

La dramaturgia als Països Catalans



Quaderns Divulgatius, 27

La dramaturgia als Països Catalans



Barcelona, 2005

*Aquest vint-i-setè Quadern Divulgatiu de l'AELC
està patrocinat per*



 Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes

© dels autors

Primera edició: juliol 2005

Dipòsit legal: B-29.026-05

*Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 6è pis (Ateneu Barcelonès)*

08002 Barcelona

info@aelc.es

www.escriptors.com

Realització: Insòlit, Barcelona

Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Sumari

7

Tant si es vol com si no

Manuel Molins

11

Textualitat teatral i literatura

Joan Cavallé

19

Text teatral i literatura

Albert Mestres

25

Literatura dramàtica i diàleg

Rodolf Sirera

31

La dramaturgia catalana: reserva integral zoològica

Francesc Foguet i Boreu

41

La memòria és el que ens fa estar vius

Joan F. López Casasnovas

51

Dramatúrgies contemporànies

M. J. Ragué-Àrias

55

Com va arribar al món del teatre un director escènic dels anys 60

Josep A. Codina

Tant si es vol com si no

Manuel Molins

Durant el dies 24 i 25 d'octubre de 2003, organitzat per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, va tenir lloc a València, dins les activitats dels Premis Octubre, el I Encontre de Dramatúrgia dels Països Catalans. Es tractava, per fi, d'ajuntar el màxim de gent possible dels diferents territoris de la nostra llengua per posar sobre la taula, comentar, analitzar i discutir alguns dels problemes que ha patit i encara pateix la nostra realitat teatral des del punt de vista de l'anomenat teatre de text.

Per això aquest I Encontre portava per títol «La dramatúrgia als Països Catalans o el difunt és un rei?» Hi havia, és clar, una intenció irònica i provocadora ja que després de tantes i tantes barbaritats com s'han dit i encara es diuen contra el text teatral, ara semblava que es tornava a posar de moda. Com aquell qui crida: Mort el rei, Visca el rei! Però alguns van exclamar que això de la «monarquia» ni en broma. I, en efecte, no s'hi pretenia de cap manera un retorn a les actituds «monàrquiques» o de predomini superb i injustificat del text sobre la resta d'elements i llenguatges d'un espectacle, sinó de repensar i resituar la literatura dramàtica en tant que literatura específica i amb una tradició més que mil·lenària: Què fa que el text teatral siga realment

teatral? En què consisteix la qualitat dramàtica d'un text? Què diferencia un text teatral de la resta de textos ja siguin narracions, proses diverses o poemes? ¿El text teatral és un simple *servus spectaculi*, secundari i castrat sense la representació teatral com encara volen alguns («el text teatral és *per a* representar») sotmetent-lo a un *telos* o finalitat formal aristotèlica que li done sentit i plenitud, o les seues morfologia, gramàtica i sintaxi es configura com un tot específic i espectacular («el text teatral és representable») dotant-lo d'una especificitat diferenciada no superior ni inferior a res des de la qual o bé es presenta autònomament o bé col·labora en la creació d'una nova realitat?

Com és ben sabut, cap a la meitat dels anys seixanta es va produir un *assalt* al palau tsarista del text amb la consigna d'alliberar els altres components de la representació teatral de la seua tirania. Aquest moviment *revolucionari* té dos moments especialment significatius: el Teatre Independent (TI) i el Combat Semiòtic (CS). Per a una gran part del TI calia acabar amb el text i imposar la creació col·lectiva, el teatre del gest o del cos o un teatre popular desvinculat del predomini de la paraula. El CS vingué després a reblar la lluita contra la crítica tradicional que concedia més importància al text que al seu muntatge o que, en la lectura del text mateix, privilegiava «la paraula articulada» sobre les «acotacions» i didascàlies. Per això, Raimundo Fernández escrivia: «*La prioridad que se concede al texto respecto a la representación responde a la misma operación ideológica que subyace en la oposición significantel significado, en la que la cultura occidental ha privilegiado siempre al segundo.*» En conseqüència, «*hay quien añade que esa sobrevaloración refleja una concepción capitalista: el texto = capital, frente a representación = trabajo del director, actores, escenógrafos.*» (Vegeu: AA.VV.: *La literatura como signo*. Madrid, 1981, ps. 246-268.)

Com sol passar, però, aquest *assalt al tsarisme del text*, que va durar tota la dècada dels setanta i els vuitanta, va acabar probablement d'una manera tan trista com la històrica Revolució d'Octubre, ja que no solament va condemnar la lectura de textos teatrals al llimb de la quimera i de l'oblit sinó que va rebaixar tota textualitat teatral a la condició

d'*immigrant inqualificat i sense papers*, tot imposant-nos la figura del Director-Dictador (DD). Un DD que es creu legitimat per esmenar-li la plana a Eurípides, Shakespeare, Calderón, Molière, Beckett o Brecht i per alçar-se com a cap únic i absolut sobre tota la resta de components de la «nòmina teatral», que diria Ricard Salvat.

Però cal reconèixer que, com la mateixa Revolució d'Octubre, la revolta contra el text ens va deixar alguns aspectes positius ja que, si més no, va desmuntar la tirania textual en la representació. Per això, com he dit abans, ara no es volia retornar a un estadi anterior, sinó repensar i resituar en el lloc adequat la realitat i la funcionalitat del text per fer-les viure tant en l'ensenyament com en l'expectativa lectora del públic i de l'espectador de teatre que veu un espectacle com una globalitat.

Per debatre tot plegat es van organitzar quatre taules rodones i un petit espectacle. La primera de les taules rodones tractava sobre text teatral i literatura i era formada pels dramaturgs A. Ballester (Mallorca), J. Cavallé (Tarragona), A. Mestres (Barcelona) i R. Sirera (València). La segona, volia plantejar el procés del text a l'escenari i comptava amb actors (Rosanna Pastor, Alboràia), actors-directors (C. Alberola, Alzira) i directors-exsemiòtics (A. Tordera, València, i Patrícia Trapero, Mallorca). La tercera taula rodona intentava mostrar un panorama crític de la dramaturgia catalana viva i hi havia els crítics i professors F. Foguet (Vilanova i la Geltrú), Joan L. Casanoves (Ciutadella), Maria J. Ragué-Àrias (Barcelona) i Biel Sansano (Elx). Per fi, la quarta taula rodona recollia uns testimonis de la dramaturgia catalana del segle XX des d'òptiques tan diverses com la de J. Castells i Josep A. Codina (Barcelona).

La vesprada del primer dia, després de les dues primeres taules rodones, es va oferir un petit espectacle-lectura de textos titulat *12 veus i un piano* on dotze dramaturgs (C. Alberola, A. Ballester, T. Cabré, J. Cavallé, B. Jordà, A. Mestres, M. Molins, M. Sàrrias, R. Sirera, P. Tosar, V. Tur i P. Zarzoso [a qui va posar veu l'actor Jaume Comas]) van interpretar fragments o textos breus acompanyats al piano per Arcadi Valiente i que l'AELC va editar en una magnífica separata.

No va ser gens fàcil organitzar, reunir i coordinar un Encontre d'aquestes característiques perquè era la primera vegada que es produïa i perquè havia calgut vèncer fins i tot certes resistències d'alguns membres de la mateixa AELC. Però a la fi, gràcies a la disponibilitat del president Jaume Pérez Muntaner i l'eficàcia característica de Montserrat Bayà es va aconseguir marcar una fita important per a la nostra dramàturgia i per als socis dramaturgs de l'AELC.

Es va contactar amb molta altra gent a més de les vint-i-una persones ressenyades. Però ja siga per problemes de salut, de calendari o de pressupost alguns no van poder assistir-hi. Així, per exemple, Gonzalo Pérez de Olaguer i Carlota Soldevila van haver de declinar la invitació per malaltia mentre que Sergi Belbel, Núria Espert i Ricard Salvat es van veure impeditos de participar-hi per atendre altres compromisos professionals.

Cal dir, però, que entre el públic assistent hi va haver alguns membres de luxe, professionals de teatre, actors i articulistes de premsa que ens van ajudar a situar aquest I Encontre en el lloc que li pertocava. Ací només es publiquen set de les ponències, ja que la resta de material no ens ha arribat. Però són set ponències que donen compte del bon nivell de les taules rodones i les discussions posteriors. N'hi ha tres que expliquen el punt de vista dels dramaturgs (J. Cavallé, A. Mestres i R. Sirena), tres més que ens ofereixen la visió dels crítics (F. Foguet, Maria J. Ragué-Àrias i Joan L. Casanoves) i, per fi, el testimoni vivíssim de Josep A. Codina.

Només em resta agrair a tothom la seua col·laboració i desitjar-nos que continuen els encontres perquè puguem seguir aprofundint en el nostre coneixement mutu i afirmem, també des de l'escriptura teatral, la unitat rica i variada de la nostra llengua i la nostra cultura. Tant si es vol com si no.

Textualitat teatral i literatura

Joan Cavallé

Introducció

Després d'expressar la meua satisfacció per compartir taula amb aquests companys, a alguns dels quals puc considerar mestres, voldria començar la meua intervenció amb una anècdota. En certa ocasió en què s'assajava una obra meua, vaig notar que una actriu parlava amb mi amb un cert desmenjament. En la conversa va aparèixer, per casualitat, la informació que jo havia estudiat interpretació teatral. Soltadament, l'actitud de l'actriu va canviar, mentre apuntava: «Ah, així tu ets de teatre.» No n'hi havia prou, essent com era l'autor de l'obra, per ser «de teatre». Calia, per corroborar-ho, que m'hagués dedicat a la interpretació, a la direcció escènica, a l'escenografia o, si voleu, al maquillatge. Aquesta anècdota revela una malfiança de la gent de teatre respecte dels escriptors (que, d'altra banda, probablement és mútua) i que té a veure amb el contingut d'aquest debat. Fins a quin punt el teatre és literatura? O, millor encara, en quins aspectes el fet teatral és també un fet literari? L'observació dels fets ens permet arribar a una conclusió fàcil. La història del teatre és plena de bons, boníssims escriptors, d'Èsquil a Pirandello, de Shakespeare a Txèkhov, de Calderón a Beckett. La mateixa observació de la

història, però, ens permet concloure que per ser un bon dramaturg no n'hi ha prou amb ser bon escriptor. I encara podríem afegir que la història ens ha aportat molt bons dramaturgs que no són estrictament escriptors. Aquesta triple observació serveix per plantejar-nos en quin punt el teatre té a veure amb la literatura i de quina manera particular s'hi relaciona.

Vull advertir abans que res que aquesta intervenció podria ben ser tractada com una simple aportació acadèmica del tipus «així és com s'ha fet fins ara», o com una reflexió en funció de quina és la resposta que, com a dramaturg, jo he donat a aquest aparent dilema. Intentaré passejar-me per una postura i per l'altra, sense arribar, tanmateix, a cap dels extrems, ni el de la lliçó magistral ni el de la simple enumeració de les meves obres amb l'explicació de com hi he abordat aquest tema.

Objecte

Primer de tot, si se'm permet, m'agradaria definir què entenem per text teatral.

Normalment, l'identifiquem amb el llibre, el volum que comprem i que conté tot allò que ha escrit l'autor. Aquest text, en realitat, és format per dos tipus de textos, i encara podríem afegir-n'hi un tercer.

- a) Primer hi ha el text teatral pròpiament dit, és a dir, les paraules que diuen els personatges, el text verbal o dialogal.
- b) En segon lloc hi ha les didascàlies o acotacions, que indiquen tot allò de què, no essent dit pels personatges, l'autor vol que en quedi constància, tant per a major comprensió de l'altre text, com per a allisonament de directors escènics i companyies.
- c) Per últim, hi ha l'anomenat text escènic, administratiu, de direcció o de muntatge, que és el text ampliat (o reduït a voltes) amb totes aquelles observacions, notes, instruccions que permeten dur-lo a escena.

Bé, això és el text. O, per ser més precisos, els tres nivells de text. Aquesta divisió ens porta per si sola a una sèrie de consideracions, sobretot pel que fa a la relació entre els dos primers nivells:

1. Les obres de teatre convencionals (no m'agrada aquesta paraula, per definir-ho, però ara em va bé), des d'*Els perses*, d'Èsquil, fins a, per exemple, *L'habitació del nen*, de Benet i Jornet, contenen elements del nivell *a*) i del *b*), amb la particularitat general que el primer és el que exerceix un paper dominant, central, fins al punt que aquesta mena de dramaturgia s'anomena «teatre de text», mentre que el nivell *b*) exerceix un paper secundari, com un acompanyament, una explicació de detalls no aclarits en el nivell principal.
2. En el «teatre de text» ha existit i existeix una tendència consistent a reduir al màxim les acotacions, fent que aquestes acotacions quedin incloses en el text que diuen els personatges. (Exemple paradigmàtic: Shakespeare.) Aquesta tendència contribueix a reforçar el nivell *a*).
3. Hi ha hagut, i hi ha, una altra tendència consistent a ampliar les acotacions fins a límits increïbles. Això, però, en general, no sol ser entès o interpretat com una millora del text. Ans al contrari, en molts casos, se sol entendre com una invasió del nivell *c*), que correspondria al director escènic.
4. De la mateixa manera que, com hem vist en el punt 2, hi ha textos teatrals que es limiten al nivell *a*), també n'hi ha que són, només, una pura didascàlia (nivell *b*)). Òbviament, aquest és el cas del teatre mut, del mim, però també d'obres breus, i no tant, d'autors com Beckett, Brossa o Handke. El fet que el teatre sigui poblat de personatges que generalment representen persones, obliga a entendre que un teatre sense paraules queda reduït a casos de poètica no realista.
5. A totes aquestes situacions que han conviscut al llarg de la història, amb més o menys preponderància de les unes o de les altres, segons les èpoques, modernament encara podríem afegir-hi aquell teatre «de text» que, tot i tenir didascàlies, aquestes didascàlies

no són restrictives, sinó que l'autor deixa a criteri del director escènic la seva administració. Un exemple d'això podrien ser algunes obres de Michel Vinaver.

Tot això ens condueix a la definició d'una paradoxa teatral, que és la que marca la relació entre el teatre i el seu text o, si es vol, la literatura.

Paradoxa teatral

En una peça de teatre, el text verbal o dialogal no és imprescindible, com s'ha vist. Tanmateix, quan hi és sol convertir-se en la part essencial de l'obra, de manera que els altres textos se li subordinen.

Una obra de teatre és una representació d'un entramat d'accions. Tanmateix, el dramaturg, fent cas omís al que ocorre a la realitat (en què la gent no està parlant contínuament) selecciona els fragments dialogats, o fins i tot els incrementa, i redueix a allò imprescindible els no dialogats.

Aquesta aparent contradicció és per moltes raons:

- perquè només el text ens permet de formular idees complexes (no necessàriament profundes), de manera que l'absència de text només serà possible en casos molt limitats: teatre poètic (Brossa), teatre que expressa sentiments o accions molt essencials (mim), teatre molt formalista (Beckett)
- perquè la paraula, és a dir, el text, també és acció. Quan l'Altíssim, de la *Primera Història d'Esther*, diu: «I prego al selecte d'amainar gatzara, car la representació comença. Estàs a punt, rei de Pèrsia?» no informa de res: invita a l'acció. Realitzatius com absoldre, condemnar, proclamar, suplicar, afirmar, negar, garantir, oposar-se, agrair, etc. en són altres exemples
- perquè la paraula, i en canvi no la majoria dels altres components del teatre, és duradora i permet successives actualitzacions o recuperacions
- perquè existeix una tradició que, explícitament, ha volgut fer del teatre un gènere literari.

Conseqüències de la paradoxa:

1ª. Substitució de part de l'acció per paraules

La primacia de la paraula dels personatges (diàleg) per sobre de l'exposició de les accions no verbals té una conseqüència molt important en la construcció de l'obra. Com que l'autor no pot reproduir tota l'acció que es correspon a la història o faula, en selecciona els elements imprescindibles i deixa que la resta es faci comprensible a través del text.

Aquesta conseqüència afecta l'estructura general de l'obra. Les històries d'Antígona o d'Èdip, per exemple, quan són dramatitzades ho són només en la fase final de la història. La resta és reportada a través dels diàlegs pels personatges.

És a dir, tot i que el teatre és acció, per definició, el teatre mai no és tota l'acció. El teatre ens ha de fer avinent moltes parts de l'acció a través de la paraula i això té una altra conseqüència important.

2ª. El poder evocador de les paraules

Sovint es retreu que el teatre, en tant que creació basada en un text, perd molt de la seva potència en el moment en què aquest text, que sempre es refereix a un ideal imaginat per l'autor, es concreta en un muntatge, amb uns actors concrets i en unes condicions concretes. Ho direm amb paraules de Maeterlinck:

«La representació d'una obra mestra és un símbol i el símbol no suporta mai la presència activa de l'home.»

El teatre fa que la literatura prengui cos. Això, és clar, afecta profundament la potencialitat literària del text teatral. Aquelles paraules del text escrit que tenen una gran capacitat evocadora, es converteixen en un so concret que viatja per l'espai escènic cap al públic.

Com poden conservar els autors dramàtics aquella capacitat evocadora?

Convertint l'obra de teatre en un constant escamoteig de la visualització de les coses i fent que aquestes coses se'ns facin avinents a través de la paraula.

Com dèiem abans, rarament una obra ens porta tota la realitat que vol comunicar-nos a escena.

Sovint l'escena és una simple talaia des d'on es contempla la realitat.

Des d'aquesta talaia, el text torna a ser plenament literari. Literari, sobretot, però, en un sentit profund. És a dir, no perquè estigui ple de recursos literaris, que no té per què estar-ho, sinó perquè confia en el poder de les paraules.

Exemples:

- A *¿No n'eren deu?*, de Martí Domínguez, l'autor s'ha plantejat parlar-nos d'un fet que surt citat als Evangelis. Però no reconstrueix el fet. Fa que un seguit de personatges contemporanis, ficticis, en parlin. El tema de l'obra així, són uns fets que no ocorren a l'escenari. A l'escenari hi ha el reflex d'aquests fets en els personatges.
- A *Fi de partida*, de S. Beckett, un personatge, Clov, es passa part de l'obra pujant a un escambell i mirant per una finestreta i descrivint-nos l'exterior. Aquesta contraposició entre un dins i un fora el veiem contínuament en teatre. És a *Huis clos*, de Sartre. És a *Homes i no*, de Pedrolo.
- El mateix Beckett té aquest personatge estrany, que mai no veiem, Godot, i que es presta a tota mena d'especulacions. El protagonista absent és una gran creació teatral. A *Una Roma per Cèsar*, de Jaume Vidal Alcover, Cèsar no surt mai.
- No cal dir que aquest és un paper fonamental del text en el teatre radiofònic.

Les reflexions

Bé, ara ja podem anar-nos fent les preguntes. La primera: *Un text teatral es pot considerar literatura?* Si ho és, com és? Com es diferencia de les altres formes literàries? Què el singularitza? Anem-ho contestant.

Ho és, en principi, en un sentit general. Literatura com a relat: literatura de la imatge, per exemple.

Ara bé, el teatre també és literatura en funció de la seva composició textual. Hi ha un teatre de text, com hi ha un teatre gestual, sense text. I encara un teatre en què el text és secundari, marginal. Ja hem vist com el paper del text té a veure amb la potencialitat reproductiva de l'obra.

És evident que un text teatral no és un simple text literari dialogat. De fet, la història n'està plena, de textos dialogats que no són teatre: parts de l'*Ulisses*, de Joyce, les *Historias mínimas* de Tomeo, algun relat de la Mercè Rodoreda, el *Cain* de Byron, *La fi del comte Arnau* de Maragall, els diàlegs de Plató o Diderot, etc.

El text teatral està sotmès a uns condicionaments i ha de complir unes normes.

Quina classe de literatura? *Quines diferències té respecte als altres gèneres?*

És molt difícil generalitzar. El teatre poètic l'hauríem de comparar amb les altres menes de poesia, la discursiva o la visual. Operen de la mateixa manera (utilitzen i adapten recursos semblants: metàfores, ironia, hipèrbaton, etc.) i es diferencien bàsicament per la matèria usada. També el teatre narratiu té algunes coincidències amb la literatura narrativa. Les diferències també es deriven de la matèria usada.

En síntesi, allò d'específic que té el teatre és:

- a) que un text teatral està més constrenyit per tota una sèrie de limitacions de caràcter pràctic o tècnic
- b) que l'autor no té veu, sinó que la delega en els personatges
- c) que els personatges han de tenir la seva pròpia veu distinta
- d) que un text teatral no és un contínuum verbal que transporta un missatge continu, sinó un mitjà a través del qual es transmeten molts missatges simultanis en codis diferents
- e) en definitiva, que tot consisteix en un joc en què l'autor ha de fer parlar els personatges com si parlessin ells, sense que es noti que a dins hi ha la mà de l'autor que dosifica les informacions.

Quina és l'actitud de l'autor de teatre davant del text teatral?

L'autor de teatre pot optar i de fet opta per una de les dues opcions possibles. O entén que el seu text és un instrument per a la representació o pretén que el seu text sigui autònom. Aquestes dues actituds, amb tot, no són antitètiques. A més, cada una de les actituds no es tradueix en una determinada formulació teatral. L'autor que escriu al servei de la representació opta sovint per acotar el text al màxim. No vol que se li escapi res. Intenta reduir al màxim la possibilitat d'intervenció del director. De fet, quasi se sent director, escenògraf, figurinista i detalla moviments, escenografia, vestuaris... Com a reacció a aquesta actitud, l'autor pot optar per no acotar res. L'autor és autor només del text dialoal i allà és on haurà de pouar el director per crear el seu text escènic, orfe d'indicacions de l'autor. Optar per una cosa o altra no és, però, el resultat d'una elecció més o menys innocent, ja que cada una d'elles potenciarà determinades opcions poètiques. La manca d'acotacions, per exemple, és més apropiada per a la poètica de la sostracció que per a una comèdia d'embolic.

Hi ha, és clar, l'altra opció, la de voler fer un text autònom. Un text que funcioni per si sol, sense esperar la posada en escena, tot confiant que aquesta posada en escena ha de comptar amb la capacitat creativa del director. Aquesta és una opció eminentment literària, en què l'autor-escriptor concep l'obra de teatre com el joc de diverses complicitats, el fruit del xoc de, com a mínim, dues forces creatives distintes. L'autor-escriptor posa sobre la taula un text com qui hi posa una massa de farina i aigua, mentre que l'autor-director és l'encarregat d'amassar-la i de donar-li forma. L'obra de teatre és el resultat de la confrontació creativa dels dos (o més) imaginaris. És, aquest, un camp obert, poc fressat encara, que té els perills de la imprevisió però que augura grates sorpreses.

Text teatral i literatura

Albert Mestres

El que aquí es vol debatre és la crisi del text teatral com a base de l'espectacle teatral, però abans potser caldria establir a què ens referim quan parlem de text teatral. Com tothom sap, el teatre és possible gràcies a un pacte o contracte que s'estableix entre el públic i els actors, segons el qual el primer accepta els paràmetres convencionals que li proposen els segons a fi d'establir una comunicació, no entre públic i autor o públic i actors, com s'acostuma a dir, sinó entre un individu del públic i els altres a través del cos de l'actor, com teoritza Pradier. Podem admetre que si el pacte es trenca, deixa d'existir el teatre. Com que el material amb què s'estableix aquest pacte és totalment convencional, pot ser de qualsevol mena o origen. D'una banda, s'ha demostrat que qualsevol text pot ser teatre o, més ben dit, amb qualsevol text es pot fer teatre. Jo mateix he utilitzat en una mateixa obra, *La Partida o Còctel de gambes* (2001), definicions del Petit Robert i el Collin's, el capítol sobre cefalòpodes d'una història natural, els seminaris de Lacan, el contracte de garantia d'un aparell televisior en holandès i els textos d'una revista gràfica pornogràfica en anglès i holandès, a més d'algunes cançons populars i una ària del *Faust* de Gounod. També estrictament parlant pot dir-se que qualsevol text és literatura o ho és en potència,

com van demostrar els futuristes russos, els dadaistes, James Joyce, Joan Brossa, etc.

En canvi, i en flagrant contradicció, crec que no tot text teatral és literatura. Cal distingir netament entre text teatral i literatura teatral. El pacte que s'estableix entre el públic i els actors no es trasllada al paper (només el director fa una lectura del possible text teatral buscant-hi les clàusules del pacte que s'establirà en un futur espectacle). L'acte de lectura d'un text teatral s'estructura igual que el de qualsevol altre text literari: el lector crea un objecte literari (dit altrament, el lector comunica amb si mateix) a partir del material que li proporciona l'autor, dins un marc també convencional més ampli de gènere, d'herència literària i cultural, etc. Dificilment, doncs, els fragments de la revista pornogràfica o la garantia que vaig utilitzar poden ser llegits *per se* com a obra de teatre, mentre que sí poden ser-ho un cop incorporats al codi textual de la meua *Partida*. Inversament, hi ha textos teatrals escrits amb vocació literària, és a dir, que aspiren a ser llegits independentment dels muntatges que se'n puguin fer, mentre que n'hi ha d'altres que no aspiren a res més que a la realització escènica. Com a escriptor de teatre, excepte en aquells casos que he escrit per a un muntatge concret, sempre he tingut un doble objectiu divergent. A les meves obres teatrals, i perdoneu la immodèstia, he pretès anar al nus literari de la teatralitat, és a dir, recórrer només a aquells recursos estrictament necessaris perquè el text sigui «teatre»: he prescindit doncs de tot l'aparat convencional (instruccions sobre l'escenari, instruccions sobre moviments) sempre que no fos marcadament significatiu i m'he concentrat en la «teatralitat» de l'estil (joc de registres, expressivitat sintàctica, joc de convencions, ritme, joc de construccions que porta a determinar entonacions, etc.). D'altra banda, i torneu a passar-me la immodèstia, sempre he escrit teatre amb la voluntat que es pogués llegir autònomament de l'escenari, sense que la lectura fes enyorar l'escenari, com qualsevol altra peça literària, com un poema o una novel·la (gèneres tots dos que procedeixen de l'oralitat, és a dir, en certa mesura també de l'espectacularitat).

En el meu cas, un esquizofrènic literari perdut ja que el sector narratiu em considera narrador i prou, el sector poètic, poeta i prou i el sector teatral, dramaturg i prou, els gèneres s'imbriquen en operacions literàries difícils de destriar. Tant si escric una novel·la com una obra de teatre o un poema, el que m'interessa són les veus, i no solament les veus dels personatges o protagonistes, sinó les veus de les coses, dels estats d'ànims, de les situacions psicològiques o històriques (un personatge d'una novel·la meva diu: «El que cal no és descriure una patata, sinó donar a les paraules forma de patata»). Potser millor que veus, caldria dir fluxos verbals. He repetit ja unes quantes vegades que considero que faig novel·la i teatre psicològics, no en el sentit convencional del terme sinó en el sentit que pretenc manipular psicològicament el lector o el públic amb tots els recursos literaris al meu abast, i sense manies. Un únic objectiu em mou a escriure: que la persona que llegeixi un llibre meu o vegi una obra de teatre meva no sigui la mateixa abans i després de l'experiència.

Dues consideracions més, ja dintre del tema proposat. No crec que es puguí parlar de crisi. Crisi de què? Mai no s'havien estrenat i publicat en l'àmbit català tants textos d'autors. Una mostra de bona salut és precisament els diferents nivells de qualitat que podem detectar-hi. És tan anomalia una cultura que produeix només grans textos (el cas de la catalana de postguerra) com la que produeix només mediocritats. Que els autors no poden viure de la seva literatura, que no veuen regularment estrenada la seva producció, que hi ha bandejaments injustos i exalçaments encara més injustos, tot això forma part de la normalitat. Només aquells autors que arriquen com a empresaris teatrals o s'impliquen en els muntatges (i els col·locats en llocs clau), si exceptuem Broadway i altres centres de privilegi, han pogut, poden i podran viure del seu teatre.

Acabaré amb una reflexió sobre la tradició. Crec que un dels punts febles del text teatral del nostre país és una mena de submissió a la por al públic. Els models que fan servir la majoria de dramaturgs que he llegit en llengua catalana em semblen, en la seva pretensió d'imitar la

realitat, tan allunyats de la nostra vivència del món i reiteratius que estan abocats al fracàs sempre que no recorrin a la broma fàcil o els clixés suats. Una de les primeres preguntes que em vaig fer quan vaig tornar a escriure teatre, després d'un silenci crític d'uns deu anys, va ser: com escriure teatre sense ignorar les aportacions, per exemple, de Beckett o Brossa? Joan Brossa era amic íntim del meu pare i a mi em va ser sempre presentat com l'únic model vàlid. Evidentment, com a bon adolescent, això va convertir Brossa per a mi en el contramodel, allò que no havia de fer. Però alhora m'era impossible ignorar la seva obra. Bona part de la lluita va consistir a buscar una via no brossiano-beckettiana per a un teatre compromès amb la contemporaneïtat (l'obra d'art com a objecte, la realitat com a convenció, les capes de la realitat, el punt de vista, la irrepetibilitat de l'acció, etc.). Avui, superada aquella fase, tinc situada l'obra de Brossa i de Beckett en el lloc de respecte que es mereix, perquè ja no m'engavanya ni em condiciona. L'altra pregunta que em feia va ser: com recuperar la tradició? El model dominant avui pel que fa a literatura dramàtica als Països Catalans no és solament importat, sinó submís amb la metròpoli, servil i provincià (ja que no som la metròpoli). Després d'haver trencat amb totes les tradicions hagudes i per haver, em vaig adonar que per a mi com a escriptor d'un determinat lloc i en una determinada llengua era impossible escriure sense remetre'm a cap tradició, sense un diàleg constant amb la pròpia cultura que és el que pot donar sentit, és a dir, un lloc, a la meua obra literària. Finalment doncs he assumit el llegat de la nostra tradició i l'he explorat sense parar com a font inesgotable de models: des de models lingüístics o mètrics fins a models de caràcters estereotipats, models genèrics, convencions teatrals, etc. Quan Joan Castells va muntar la meua obra «informe» *Dramàtic* el primer que va fer va ser extreure'n els moviments i els diàlegs primaris que es desprenien del text parlat i em va dir: «És un sàinet.» I és veritat, però això no impedeix que el seu model principal sigui el *Prometeu* d'Èsquil (potser en realitat aquesta tragèdia també era un sàinet). No sentir-se sotmès a cap convencionalitat que no sigui la contractual amb què he iniciat la intervenció,

ahora que no aspirar a ocupar cap lloc de la jerarquia cultural, dóna una llibertat absoluta a l'hora de crear i, en el meu cas, una felicitat absoluta de creació.

Literatura dramàtica i diàleg

Rodolf Sirera

Recorde que un dels primers llibres sobre teoria teatral que van caure en les meues mans –eren els últims anys de la dècada dels seixanta del segle passat– va ser una tesi doctoral realitzada al departament d'estètica de la Sorbona de París, on es va llegir el 1953, i que aparegué alguns anys després, com a llibre, a la col·lecció «Teoría y práctica del teatro» que publicava la Compañia General Fabril Editora, a Buenos Aires. El llibre en qüestió, que em va resultar en aquells moments –jo tenia vint anys– apassionant i alhora terriblement abstrús, es deia *La puesta en escena. Su condición estética*, i el seu autor, André Veinstein.

En aquest llibre és on vaig trobar, per primera vegada i entre molts altres temes d'interès, un debat documentat de manera minuciosa sobre les relacions entre teatre (representació teatral) i text (literatura). Els partidaris de la primacia del text literari sobre la posada en escena –entesa com a síntesi entre diverses arts i mitjans expressius– es recolzaven en la *auctoritas* que proporcionava el catàleg auri d'obres teatrals considerades com a mestres al llarg de la història, però oblidaven també que el nombre d'obres dramàtiques decididament mediocres –si no menyspreables– multiplicava fins a l'infinit aquella llista. I, pel que fa a la posada en escena, s'acollien al tòpic que, si bé la literatura és un art, la posada

en escena no passa de ser una tècnica. I que la lectura del text és un fenomen espiritual, actiu (o, el que és el mateix, la capacitat de gaudir de la literatura –per què no dir «el dret»?– és quelcom més propi de l'élite que de la massa), mentre que l'espectacle és constituït per mitjans materials, efímers, és a dir, decididament «inferiors».

Com és fàcil d'imaginar, era una bona justificació per a aquells autors –els dolents, però també alguns de bons– que no aconseguien estrenar, ja que sempre es podia dir, documentant convenientment l'afirmació: no em representen, és cert, però millor així, m'estime més que no em representen, ja que la representació, qualsevol representació, fins i tot la més afortunada, sempre serà la contaminació d'un material sublim (literatura, o siga «art») per un altre de groller («tècnica» de la posada en escena). La millor representació, al cap i a la fi –es podria continuar argumentant– és la que el lector (s'entén, un lector culte, avisat, en certa manera «aristòcrata») fa en el seu cervell mentre llegeix l'obra dramàtica. Una representació on no hi ha errades, els decorats són els més brillants que hom puga imaginar i els actors són sempre adequats físicament, psíquicament, sociològicament, al personatge, i mai no s'obliden del seu paper. Una representació, en fi, exclusivament –diríem també «excloentment»– personal i intransferible.

Davant d'això, s'exposaven també les opinions més radicalment contraposades: l'únic element absolutament irrenunciable del teatre, aquell que constitueix i defineix la seua especificitat més profunda, és justament l'acte de representar un actor un fet, una situació, una història, davant d'algué que mira, en un temps i un espai –el de l'espectador i el de l'actor– que és sempre present i coincident. I aquesta representació pot contenir –o pot basar-se en– elements procedents de l'anomenada «literatura dramàtica», però això no és absolutament indispensable. I tot allò que no és indispensable resulta, per definició, secundari.

Però malgrat la distància que separava totes dues formulacions, la sang no va arribar al riu: el llibre en qüestió –i no podia ser d'una altra manera– acabava per defensar, a mena de conclusió, una síntesi entre les dues posicions enfrontades. Posicions que, al capdavant, venien en-

carnades per l'home de lletres (l'autor) i l'home d'escena (el director). Però hi havia un fet que, subtilment, es despenia de tot l'exposat i era el que contribuïa a decantar la balança: és cert que hi ha posades en escena que no necessiten de la literatura dramàtica, però no ho és menys que tota literatura dramàtica necessita de la posada en escena per esdevenir «teatre». I, acceptada aquesta premissa, era evident quina de les dues opcions seria la que finalment acabaria imposant-se.

I, de fet, pocs anys després de la publicació d'aquest llibre van començar a albirar-se els primers senyals que, tot seguint la tendència a imitar els moviments de pèndol que caracteritza el teatre –com a tantes altres indústries pròpies de l'esdevenir humà– a mesura que el segle XX avançava cap el seu ocàs, seria la posada en escena i, en general, tot allò que constitueix la part «espectacular» del teatre, la que, amb el suport d'un nombre ben considerable de teòrics (curiosament provinents en gran mesura del camp literari) marcaria els camins a recórrer.

Ara –un altre cop el moviment del pèndol– s'està produint el que podríem anomenar una nova «resituació». Resituació que passa per una recuperació, lenta però imparable, del text dramàtic com un element valuós, si no el que més, del teatre dels nostres dies. Així que, parlar, ara i aquí, de «literatura dramàtica», les seues característiques i la seua especificitat davant d'altres formes de creació literària, es constitueix en un motiu de reflexió d'una oportunitat més que notable.

I és que la literatura dramàtica és, en efecte, quelcom d'especial, una literatura específica –o una forma específica de literatura– davant la poesia, la narrativa o l'assaig. Al llibre de Maria del Carmen Bobes *Semiologia de la obra dramàtica*, es dedica un ampli apartat a l'anàlisi del gènere literari dramàtic, que parteix de la definició d'obra dramàtica que ofereix el Diccionari de la Real Academia Espanyola de la Llengua, ço és: «*Composició literaria en que se representa una acció de la vida con sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca.*»

I és que és justament l'ús del diàleg –un diàleg molt específic, directe, no referit per un narrador– allò que, d'entrada, caracteritza el text dra-

màtic i el defineix per oposició als altres gèneres literaris. Però es tracta d'una definició insuficient. L'obra dramàtica no la constitueix exclusivament el diàleg: en el text escrit, a més del diàleg, hi ha acotacions; i, en la representació, a més del diàleg, hi juguen també altres signes no verbals (llum, decorats; però també moviments, gestos dels actors, relació amb els objectes, etc.) D'aquí que –i ara introduesc, convenientment traduïda, una cita del llibre abans esmentat– «el diàleg no pot agafar-se com un criteri vàlid per establir una oposició binària radical: teatre (diàleg) *versus* relat-lírica (no-diàleg). El diàleg es presenta fenomènicament com un fet de freqüència, no d'essència, perquè hi ha obres de teatre construïdes amb un monòleg, perquè tenen un personatge únic; i hi ha novel·les i poemes lírics dialogats, totalment o parcial». I obres teatrals, afegiríem nosaltres, que ni tan sols utilitzen la paraula; d'altres que no s'han escrit per ser representades i, malgrat això, es representen; i d'altres, en fi, que tot i escrites per a la representació, han estat, al llarg de la història, considerades com irrepresentables.

Allò que constitueix l'especificitat del teatre residirà, doncs –i enllaçem així, amb el que hem dit al començament– en la manera en què es produeix el procés de comunicació amb el consumidor. Un procés que no acaba, com esdevé generalment en els altres gèneres literaris, en la simple lectura individual, sinó que necessita, per dir-ho d'una manera fàcil, de la comunicació pública. El lector del text teatral –l'únic lector absolutament necessari– seria, des d'aquest punt de vista, l'actor (per a construir el personatge) i el director (per a construir l'espectacle).

Així, el lector de teatre –si és que d'aquesta rara espècie, menys infreqüent als segles passats que als nostres dies, encara en sobreviu algun exemplar isolat– es troba, en enfrontar-se amb un text dramàtic, amb les veus i les accions dels personatges, presentades sense la intervenció d'intermediaris (com per exemple el narrador de la novel·la). Però no és gens segur que la seua interpretació dels fets i personatges coincideix amb la que faça el director i/o els actors, en portar aquest text a l'escena. «El text dramàtic es perfila, doncs –acabem recorrent novament a les paraules de Maria del Carmen Bobes– com una creació

de caràcters específics en el conjunt de les creacions literàries i s'afirma com un procés de comunicació específica, que s'inicia en la creació, es formula en el text literari i el text espectacular com a aspectes simultanis, i s'adreça a formes de recepció també específiques, davant els altres gèneres literaris, *perquè és espectacle*, i davant els altres espectacles, *perquè és literari*.»

Però, en fi, deixem ja de teoritzar i passem a considerar el procés d'escriptura teatral des d'un punt de vista més pràctic. Tot i que, ja ho hem vist, el diàleg no constitueix l'únic tret diferencial del teatre, sí que és cert que allò que defineix un text literari destinat al teatre és fonamentalment l'ús del diàleg. Vivim una època certament confusa, on no sols l'art de l'escena ha deixat d'ocupar un lloc de privilegi entre les aficions i els hàbits d'entreteniment de la nostra societat, sinó que s'ha produït també, per part dels espectadors, un trencament, possiblement irreversible, amb una tradició literària de segles: Shakespeare, Molière, Ibsen o Txèkhov, per citar només uns noms ben senyers, han deixat ja de ser, *volens nolens*, els nostres contemporanis; els personatges i els conflictes que desenvolupen (i la manera en què simbòlicament es representen —el tret d'Hedda Gabler, el cop de porta de Nora, la destal que abat els cirerers de Lubov Andréievna) no formen ja part d'aquesta «cultura de la tribu» que, fins fa poc, caracteritzava l'imaginari de l'home occidental.

L'espectador, doncs, ja no llegeix teatre, però tampoc no té gaires oportunitats de veure aquesta mena d'obres damunt d'un escenari. El problema és que, sovint, molts pretesos autors dramàtics participen d'aquest mateix desconeixement. I és que determinades concepcions dramaturgiques contemporànies, amb l'ús —i l'abús— de les situacions per damunt de les trames, i dels personatges en trànsit permanent cap a la mateixa inanitat de la que provenen per damunt del conflicte, han arribat a fer creure a aquest aspirant a dramaturg que el teatre *només* es diàleg. I així anem. O, millor dit, així no anem enlloc.

D'aquí que una part del teatre contemporani naix ja mancada del que constitueix l'espina dorsal del drama, la *faula*, segons la construc-

ció teòrica d'Aristòtil. I recordem que *faula* no s'ha d'entendre exactament com un sinònim d'argument, sinó més aviat com l'estructuració dels fets que el componen: perquè un personatge –continuem amb la *Poètica*– pugua suscitar compassió i temor és necessari que es comporte o actue de forma que li succeeça un canvi de fortuna, que vaja de la felicitat a la desgràcia o a l'inrevés. Aquest canvi es produirà per mitjà de la *faula*, que –i permeteu-me que subratlle la frase– ha de ser construïda gairebé com un sil·logisme, però un sil·logisme formulat no a partir d'allò que és vertader, sinó *d'allò que és necessari i versemblant per a l'acció dramàtica*.

Això vol dir que el diàleg és un mitjà –el mitjà per excel·lència, ho accepte– per a desplegar les estratègies que permeten assolir tots aquells objectius abans esbossats: però un mitjà, *i no pas un objectiu en ell mateix*. O, dit d'una altra forma, només el fet que un text estiga escrit de manera dialògica, i es referesca a accions que s'esdevenen en el present dels personatges, no hauria de ser suficient per a qualificar-lo com a pertanyent a la literatura dramàtica. Si així es fes, si això es tingués una mica més clar, les persones que formem part de manera regular de jurats de premis de textos teatrals, ens estalviaríem una part important de la nostra feina, sens dubte la més decebedora.

Fins aquí el que volia dir. Però permeteu-me que acabe amb una altra pregunta, molt allunyada del tema del debat, però que em preocupa molt, com hauria de preocupar a tots aquells que es dediquen a la tasca d'escriure literatura dramàtica: ¿per a quan un estudi, seriós i sense complexos, dels diferents nivells i registres lingüístics que hauríem de fer servir per conformar un teatre valencià, dins el conjunt de la dramaturgia catalana contemporània, viu i capaç de connectar amb la societat i arrelar-se amb ella? Això també és **literatura**, sense dubte **dramàtica** i, no cal dir-ho, **nostra**. La pregunta queda formulada: ens agrada que algun dia ens plantejàssem seriosament trobar entre tots una resposta.

La dramatúgia catalana: reserva integral zoològica¹

Francesc Foguet i Boreu

La primera constatació que podem fer sobre la «dramatúgia catalana viva» és que la nòmina d'autors en actiu que escriuen teatre és molt nombrosa. La lectura d'ahir va reunir 12 veus entorn d'un director d'orquestra i d'un piano: les combinacions vocals i acústiques podrien multiplicar-se. La dramatúgia textual catalana és viva, certament. Ara bé, en quin conjunt de circumstàncies viu o, millor, sobreviu? Troba unes condicions ambientals favorables o més aviat adverses? Molt probablement, des d'una òptica diacrònica, la situació és molt millor que en altres períodes de la història del teatre català (que sempre ha viscut en una crisi permanent), per bé que això no vol dir que sigui satisfactòria, ni de bon tros, per poc exigents que siguem. I ho hem de ser per força. Passa com en la situació política, que, si bé és més falaguera que en plena dictadura franquista, això no treu que, després de dues dècades de presumpta democràcia, visquem en un paradís de drets i llibertats.

¹ Agraïm als coordinadors d'aquestencontre, Manuel Molins i Jaume Pérez Montaner, la seva invitació a participar en aquesta taula rodona que ens permet de compartir reflexions i idees amb col·legues de reconeguda trajectòria com són Joan F. López Casanovas, Maria Josep Ragué-Arias i Biel Sansano.

Tal com va el món, qualsevol panorama crític de la dramaturgia catalana viva ha de tenir present, si més no, quin és el «paratge natural d'interès nacional» en què es desenvolupa. En aquesta nostra intervenció, voldríem esbossar —molt per sobre, sense cap voluntat d'exhaustió— quines són les «espècies» que campen per aquest paratge natural, quin és l'ecosistema a què han d'enfrontar-se, quins són la mena de textos que participen de la dramaturgia catalana viva i quina n'és la difusió. Partim del fet que, indígenes com som, considerem l'espai d'aquesta dramaturgia com una «reserva integral zoològica» en vies d'extinció, si els qui la poblen no hi fan res de manera més o menys immediata. L'objectiu de l'esquema que proposem, amb tota la parcialitat del món, és generar o incitar preguntes, rèpliques i, en definitiva, debat i reflexió sobre l'estat de la qüestió.

Espècies

L'estudi de la diversitat dels dramaturgs catalans vius deu ser una de les feines de risc més elevat, ja que pot despertar les ires dels nostres creadors, sempre propensos a sentir-se l'ego ferit i la vanitat ultratjada. Amb tot, si assagem de fer una abstracció de les tendències de la «dramaturgia viva», ens surt una classificació una mica *sui generis* i bon tros arbitrària (no fos cas que, de retruc, ens acusessin d'acadèmics). És possible que alguns dramaturgs puguin ser inclosos en diverses classificacions o puguin constituir-ne d'altres. Sigui com vulgui, ens en guardem prou d'encabir-los, amb noms i cognoms, en una o altra i ens limitem a oferir unes unitats taxonòmiques que puguin ser útils per a generar hipòtesis de treball o especulacions de la mena que sigui:

- *els formalistes cerebrals*: construeixen artefactes teatrals que atorguen més importància a la forma que no pas al tema, les idees o la falla;
- *els anecdòtics frívols*: les històries de les seves obres són d'una inanitat absoluta, però tenen una mena d'aureola que les escora cap a una falsa transcendència;

- *els tremendistes il·luminats*: la ficció els és una excusa per abocar tota una colla de filosofades amb ínfules intel·lectualoides;
- *els originals convençuts*: la forma és el vehicle per expressar un món personal, unes inquietuds, unes constants;
- *els neorealistes voyeurs*: la temàtica aparentment social de les seves obres és vista amb una mirada entre paternalista i suficient, difícilment compresa;
- *els inquietos pertinaxos*: cada nova obra és una investigació expressiva, diferent, un pas endavant cap a la pròpia coherència;
- *els guionistes teatrals*: presenten textos fortament influïts per la narrativa audiovisual i amb els, diguem-ne, cops d'efecte i la «simplicitat» del mitjà televisiu (una invasió de l'espai teatral per les narratives *alienes*).

No cal dir que encara podríem parlar dels *postmoderns reaccionaris*, dels *revolucionaris intuïtius*, dels *destralers mimats*, dels *burgesets acomplexats*... Aquestes etiquetes, tan reduccionistes i pedestres com vulgueu, ens porten de cap a l'etern debat entre el contingut i la forma amb les derivacions *ideològiques* que calgui. I en calen. ¿Quin tipus de «formes teatrals» convenen més al poder? ¿Quins models són promoguts des d'instàncies públiques o privades? ¿Quines temàtiques són considerades tabú o, ben al contrari, mistificades com a esquer comercial? ¿Quines estètiques són més asèptiques? Per què? A qui beneficien?

Ecosistema

La dramaturgic catalana tendeix a ser, cada vegada més, una peça supèrflua, residual en les programacions dels teatres professionals, siguin públics o privats (una tendència a la superfluïtat que, d'altra banda, és compartida pel conjunt de la cultura catalana més pomposa). El fenomen podria definir-se com una «espanyolització» creixent de l'escena catalana (amb una conseqüència espantosa: el «provincianisme», que té sovint una careta de progressia que fa por). Amb això, l'escena catalana,

en el camí de la substitució i l'anihilació galopants, perd la seva capacitat de generar una dinàmica pròpia, una «densitat» teatral que sigui motor d'altres àmbits de la cultura. Alhora, l'escena catalana perd la possibilitat d'homologar-se, sense complexos, amb la resta d'escenes europees coetànies. Ens falta potser una nova sacsejada modernista?

Al marge de la problemàtica política, en què les possibilitats d'expansió cultural topen amb el mur de contenció d'un estat monocrom, i al marge també de la tendència monopolista, en què algunes empreses condicionen les programacions de teatres públics i privats i treballen amb àmbits de referència aliens, hi ha una sèrie de factors interns que –ens fa l'efecte– contribueixen a reduir el potencial d'acció dels dramaturgs catalans, és a dir, la seva implicació, com un agent més, en l'engranatge escènic del país:

- La manca de risc dels programadors públics ha jugat en contra dels dramaturgs en actiu. La major part estan més preocupats per la vessant empresarial que no pas l'artística del fet teatral (ben mirat, també hi hauríem d'afegir els programadors privats que rebin qualsevol mena de subvenció, directa o indirecta, per petita que sigui, de l'erari públic). Alguns invents, que acostumen a plantejar-se com a provatures, sense comprometre-s'hi gaire (no fos cas), tenen una deriva tan marginal que esdevenen doblement residuals, insignificants. Els resultats poden ser contraproductius. Un dramaturg novell pot perdre-hi bous i esvelles: un enterrament en vida, vaja. I, ben sovint, aquestes experiències acaben per confirmar els noms ja consolidats, que farien fortuna en qualsevol teatre comercial. Rarament, ajuden a aconseguir les bones intencions que es proposen.
- La dissolució del *boom* dels vuitanta i començaments del noventa del segle xx ha dut a una certa dispersió: alguns autors s'han passat al guionatge per guanyar-se la vida (alguns, fins i tot, han emigrat a la capital de l'imperi i han llançat el crit al cel a tort i a dret), altres han abandonat definitivament l'escritura dramàtica o s'han dedicat a altres activitats i, encara, altres

continuen fent la viu-viu en condicions molt precàries, en circuits més marginals. Quants estrenen amb regularitat i en unes condicions dignes? Quants han accedit als teatres públics o als privats més aparatosos? Alguns dels noms capdavanters d'aquest *boom* escriuen i, fins i tot, estrenen de tant en tant, però també dediquen molt de temps a la direcció, als treballs de dramaturgia o a altres feines més lucratives. D'altra banda, alguns dels històrics es mouen entre l'escepticisme lúcid i la tenacitat resistencial: continuen escrivint, estrenen més aviat poc –i alguns, poquíssim o gens– i, en la gran majoria dels casos, se'ls ha deixat abandonats de la mà dels déus. I això, a ningú, sembla que no li importi gaire.

- La reducció de l'espai més marginal o la perversió de la seva funció originària ha portat a moltes confusions. ¿Són alternatius, realment, alguns espais que s'etiqueten així? ¿Què volem dir quan parlem del concepte «alternatiu»? Ens trobem amb una carta blanca que serveix per a tot i per a no res. És la mateixa buidor conceptual de mots com ara «modernitat», «contemporaneïtat» o «avantguarda», i totes les seves derivacions semàntiques que llueixen tant. ¿Qui defineix la modernitat, la contemporaneïtat, l'avantguarda d'uns textos o d'unes creacions? El fet de designar-s'hi, vol dir que ho són de veritat? ¿Quins criteris defineixen aquesta mena de mots màgics que permeten, sovint, donar gat per llebre? Qui dicta les modes i amb quines intencions?
- L'al·lèrgia dels directors als textos d'autoria catalana, com també a la tradició indígena, i una preferència gairebé mesella pels autors estrangers és una de les malalties més reiterades de la cultura catalana: el provincianisme de curta volada. Ho arrosseguem d'anys i panys enrere, com un estigma. És l'eterna cançó de l'enfadós. Molts agents culturals es limiten a ignorar, sovint amb una mala fe exasperant o amb una brossa a l'ull que els torna irascibles, la cultura catalana, el teatre català, amb la dèria d'un cosmopolitisme de nyigui-nyogui. Mal que mal, si hem de ser

indígenes, siguem-ho amb un cert grau d'autenticitat. A més, ¿com es pot negar o obliterated allò que no es coneix ni poc ni molt? Perquè, en realitat, ¿coneixen els nostres directors, els nostres programadors, els nostres autors, la tradició catalana? O s'estimen més, per ignorància o per desídia, «cremar les naus esbalandrades del passat», titllar-la de dolenta i quedar-se tan amples.

Textos

Llevat de les excepcions del cas, que ens agradaria que fossin molt més nombroses, hi ha un notable dèficit d'imaginació a l'hora de crear universos potents, atrevits i compromesos. Hi ha molt pocs textos que siguin capaços d'imaginar ficcions que, des d'opcions estètiques diverses, abordin problemàtiques contemporànies i arribin a commoure la sensibilitat crítica del lector/espectador actual. La majoria de textos pateixen deficiències importants en qüestions bàsiques d'escriptura dramàtica, tenen un domini molt insuficient de la llengua i fan palès un coneixement gairebé nul de la tradició dramàtica. També, i no deixa de ser desesperant, n'hi ha d'altres que són tan impecables formalment com insubstancials quant al contingut.

Moltes peces teatrals tenen una escassa entitat dramàtica i presenten temes d'interès irrellevant, gairebé anecdòtic, encara que se'ls farceixi de pretesa transcendència. Hi ha pocs autors que siguin capaços d'expressar un compromís creatiu amb el món que els envolta (n'hi ha que ho intenten i sona a mentida, a esnobisme «progre»). D'altres, intenten recuperar gèneres còmics sense gaire fortuna o aspiren a trobar camins expressius més o menys experimentals, però que van a petar al pur formalisme o el transcendentalisme gratuït. En aquest punt, fa tota la impressió que s'ha arribat a un atzucac i que els mateixos que hi han contribuït miren de buscar camins de sortida a través d'una certa aproximació, distant, temorenca o tramposa, a la realitat.

En definitiva, ens trobem amb molts textos prims de contingut i d'una inconsistència dramàtica que fa esfereir. Malgrat tot, en desàrrec dels autors d'aquestes obres, cal tenir en compte les enormes dificultats de provar-les a l'escenari, de fer-les vibrar damunt de l'escena, de mantenir una regularitat d'estrenes que faciliti l'aprenentatge del dramaturg, en estreta col·laboració amb la resta d'agents de la representació teatral. ¿Es pot continuar considerant el dramaturg un dels professionals, per dir-ho així, de l'escena que en viu apartat, solitari, en una torre de vori *malgré lui*, sense contacte amb tot el sistema teatral?

Difusió

L'edició dels textos teatrals és a punt de convertir-se en una raresa. La majoria d'editorials estableixen com a criteris de selecció de les peces que volen publicar, o bé que siguin estrenades en la cartellera, o bé que siguin premiades en algun guardó (sovint a través de convenis més o menys avantatjosos). Una col·lecció històrica com «El Galliner» s'aguanta pels pèls gràcies als esforços del seu editor i, comptes fets, treu molt pocs títols a l'any, alguns dels quals per mer compromís. Una altra de les històriques, la de «Teatre 314», continua publicant amb penes i treballs, en compta-gotes i, estèticament, una mica a la babalà en els darrers temps. Altres col·leccions com la «Teatre Contemporani Textos a Part», d'Arola de Tarragona, o «En Cartell» de Re&Ma, amb seu a Barcelona, són, en graus diversos, perifèriques: Arola, per la seva situació geogràfica, i Re&Ma, per la seva dedicació, sobretot, a les anomenades sales alternatives. També hi ha col·leccions, com Bromera d'Alzira, que ha anat treballant, amb constància i tenacitat, per bastir un repertori dedicat especialment a la difusió del teatre en el món de l'ensenyament.

Pel que fa als premis, la major part de les convocatòries teatrals semblen guardarar (i de vegades afavorir-ne l'edició) el millor text, que acostuma a ser el més bo d'entre els pitjors (tothom tem les inclemències del

desert). No hi ha uns criteris gaire clars, ni una orientació ben definida (si exceptuem els premis que neixen amb la clara voluntat de trobar la cirereta del pastís comercial). Que coneguem de prop, n'hi ha dos, pel cap baix, que s'escapen d'aquesta descripció general i potser excessivament genèrica. El Premi Born de Ciutadella de Menorca i el Premi Ramon Vinyes de Teatre de Berga són dos dels que, de moment i si no s'espantllen, parteixen d'uns criteris més o menys diàfans: el primer ho fa d'una manera implícita (es pot comprovar amb facilitat si s'analitza els textos premiats en les darreres convocatòries); el segon, en canvi, ho deixa molt clar a les seves bases (es reclama textos que, per la seva qualitat literària, la seva originalitat estètica i el seu compromís ètic o social, enriqueixin el panorama teatral català), fet que no implica, és clar, que els textos premiats s'ajustin precisament als propòsits del guardó. La crítica de textos teatrals és gairebé inexistent. Si de crítica-crítica, als suplementos culturals, n'hi ha ben poca (molt sovint els criteris de tria són absolutament manicomials o del tot interessats). La majoria aclaparadora dels directors dels anomenats suplementos culturals no hi creuen gens ni mica. Alguns pensen que el fet que, en les seccions de Cultura i Espectacles, es dediqui un espai miserable a la crítica d'espectacles ja omple el buit: la seva ignorància o desídia arriba fins al punt de confondre, encara, literatura dramàtica i espectacle teatral. Crítica de textos? Per què? Per a què? Altres, moguts per interessos inconfessables, creuen que únicament cal ressenyar els llibres de teatre que responguin al criteri paroxíctic d'«índexs d'audiència» i, per a més inri, consideren que cal deixar bé els amiguets i, sobretot, no molestar els intocables. Entre els uns i els altres, la literatura dramàtica, els textos teatrals editats, es queden sense ressenya crítica. I tot continua com si res.

Fet i fet, la difusió de la literatura dramàtica no troba pràcticament cap ressò en els mitjans de comunicació, i això en un món en què els mèdia són com els oracles del consum, és una rèmora importantíssima. Però tampoc altres vies de difusió més a l'abast no són treballades a fons. Per exemple, als diversos nivells de l'ensenyament (des de la primària fins a la universitat), la literatura dramàtica hi ocupa un lloc

marginal. A les escoles, als instituts, a les universitats, no s'aprofiten les infinites possibilitats educatives i culturals de les arts escèniques. És una altra de les seves assignatures pendents. La literatura dramàtica –una mena de Ventafocs amb sabates de xarol– s'ha fet gran i, malgrat els avenços, tampoc no ha reeixit a tenir la mateixa consideració, el mateix crèdit genèric que la novel·la o la poesia. Ni ha pogut convertir-se, llevat d'alguns casos que sempre són excepcionals, en matèria acadèmica prou reconeguda en els programes universitaris. La incapacitat d'omplir aquests i altres nivells de divulgació té efectes nefastos per a la literatura dramàtica com a gènere en peu d'igualtat amb els seus congèneres.

Confiem que aquests quatre aspectes, simplement esbossats, serveixin de punt de partida per al debat que, de ben segur, serà notablement enriquit per la intervenció dels altres membres de la taula. Si no som capaços de detectar els dèficits del sistema teatral, d'afrontar-nos sense mesquineses als problemes que, d'ençà del Modernisme, encara tenim pendents, no podrem fer cap pas endavant, i tampoc no tindrem cap defensa per evitar de recular enrere com els crancs o de deixar-nos extingir per la implacable llei natural del més fort. Perquè, al capdavall, ¿qui pot preservar la «reserva integral zoològica» que és el teatre català (i potser la cultura catalana i tot) i donar vida a una «dramatúrgia viva» en vies d'extinció?

La memòria és el que ens fa estar vius

Joan F. López Casasnovas

TEATRE.- Reflexió sobre l'ésser humà i els seus condicionants; sobre el seu interior i les coses que l'envolten. Els grans personatges del teatre parlen de passions humanes, de bellesa, de conflictes, d'existència, de l'home a la Terra.

Crec en un teatre viu i fonamentat en la paraula, que permeti als actors basar la seva feina en el màxim de la capacitat emocional (ex.: Arthur Miller).

Venint del país de les Rondalles, i parlant del teatre a les Illes, podria començar invocant la fórmula ritual: «Açò era i no era.» A les Illes, el teatre és, i no és.

Durant anys i panys a les illes Balears no hi ha hagut una política teatral que merescués el nom de tal. Les autoritats es limitaven a subvencionar escarransidament i sense criteris objectivables els muntatges d'algunes (poques) companyies i prou, atura el carro. No cal dir que les subvencions eren escarransides. Amb el començament del règim autonòmic semblava que la cosa havia de canviar. Però realment, per què havia de canviar? Si és que el teatre sempre ha estat una art prou complexa i sovint molesta per al poder en la mesura que esdevenia crítica! Els diferents governs de dretes que presidí Gabriel Cañellas fins que va ser obligat a dimitir l'estiu de 1995 pels diferents escàndols de corrupció (Túnel de Sóller, cas Agricultura, etc.) no van tenir per al teatre ni l'atenció de repartir engrunes pressupostàries. Cap a finals dels anys 80, la revista *Escena* va dur a terme una anàlisi de les polítiques teatrals

de les comunitats autònomes i a la de les illes Balears li va correspondre el darrer lloc de la coa pel que fa a despesa assignada (crec que no sobrepassava els set milions de les antigues pessetes, a tot estirar). Només el modest Consell de Menorca va iniciar una línia de suport a la producció a l'illa i amb la creació de les Aules de Teatre, una iniciativa conveniada amb els ajuntaments i el Consell, que començà el 1985 i que encara continua de la mà de l'«exjoglar» Pitus Fernàndez. Esperonat per les fortes crítiques rebudes, el Govern autonòmic va fer un tímid intent d'alterar aquest signe lamentable (gairebé zero en política teatral) i el 1989 es va nomenar el menorquí Pitus Fernàndez, l'«exjoglar», com a Gerent o Director d'un Centre Balear d'Art Dramàtica. Però la cosa va durar poc. Tres mesos després el Centre, que en realitat no havia passat de ser un mer punt geomètric, una entelèquia sense carn ni os, s'anava en orris en dimitir el Director fart d'esperar que li facilitassin la infraestructura i els diners necessaris per començar a funcionar.

No va ser fins a l'arribada al govern del Pacte de Progrés al Consell de Mallorca i després al Govern de les Illes Balears, amb el conseller Damià Pons com a responsable en una i altra institució (1995-1999 i 1999-2003) que es van poder endegar iniciatives més sòlides i treballar en el sentit d'una política teatral que s'ho valgués.

Es partia d'una prèvia: que el teatre a les illes Balears era ple de potencialitats gens ateses per l'administració pública. Calia, en primer lloc, incrementar les partides pressupostàries, i es va fer. El Teatre Principal es va convertir prioritàriament en un centre de produccions i va esdevenir una Fundació per a una gestió més àgil. Es tractà de donar suport a la realització de muntatges de diferents grups, sobretot els més professionals i d'activitat més continuada, mitjançant una convocatòria pública anual. El 1996 es creava un Circuit Teatral, que seria el projecte Alcover, que va permetre fer arribar teatre de qualitat més enllà dels límits de la Ciutat de Mallorca. La Fundació Teatre Principal convocava aquell any per primera vegada el Premi de Textos Teatral en llengua catalana, que enguany ja va, doncs, per la seva vuitena edició.

La seva dotació és de 6.000 euros i inclou l'edició de l'obra i el dret preferent de producció, muntatge i exhibició de l'obra és per a la Fundació Teatre Principal. S'han donat en aquest temps ajuts per a creació i millora d'infraestructures (Artà, Maó, Palma...); s'han concertat actuacions amb determinats grups i espais teatrals; s'han concedit beques per a la realització d'estudis escènics; s'han impulsat els treballs de recerca per tal de configurar una Història del Teatre a les Illes Balears (ja és al carrer el volum I del *Diccionari del Teatre a les Illes Balears* sota la direcció del Dr. Joan Mas i Vives,¹ i finalment també s'ha donat diversa cobertura econòmica a diferents encontres i fires teatrals, així com al prestigiós Premi Born de Teatre... El 1999, amb l'accés al Govern de les forces del Pacte de Progrés, Joan Arrom fou nomenat Delegat per a aquesta matèria, depenent de la Direcció General de Cultura.

Evidentment, no és res de l'altre món; però si tenim en compte que partíem pràcticament de zero... A ses Illes hi ha grups i persones capaces de fer un salt endavant considerable; cal fer que açò sigui possible. S'ha de formar un públic que ompli cada vegada més els espais teatrals, i s'han de facilitar les ocasions perquè es generi l'hàbit d'anar al teatre. No era raonable ni just que els millors grups de les Illes no poguessin actuar a les altres Illes, i també a Catalunya i al País Valencià. O fins i tot més enllà del nostre propi territori lingüístic. I pel que fa a la llengua, val a dir que s'ha incrementat molt significativament l'ús del català en l'àmbit teatral. Es dibuixava –amb clarobscurs, certament– un horitzó d'esperança per al teatre a les Illes.

Però la feina de les institucions ha estat efímera i amb la victòria electoral del PP el 25 de maig passat, la involució està servida. Què passarà amb els intents de superar les dificultats derivades de la insularitat? Tindran continuïtat les experiències teatrals que permetien pensar que a mitjan termini es podria formar un públic? ¿Quin futur cal esperar per a la participació en el **Projecte Alcover**, definit com una

¹ Editat pel Govern de les Illes Balears, l'Institut d'Estudis Baleàrics i «Sa Nostra», 2003.

associació lliure, on participen una sèrie d'entitats municipals i altres organismes de l'àmbit geogràfic de la llengua catalana amb l'objectiu de crear una estructura estable d'intercanvi, que permet la realització de gires coordinades d'espectacles teatrals, i on trobam les poblacions balears d'Alcúdia, Artà, Calvià, Capdepera, Ciutadella, Inca, Manacor, Palma, Son Servera, al costat d'altres ciutats i entitats associades d'arreu dels Països Catalans (Alcoi, Andorra la Vella, Bellreguard, Dénia, Fraga, Granollers, Mataró, Reus, Sant Julià de Lòria, Silla, Tàrrega, Tortosa, Universitat Jaume I de Castelló, Universitat de València, Vic i Vilanova i la Geltrú)?

Amb el Teatre Principal de Palma que ja duu dos anys tancat i sense perspectives d'obertura immediata per manca d'inversió pública², caldrà fer cas a Llorenç Capellà, el guanyador del Premi Born de l'any passat, a qui les promeses de l'anterior govern de progrés per muntar-li l'obra guanyadora *Un bou ha mort Manolete* s'han vist estroncades d'arrel pel canvi «de regrés» a la Conselleria de Cultura: «La nostra dramaturgia és un drama». Però convé molt a la salut de la cultura no ser derrotistes i observar amb coratge que, malgrat l'al·lèrgia endèmica que pateix el públic insular a les platees, de vegades creixen les flors dins el fang. Tenim persones que no han perdut la fe i escriuen teatre encara que no se'ls representi com es mereixerien: Alexandre Ballester, Josep R. Cerdà, Joan C. Bellviure, Joan Guasp, Gabriel Jordà, Vicent Tur, Bernat Joan, Miquel López Crespí, Josep Pere Peyró, Antoni M. Thomàs, Pep Tosar, el ja esmentat Llorenç Capellà...

I doncs, si tenim escriptors de teatre, qualcuna editorial que publica teatre (la col·lecció «Tespis» de la UIB; els «Llibres del Món i la Bolla» de l'ed. El Gall, de Pollença...), posats a tenir-ne, ¿com s'expressen, què diuen, a qui ho diuen, si és que finalment troben interlo-

2 I sí que hi ha diners, per segons què: per comprar sencer l'equip de ciclisme del Banesto que correrà pel teatre europeu de l'esport del pedal la imatge de les Illes; per contractar, prèvia compra per 4'5 milions d'euros de la propietat de Costa Nord de Mallorca, el Sr. Michael Douglas, que exercirà d'actor principal en la comèdia de promocionar Mallorca per al turisme; etc.

curator...? Tal vegada s'esdevengui aquí com a la pel·lícula dels Marx i «la part contractant de la primera part serà la part contractant de la primera part», i prou...; o sigui que, d'acord amb la definició de teatre que dava ahir matí n'Albert Mestres, el contracte del món del teatre (autors, actors, directors...) amb el públic mancaria de segona part contractant. O sigui que... on és el públic? O no n'hi ha, de públic?

I els «nostres» dramaturgs? ¿Escriuen els nostres dramaturgs sobre una realitat cognitiva, amb uns escenaris i uns personatges fàcilment identificables, o s'estimen més agafar distància? La qual cosa em duu a referir-me també a un altre punt de reflexió, menys concreta però:

La funció del teatre és la de servir de mirall, d'una o altra forma, a la societat, tot desvetlant-la, fustigant-la, exaltant-la...

Quan un país té un repertori —o sigui, un conjunt d'obres que han passat la prova del foc dels anys i que es consideren modèliques—, la reposició d'aquestes peces del repertori fa que uns determinats problemes que la societat havia debatut tornin a posar-se en primer pla. De vegades, allò que una generació havia exaltat, una altra generació ho combat; allò que una generació havia menystingut, una altra ho reivindicava. Fent això aquesta societat es va formant, assenteix o discrepa sobre unes determinades formes de vida o sobre uns problemes concrets, encara que sigui per barallar-se. Es va creant un llenguatge comú, no solament a causa de la llengua, sinó a causa del contingut de les obres i de l'esperit que hi batega.

No crec que es pugui afirmar amb rotunditat que a les illes Balears comptem des d'uns 150 anys ençà amb persones que hagin creat un repertori teatral, si més no com al Principat van aconseguir crear els Pitarra, Guimerà, Iglésias, Rusiñol o Sagarra; o com Escalante al País Valencià. Certament, podríem esmentar els Pere d'A. Peña, Tous i Maroto, Miquel Puigserver, Pere Capellà, o les més recents Llorenç Villalonga, Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover... o un Joan Mas. Però per molt que algunes obres d'aquests autors puguin tenir un interès literari innegable, el cert és que no trobaríem els equivalents a *Lo ferrer de tall*, *Terra Baixa*, *Maria Rosa*, *L'auca del senyor Esteve*, *El cafè de la*

Marina, etc. Potser no trobaríem en el panorama illenc prou títols davant els quals la majoria de menorquins, mallorquins, eivissencs i formenterers³ ens sentíssim directament al·ludits. Obres, vull dir, que ens involucressin o que ens reclamassin l'atenció per subsistir. ¿Tal volta podrien fer aquesta funció o similar *L'amo de son Magraner*, de Pere Capellà, *Ca nostra* o *Sopar agre*, de Joan Mas, o *El fogó dels jueus*, de Llorenç Moyà? Ho dubt molt. Ignor amb quin model s'emmirallarien els eivissencs, però m'inclín a pensar que els menorquins només ho farien pel costumisme tragicòmic de *L'amo en Xesc de s'Ullastrar*⁴, i que els mallorquins ho farien encara sota els esquemes del *teatro regional*, la qual cosa explicaria el fenomen d'èxit de les representacions de la Companyia d'en Xesc Forteza.

Doncs si pel que fa a l'escena balear tenim (o no tenim) la tradició que tenim (o sigui que no tenim), què en direm del panorama actual? Hem tingut per anys i panys una societat covarda, poruga, derrotada, provinciana, mesella, genuflecta davant els poders, i probablement la hi tenim encara.

Però el teatre, i l'art en general, també és revolta. Diuen que l'art actual es troba davant l'envit d'una nova requista ètica; que les avantguardes del segle XXI seran més ètiques que estètiques. Que després d'haver sotmès els llenguatges artístics a un procés d'experimentació al límit, l'artista planteja la necessitat de «refredar» o «calmar» el procés d'experimentació i de retrobar aquells continguts que parlen del «nosaltres», que segueixen les relacions de l'individu i la seva societat per tal de comprendre millor la realitat. En aquest sentit, el comportament de l'ésser humà i la seva capacitat d'establir lligams amb els altres i amb «allò altre» esdevé un tema fonamental en tota l'activitat creativa del moment.

El teatre és la metàfora de la política. Hi ha autors actuals que atribueixen l'èxit «a les ganes de la gent d'escoltar al teatre el que la gent pensa, perquè està farta que la martellegin, des dels informatius, amb

3 Sempre l'illa com a marc de referència!, i en aquest sentit i en d'altres podríem dir que les illes Balears són un «país inexistent».

4 Versió teatral de la novel·leta d'Àngel Ruiz i Pablo, obra de Frederic Erdozaín.

el pensament únic». Els nostres creadors actuals s'adonen de la necessitat de posar l'art (i el teatre com a l'art de la paraula-acció o, fins i tot, de la paraula absent) enfront al discurs de la tirania. Es podria dir que d'acord amb la millor tradició del teatre clàssic.

Com tots sabem, una de les qüestions més preocupants de l'actual context polític és l'abús que es fa del llenguatge pels seus efectes destructius en la consciència crítica; és un abús que tendeix a confondre, que generalitza la desinformació i provoca la corrupció de la funció principal del llenguatge⁵.

És aquest un símptoma greu, perquè indica un procés de decadència i degeneració del pensament cap al qual es pretén arrossegat la gent de manera insidiosa, sense més explicacions que la imposició d'un llenguatge enganyós, d'una retòrica maniquea i imperial. John Berger, pintor i escriptor, ho definia així («Où sommes-nous?», *Le Monde Diplomatique*, febrer 2003): «La nova tirania, a diferència d'altres tiranies recents, depèn en gran mesura d'un abús sistemàtic del llenguatge. Junts, necessitam reconquerir les paraules que han fet malbé, i rebutjar els eufemismes criminals de la tirania. Si no ho feim, només ens quedarà una paraula, la de la 'vergonya'.»

Contra aquesta «vergonya» s'ha d'aixecar i s'aixeca⁶ la veu dels creadors (la de l'autor, però també les del director, dels actors, de tot el món complex del teatre). La veu dels creadors en la mesura que treballen les paraules semànticament «re-carregades» (si se'm permet d'expressar-ho així), recarregant-les de bell nou de sentir.

Efectivament, si hi reflexionam veurem que l'actual discurs de la tirania (discurs dominant; soroll que ofega les paraules...) recorre a imatges, a l'associació d'idees, a expressions evasives, a sobreentesos i

5 Formes degeneratives del llenguatge. Adjectivació sistemàtica que violenta el llenguatge, pel seu contrasentit i impedeix la comprensió correcta dels fets –*adjectius mercenaris* com guerra preventiva, pacificadora, humanitària, neta, ràpida...–; llibertat duradora; justícia infinita; catàstrofe humanitària; bombes intel·ligents; danys col·laterals; política possible (la que es vol tolerar); comptabilitat creativa (balanços falsos).

6 Ho sentíem, per exemple, ahir vespre, aquí mateix, en la veu dels autors que llegiren els seus textos.

sobretot a falsos arguments, a l'arbitrarietat en el raonar. L'abús de la característica natural i creativa de les paraules, la polisèmia, aconduïx avui a desnaturalitzar, de vegades, o a buidar de contingut, d'altres vegades, mots que tenen unes llargues tradició i història de significats vinculades estretament a contextos i rerefons amenaçats de destrucció: democràcia, justícia, llibertat, drets humans, pau. A la vegada, es pretén tergiversar o amagar el sentit habitual d'altres paraules: guerra, bombes, terror, invasió, espoli, desenvolupament (=creixement?), sostenibilitat, etc. Cal exigir que ens tornin les paraules que ens van robar. Primerament perverteixen la semàntica i d'aquí al linxament només hi ha un pas.

La rigidesa per als altres és *flexibilitat*; *desregulació* és imposició d'altres regles; *deslocalització* és el trasllat en funció d'interessos propis; defensa de la *seguretat* és augment de poder; *democratitzar* i *pacificar* és destruir, envair, ocupar, apoderar-se...; *bilingüisme* és claudicació per a tu i monolingüisme per als altres; *comunicació* i *convivència* i *tolerància* equival a mort per inanició de la llengua doblegada i sotmesa; *donar estabilitat* i *seguretat al món* és imposar els objectius propis; la guerra és la *pau*... Són eufemismes que pretenen dissimular accions disfressades d'«allò necessari i inevitable», intencions d'imposar interessos parcials per la força en les relacions socials i internacionals. Aquest discurs de la tirania es fonamenta en frases enganyoses i en aparença de raonaments; en el doble llenguatge, encara que al final, amb un somriure cínic, els qui representen el poder absolut acabin per llevar-se la màscara. Doncs, les màscares del teatre i de l'art han de servir per desemascarar els autèntics farsants, com fa Shakespeare, o sigui el príncep Hamlet, en fer representar als comedians l'assassinat de son pare el rei de Dinamarca en mans de l'oncle i després espòs de la mare del mateix Hamlet.

Queda clar que el paradigma d'aquest llenguatge és la publicitat, les campanyes de promoció per vendre productes, la pura propaganda. Però els conceptes i les idees no són productes per consumir irreflexivament. Cal rebutjar el llenguatge de la tirania. Hem de generalitzar, en canvi, el llenguatge que aspira a ser fidel a la veritat i a dir les coses pel

seu nom. Té raó John Berger: que ens tornin les paraules. Hem d'enfrontar-nos a l'agressió verbal a fi d'impedir que uns pocs esdevinguin els amos del llenguatge i siguin els únics de saber dir, poder dir i silenciar. David Mamet, per exemple, a *Glengarry Glen Ross* ateny a construir uns diàlegs precisos i punyents, com arrabassats de la vida mateixa (es trepitgen, es confonen, corren paral·lels).

I bé, doncs, què demanarem als autors i a la gent de teatre, als creadors artístics i als pensadors? Doncs que facin un esforç per posar el dispositiu mitològic del nostre poble al servei de les inquietuds del present i que facin una obra d'alt valor cívic i humanista. Que reflexionin i ens facin reflexionar sobre l'anhel de convivència i llibertat i justícia... Que col·laborin a crear aquest nou marc de convivència necessari. Així ens ho deia ahir vespre en Pep Tosar / Blai Bonet en el monòleg de *La casa en obres* i podria acabar referint-ho a tots els nostres autors: «...i que per a s'home, tenguí s'edat que tenguí, s'enorme meravella és esser viu i esser fidel a sa memòria que mos aconduex a anar, en es mateix temps, sempre cap Endavant i sempre cap Amunt, des d'on sempre seguit mos diuen: –FEIS-VOS COMPLETAMENT VIUS!» .

Dramatúrgies contemporànies

M. J. Ragué-Àrias

Per parlar de dramatúrgies contemporànies en llengua catalana, cal tenir en compte, entre d'altres, una sèrie de fets que es produeixen a partir del final de la dècada dels 80.

a) Directament en relació amb el teatre que s'escriu a Catalunya, València i Balears, ens trobem amb els següents aspectes que l'influeixen:

A partir de 1985, sorgeix a l'Estat espanyol una generació que neix amb el Premio Marqués de Bradomín per a joves de menys de 30 anys. El primer nom, el primer premi d'aquesta generació és per a Sergi Belbel amb l'obra –escrita en castellà– *Caleidoscopios y faros de boy*. A.G./V.W.

Tenim doncs una data i un fet: 1985 i el bilingüisme dels qui escriuen des del Principat, des de les Illes, des de València, un fet intrínsecament enriquidor però, a la vegada, negatiu potencialment per a la llengua més minoritària, en aquest cas el català.

Com és lògic, tots els autors opten a tots els premis possibles, i per tant, Cunillé, Zarzoso, Sàrries i un llarg etcètera, tenen premis en llengua castellana com el Bradomín, el Maria Teresa de León, el Calderón de la Barca, etc.

Tenim també un altre fet important. Els autors d'aquesta generació i de la següent no són autodidactes; tenen una cultura literària, artísti-

ca i teatral adquirida ordenadament durant els seus estudis, sovint universitaris. El que s'anomena «intertextualitat» i també el fenomen de la «metateatralitat» es deriven fàcilment d'aquest fet.

Com a conseqüència de les primeres passes del camí cap a la democràcia a l'Estat espanyol, es comencen a crear Centres Dramàtics i Escoles de Teatre. A Barcelona, primer el CDG de Catalunya, després el TNC, i d'altra banda l'Institut del Teatre i la Sala Beckett, fan intents més o menys afortunats per donar sortida a les noves generacions teatrals. Els estudis i els tallers donen unes coordenades per a l'escriptura teatral que, tot i fent a vegades alguns autors clònics, permeten d'escriure amb una estructura teatral coherent, amb uns diàlegs teatrals creïbles. Les beques del CDG i del TNC a Barcelona no gaire afortunades en resultats, permeten a alguns autors recents treballar amb equips professionals i estrenar en unes condicions millors que les de generacions anteriors, tot i no ser les idònies, tot i crear cercles una mica massa tancats que a vegades semblen mediatitzats per raons que només són tangencials pel que fa a la creació teatral.

I en aquest apartat que mira de parlar de les possibilitats d'estrena del teatre contemporani, no és pas inútil comprovar que, com en períodes anteriors, la majoria d'autors recents que aconsegueixen estrenar és sovint perquè el mateix autor es converteix en director, actor, escenògraf i productor de la seva obra.

b) Cal també considerar aspectes que influeixen les nostres dramaturgies, però també les d'altres països.

La Unió Europea i, en general, la més gran facilitat per viatjar, i per intercanviar experiències i informació arreu del món, fa que els temes, les faules, l'escriptura del teatre dels darrers vint anys aproximadament, no tinguin gaire especificitat geogràfica i/o política i que els autors que escriuen en català ho facin sobre temes similars i amb escriptura semblant als que escriuen en altres llengües.

També cal tenir molt en compte la situació del món i no només la del país de l'autor, a l'hora de parlar d'aquestes dramaturgies. És ben

evident que tant la desaparició del mur de Berlín l'any 1989 com la de l'URSS el 1994 amb el consegüent canvi de forces que passen de l'equilibri polític bipolar a un moviment caòtic que omple de petites grans guerres el nostre planeta, tot això fa canviar les inquietuds temàtiques del teatre.

c) Quin teatre tenim avui d'autors de les darreres generacions?

Pel que fa temes i característiques estructurals i d'escriptura, potser les característiques comentades fins ara hagin produït un cert desconcert, una certa manca de punts de referència que no els permet adoptar cap tipus de postura ideològica, que no els permet creure que poden donar solucions o opcions vitals correctes, que els porta a jugar amb situacions abstractes, a parlar d'ells mateixos com a fenomen sociològic o a indagar en la solitud i la manca de comunicació de la nostra societat. I també, com dèiem abans, a parlar de literatura, teatre i història com a referents culturals normalment menys problemàtics que la realitat immediata i directa. S'ha produït un fenomen que críticament ha estat anomenat com el «què?/com?» que caricaturitza algunes d'aquestes obres, però dins el qual hi ha obres importants.

I aquí aventuraria una hipòtesi que de moment no puc demostrar però que, a partir de coses vistes o llegides d'altres teatres i d'altres països que també van conrear el «què?/com?», em fan sospitar que podria ser certa. Potser estem entrant en un període en què els autors comencen a anar més enllà per tornar a escriure obres de més durada, com les de períodes anteriors, de més contingut actual, de més profunditat.

Pel que fa la quantitat d'estrenes i la qualitat de les seves produccions, només cal fer una ullada a les cartelleres dels diaris. Possiblement Barcelona sigui un bon model, fins i tot un model optimista, però veient la programació de la temporada –que només inclou part de la de les sales alternatives–, juntament amb 54 espectacles de procedència externa, estrangera o en castellà, podem comptar-ne només 12 de procedència catalana, 6 dels quals no es basen en el text, un és un

clàssic (*Maria Rosa*, de Guimerà) i l'altre un homenatge de poques representacions a Joaquim Ruyra, al TNC.

Carles Alberola, Albert Espinosa i Gemma Rodríguez estrenen dins el projecte T-6 (que sembla convertir-se en T-3) al TNC, Dani Salgado estrena *Porno* al Lliure, Arbonés –novel·lista de prestigi que estrena per primera vegada al teatre professional– estrena *Klaus i Mortimer* i Josep Pere Peyró mostra a la Beckett un *Tríptic* de tres obres seves, posades en escena en castellà per una companyia argentina. Potser també Manuel Veiga estreni la seva darrera obra premiada, *El cant de la sirena*, no és segur. I poca cosa més.

He parlat només de les generacions que comencen durant la democràcia.

No vull pas dir que no hi hagi autors anteriors importantíssims que són pràcticament ignorats, excepte Josep Maria Benet i Jornet, l'únic que continua estrenant amb unes certes regularitat, facilitat i condicions de producció. Potser també els germans Sirera. Aquesta és una situació política, cultural i teatral, absolutament injusta. Jordi Teixidor, Josep Maria Muñoz i Pujol, Alexandre Ballester i tots els autors de la importantíssima generació Sagarra han estat arraconats, com també els anteriors com Brossa, com Palau i Fabre. És el mateix que ha passat a la resta de l'Estat espanyol amb la generació del *nuevo teatro* i també la més antiga, la de Rodríguez Méndez, la de Sastre, la *generación realista*.

Com va arribar al món del teatre un director escènic dels anys 60

Josep A. Codina

Gairebé tota la generació de directors escènics sorgida els anys seixanta, per a bé o per a mal, va créixer i s'educà en plena dictadura franquista. Els anys de la postguerra van ser durs per a la majoria dels espanyols però van ser encara molt més durs per a tots aquells que no combregaven amb les idees del règim. Si la manca de les necessitats més elementals va ser la nota més destacada de la dècada dels 40, pel que toca a las necessitats espirituals, la repressió implacable va tallar de soca i arrel qualsevol brot d'intel·ligència o progrés que intentés sorgir. En aquell desert cultural, ple de riscos i amenaces, calia recórrer a les argúcies més subtils i pagar un preu, moltes vegades abusiú, per tal de recuperar el fil cultural que la generació anterior intentava transmetre'ns (gairebé com havien fet els canonges de la seu de Barcelona, després de les invasions bàrbares, canviant un camp per una gramàtica llatina). En tot aquell ambient falaç i desorientador era difícil lluitar contra tanta ignorància i perfídia, introduir elements de progrés i trobar un camí dreturer a seguir. Tanmateix, just acabada la guerra, començava, tot seguit, el moviment antifranguista tenaç i infatigable, utilitzant els mitjans més inversemblants i impensats, però que, amb penes i treballs, ens va ajudar a sobreviure fins a l'arribada de la primera, encara que minsa, renovació dels anys seixanta. No és estrany,

doncs, que la vocació personal de cadascú s'assolís pels viaranys més entortolligats i diversos.

La meva família no va patir directament atacs i abusos de la dictadura, però en sofrí les conseqüències, com tothom. No vam passar gana ni ens van faltar les coses més imprescindibles per a sobreviure amb una certa tranquil·litat, però la nostra existència va estar amargada pel racionament dels aliments, les restriccions elèctriques i, des del costat ideològic, per l'obligació de mantenir les nostres consciències en un estat perpetu al bany maria.

Els meus pares, uns pagesos vinguts de joves a Barcelona i convertits en botiguers, no tenien grans aspiracions culturals. Enderriats com estaven a tirar endavant la família, deixaven la nostra educació en mans de l'escola. Tanmateix eren uns pagesos lletraferits a qui agradava llegir i documentar-se i potser dec a aquesta afeció els primers contactes involuntaris amb el teatre. Durant els anys de guerra, el meu pare col·leccionava la *Història il·lustrada de la Literatura Universal*, els primers fascicles de la qual corresponien, justament, a la Tragèdia Grega. La meva mare els llegia amb avidesa i després ens contava, com aquell que conta un conte, les històries d'Antígona i Èdip, tot fent-nos empassar les sopes o la truita de reglament. Nosaltres, impressionats i emocionats, barrejàvem sopes i plors que anaven coll avall i provocaven, si més no, una inquietant digestió. Vet-ho aquí com, sense saber-ho, vaig entrar al Teatre per la porta gran de la Tragèdia.

Per uns altres camins, tampoc gens teatrals, vaig arribar a la coneixença de Shakespeare, tot ignorant la seva futura influència en la meva vocació. Va ser al cinema del barri –un d'aquells cinemes on es barrejaven les olors del zotal i del pa amb tomàquet i truita– on vaig poder veure *Romeu i Julieta* protagonitzada per Norma Shearer i Leslie Howard. Va ser un impacte inesborrable. Passat un munt d'anys encara em recordo de tots els detalls, mentre que s'han esborrat completament les altres pel·lícules d'aventures, teòricament més a l'abast d'un nen de vuit anys, l'edat que llavors tenia jo. Aquest aprenentatge shakespearí es completaria, aquells mateixos anys, amb la lectura de *La comèdia*

dels errors, publicada per l'editorial Araluce en una versió per a infants. Era a la biblioteca d'una amiga que, més sortosa que nosaltres, pertanyia a una família molt afeccionada al teatre. S'aprenia de memòria les obres que veia i, després, ens les feia representar al jardí de casa seva. Eren obres, segurament, dels Quintero o de l'Arniches, el teatre que es representava, llavors, a Barcelona, comercials i sense altres aspiracions. Jo copiava els ensenyaments i després les representava, adaptades i canviades, al menjador de casa meua, com si fóssim membres d'una escola «iniciàtica» d'art dramàtic. A part d'aquestes iniciacions casolanes, no havíem posat mai els peus en un teatre sinó era per veure *Els pastorets* a les sales parroquials o algun espectacle flamenc de la Conchita Piquer o la Carmen Amaya, molt del gust dels meus pares.

He esmentat abans que la família confiava la nostra educació a l'escola. En aquest sentit vaig ser un ésser privilegiat. L'escola Santa Florentina, aparentment una escola anodina, de barri, on vaig fer el primer ensenyament, celebrava la festa de final de curs al Palau de la Música Catalana. Admirat i bocabadat entrava en aquell recinte com si fos un Sancta sanctorum. De retorn a casa, no parava d'explicar als meus pares les meravelles i els colors dels vidres, dels mosaics, de les escultures i de tota aquella parafernàlia, orgull del nostre més genuí estil modernista. Passada la primera impressió, el Palau es convertia en casa nostra i descobríem que un teatre també pot esdevenir familiar i divertit: corríem pels corredors, ens enfilàvem fins la balconada que hi havia dalt de tot de l'escenari i descobríem racons inquietants plens de faristols i estris de l'Orfeo. El que s'assajava a l'escenari —en general danses i cançons inefables del mestre Joan Llongueras—, passava a segon terme, però també ens introduïa al món de la música i el teatre. No és estrany que aquesta familiaritat amb el Palau de la Música ens ajudés, anys després, quan començàvem a ser grandets, a considerar com una cosa normal i habitual l'assistència als concerts que s'hi programaven.

Les directores d'aquella escola —Pepita i Sofia Forns— no es limitaven a celebrar el final de curs al Palau de la Música. A l'escola s'organitzaven concerts i representacions de ballets catalans, conferències,

narracions, visites als museus, excursions. Gràcies a aquestes activitats vaig anar per primera vegada al Liceu a veure un dels espectacles més bonics que he vist: els *Ballets del Coronel de Basil*, hereus directes dels *Ballets Russos de Diaghilev*. Naturalment, jo no podia ni sospitar que estava veient els decorats i vestuaris autèntics de Léon Bakst o admirant les coreografies de Màrius Petipa ballades pels millors ballarins d'aleshores: Dokowdowski, Eglevski, Taltxief ... Però va ser un tast de l'art més exquisit i m'educaren el gust per sempre.

Alternant amb la temporada de ballet, es programava la temporada d'òpera i, com era de costum a l'escola, ens portaren a veure *La Bobè-me*. No em va costar gens entrar en aquell món inconegut, on els sentiments s'expressaven tot cantant, i vaig decidir que l'òpera era de la mateixa família de la sarsuela, però millor.

Mai no he entès com aquelles mestres tan agosarades i tan catalanes, que ens duïen a veure tantes coses i ens obrien els ulls cap a la gran cultura, no fossin perseguides pel franquisme. Potser el fet que en el professorat de l'escola alternaven delators feixistes i mestres republicans camuflats les tranquil·litzava i les deixava fer. I nosaltres apreníem, apreníem... I mai no els ho agraiem prou.

En canvi, l'altra escola on vaig fer el segon ensenyament, tot i tractar-se dels Germans de les Escoles Cristianes de la Bonanova (Els *Hermanus*, com els dèiem normalment), tot i ser una escola d'anomenada, culturalment, per a mi, va ser un zero a l'esquerra. Fora de l'educació carca i carrinclona, l'únic entreteniment possible era el futbol. En la sala teatral, convertida en cinema, només s'hi representaven, una o dues vegades per curs, obres de la Biblioteca Teatral Salesiana, interpretades, només, per homes (potser un involuntari precedent dels transvestits i el teatre gai). Tanmateix hi vaig veure els primers Autos Sacramentals de la meua vida i aquella barreja de diví i profà –sempre representats únicament per mascles– m'agradà i em va fer entrar en les magnificències del teatre del *Siglo de Oro*.

Als *Hermanus* ens arribaven uns fulls, editats per les Associacions Familiars Cristianes, amb una guia de pel·lícules i obres de teatre. Les

més desancosellades eren les marcades amb 4R. No vaig entendre mai perquè totes les obres teatrals, sense excepció, estaven marcades amb 4R. Com que no anava mai al teatre, no em preocupava, però m'imaginava els problemes que tindrien els bons cristians amants de l'art de Talia.

Cal dir, però, que l'activitat teatral d'aquells anys era una vergonya. El teatre en català estava absolutament prohibit i els seus actors havien de passar-se al castellà o obrir botiga per no morir de fam. Els empresaris de la ciutat només es preocupaven de no perdre diners o de fer-ne de la manera que fos. S'havien refugiat al Paral·lel amb un repertori de comèdies lleugeres i revistes, entre les quals destacaven, per la seva originalitat, les revistes vieneses d'Arthur Kaps, al Teatre Espanyol. A part de les temporades locals i fixes de teatre clàssic que programava la Compañía Ulloa-Campoy al teatre Calderón, gairebé tota la resta eren obres que arribaven de Madrid, comercials i sense cap mena d'interès. Finalment n'hi havia unes altres, promogudes directament pel Ministerio de Información y Turismo, per tal d'imposar arreu d'Espanya els «tresors» del teatre nacional. Entre tanta mediocritat, cal retre homenatge al grup d'actors i directors professionals o no (Ana Maria Noé, Mercedes de la Aldea, Antonio de Cabo, Juan Germán Schroeder...) els quals, amb un esperit de sacrifici i un entusiasme dignes de millor causa, organitzaven les sessions del Teatro de Cámara on es representaven les obres més significatives del repertori internacional, *La pell de les nostres dents*, *La P...respectuosa...* amb l'autorització de la censura per a *una sola nit*.

Els actors barcelonins aprenien els ensenyaments de l'art dramàtic a l'Instituto del Teatro, que usurpava i substituïa l'Escola de Teatre, fundada per Adrià Gual i la Diputació. Seguien, durant tres o quatre anys, un ensenyament carrincló i mediocre, impartit per antics professors claudicats que seguien mansament els imperatius feixistes del seu director, Guillermo Díaz-Plaja.

I així arribàvem al final dels quaranta, ignorants de qualsevol altra actitud que fugís de les coordenades franquistes, ignorant les represions de la censura, dels empresonaments i càstigs i convençuts que Espanya, malgrat tot, era *Una, grande y libre!*

Els anys cinquanta no van aportar grans canvis en l'activitat teatral de la ciutat i un nombre important de sales teatrals van ser enderrocades o es van convertir en cinemes (Teatre Nou, Poliorama, Principal, etc.). Malgrat tot, alguna espurna d'esperança es va encendre i a les cartelleres hi van aparèixer títols que preludiaven un cert canvi i el desig d'iniciar nous camins. A principis de la dècada s'estrenà al teatre Comèdia *La Muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, un autor significatiu dins el règim franquista. No deixava de ser una obra mediocre i comercial que utilitzava, com a esquer, la situació del membre «roig i mal vist» d'una família catòlica i benestant. Però era la primera vegada que es permetia parlar d'algú «de l'altre bàndol» en un escenari i, naturalment, l'obra va produir un gran enrenou i un gran èxit pecuniari.

Les companyies oficials o semioficials, com la de Tamayo o la Luca de Tena, podien representar, sense traves, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, malgrat que hi hagués un suïcidi. La companyia semiargentina de Pepita Serrador, tampoc no trobava impediments per a contar la vida de la exprostituta *Filumena Marturano*, d'Edoardo de Filippo. Punts històrics o significatius de la ciutat eren utilitzats per a representar-hi grans muntatges escènics: Juan Germán Schroeder utilitzava el port de Barcelona i la caravel·la lligada allí per a un muntatge excepcional d'*El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, poeta llorejat en el no molt llunyà Congrés Eucarístic, on el mateix Schroeder havia muntat *El gran teatro del Mundo*, de Calderón, a la Sagrada Família. A la plaça del Rei, s'hi representaven *La vida es sueño*, de Calderón o *El villano en su rincón*, de Lope de Vega i fins i tot havia estat recuperat el Teatre Grec de Montjuïc. Dolly Latz, una exdeixeble de Max Reinhardt, escapada del nazisme, s'havia instal·lat a Barcelona i, protegida per l'alcalde Simarro, un lletraferit, amant de la cultura clàssica, comptava amb una subvenció de l'Ajuntament per a programar unes temporades de teatre clàssic al recinte de Montjuïc.

Durant dues o tres temporades seguides, s'hi representaren *Electra*, *Les troianes*, i altres obres clàssiques gregues. Quan l'alcalde Simarro va ser defenestrat, les subvencions quedaren sense efecte i la companyia es

va desfer. Els *Festivales de España* van recuperar l'espai i durant un seguit de temporades hi programaren el seu repertori. Tota l'organització era prepotent i ostentosa, però eren els únics que es podien permetre el luxe de contractar els actors i actrius més famosos del moment i pagar bons escenògrafs. El públic hi acudia nombrós i omplia, sense grans esforços publicitaris, el recinte del Grec. Malgrat això, hi vam poder veure obres que, en mans d'altres grups no oficials, no haurien estat permeses: *Antígona* i *L'Alosa*, d'Anouilh, *La Celestina*, *L'Orestíada*, *El somni d'una nit d'estiu*, etc., etc. Després dels *Festivales de España* i fins a la proximitat de la transició, només s'hi va representar una vegada teatre en català: *Juli Cèsar*, de William Shakespeare, dirigida per Esteve Polls. Una traducció, tanmateix...

Ja no venien les companyies italianes d'Emma Grammatica i Francesca Bertini (dues glòries de l'escena italiana), però alguna companyia estrangera aconseguia treure el nas per la frontera i oferir-nos representacions memorables que van enriquir profundament els nostres coneixements teatrals. Xavier Regàs va poder portar al Romea la companyia de Louis Jouvet amb *L'école des Femmes*. Va ser com el testimoni d'una cultura que sempre havia estat apreciada a Catalunya i de la qual se'n havia allunyat. Els nord-americans, aprofitant l'avinentesa de les bones relacions diplomàtiques, oferien al Liceu una representació inoblidable de *Porgy and Bess*, de Gershwin. Com que les relacions diplomàtiques amb la Xina no existien, els productors que contractaren l'Òpera de Pequín, per al Palau de la Música, es van haver d'inventar una història complicadíssima per tal de fer creure que aquella companyia no era la de l'estat comunista sinó una altra cosa... S'agraeix la traça que van tenir perquè, gràcies a això, vam fruit d'un dels espectacles més importants del món i al qual devem molt de la nostra vocació teatral.

Quant al teatre català, la tenacitat de la Companyia Maragall, finalment havia aconseguit «rebaixar-lo» de la llista negra. Es podia representar habitualment al teatre Romea, però els autors havien de ser innocus. Van ser les grans temporades del teatre de Josep Maria de Sagarra, emparentat directament amb les coordenades inofensives del

teatre romàntic i que van culminar amb l'èxit total de *La ferida lluminosa*. Les comèdies de Lluís Elies, Xavier Regàs, Rusiñol i altres autors nostrats, configuraven la resta de la programació sense suc ni bruc. Aprofitant el dia lliure de la companyia, en Jaume Font, un industrial culte, va patrocinar la representació única, autoritzada, d'*El Misàntrop*, de Molière, en traducció de Joan Oliver. Va ser una de les millors interpretacions de Núria Espert i de Ramon Duran.

Quant als grups amateurs, cal dir que s'escarrassaven per representar el mateix repertori de les companyies professionals. No acostumaven a tenir gaires pretensions ni eren uns grans actors, però d'aquesta manera es van mantenir actius molts teatres del nostre país, destinats, en principi, a convertir-se en cinemes. També cal tenir en compte que una gran part del seu repertori era en català i que, gràcies a ells, va ser més fàcil el contacte amb les poblacions quan començaren a actuar els grups posteriors del teatre independent. Ocasionalment, altres grups d'aficionats intentaven programar obres interessants, aprofitant que la censura era menys rígida amb els amateurs. I així, aprofitant les festes de la Mercè i la protecció de l'Ajuntament, l'Orfeo Gracienc va poder representar *Romeu i Julieta*, de Shakespeare, en versió catalana de J. M. de Sagarra, dirigida per Esteve Polls i interpretada per Enric Guitart i Núria Espert que, just aleshores, començava la seva llarga i intensa activitat artística. L'entrada valia divuit pessetes i el meu pare va rondinar pel preu, però jo havia establert, des de la meva infantesa, un devot lligam amb Shakespeare que no es desfaria mai més.

No es pot deixar de banda la magnífica tasca empresa per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona iniciada al bell mig dels anys cinquanta (1955) i mantinguda, sense defallença, fins el 1963. Va ser una iniciativa de la burgesia catalana per tal de fer conèixer els autors catalans i les obres més recents del repertori internacional. Els seus actors i actrius, dirigits i capitanejats per Frederic Roda, eren tots amateurs i les sessions se celebraven com a representacions úniques al Palau de la Música. Gràcies a la seva tasca es van representar obres de Joan Oliver, de Manuel de Pedrolo, de Salvador Espriu, de Maria Aurèlia Capmany,

fins llavors desconeguts, però també de Txèkhov, d'Anouilh, de Strindberg i dels grans autors estrangers. D'ella va sorgir el grup de Teatre Viu, el Teatre Experimental Català i Els Joglars.

Cap a finals dels cinquanta Josep Romeu, un erudit del teatre medieval català, va tenir l'encert de recuperar les consuetes del Teatre Hagiogràfic Català i representar-les, amb bon sentit arqueològic, dos o tres cops a l'any, al saló del Tinell. Trobats i recollits en una sagristia parroquial, no eren textos de primera qualitat, però sí bastant teatrals. El públic, curios, hi va respondre favorablement perquè es tractava de conèixer les arrels més antigues del teatre autòcton.

Nosaltres, aquells anys, ja no érem uns infants i plens d'estímuls per conèixer món ens delíem per poder veure tot aquella munió d'espectacles que s'anava eixamplant dia a dia. Tanmateix, mai no se m'hauria acudit mirar-me'ls amb uns altres ulls que no fossin els del simple afeccionat. Al contrari, el teatre i el seu món eren més aviat mal vistos per les persones d'ordre. Vaig decidir, doncs, considerar el teatre com un entreteniment ocasional i dedicar-me a altres activitats que m'aportessin una millor formació personal. I així vaig entrar a l'Escoltisme, decidit a convertir-me en un «bon ciutadà».

El Moviment Escolta, creat per unes mentalitats imperialistes i comparat, molt injustament, amb la Falange Española i altres formacions similars nazistes, va tenir un caràcter completament diferent quan va arribar a Catalunya. Els seus principis patriòtics i socials de tasca feta en equip (sense perdre de vista la iniciativa individual), de relació intensa amb la natura, d'ajut al proïsme, van trobar camp adobat en un país on regnava el totalitarisme més absolut. Els seus dirigents a Catalunya van saber fer-ne una eina d'autoformació i de servei al país, sense caure en els inconvenients d'una disciplina excessiva. A la meua generació ens va anar com anell al dit i ens donà una obertura de possibilitats que, indubtablement influïrien, més endavant, en la recerca de la nostra vocació. I així va ser pel que a mi toca. El curios del cas és que, justament, després d'una intensa vida de comunicació amb la natura acabaria, amb armes i bagatges, tancat en una sala teatral.

Les jornades dedicades a una intensa activitat a l'aire lliure acabaven al vespre amb una vetllada al voltant del foc. S'hi contaven històries, es cantaven cançons i, moltes vegades, es feien acudits representats. Eren unes interpretacions més aviat lamentables i improvisades sobre la marxa. Tanmateix, aquelles actuacions espontànies van començar a aguditzar en mi el gust per la interpretació, però sobretot el gust per la direcció escènica. Mossèn Antoni Batlle, el nostre conciliari i el puntal màxim de l'escoltisme catòlic català sentia, també, un gust especial pel teatre i més d'una vegada ens havia ensenyat a parlar i moure'ns per l'escenari. Amic de Mn. Manuel Trens, tots dos s'havien dedicat a traduir, amb molta gràcia per cert, les farses, sainets, al·legories poètiques, que constituïen la base del repertori de la companyia Les comédiens routiers. Aquesta companyia, formada bàsicament per elements sorgits de l'escoltisme francès, era de caràcter itinerant i circulava per tot França amb un repertori de teatre popular. Moltes vegades eren farses franceses medievals, d'altres eren obres del teatre hagiogràfic nacional, però moltes vegades representaven obres que autors coneguts, com Henri Ghéon, André Obey, Léon Chancerel, havien escrit expressament per a ells. Algunes d'aquestes obres, doncs, traduïdes, les representàvem en els focs de camp i en les festes escoltes. M'agradava molt llegir-les i muntar-les perquè anava veient com estaven construïdes i com tot aquell seguit de rèpliques i contrarèpliques es podien convertir en acció escènica. Per sort, a la meua colla també li agradava fer el pallaso dalt de l'escenari i hi col·laboraven amb entusiasme. I així ens vam estrenar, com a homes de teatre, amb un adaptació de *Foradeu, germans, foradeu*, un conte de Mark Twain adaptat i dirigit per un servidor. Deuria ser la meua primera direcció escènica, de la qual val més no parlar-ne.

La meua vida a l'Escoltisme es va veure interrompuda el 1955 quan vaig decidir anar-me'n a Mannheim a estudiar alemany. Allí no vaig anar mai al teatre ni vaig entrar en contacte amb ningú de la professió, així és que la mort de Bertolt Brecht em va passar completament per alt. No havia sentit parlar mai d'ell.

De tornada d'Alemanya, el 1956, vaig recuperar l'activitat escolta, però era evident que la meua inclinació preferida era el teatre. Justament durant aquell any d'absència, un grup d'antics escoltes, afeccionats al teatre, havien assistit a uns cursets organitzats per l'escoltisme francès sobre Arts d'Expressió, concretament sobre Expressió Dramàtica. Tot el grup desitjava millorar la qualitat de les actuacions als focs de camp i canviar els acudits per textos més substanciosos. Això comportava la creació d'un equip que s'ocuparia de trobar un tema bàsic per a cada vetllada compost de textos i cançons, triats per aquesta ocasió. Els intèrprets tindrien uns ensenyaments bàsics per tal de saber parlar i actuar degudament i es tindria una cura especial a triar vestuari i elements decoratius. S'havien previst cursets i representacions, encara que en el primer dels cursets érem nou professors i un sol alumne. No ens vam desencoratjar i començarem a tirar endavant l'Equip d'Expressió de l'Escoltisme Català. Quan els primers fundadors van haver d'abandonar l'equip per culpa de les seves activitats professionals, van entrar altres col·laboradors, un d'ells l'Albert Boadella, amb els quals anàvem preparant tota mena d'actes on l'art escènica tingués cabuda.

En totes aquestes activitats jo era jutge i part, vull dir que, a més de confegir els espectacles i dirigir-los, també hi intervenia com actor. El dia que vaig veure per primera vegada *La commedia degli Zani*, una magnífica actuació de la Companyia Ca Foscari, de Venècia, basada en textos de la Commedia dell'Arte, al Teatre Candilejas, em vaig sentir com si el dit de Talia m'hagués tocat el front i hagués decidit fer-me actor. Quan a la sortida saltava com un Arlequí per la rambla de Catalunya, i confessava a un amic els meus desigs d'esdevenir actor, aquest em mirà i, ple de seny, sense dogmatismes, em diu: –Doncs mira, jo et veig més com a director que com actor. Va ser com un gerro d'aigua freda, però que em va fer canviar el curs de les meves aspiracions vocacionals.

Quan es va inaugurar el Concili Ecumènic, els caps escoltes em van encarregar una versió escènica de l'Apocalipsi de Sant Joan per a representar-la davant de la façana del monestir de Sant Cugat. No l'havia

llegit mai, però me'l vaig empassar tot. Val a dir que la seva lectura em trastocà com sol passar a tot aquell que llegeix aquella obra per primera vegada. Naturalment que se m'escaparen els símbols xifrats i el contingut total, però em captivà la bellesa del text i la seva profunditat. En lloc de renunciar a la proposta, una tarda que seia al bar Terminus del passeig de Gràcia, vaig agafar llapis i paper i vaig començar a dividir el text en escenes i a imaginar moviments d'àngels, bèsties i dimonis per l'escenari. Cors angèlics, parlaments, visions, tot trobava el seu lloc. Un equip de lectors immòbils assegurarien els textos recitats. La resta es dividiria en grups i tindrien perfectament marcades les entrades i sortides i les evolucions per l'escenari. La música, naturalment, seria amb aparells. Quan vaig acabar m'ho vaig mirar i em vaig dir tot satisfet: –Mira, no està malament. Si tot partint de zero has estat capaç de resumir escènicaament l'Apocalipsi de Sant Joan, si estudies i t'hi dediques de ple, potser podràs arribar a fer alguna cosa interessant en el camp de la direcció. Pensat i fet, vaig decidir, tot d'una, dedicar-me a la professió de director escènic. De res no van servir els consells d'amics que em deien que no deixés el negoci que tenia, de res no van servir les reflexions del psicoterapeuta que m'aconsellava recuperar l'equilibri interior amb accions socials ni de res no van servir les temences expressades pels dirigents escoltes que veien que tard o d'hora deixaria l'equip d'expressió. Només la família en pes em va fer costat i m'assegurà el seu suport si les coses anaven de mal borràs.

L'Apocalipsi no es va representar mai. Jo demanava, *infelice di me!* dos-cents intèrprets i una setmana d'assaigs; em concedien cinc voluntaris i un dia d'assaig... Malgrat això, vaig continuar en l'equip d'expressió encara un any o dos, muntant espectacles i animant els focs de camp amb nous suggeriments, però el camí estava decidit. Volia anar a una escola d'art dramàtic a l'estranger. Vaig fer gestions i vaig demanar ajudes, però no en vaig aconseguir cap.

Durant aquest temps havia tingut contactes amb en Ricard Salvat. L'havia conegut com a director en els assaigs d'*El burgès gentilhome*, de Molière. Es tractava del muntatge anual d'una obra interpretada per la

gent d'upa de Barcelona (ara en diuen *High Life*) i destinada a recollir fons per a les activitats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. No és que la nostra relació anés més enllà de la tasca escènica, però un corrent de simpatia es va establir entre nosaltres. Més tard col·laboràrem amb la Maria Aurèlia Capmany, en Lluís Marfany, en Joaquim Molas i en Josep Maria Montanyès, en la secció teatral de la revista *Serra d'or*, dirigida per Jordi Carbonell. També havíem participat en un acte cultural al Forum Vergés on la nostra versió escolta de *La consuetud de Sant Jordi* coincidia amb una actuació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Quan aquesta escola es va fundar el 1960 en Salvat m'havia convençut per a matriculara-m'hi. Hi vaig romandre uns dos mesos però les meves activitats escoltes m'impediren continuar els cursos normalment. Un dia el trobo assegut a la terrassa de La Luna, el bar de la plaça de Catalunya i comencem a xerrar. Jo li comento i li explico els problemes que tinc per anar a estudiar a una escola a l'estranger. Ell, molt directe, em comenta: –I per què en lloc d'anar a estudiar a fora, no et quedes aquí i véns a estudiar a la nostra escola? No vaig contestar de seguida, però m'ho vaig rumiar i dies després li comunicava el meu desig de matricular-me a l'EADAG. Hi vaig ser acceptat i vaig entrar com alumne i com ajudant de direcció d'en Ricard Salvat. Aquell any de 1963 va ser l'any del meu part en el teatre i el bateig va ser com ajudant de direcció al Teatre Romea, on es representava, dins la programació del Cicle de Teatre Llatí, *La fira d'arrambi qui pugui*, de Jean Anouilh i amb la direcció del mateix Ricard Salvat.

El meu part, però, no va ser l'únic. Si durant les dècades dels quaranta i dels cinquanta el teatre, com tota la cultura, va estar immers en la pura mediocritat, l'arribada dels anys seixanta va comportar un canvi total de les estructures del país. Evidentment, continuava la dictadura amb tota la força i amb duresa si cal, però la resistència també era cada cop més forta i s'assegurava l'adhesió de molts estaments socials. Les classes obreres no cedien, al contrari, cada dia eren més agosarades i les vagues no perdien intensitat. Els estudiants revoltats i sensibilitzats eren perseguits o torturats, però sabien que estaven lluitant per una

causa justa. La repressió arribava fins als intel·lectuals que gosaven protestar contra les injustícies del règim i eren empresonats..

D'altra banda l'afluència turística i les possibilitats de trobar treball a l'estranger obligaven a obrir les fronteres i amb l'obertura s'intensificava el trànsit arreu del món. La joventut no tenia diners però els pocs que tenia els esmerçava per viatjar, per conèixer nous mons, noves idees, noves tendències. Alguns s'hi quedaven per sempre, d'altres tornaven enriquits espiritualment i amb ganes d'acabar d'una vegada per sempre amb la dictadura de Franco. Noves editorials, noves visions, noves tendències ens omplíen d'esperança i ens feien afermar-nos en les nostres conviccions.

El teatre no podia mancar a la cita. Una generació nova, més exigent, rebutjava el teatre comercial que es feia i iniciava nous camins. El cicle anual de Teatre Llatí ens permetia veure, de tant en tant, les realitzacions de companyies estrangeres. En aquesta programació, més aviat burgesa, s'hi colava sovint més d'una companyia jove, contestatària que capgirava tot el tarannà dels festivals. L'herència de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona la recollien el teatre Experimental Català, que s'especialitzava en el muntatge d'obres particularment difícils, els Joglars i, com a reacció en contra, l'Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual, fundada el 1960 com a secció teatral de l'escola del Foment de les Arts Decoratives. Quan l'escola del FAD va plegar, la secció teatral va continuar i es va convertir en el gresol d'autors, escenògrafs, actors i directors.

Altres grups més polititzats, com el Camaleó, es dedicaren a fer teatre de denúncia pels barris, tasca ja iniciada pel grup de La Pipironda i altres. Feliu Formosa creava la companyia Gil Vicente i Francesc Nel·lo i el seu grup, el TEI, on es representaven obres del repertori internacional.

Podríem parlar de molts altres grups que s'iniciaven en aquells moments i que representaren totes les gammes de la professió teatral.

Sorgien nous autors: Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Jordi Teixidor, Francesc Barceló, Jaume Melendres, Xavier Romeu, Josep Maria Benet,...

L'activitat teatral de Barcelona s'expandia per tot el país. Els grups de teatre amateurs esdevenien grups independents gràcies a l'empenta dels joves que exigien un repertori més compromès. Les relacions entre els grups no es reduïen a la relació amb Barcelona. Arreu del territori s'ampliava una xarxa que recorria pobles i ciutats i intercanviava idees i programacions. Però no es pot oblidar que tota aquesta immensa activitat es va realitzar encara en plena dictadura i que la normalitat no va arribar fins la transició democràtica.

Narrar tot això és, però, més tema d'un llibre que d'una senzilla ressenya, dedicada únicament a explicar, com exemple testimonial, els camins que van portar a la naixença d'un director de teatre dels anys seixanta.

