentado, que quiere someter la población a la fiebre consumista más uniformizadora.

Como pieza que juega con la ciencia-ficción, a la manera de Asimov, *Les joguines mecàniques* tiene lugar en un tiempo en el que, además de todo tipo de ingeniosos artilugios que el doctor Pancof utiliza para defenderse de los malvados, también se pueden construir naves espaciales y armas altamente mortíferas, capaces de eliminar media humanidad. En el cuarto acto, el doctor Pancof y su tripulación aterrizan en un planeta exótico, rico y hospitalario, revés en positivo de la Tierra, donde sus habitantes reniegan de la violencia y son partidarios del espíritu constructivo y de la ayuda mutua. Antes de que algunos de los terrícolas tengan la tentación de apoderarse del nuevo planeta, el doctor Pancof los devuelve a la Tierra, donde intentará difundir entre los hombres los principios de paz y calma que rigen el planeta de la Concordia, tal como él mismo lo bautiza.

*Les cançons del firaire* se localiza en un tiempo indefinido del pasado reciente al año de su escritura, pero también, en el caso de los sueños del viejo Firaire, en una época pretérita y fantástica. El espacio escénico representa una plaza principal de un pueblo en Fiesta Mayor, en la que destaca una carpa de fondo y, en un lateral de la escena, el tenderete del feriante, con instrumentos de música tradicional y tres grandes muñecas de diferentes colores. El espacio simbólico de la fiesta abre la obra en un ambiente de alegría, amenizado con canciones como «Els soldats venen de França» o «Si n'hi havia tres ninetes», que se rompe con la irrupción de los tres fachendones. Seguidamente se da paso al espacio de los sueños del viejo Firaire en búsqueda de las tres muñecas, núcleo de la pieza, en el que se escenifican canciones y danzas populares: «L'hereu Riera», «El pare se'n va al mercat», «El poll i la puça», «El bon caçador», «Quan jo passava», «Qui la ballarà», «Entrem-hi tots», «Sol solet» o, entre otras, «El mariner». Una vez terminado el ciclo de los sueños, las escenas finales, en las que se cantan y danzan «El ball de la civada» y «La gata i el belitre», conducen a la retractación de los jóvenes fachendones, y a la partida del Firaire, no sin antes vender las muñecas y regalar a los pequeños del pueblo todo lo que lleva en su carretón. La obra se cierra con una gran algazara festiva con la participación del público.

A su vez, la acción de *L'hemisferi fantàstic* se desarrolla en un espacio galáctico y en una época remota, antes de que los humanos poblaran la Tierra, del todo imaginarios. Gobernado por un ser superior, el hemisferio arcádico de las hermanas gemelas Tanit y Salàssia está configurado por cuatro reinos míticos, el del fuego, el del agua, el de la vegetación y el del oro y las riquezas, cuyos reyes mantienen el pacto y la alianza que les permiten vivir en paz y armonía. La locura de Salàssia, que quiere dominar el hemisferio, provoca la descompensación completa del sistema, basado en delicados equilibrios de poder y vínculos recíprocos, hasta que Tanit evita la catástrofe.

#### 4. De héroes ejemplares y contramodelos

En muchas de las piezas de teatro infantil y juvenil de estos años el protagonismo tiene un carácter colectivo o coral. Son los valerosos ciudadanos de Bagatel·la (*Les armes de Bagatel·la*) o los del pueblo chino (*El jardí de Flaira-nas*) los que vencen, de modo solidario, a los que les quieren someter o tiranizar. Como hemos visto, la contraposición entre Joglar y Manel de *La cançó de les balances* sugiere dos vías que no necesariamente son excluyentes para luchar contra el rey: la del canto, que lo puede transformar todo, y la del estudio y el trabajo, que es la propia de la lucha de clases, respectivamente. El juglar conoce las cosas por su nombre y ama su belleza, canta a la naturaleza y a la vida, enamorado de todo, pero asimismo se atreve a protestar ante el rey para denunciar su despotismo. En compensación, Manel es el hombre que tiene los pies en el suelo y cree que, para luchar contra la injusticia, solo existe el estudio y el trabajo (en la escena 6 se contraponen ambas posturas). Por otra parte, es la acción conjunta de los tres amigos, Nap, Buf y Xic, que de modo ingenioso consiguen engañar a los que quieren apoderarse del invento del Mestre savi (*L'invent*) o desmontar la dictadura de la sociedad de consumo (*Kònsom, S. A.*), con la ayuda del perspicaz Doctor Altamira.

Con todo, en muchas de estas obras el protagonismo colectivo no impide que destaquen también algunas figuras que adquieren una dimensión modélica, como Midas en *Les armes de Bagatel·la*, cuya intrepidez e inventiva hacen posible vencer al ejército persa; Bosquetà en *El jardí de Flaira-nas*, que, enérgico y decidido, lidera la revuelta contra la tiranía de Talla-caps, convenciendo a los demás de que deben trabajar y luchar juntos; o el Mestre savi en *L'invent*, que se esfuerza incansablemente y con pocos recursos por un invento que será muy útil para los estudios científicos y el futuro de la humanidad.

Por el contrario, otros personajes son considerados poco o nada ejemplares, porque no contribuyen al bien de la comunidad, como ocurre con el jefe de la hueste persa, Datis, guerrero despótico, inflexible y sanguinario, de *Les armes de Bagatel·la*; el jardinero Tot-per-mi de *El jardí de Flaira-nas*, que le cuesta darse cuenta de la opresión a la que están sometidos sus vecinos por el mandarín Talla-caps y su hijo Punxa-melics hasta que él mismo se convierte en una de sus víctimas; el despiadado y vanidoso rey de Thule de *La cançó de les balances*, que, obsesionado por sus posesiones, abusa de sus súbditos y, junto con su manipuladora y perversa consorte, se muestra incapaz de una pizca de humanidad; o Bossot de *L'invent*, que, cínico y ambicioso, aspira a obtener el aparato que diseña el sabio maestro con el fin de hacer negocio, aunque sea aplicándolo a finalidades bélicas. El señor Kònsom de la pieza homónima de Raspall es asimismo un contramodelo: mediante un equipo de computadoras, robotiza a sus socios y los instrumentaliza para que contribuyan, en beneficio suyo, a tiranizar y uniformizar la sociedad con el consumismo más desatado: grandes negocios, lujos, coches nuevos, joyas, banquetes, celebridades...; a los trabajadores, al estilo de *1984* de George

Orwell, también les monitoriza el cerebro y les infunde órdenes, consignas y propagandas para que obedezcan y consuman hasta convertirlos, como afirma el altruista Doctor Altamira, en «màquines sense voluntat» (Raspall, 1984: 42).

Por su parte, el doctor Pancof de *Les joguines mecàniques* es un científico inventor que ha decidido dedicarse a la creación de juguetes mecánicos, dolido como está porque uno de sus inventos se ha utilizado para construir una terrible bomba capaz de matar media humanidad. Consciente del efecto destructor que pueden tener sus inventos, creados con la más buena intención, ha de hacer frente, con la ayuda de sus juguetes mecánicos, al designo maléfico de una organización internacional que secuestra a su hija para extorsionarlo y conseguir su colaboración. En este aspecto, el antónimo del doctor Pancof es el coronel Briks, el cual, a pesar de ser un buen científico, es un «mal hombre», porque, en primer lugar, ha utilizado sus conocimientos para ponerse al servicio de un grupo de codiciosos capitalistas, capitaneados por el general Miserly, que se proponen eliminar a media humanidad y dominar el mundo, y, en segundo lugar, cuando llega al nuevo planeta, descubierto por el doctor Pancof, quiere robar las riquezas que atesoran sus habitantes para llevárselas a la Tierra.

En *Les cançons del firaire* se homenajea a los feriantes que van de fiesta en fiesta y ofrecen música y canciones tradicionales. El viejo Firaire se convierte en tesorero e intérprete de la sabiduría popular que, de pueblo en pueblo, lleva a los más pequeños y grandes durante las fiestas mayores. Profundamente humanista, recomienda a sus vecinos que busquen la fe en ellos mismos y les transmite la alegría y el sentido de la participación a través de las canciones y las danzas. A diferencia de su buen talante, los tres fachendones del pueblo, que solo piensan en divertirse con las mejores mozas, se caracterizan por su falta de piedad, puesto que maltratan al Firaire y a sus muñecas, y se las llevan sin pedir permiso, aunque el día siguiente rectifican y se las devuelven en un acto de contrición.

La dualidad moral es aun más explícita en *L'hemisferi fantàstic*, en la que cada una de las dos gemelas protagonistas representa uno de los espíritus: el del bien, Tanit, y el del mal, Salàssia. Así como Tanit respeta la voluntad del Supremo, que armoniza los cuatro reinos, Salàssia aspira inversamente a enemistar a los cuatro reyes (Solar, Aiguablava, Aurífer y Boscana) y, después de debilitarlos uno a uno, conquistar y dominar todo el hemisferio para hacer instituir la maldad. Ante la negativa de los reyes, que no están dispuestos a romper los pactos firmados y los lazos de amistad, Salàssia prepara un brebaje mágico a fin de sembrar el odio y la discordia entre ellos y casi lo consigue, puesto que se vuelven irascibles, crueles y codiciosos, pero la intervención providencial de Tanit rompe el encantorio e impide que los soberanos enloquezcan y rivalicen a vida o muerte por el poder y la gloria.

## 5. La singularidad barceloniana: el poder de la fantasía

En comparación con las obras del periodo examinadas hasta ahora, el teatro de Barceló acentúa especialmente, en sintonía con Rodari y su *Gramática de la fantasía*, el carácter fantasioso de las historias, además del juego escénico y la elaboración lingüística, presentes también en mayor o menor medida en la dramaturgia coetánea. Sus textos teatrales tienen de igual forma la voluntad de que los chicos y chicas se diviertan haciendo teatro, pero renuncian deliberadamente a proyectar una lectura moralizante. En las palabras preliminares a *Científicament s'ha demostrat...*, bajo el seudónimo de «Pere Xifrell», el mismo autor declara la intencionalidad ideológica de la pieza: su rechazo a la ciencia que sirve para aniquilar la vida, materializada en los colores, y su visión del Sobirà Babalà como símbolo, tanto de una dictadura como de «una absurda o benintencionada elecció popular» (Barceló, 1977: 8). Adicionalmente, en las palabras introductorias, ya rubricadas con su nombre y apellidos, revela la

motivación didáctica y festiva que en su origen tiene su escritura teatral, derivada de su dedicación a la cuentística y destinada a los alumnos del colegio donde daba clases, que estrenaron la obra en junio de 1976 (Barceló, 1977: 9-10). Hay que tener presente que sus piezas incluyen una veintena o más de personajes, y que la creación de la escenografía o del vestuario tiene un importante papel, visto que el objetivo era que, en la representación, pudieran participar la mayoría de los estudiantes de una clase. No obstante, las otras dos piezas fueron estrenadas por grupos de aficionados: *Olor de cebes*, por el Grup Xoriquer, en Ribera de Cardós (Pallars Sobirà), en 1979; y *Viatge enllunat*, por el Grup de Teatre de l'Orfeó de Sants, en Menàrguens (La Noguera), pueblo natal del autor, en 1980.

En *Científicament s'ha demostrat...* y *Olor de cebes*, que constituyen un díptico, predomina la intención emancipatoria ante un poder opresor, un cariz también poco frecuente en la dramaturgia coetánea, mientras que en *Viatge enllunat* el elemento central es el descubrimiento. En *Científicament s'ha demostrat...*, el público infantil y juvenil puede aprender que la autoridad –política o científica– no siempre tiene razón y que un mundo de colores es mucho mejor que uno de gris. Con el pretexto de la ciencia, la prohibición de los colores llamativos que dicta el Sobirà Babalà, asesorado por su comité de sabios, condena al país de Ensaïmada a la mediocridad, la tristeza y la atonía. El soberano del país de Ensaïmada ha encerrado a los colores por considerarlos científicamente subversivos y dañinos para la salud, ya que pueden excitar las fantasías y las quimeras de los ciudadanos. En las escuelas, ha impuesto los colores grises y la doctrina del poder, recortando cada vez más los márgenes de la imaginación y la ilusión de los estudiantes. Con ello, no solo mantiene a raya a sus súbditos, a los que condena a la oscuridad y a la tristeza, a una suerte de muerte en vida, como indica la Vella refunfuona (Barceló, 1977: 35), sino que además logra sustanciosos beneficios en su negocio de pintura y papelería.

Sin embargo, la ciencia no puede estar al servicio del autoritarismo, ni puede anular a la vida. Cansados de las arbitrariedades de su soberano y su comité de sabios, los «ensaïmats» empiezan a cuestionar la lógica del poder y a intuir que, sin súbditos, no hay rey: «Per manar, diuen, cal algú que obeeixi. Si no hi ha gent que obeeixi no ens podeu demostrar científicament que maneu i el vostre raonament serà del tot nul», afirma aristotélicamente Pintor 1 (Barceló, 1977: 42). La revuelta de los ciudadanos permite recuperar todos los colores y devuelve la claridad y la alegría al país de Ensaïmada, aunque se ciernen nuevas amenazas sobre su vida colectiva, de la que se hace guía Dependecomtoqueu, el científico díscolo que ha liderado la revuelta.

En una línea absurdista similar, *Olor de cebes* demuestra que, aunque en Ensaïmada derribaron a Sobirà Babalà, el cambio de monarca no supone un cambio de régimen: Dependecomtoqueu, que se ha autoerigido como un nuevo rey sin que le haya votado nadie y recurriendo al engaño, no prohíbe los colores como su predecesor, pero embauca a sus ciudadanos y les impone la «dictadura de la cebolla». Con el asesoramiento de los Bandarres Intel·lectuals, otros aprovechados como los sabios de *Científicament s'ha demostrat...*, Dependecomtoqueu domina el negocio lucrativo de la producción y el consumo monopolístico de cebollas en el interior del país (y también en el exterior), y obliga a sus súbditos a consumir todo tipo de comidas y bebidas derivadas de la cebolla, mientras se zampa plátanos a escondidas. Por añadidura, prohíbe las risas y las sonrisas en su reino, para que sus súbditos no dilapiden la energía, y asegura que el llanto es fuente de vida, puesto que riega los campos de cebolla.

Como interpreta el Poeta oficial, después de oír la canción del Joglar, las cebollas tienen el poder, al fin y al cabo, de limitar la mirada: «si ningú no et posa sostres a sobre veuràs la immensitat de la nit, de la vida, de tot. Les cebes són un sostre: ens fan veure la nostra ciutat amb ulls plens de plors i

la veritat és que Ensaimada no és només un toll de plors...» (Barceló, 1984: 27). Alentados por las letras delicadas y subversivas del Joglar y ayudados por las gigantescas cebollas sindicalistas, el pueblo de Ensaimada asedia la fortaleza de Sobirà Dependecomtoqueu con la consigna de lucha contra la insensibilidad de sus gobernantes («És que duen ceba al cap / o el seu cap és una ceba?») y pancartas reivindicativas a lo Mayo del 68 («Volem flors i no cebes», «Els plors per al Sobirà» o «Rialles al poder») (Barceló, 1984: 34 y 37). Más listo que su predecesor, Dependecomtoqueu resuelve magnánimamente que, si su pueblo quiere flores en vez de cebollas y risas en vez de lágrimas, se lo concederá para frenar la rebelión y continuar de este modo con el negocio de siempre, en este caso, con flores y risas, bajo la apariencia de tolerancia y democracia. Solo el Joglar recela de la nueva solución y, cantando, advierte metafóricamente a los ciudadanos: «Què vol dir un jardí de flors, / si el perfum no saps flairar?» (Barceló, 1984: 39).

*Viatge enllunat*, adaptación teatral, aunque con variaciones, de la novela homónima del mismo Barceló (2020b), centra su mensaje en el viaje como fuente de descubrimientos no solo del mundo exterior, sino también del interior. La curiosidad de Nissos, el chico protagonista, para ver la otra cara de la luna, las estrellas y el sol le conduce a un trayecto insólito, un viaje lunático lleno de nuevas amistades y nuevos hallazgos, que narra al cabo de unos años de haber vivido esa experiencia iniciática. Con la perspectiva suficiente, pues, Nissos se da cuenta de que en cada lugar disponen de formas diferentes de relacionarse con los hombres y la naturaleza, de ver el mundo, palabras propias para describir el sol, la luna y las estrellas, y también que todo tiene muchas caras y que hay que saber mirar con curiosidad, atención e inteligencia. Mezcla de la visión etnocéntrica de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift y la mirada fascinada de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, Nissos descubre que lo mejor está en su interior, como le insinúa el Vell que recoge bártulos de la Illa d'Enlloc, cuando le advierte que, si mira al horizonte, descubrirá el secreto: el mundo no cambia, solo lo hace nuestra mirada y nuestra capacidad de crearlo.

Es el mismo Vell, homenaje a *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (Badia, 2020b: 13), quien le explica la leyenda de los orígenes míticos de la Illa d'Enlloc, como hija de la luna, y concluye juiciosamente: «Si t'ho imagines, ja és veritat. Si aquesta rondalla t'ha fet somniar i creure en la lluna, ja té sentit i mereix que te la creguis» (Barceló, 1981: 37). Nissos se da cuenta de que, después de ver varias caras y nombres que pueden tener las estrellas, y después de andar por encima de una rebanada de luna, ya no le es necesario viajar más. La otra cara de la luna y de los astros es, como afirma él mismo, gracias a las enseñanzas del Vell– la soñada, la que puede crear uno mismo desde su propio interior. Es una conclusión similar a la que llega la alondra del cuento infantil del mismo autor *La cuca de llum xarrupa claror* (circa 1977), quien se percata de que la luciérnaga lleva la luna dentro de su cuerpo y de su corazón y, arrepentida por su incredulidad inicial, se dispone a proclamar a todos los animales que sepan mirar la luna reflejada en el agua de la tierra (Barceló, 2021, lámina 11).

En las tres obras, los espacios y los tiempos tienen una dimensión decididamente fantástica, en contraste con los textos de su época: la Ensaimada de *Científicament s'ha demostrat...* y *Olor de cebes*, donde los colores y la música adquieren un gran protagonismo, o el archipiélago fabuloso de *Viatge enllunat*, que incluye un viaje por las islas Xeixa, Culturassa, Cultureta y Enlloc. Hay una voluntad evidente de crear un espacio imaginario compartido entre las tres piezas, y todo hace pensar que, si hubiese podido seguir escribiendo teatro, Barceló habría ampliado su universo creativo desarrollando aun más las referencias intertextuales. Para muestra, un botón. Así como en *Olor de cebes* las autoridades de Ensaimada se plantean exportar cebollas a Culturassa, en *Viatge enllunat* también aparece esta isla, donde pequeños y grandes cantan y se divierten con la Màquina de Fer

Música, que les regala colores, perfumes y música. En Culturassa, cada año celebran los Jocs Florits (deformación grotesca de Jocs Florals, parodiados en la obra), donde se congregan las personalidades más relevantes de todas las islas del mar, entre las cuales también el embajador de Ensaïmada. Con este tipo de vínculos intertextuales, las tres obras constituyen *de facto* una especie de trilogía fantástica.

Por último, de la multiplicidad de personajes que presentan las piezas de Barceló destacan algunas individualidades que se distinguen del conjunto y que también son de una gran originalidad, como el Arlequí de *Científicament s'ha demostrat...*, que constata la degradación a la que ha llegado Ensaïmada y cómo se prepara la revuelta por causa de la irritación de sus ciudadanos, y participa en la liberación de los colores que restituye la luz y la alegría en la ciudad; el Joglar de *Olor de cebes*, quien se da cuenta de la absurdidad que impone el nuevo monarca de Ensaïmada, se atreve a quejarse públicamente y despierta con sus canciones la emoción dormida de los ciudadanos; y Nissos de *Viatge enllunat*, quien, como el principito de Saint-Exupéry, está abierto al conocimiento y a los nuevos descubrimientos y amistades. Curioso, solidario y valiente, Nissos no duda en ponerse al servicio de Culturassa, una isla donde abundan los colores, las músicas y los juegos, para rescatar la Màquina de Fer Música que les han robado los envidiosos dirigentes de Cultureta. Como aprenden también las autoridades y los habitantes de esta isla, la Màquina de Fer Música no sirve de nada, si la gente que la escucha no crea poesías y canciones, danzas y pinturas, a partir de su música. Al final, su descubrimiento más profundo es que el sueño y la imaginación son muy poderosos, pero hay que alimentarlos y practicarlos por uno mismo.

Arlequí, Joglar y Nissos son, en cierto modo, un *alter ego* del propio autor, como apunta su hermano Damià Barceló en el prólogo a *Olor de cebes*: «somnien desperts, tenen imaginació poètica, canten, són petits revolucionaris, conviden a fantasiejar els espectadors i porten el nus de l'obra» (1984: 4). Ejercen asimismo un poder de fascinación los personajes imaginarios (Xeix y Siglobuss) o simbólicos (Pescador y Vell) de *Viatge enllunat*, su pieza más pletórica de fantasía. En el polo antagónico, el personaje de Dependecomtoqueu, sinuoso y camaleónico, es capaz en *Científicament s'ha demostrat...* de desbaratar con la lógica del absurdo los trapicheos de Sobirà Babalà, símbolo del autócrata intransigente, y su corte parásita de científicos, y en *Olor de cebes*, como rey absoluto de Ensaïmada, de dar satisfacción aparente a su ciudadanía para cercenar el descontento y las protestas.

## 6. A modo de corolario

En una entrevista publicada en 1979, Barceló lamentaba que la etiqueta «literatura infantil» tuviese un sentido «moral» de índole reaccionaria y, desde una actitud contracultural, irreverente e iconoclasta en relación con la cultura catalana de su tiempo, rechazaba los libros programados para niños, sobre todo «les pallisses històrico-pamfletàries que alguns autors massa prolífics publiquen per a nens»; entre sus coetáneos especializados en literatura infantil y juvenil, destacaba los nombres de Sebastià Sorribas, Pep Albanell y Robert Saladrigas (Figueres, 1979). Con ello, Barceló se distanciaba del realismo imperante durante los años sesenta e inicios de los setenta, y contribuía al auge de la fantasía en la literatura infantil y juvenil en catalán a partir de la segunda mitad de la década de 1970 y en los años posteriores (Valriu, 1998: 187). Además, se alineaba con los «grandes libertadores» (Rodari, 2020: 54) de la literatura infantil y juvenil de la función estrictamente edificante e invitaba a explorar los territorios de la imaginación para que los más pequeños dieran rienda suelta a su creatividad. En este sentido, su posicionamiento recuerda al de Pere Calders que, reacio a la supuesta hegemonía del realismo histórico, rompía una lanza por la fantasía en la serie de artículos «L'exploració d'illes

conegudes» que publicó en *Serra d'Or* entre julio y diciembre de 1966. Con sutil ironía, Calders (1966: 46) reclamaba una total libertad para el sueño y aconsejaba a los jóvenes atraídos por la vocación literaria que hiciesen literatura a pecho descubierto sin disfrazarla de política, filosofía o religión.

Como el conjunto de su obra, en especial la destinada al público lector infantil y juvenil, pero también en una pieza de cristalización creativa como *Miracles i espectres* (1981), el teatro de Barceló reivindica el poder transformador de la fantasía contestataria. Rebosantes de color y ritmo, canciones y poesía, juegos e invenciones de palabras, sus piezas teatrales destacan sensiblemente respecto a la dramaturgia más paternalista o didactista de su época, puesto que defienden a brazo partido la necesidad de hacer frente a cualquier tentativa autoritaria y la importancia de los derechos inalienables para pequeños y mayores a la libertad, al sueño, a la alegría. Inconformista e iconoclasta, imaginativo y fantasioso, Barceló transmite en sus textos la confianza en la virtud liberadora de las palabras y el valor educativo de la utopía, por decirlo en términos de Rodari (2020: 8 y 115), un escritor que por lo demás tuvo una gran influencia entre otros autores catalanes que también optaban por una línea fantástica, como Josep Albanell, Miquel Obiols o Robert Saladrigas (Lluch y Valriu, 2013: 112 y 142; García, 2018: 275-277).

Situándola en el contexto de su época, a finales de los setenta del siglo XX, es evidente que la trilogía de Barceló toma una dimensión nueva, marcada también por la ironía y la visión crítica. *Científicament s'ha demostrat...* puede leerse como una parábola antifranquista que se enfrenta con el dogma del régimen y sus secuelas, aun vivas en 1976. *Olor de cebes* remite a los primeros pasos de la denominada «transición democrática española», lampedusiana, como diría Bernat Muniesa (2005), en virtud de la cual un cambio de jefe de estado no garantiza necesariamente un cambio de régimen hacia una democracia plena. En Ensaïmada, Dinamarca o España, el olor de cebolla podrida, metáfora de la corrupción del poder, es, en efecto, muy desagradable. *Viatge enllunat* resulta toda otra historia: adaptación teatral como es de la novela infantil homónima del mismo Barceló, propone un periplo iniciático, repleto de aventuras y de lirismo, hacia el autoconocimiento. Pese a sus diferencias, mantiene una afinidad estética e ideológica con las otras dos: el imaginario fantástico es el mismo en las tres obras, desbordantes de imaginación, sueño y revuelta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auseller, J. (2008). El text del teatre infantil i juvenil a Catalunya. En F. Foguet y N. Santamaria (Ed.), *Dramatúrgia al País de les Meravelles?* (pp. 119-129). Punctum / GELCC.
- Badia, A. (2010). La construcció d'un univers literari: mitificació, experimentació i intertextualitat en l'obra de Joan Barceló i Cullerés. En M. Muntaner, M. Picornell, M. Pons y J. A. Reynés (Ed.), *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)* (pp. 143-181). Edicions UIB / Institut d'Estudis Baleàrics / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Badia, A. (2013). El món fet imaginació: Joan Barceló i la narrativa catalana dels setanta. *Serra d'Or*, 646, 52-55.
- Badia, A. (2020a). *Miracles i espectres*, els mixonets de Vacalforges. En J. Barceló i Cullerés, *Miracles i espectres* (Ed. A. Badia, pp. 7-21). Fonoll.
- Badia, A. (2020b). Carta de navegació per a *Viatge enllunat*. En J. Barceló i Cullerés, *Viatge enllunat* (pp. 135-142). Pagès.
- Ballester, J. de la C. (1977). *Les joguines mecàniques*. Edicions Don Bosco.
- Barceló, D. (1984). Nota liminar. En J. Barceló, *Olor de cebes* (pp. 3-4). Edebé.

- Barceló, J. (1977). *Científicament s'ha demostrat...* Edicions Don Bosco.
- Barceló, J. (1981). *Viatge enllunat*. Edicions Don Bosco.
- Barceló, J. (1984). *Olor de cebes*. Edebé.
- Barceló, J. (2020a). *Científicament s'ha demostrat... Olor de cebes. Viatge enllunat*. Pagès.
- Barceló, J. (2020b). *Viatge enllunat*. Pagès.
- Barceló, J. (2021). *La cuca de llum xarrupa claror* (Il. Xavier Villalonga Cases. Ed. J. Acebrón Ruiz y J. R. Veny-Mesquida). Càtedra Màrius Torres / Pagès.
- Batiste, J. (1984). *L'hemisferi fantàstic*. Edebé.
- Calderer, Ll. (2008). El teatre infantil a Catalunya. En F. Foguet y N. Santamaria (Ed.), *Dramatúrgia al País de les Meravelles?* (pp. 25-42). Punctum / GELCC.
- Calders, P. (1966). L'exploració d'illes conegudes. V. El coratge d'afirmar-se. *Serra d'Or*, 11, 46.
- Camps, J. (2023). Aproximació al teatre infantil i juvenil de Josep M. Benet i Jornet. *Estudis Romànics*, XLV, en premsa.
- Carandell, J. M. (1977). *La cançó de les balances*. Edicions Don Bosco.
- Carbó, J. (1974). *Les armes de Bagatel·la*. La Galera.
- Carbó, J. (1975a). *El jardí de Flaira-nas*. La Galera.
- Carbó, J. (1975b). *El teatre de "Cavall Fort"*. Publicacions de l'Institut del Teatre.
- Carbó, J. (2008). Record d'una iniciativa pionera: el teatre de *Cavall Fort*. En Foguet, F. y Santamaria, N. (Ed.), *Dramatúrgia al País de les Meravelles?* (pp. 137-141). Punctum / GELCC.
- Carbó, J. (2011). *Viure amb els ulls*. Perifèric Edicions.
- Cervera, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Editora Nacional.
- Duran, T. (2013). Els cicles de teatre organitzats per la revista "Cavall Fort". *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, 59, 72-80.
- Figueres, J. M. (4 de febrero de 1979). Joan Barceló, premi "Recull" de poesia. *Avui*.
- Foguet, F. (2020). Apologia de la imaginació, el somni i la revolta. En J. Barceló, *Científicament s'ha demostrat... Olor de cebes. Viatge enllunat* (pp. 7-24). Pagès.
- García Padrino, J. (2018). *Historia crítica de la literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Marcial Pons.
- Jané, J. (2001). *Les arts escèniques a Catalunya*. Cercle de Lectors / Galàxia Gutenberg.
- Lluch, G.; Valriu, C. (2013). *La literatura per a infants i joves en català. Anàlisi, gèneres i història*. Bromera.
- Luna, M. (2007). Panorama històric del teatre en català. En B.-A. Roig Rechou, M. I. Soto López y P. P. Lucas Domínguez (Coord.), *Teatro infantil. Do texto à representación* (pp. 87-96). Edicions Xerais de Galicia.
- Muniesa, B. (2005). *Dictadura y Transición. La España lampedusiana*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Olaya, M. (1984). *Les cançons del firaire*. Edebé.
- Raspall, J. (1978). *L'invent*. Edicions Don Bosco.
- Raspall, J. (1984). *Kònsom*, S. A. Barcelona: Edebé.
- Rodari, G. (2020). *Gramàtica de la fantasia* (Trad. A. Carrogio y A. Díaz-Plaja). Kalandraka.
- Rovira, T. (1988). La literatura infantil i juvenil. En J. Molas (Dir.), *Història de la literatura catalana* (vol. XI, pp. 421-471). Ariel.
- Valriu, C. (1998). *Història de la literatura infantil i juvenil catalana*. La Galera / Pirene.
- Vilà i Folch, J. (1990). Mirada entristida sobre el teatre infantil. *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 17, 117-118.