

I i II

Seminaris

de Teatre

El teatre, literatura?

L'escriptura teatral

durant i després

del confinament

dos mil vint-i-u



Quaderns Divulgatius. Núm. 66

I i II

Seminaris

de Teatre

El teatre, literatura?

8 de juliol de 2019

L'escriptura teatral
durant i després
del confinament

6 de juliol de 2020

Quaderns Divulgatius. Núm. 66

Presentació
Sebastià Portell5

Pròleg
Carles Batlle. 9

I Seminari de Teatre

Teatre, veritat, política i literatura
Conferència de *Josep Maria Miró* 21

Entrevista
de *Laura Serra* a *Mercè Sarrias*47

Taula rodona:
La meva obra, literatura dramàtica?
amb *Maribel Bayona*, *Helena Tornero* i *Joan Yago*
moderada per *Txell Bonet*77

II Seminari de Teatre

Esriptura dramàtica postconfinament

Conversa entre els dramaturgs

Sergi Belbel i Victoria Szpunberg

moderada per *Oriol Puig Taulé*. 111

Mesures institucionals: I ara, què?

Conversa entre *Josep Ramon Cerdà i Toni Casares*

moderada per *Aída Pallarès* 147

Taula rodona d'autors teatrals

Amb *Jordi Casanovas, Aina de Cos, Lara Díez*

i *Núria Vizcarro* moderada per *Txell Bonet* 185

Presentació

Sebastià Portell

Si els escriptors no parlen de literatura dramàtica, els dramaturgs són escriptors?

Ja fa gairebé dos anys que vàrem celebrar la primera edició del Seminari de Teatre de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana i és un goig, avui, poder-vos presentar el «Quadern divulgatiu» que recull els debats que varen tenir lloc en aquesta edició i en la que va venir després. El seminari va néixer de la voluntat de l'Associació de posar l'escriptura dramàtica altra vegada al centre del debat de l'entitat, i compta des dels seus inicis amb la complicitat en l'organització de l'Institut del Teatre i, més concretament, amb la del director de serveis culturals del centre, Carles Batlle, així com el suport de CEDRO i la Institució de les Lletres Catalanes. Era l'any 2019 i l'Associació dedicava activitats periòdiques a altres gèneres o disciplines literàries, com ho és el Seminari de la Traducció a Catalunya, un dels referents històrics en què s'em-

miralla aquest mateix Seminari de Teatre, el Congrés biennal de Literatura Infantil i Juvenil, la participació de l'AELC en festivals poètics d'arreu del territori o, fins i tot, la celebració d'activitats centrades en eixos temàtics determinats, com per exemple el QLit, el festival de literatura *queer*, o bé el Seminari de Gèneres Fantàstics. Així doncs, era més que necessari que el teatre, com un dels principals gèneres literaris i per tant part essencial de l'activitat de molts dels membres de l'Associació, també tengués presència en les seves activitats. Vàrem posar fil a l'agulla, conjuntament amb Batlle, però també amb el suport i l'ajut de Lluís Hansen i Ferran Adelantado, també de l'Institut del Teatre, i de Carme Ros i Sara Serrano, des de l'oficina de l'AELC, i el primer dilluns de juliol del 2019, com qui fa la passa inaugural d'una llarga tradició, celebràvem el primer Seminari de Teatre a la mateixa seu de l'Institut.

El primer eix temàtic que vàrem voler tenir en compte pretenia, en certa manera, respondre a la pregunta essencial sobre la naturalesa literària del teatre. Si bé la qüestió era més aviat abstracta, vàrem considerar necessari abordar-la per poder donar el tret de sortida a aquesta trobada anual i així aplanar el camí del debat en futures edicions, amb eixos temàtics més concrets. Per començar, doncs, calia pensar en gran, i estam convençuts que ho vàrem fer; així ho constaten les intervencions que trobareu recollides a la primera part d'aquest volum.

La voluntat de concreció en futures edicions que teníem en inaugurar el Seminari va veure's sacsejada ja al segon any de celebrar-lo: no havíem començat a preparar la nova trobada que la pandèmia de la Covid-19 capgirava el nostre dia a dia i impedia quasi per complet qualsevol tipus d'activitat teatral més enllà de l'escriptura. Tampoc, és clar, cap trobada presencial; és per això que aquesta segona edició del Seminari es va celebrar de manera telemàtica. La contingència, doncs, condicionava aquesta nova edició, que per responsabilitat s'havia de celebrar amb més ull crític que mai. Com podria canviar el món del teatre tal com l'havíem conegut fins aleshores arran de la crisi de la Covid-19? Quines adaptacions i noves formes de treball havien de buscar dramaturgs, actors o espais teatrals? Quins aspectes i temes en comú sorgirien d'aquella situació d'emergència? Aquestes foren algunes de les preguntes que es van intentar respondre durant el Seminari, i sorprèn evidenciar la vigència de bona part de les propostes que els participants hi feren ara que ha passat un any i que sembla que començam a tenir un peu al coll sobre el virus i el seu impacte social i cultural. Val a dir, en tot cas, que els textos que llegireu a la segona part d'aquest volum són fills d'un moment determinat, i que representen el parer dels ponents a principis del mes de juliol del 2020; valgui aquest advertiment per considerar algunes de les afirmacions que s'hi fan més com

a testimonis d'un moment que no pas com a propostes rotundes i indiscutibles de cara al futur. Parlar en temps convulsos, quan no tothom té respostes als neguits del moment, és un acte de valentia i de generositat que mai agraiem prou als participants de la segona edició del Seminari.

Aquí teniu, doncs, el recull dels pensaments, debats i reflexions que les dues primeres edicions del Seminari de Teatre de l'AELC ha donat fins ara. Els publicam amb tota la il·lusió de qui comparteix el resultat d'un treball comunitari, talentós i divers, i amb l'esperança que les properes edicions serveixin, com a mínim, per aprofundir en els camins que han obert aquestes primeres dues trobades. I que sigui per molts anys!

Pròleg

Portem centenars, milers d'anys de camí...

Carles Batlle

Quan en Sebastià Portell em va proposar que l'AELC i l'IT sumessin esforços per concebre i dur a terme un primer Seminari de Teatre, m'hi vaig engrescar de seguida. Que una associació d'escriptors –de la qual formo part– volgués reivindicar la literatura dramàtica en un moment de fort debat sobre la qüestió, em va semblar d'una oportunitat meridiana. La pregunta de partida –ho vam convenir de seguida– no podia ser una altra: «El teatre, literatura?»

Després d'escoltar i de llegir totes les contribucions a la jornada, aprofito aquestes pàgines de benvinguda per dir-hi la meva.

Un record llunyà, dels primers dies dels meus estudis de filologia, irromp inesperadament al meu cap: els bancs de fusta de l'Autònoma, els finestrals assolellats, el fum de les cigarretes i el professor, barbut i foteta, que demana: «Què és la literatura?»

Mentre ho fa, ens passa fotocòpies i ens fa llegir articles críptics i saberuts sobre la matèria.

La veritat és que no vaig començar a treure'n una mica l'entrellat fins que, uns anys més tard, capficat de ple en la pregunta que ens ocupa, vaig descobrir els intents d'Aristòtil per definir l'especificitat de la tragèdia. Apunta l'estagirita que, si bé l'epopeia, la pintura, la tragèdia o, posem per cas, la manera de tocar la flauta són disciplines emparentades (totes elles comporten «imitació»), el cert és que podem diferenciar-les en funció dels «mitjans» que emprin, de l'«objecte» que imitin i de la «manera» com ho facin.

Els que fan escultura o pintura treballen amb els colors i les figures; els rapsodes ho fan amb la veu; els que toquen la flauta, amb el ritme o la melodia, etc. Si ens fixem només en els *mitjans*, podem separar del conjunt aquelles disciplines que només imiten amb l'expressió verbal (oral o escrita): des dels diàlegs socràtics a les elegies, passant per l'èpica, els tractats de medicina, la rapsòdia o el drama.

Dins d'aquesta partió, allò que ens permet escindir l'èpica i el teatre d'una agrupació més gran és que totes dues branques imiten «persones que actuen» (*objecte*) d'una manera definida i en un espai i en un temps concrets. Superats aquests dos primers sedassos –els *mitjans* i l'*objecte*–, podem començar a parlar d'un cert tipus de literatura (un terme que Aris-

tòtil, per descomptat, no utilitza). És a dir, si ens centrem en l'èpica i la tragèdia (la narrativa i el teatre), podem afirmar que totes dues usen els recursos propis de l'eficiència expressiva del llenguatge per parlar de persones que fan coses a causa d'altres coses o de l'acció d'altres persones (relat primigeni), i que ho fan en un moment i en un lloc que són determinants.

Què és el que és específic, però, de la literatura dramàtica? Què la diferencia de l'epopeia?... La *manera*. L'èpica, diu l'autor de la *Poètica*, imita tot narrant («s'explica quelcom esdevingut a un altre»); la tragèdia i la comèdia, en canvi, ho fan tot representant («com si actuessin i fessin les coses per si mateixos»). Sòfocles i Homer, explica Aristòtil, imiten amb el llenguatge les accions de persones. Ara bé, mentre la literatura del segon depèn de la narració (oral o escrita), la del primer depèn de la representació.

En aquest sentit, podem dir que les partitures dramàtiques (el «teatre de text») –no voldria barrejar les coses amb altres possibilitats performatives–, és una forma de literatura preparada o concebuda per a l'escena. La pregunta està servida: si la representació és l'element específic i determinant del drama, per què ens entestem a parlar de «literatura dramàtica», que sembla referir-se a la lectura?

Tal com recorda algun dels papers que estic presentant amb aquestes línies, la literatura dramàtica, com qualsevol altra literatura, està feta per llegir.

I tant! Qualsevol persona que es faci el propòsit de traslladar o traduir una partitura textual dramàtica, sigui clàssica o contemporània, a l'escena, primer de tot ha de llegir. Però ha de llegir d'una determinada manera. Permeteu-me que citi el mestre José Sanchis Sinisterra: «Leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.» Precisament per la seva especificitat (*manera*), la literatura dramàtica *reclama una construcció representacional en l'acte de lectura*. El bon lector –expressió que usa Sanchis– intueix sentits, projecta expectatives, relaciona el món que s'obre dins del seu cap amb altres textos, figuracions i pensaments, s'identifica amb els personatges o amb les seves accions... Però no en té prou. Al mateix temps, també configura una representació imaginària en un espai precís, teatral, encara que no correspongui a les convencions i els límits vigents; i, quan ho fa, activa tota la polifonia i la simultaneïtat dels diversos sistemes de signes que intervenen en el seu hipotètic muntatge mental (per bé que el discurs textual ni tan sols es digna a mencionar-los).

Doncs bé, partint d'aquesta argumentació (i recollint algunes de les aportacions dels autors convidats a aquests dos primers seminaris), goso proposar-vos un breu heptàleg (no m'han sortit deu punts, ho sento) que m'ajudarà a completar aquest intent de definició de literatura dramàtica. Sobretot

a reflexionar sobre allò que, avui en dia, hauria de ser una literatura dramàtica autènticament *contemporània*.

1. La literatura dramàtica és una forma de literatura preparada o concebuda per a l'escena. **El lector ha de ser un director virtual.**

2. El text dramàtic contemporani s'ha emancipat de les velles formes d'escriptura (que arrossegaven una vella –o no tan vella– manera de representar el món). I, amb tot, **la literatura dramàtica no pot oblidar que sempre es constitueix com a *partitura***. Per consegüent, cal prendre la precaució de substituir l'eficiència rítmica i emocional de la *fórmula* proscrip-ta per alguna altra mena d'*estructura d'efectes* que mantingui l'eficàcia en la comunicació.

3. La partitura pressuposa una estratègia, una composició, una previsió de resposta que s'insereix en el discurs. Aquesta estratègia ha de ser tinguda en compte durant el procés d'escenificació. Tot i assumir amb alegria l'enorme quantitat d'*espais buits* amb què es manifesta l'escriptura contemporània, tot i potenciar l'obertura semàntica i promoure la llibertat creativa en els muntatges, **la partitura reclama un tras-pàs escènic que respecti l'essència de la seva constitució.**

4. Cal diferenciar entre el text que forma part d'una composició performativa que l'usa com a *material* (i no com a eix, o com a patró a transvasar), del que és pròpiament **la literatura dramàtica**. Aquesta –és a dir, les partitures textuais per a l'escena–, sigui feta abans o durant els assajos, sigui feta de manera individual o col·lectiva, sempre és una composició: **una composició alhora concreta i oberta (que reclama ser tinguda en compte al moment de l'escenificació, però que sempre permet infinites realitzacions escèniques)**.

5. La literatura dramàtica *contemporània* (en el sentit agambenià d'aquest adjectiu) no s'hauria d'usar per divulgar missatges o creences, ni per afirmar res. Com el teatre i l'art en general, **hauria de servir per fer preguntes**. Responent al que apunta Josep M. Miró al text que trobareu més endavant, sí, hem de ser més Claudis que no pas Hamlets. I tant! I podem anar més enllà encara. El secret és convertir el misteri de l'escriptura en un acte honest d'interrogació i d'investigació. Que les revelacions intempestives no només vinguin de la mà dels textos d'altri (el que li passaria a Claudi), sinó que sorgeixin de la nostra mateixa escriptura. Jean-Pierre Sarrazac defineix molt bé aquest nou esperit: «veu del qüestionament, veu del dubte, veu de la palinòdia, veu de la multiplicació de possibles; veu erràtica que engega, que frena,

que es perd, que erra tot comentant i problematitzant». Així doncs, **la funció de la dramaturgia contemporània és organitzar artefactes que desemmascarin, tant per als dramaturgs com per als receptors, la normalitat del món**.

6. En aquest sentit, **la literatura dramàtica genera artificis** (o ficcions; «el sistema nerviós central de la humanitat està fet d'històries», diu el dramaturg alemany Roland Schimmelpfennig) **destinats a «buscar la màxima veritat possible» a l'hora de «reflexionar sobre la realitat»** (escriu Miró). I això –afegiria– encara que la matèria amb què treballi sorgeixi directament del *real*; posem-hi el document, o el testimoniatge, tant en voga els darrers anys.

7. Al seu text, Joan Yago, superant la reconeguda sentència de Peter Brook, reivindica la «reunió» que es produeix al teatre. Això va més enllà de la literatura dramàtica i abraça totes les arts escèniques en general. És una idea, tanmateix, important. *a)* L'autor defineix partitures o estratègies de composició que, tot cercant l'eficàcia retòrica, parteixen de la presumpció implícita d'un receptor. *b)* El bon lector és un director virtual, que activa, sense ser-ne conscient del tot, aquestes estratègies. *c)* **Quan l'escenificació deixa de ser mental i passa a ser de veres, quan la recepció és real, llavors la (co)(i)mplicitat**

amb els altres genera comunitat i sentiment de pertinença.

Com ha afectat la pandèmia de la Covid19 (tema del II Seminari) a tot plegat? Cal dir que les contribucions aquí aplegades van ser exposades al final de la primera onada, quan encara no sabíem què vindria després. Llegides amb els mesos fan reflexionar des d'una ironia dramàtica profunda i també des d'una profunda amargura. La pandèmia ha ressituat i ha posat en evidència totes les crisis latents (ha «acelerat les crisis prèvies», diu Jordi Casanovas) que estenien els seus tentacles invisibles per la nostra retícula de vida quotidiana. Pel que fa al teatre, a banda de l'agudització de precarietats i les desertitzacions de tota mena, ens veiem obligats a revisar d'on venim, a canviar les expectatives de futur, a investigar la possibilitat de nous contextos i oportunitats... No m'hi estendré. Em quedo amb dues idees. La primera: podem convertir les regles imposades per confinaments, restriccions o dificultats en desafiaments creatius? I una de més genèrica: ara més que mai, cal reivindicar, com diria Nuccio Ordine (citada per Lara Díez) «la utilitat de l'inútil», el valor de la cultura com a bé de primera necessitat.

M'agrada la lucidesa dels mots amb què Schimmelpfennig, tot parlant també de la pandèmia en un article publicat fa uns mesos a la revista del CDN,

presenta metafòricament una *troupe* de comedians que vaga per Europa sense que ningú no li faci cas. Vet aquí la utilitat de l'inútil:

«Venim de lluny –clamen–. Portem centenars, milers d'anys de camí. Ens han celebrat, i també ens han llançat tomàquets, ens han perseguit, ens han tancat, hem estat venerats i hem estat torturats. Hem vist moltes coses, i tenim moltes coses a explicar. Hem actuat arreu, en teatres esplèndidament il·luminats i en soterranis secrets del gueto de Varsòvia, en escorxadors abandonats i a les places més grans del món. Tenim moltes coses a explicar a propòsit del passat i del futur, sobre la desesperació i la felicitat, sobre l'amor i l'odi, sobre la llibertat i l'opressió, de la vida i de la mort, dels déus i dels homes, de les reines i dels reis, i a propòsit del drogoaddicte que s'acaba de xutar davant dels nostres ulls entre dos cotxes aparcats. Podem fer de dones, homes, i d'homes, dones, del no-res podem crear un elefant o un grill minúscul, o un espectre en el mur d'una fortalesa, cap amunt, cap al nord... Sigueu benvinguts.»

Sigueu...

I Seminari Teatre

El teatre, literatura?

**8 de juliol de 2019
Barcelona**

Teatre, veritat, política i literatura

Conferència de Josep Maria Miró

Josep Maria Miró (Vic, 1977). Autor de *Temps salvatge*, *Olvidémonos de ser turistas*, *Cúbit*, *La travessia*, *Obac*, *Estripar la terra*, *Fum*, *Nerium Park*, *El principi d'Arquimedes*, *Gang Bang*, *La dona que perdia tots els avions* i les dramatúrgies *L'amic retrobat*, *Neus Català* o *Esperança Dinamita*, entre d'altres. Traduït a vint llengües i estrenat a més de trenta països. Ha rebut nombrosos guardons, entre ells el Premi Max de les arts escèniques 2018 a millor autor, el prestigiós Premi Born –2009 i 2011, i finalista el 2015–, el Frederic Roda en la LXV Nit de Santa Llúcia Festa de les lletres catalanes 2015 o el Jaume Vidal i Alcover. Llicenciat en direcció i dramatúrgia a l'Institut del Teatre de Barcelona i en periodisme per la Universitat Autònoma de Barcelona.

Sovint em pregunten quina és la connexió, recorregut i circumstàncies que porten a un periodista –experiodista, des de fa temps– a acabar dedicant-se a l'escriptura i la direcció escènica. Dic i subratllo experiodista perquè fa anys que no n'exerceixo i perquè no me'n sento. Sovint he dit que vaig deixar el periodisme i d'un temps ençà reconec que potser va ser el periodisme que em va deixar –o potser expulsar– a mi.

D'entrada són àmbits que, aparentment, tenen poc a veure. El periodisme intenta a través de dades objectives arribar a descriure, explicar i, en el fons, fer reflexionar sobre la realitat. Per a mi, el teatre té objectius similars, però pren camins i trencalls oposats. El punt de partida és generar una mentida que serà explicada buscant la màxima veritat possible i arribar també a descriure, explicar i, en el fons, reflexionar sobre la realitat. Podríem dir, per tant, que ambdós persegueixen un mateix objectiu de realitat-veritat però amb pactes amb el receptor diferents, en un cas de veritat i en l'altra de mentida.

El concepte de veritat és clau en la nostra professió. Busquem aquesta veritat, tant en la creació escènica, com també en el treball interpretatiu. I l'espectador també té aquesta necessitat de trobar veritat. Una veritat que, per cert, no té a veure amb el realisme. Hi ha unes lògiques, convencions i codis que acceptem en aquest pacte de mentida i és, a través d'elles, que el relat funciona. En el fons, l'articulació teatral serà sempre –per molt o poc realista que sigui– un artifici, i en aquest artifici tindrà un paper important el concepte de literatura que és un dels tres aspectes que em va semblar interessant situar en aquest títol i desgranar-vos en aquesta intervenció.

Hi ha un moment fascinant en la pintura que és el tombant entre el segle XIX i el XX. L'aparició –m'atreuria a dir irrupció– de la fotografia serà un

desencadenant artístic d'una potència sense precedents. Durant segles i segles s'ha perfeccionat la tècnica fins a uns nivells gairebé insospitats i, de sobte, apareix un artefacte amb la capacitat de fer una reproducció altament fidedigna de la realitat. La pintura no podrà competir amb un element de captació de la realitat com la fotografia. A partir d'aquí comença un viatge apassionant cap a la investigació i exploració de les noves possibilitats: s'investigarà en el color i la llum; en la forma; en la deformació objectual... i tot això ens portarà cap a la generació de nous signes, codis, convencions i altres formes de representar la realitat i passarem de l'expressionisme i les primeres avantguardes, a moviments amb una clara fractura del concepte de realitat, com el surrealisme, o l'abstracció. Ens trobem en un moment absolutament apassionant. La realitat ja no és suficient ni és un objectiu final en la representació. La realitat ha de ser explicada d'una altra manera. Per què parlo de la pintura? Perquè el teatre també explora la representació de la realitat, des dels espais íntims de l'ànima humana, fins aquells grans temes que ens afecten com a col·lectivitat. I el teatre, tal com us deia fa poc, és artifici, convenció, tant si fem servir uns mecanismes de reproducció fidel de la realitat com si ens n'allunyem i els trenquem absolutament. Recordo que, pocs dies abans d'estrenar un dels meus darrers textos, *Temps salvatge*, asseguts a les butaques amb en

Xavier Albertí, que dirigia el muntatge, xerraven a l'espera de començar una de les primeres prèvies i, per tant, quan ja teníem els primers espectadors. Els veiem arribar i prendre les seves posicions. Dèiem que no ens deixa de sorprendre aquesta meravella i al mateix temps aquest acte ritual antiquíssim creat per l'home i mantingut en el temps fins als nostres dies que ens reuneix a un grup de persones al voltant d'una representació (d'aquest pacte de mentida consensuada entre les parts implicades, de què us parlava abans). Jo li deia al Xavier, imagina't que ara baixa un ovni i ens veu. Segurament es preguntarien: què hi fa aquesta gent asseguda i reunida en aquest lloc? Per què hi ha algú que crida, pateix, plora... i tota aquesta gent s'ho mira i no hi fa res? Per què observen aquest drama, potser tragèdia, i no intervenen? Per què riuen si el personatge està patint? Per què aplaudeixen al final? Per què es posen dempeus? Aquesta especulació sobre els marcians, era una forma de significar la singularitat de la nostra professió, de ser uns professionals de la mentida, a la recerca de veritat i de connexió profunda amb la realitat i per tant, d'especulació i reflexió sobre el temps que ens ha tocat viure. De fet, si ens ho parem a pensar, el teatre és dels pocs actes rituals on ens reunim col·lectivament per renovar els nostres pactes individuals i col·lectius. És un dels espais de col·lectivitat on ens asseiem persones de tarannàs, ideologies, filosofies i naturaleses dife-

rents i observem uns personatges i les seves accions. Trobem que un personatge és un heroi. Que un altre és malvat. Que s'ha obrat bé o malament davant d'un determinat conflicte ètic o moral. És per això, que quan participem d'aquesta ficció damunt de l'escenari estem renovant compromisos ideològics, estem decidint a través d'aquesta mentida on situem les nostres de pautes ètiques, morals, de comportament, conducta i de conviccions íntimes i del que ha de ser això que anomenem viure en comunitat. De vegades, passa una cosa meravellosa. Sortim del teatre, parlem amb els nostres acompanyants o amb altres espectadors i un creu que allò que ha fet un personatge està bé i l'altre pensa que allò que ha fet aquest mateix personatge està malament. Llavors, ens trobem amb aquest regal deliciós que ens ofereix la ficció, no posar-nos d'acord i defensar a mort allò que ha fet o no ha fet un personatge que ja li donem entitat de veritat, de carn i ossos, i que ens obligarà a posar sobre la taula els nostres arguments i, per tant, a pactar sobre una determinada forma d'entendre el món i la forma d'actuar-hi. Quan es produeix aquesta discussió sobre la ficció en què no ens posem d'acord, hi ha debat, hi ha reflexió. La polèmica i la controvèrsia generada per la ficció converteix el teatre en un espai profundament polític.

De la qüestió política en parlaré més endavant, m'agradaria encara plantejar alguns aspectes més

sobre la qüestió de la veritat i la representació de la realitat. Hi ha una escena magnífica, i per això esdevé essencial i una de les grans escenes de la literatura dramàtica, que és la representació dels actors a *Hamlet* de William Shakespeare. És una escena que recull un dels grans plantejaments d'ús i significació del teatre, d'aquesta mentida com a espai de revelació. Els actors, sota les premisses de Hamlet, representen, a forma de joc, una escena que serà interpretada davant dels ulls del seu oncle Claudi i la seva mare, la reina Gertrudis. L'escena funcionarà com un mirall en diferents direccions, Hamlet veurà la reacció del seu oncle i Gertrudis, i Claudi sabrà que Hamlet ha descobert la naturalesa i assassinat del seu pare. Aquesta escena on la mentida serveix per arribar a la veritat és la clau en la qual funciona la nostra feina: a través de les paraules, de la literatura, hem de generar una faula, en la qual intentarem aproximar-nos i arribar a la realitat i a la noció de veritat. Ara que cito l'escena dels actors de Hamlet, m'agradaria obrir una reflexió política, al respecte. El nostre objectiu teatral hauria de voler assegurar a les nostres butaques a Claudi, fins i tot, el nostre Claudi, entesa com la nostra part fosca. Lamentablement, tenim més Hamlets a les butaques que no Claudis. I això malbarata una possibilitat política de primer nivell, convertint el nostre teatre, en teatre burgès, en teatre pels convençuts, si allò que fa és reafirmar que posseïm la veritat,

que estem en el bon camí, que les nostres accions estan bé. Insisteixo: hem de ser capaços de situar als nostres escenaris i assegurar a les seves butaques a Claudi –i el nostre propi Claudi, que tots el tenim–. El teatre ha de ser un espai de revelació, de situar-nos en arenes movedisses, en espais inestables, en fer-nos trontollar.

Tornem al concepte de veritat. No deixa de resultar curiós que en els darrers anys hem assistit a una certa tendència creativa on el treball, investigació i exhibició a partir del concepte de veritat pren una especial importància. L'autor franco-uruguaià, Sergio Blanco, és un dels màxims exponents del concepte d'autoficció, que ha desenvolupat com a poètica personalíssima amb títols destacats i amb un impacte important arreu del món com *Tebas Land*, possiblement la més coneguda, *La ira de narciso*, *El bramido de Düsseldorf*, *Òstia* o *Cartografía de una desaparición*, aquesta última fruit d'un encàrrec del Teatre Nacional de Catalunya a partir de la figura de Joan Brossa. El concepte d'autoficció té els seus orígens el 1977 quan l'utilitza per primer cop Serge Doubrovsky, però ens podem remuntar a uns antecedents molt llunyans, des d'aquell socràtic «Coneix-te a tu mateix», passant per Sant Pau, Sant Agustí, Santa Teresa, Montaigne, Rousseau, Stendhal, Rimbaud o Nietzsche, com bé enumera el mateix Sergio Blanco en el seu llibre *Autoficció, una enginyeria del jo*. L'autoficció és un treball

d'especulació del jo, fabulant amb ell, és un treball d'introspecció que busca que serveixi de mirall a l'altre i que en el jo del creador trobi el seu jo l'espectador. També en el capítol de l'autoficció, trobem Borja Ortiz de Gondra i les seves obres *Los Gondra* i *Los otros Gondra. Una gossa al descampat* de Claudia Cedó, que es va presentar la passada temporada a la Sala Beckett en coproducció amb el Festival GREC. També podem llegir com una forma d'autoficció el treball d'Alícia Gorina amb el seu *Watching peeping tom* o *Wonderland* el seu darrer espectacle que es presenta aquests dies al Festival Grec i que podrem veure en l'arrancada de programació del Lliure. Situant-nos fora de l'autoficció, però en els marges de la veritat, el concepte de teatre documental (el què vindria a ser en l'audiovisual, el docudrama o el documental ficcionalitzat) també ha trobat un espai en el teatre: Lola Arias, que enguany aterra per primer cop a la ciutat de Barcelona dins del Festival Grec, és un dels màxims exponents amb propostes com *Campo minado*, on convida protagonistes de la guerra de les Malvines que fa trenta anys van ser enemics a treballar junts en un projecte teatral i a posar-los junts dalt de l'escenari; també han treballat en primera persona i col·locant a l'escenari els protagonistes –que no actors– la companyia *La Conquesta del Pol sud*, amb els seus espectacles *Nàdia*, *Clàudia* i *Raphaëlle*. O un altre exemple local, Joan Yago i Juan Carlos Martel plantejaven un material

híbrid, a mig camí entre l'autoficció i el docudrama, a *Sis personatges* amb el rerefons dels sense sostre i el model de transformació de la ciutat de Barcelona des del preolimpisme fins al postolimpisme. Són molts exemples de teatre que vol aproximar-se a la realitat a través de la veritat. Que no vol actors, que vol els protagonistes. On es treballa a partir del jo, sigui com a confessió, fabulació o distorsió però amb la voluntat d'arribar a l'altre. Assistim a nombrosos exemples com aquest i un es pregunta, vol dir això que la faula ja no és suficient? Que ja no ens val el pacte de mentida amb l'espectador? En el temps de la immediatesa d'internet i de la veritat exposada i sobreexposada en l'audiovisual, per què el teatre sent aquesta força magnètica cap a generar pactes de veritat? El teatre sempre és artifici. El teatre sempre és joc. El teatre sempre és pacte amb l'espectador. I tots aquests exemples, per molt que es vinculin a l'anomenada veritat, en el moment que s'articulen teatralment, han de buscar formes de joc, de literatura, de fabulació. El teatre sempre és codi. Sempre és convenció. Sempre és jo.

Quan faig cursos i seminaris d'escriptura teatral i dramaturgia, sempre dic que no em sento professor. Més aviat sóc un mestre de cerimònies que obre joc amb els participants per tal d'obrir reflexió i especulació sobre diverses qüestions. Igual que el meu teatre que intenta ser un teatre que obri més preguntes que

no donar respostes, sovint formulo preguntes. També n'he començat a llençar algunes en aquesta intervenció d'avui. Una de les preguntes freqüents que faig en aquests cursos és: el teatre és política? Em trobo respostes de tot tipus. Quan algú diu que un determinat tipus de teatre és polític, obro una nova pregunta: quin és teatre polític i quin no? I, de vegades, sóc encara més concret i una mica desafiant i demano si noms concrets –i aquí intento agafar exemples de teatre considerat caspós, superficial, banal– són teatre polític. Personalment penso que tota manifestació cultural és política. Tot el teatre és polític. I escriure i fer-ho des d'unes determinades conviccions ètiques i no empresarials, ho converteixen en un acte de profunda resistència.

«Vius només del teatre?». Em va preguntar fa uns anys el director d'un teatre barceloní. «Sí». «Això teu té mèrit».

Quan afirmo que tot teatre és polític, especifico que aquells exemples de teatre considerat caspós, superficial o banal poden tenir una clara voluntat d'anestesiar l'espectador, de desmobilitzar-lo, de reduir-lo a nivell de pensament, i això també és un valor polític. Conservador, de dretes, del que sigui, però en el fons polític. No és només teatre polític aquell que parla directament de qüestions polítiques o aquell que vol fer-nos reflexionar de determinades qüestions. Tot teatre és ideològic perquè al darrere hi

ha una determinada mirada sobre el món i una determinada voluntat de mobilització, transformació, distracció o paralització de l'espectador.

També em semblaria injust i un xic prepotent fer creure que aquell teatre clarament polític o de reflexió és millor que un altre. El teatre és teatre, no n'hi ha de millor ni de pitjor, en tot cas hi ha teatre ben executat o no, amb rigor o sense, més eficaç, més honest, o fet amb més o menys sinceritat.

El teatre, com a eina política, i és aquí on trobo molts paral·lelismes amb el periodisme, és important on posa l'objectiu i quin artefacte posa en marxa i amb quina voluntat. Fa pocs dies parlava amb un autor sobre teatre de la memòria històrica. Jo li deia que hem tingut molt teatre que ha volgut fer una fotografia -un document del passat- i que quan s'activen determinats plantejaments fora de la fotografia fixa, l'entitat política és superior. Recentment, em van demanar què és per mi ser contemporani i jo afirmava que crec que el teatre contemporani és aquell que és capaç d'analitzar el passat, veure les seves conseqüències en el present i anticipar els reptes de futur. Així era, precisament, o volia que fos, un dels darrers personatges que vaig escriure la Ivana –Iguana de *Temps salvatge* entesa com un fruit del passat, una conseqüència en el present i una necessitat de resoldre de cara al futur. Torno a la conversa amb el company autor, quan li deia que en el nostre teatre memorialístic havia pecat en excés de fer

una fotografia tancada del passat i li citava alguns exemples de teatre sobre la memòria històrica d'altres països que m'han cridat l'atenció per la seva articulació i per on col·loca la lupa i que en cap moment abandonen la tensió passat-present-futur.

L'autor xilè, Guillermo Calderón, va escriure fa anys *Villa*, una obra que comença amb tres dones votant i adonant-se que la votació no és vàlida perquè algú ha provocat un vot que podria considerar-se nul i que, per tant, com diu un dels personatges: vol que en parlem. A partir d'aquí ens adonem que la votació era per decidir què fer amb la Villa Rinaldi, un espai que durant la dictadura xilena van practicar-hi tortures, violacions i actes absolutament aberrants. Els personatges exposaran durant l'obra les diferents posicions: des d'un parc temàtic de l'horror, un museu blanc de la memòria o tirar l'edifici a terra, entre elles. L'obra, per cert, es va estrenar a la Villa, espai que encara feia més potent la dimensió política de l'obra.

L'autor uruguaià, Gabriel Calderón, escriu *Ex. Que revienten los actores*. El punt de partida és una frase de l'expresident d'aquest país en la qual assegura que no hi haurà pau fins que morin tots els actors del conflicte. Gabriel escriu una obra en clau de gènere, apropiant-se dels recursos de la ciència-ficció, per construir una hilarant comèdia d'una noia que li demana al seu nòvio, que ha aconseguit crear una màquina del temps, que transporti del passat als

membres de la seva família que són morts per tal d'asseure'ls junts en un sopar de Nadal i intentar entendre per què estaven barallats. El conflicte està servit: és impossible situar en una mateixa taula el dolor causat per les parts enfrontades i pensar que serà possible que torturadors i torturats mengin junts quan no hi ha hagut un acte real de reparació del passat.

Lola Arias amb el seu teatre document no es limita a una exposició sinó que confronta dalt de l'escenari els protagonistes del conflicte per tal d'analitzar i presentar les ramificacions i les tensions en temps present del passat.

Són obres que generen artefactes teatrals al servei de la contemporaneïtat i al servei de construir discurs i discussió política en el nostre present.

Entre aquelles preguntes que acostumo a fer en els cursos, n'hi ha una que els adverteixo –gairebé amenaço perquè se la pensin bé– dient-los que la resposta tindrà conseqüències. Quina és aquella temàtica o qüestió que considereu que no s'ha tractat mai al teatre i que us agradaria veure-ho. Potser no cal que sigui un tema nou, simplement que no s'ha explicat des d'un determinat punt de vista o enfocament. Imagino que aquí em surt una mica el meu passat periodístic. Per mi, escriure teatre és voler aportar una determinada visió o concepció del món i, com en el gremi periodístic, serà clau on decidim posar el focus, la lupa. És curiós perquè una pregunta en principi tan

aparentment simple i innocent, de vegades, costa molt de trobar-hi una resposta. Per mi no hi ha res més preocupant que voler escriure teatre o dedicar-se a aquesta professió i no saber què es vol dir, què es vol explicar. Per mi és una qüestió essencial tenir una mirada, una mirada pròpia, que això no vol dir ni millor, ni pitjor, ni equivocada, ni encertada... tots aquests termes no valen res. Simplement tenir una mirada personal, única i trobar els mecanismes narratius, teatrals i literaris per tal de traslladar-ho a l'escenari.

També és habitual que la presència femenina és força superior que la masculina i jo els insisteixo que volem conèixer el seu punt de vista, la seva mirada... que durant molts anys, el món ha estat en mans dels homes, també la ficció, les claus narratives i, per tant, una determinada instal·lació d'unes pautes i convencions en la ficció que tenen les seves conseqüències perquè la ficció és educadora d'emocions, reaccions i moralitats. En aquest sentit, els intento parlar de la responsabilitat que tenim com a creadors en la concepció d'una ficció que pot ser exemplificadora o visualitzar aspectes, persones o comportaments. De nou, torno a un símil artístic. Fixem-nos que la història de l'art evoluciona, essencialment, en dos sentits: en un primer lloc, el tècnic, com a domini de la tècnica i coneixement artístic i també dels avanços que es deriven dels materials que es fan servir,

i en segon lloc, els conceptuals o temàtics. Trobem obres que van ser significatives perquè representaven per primer cop algunes temàtiques o convertien determinades persones o segments socials en objectes de representació. L'home, a través de l'art, i el teatre no n'és ni n'ha de voler ser l'excepció, ha buscat la forma de ser representat, de ser explicat. I per aquest motiu, allò que decidim explicar amb les nostres ficcions és important i esdevé una decisió política. El 1995, Rob Epstein i Jeffrey Fridman signen el documental *The celluloid closed*, traduït a la cartellera espanyola com *El celuloide oculto*, que va obtenir en el seu moment el premi Oscar a millor documental. És un documental que repassa com el cinema des de la seva creació fins als anys 90, moment que es fa el documental, havia representat el món LGTBI. Des de la pràctica invisibilitat, les aparicions clandestines, que s'han de llegir entre línies o, millor dit, entre frames o suposicions, la ridiculització, l'amenaça, o la sortida del closet i el que jo anomeno la literatura i ficció de la sida, una realitat que irromp salvatgement com a pandèmia d'unes conseqüències humanes devastadores i que també té la seva transcripció artística. Tots volem ser representats. Tots volem ser explicats. Fer-ho és una decisió i una declaració de principis clarament política. Recordo quan tenia divuit, dinou o vint anys i anava al cinema a veure una pel·lícula on dos homes es farien un petó. El cinema estava ple

d'altres homes com jo que, vés a saber com, sabien que, en aquella pel·lícula, potser d'una forma anecdòtica o molt marginal, hi havia dos homes que es farien un petó. Necessitàvem ser representats. Necessitàvem ser explicats. És la mateixa clau que explica que l'aristocràcia tenia l'òpera, i les classes populars van generar les operetes, la sarsuela com a espais de representació. És la mateixa clau per la qual, en un moment de transformació social i econòmica de Barcelona en el tombant del segle XIX al XX, amb la creació del Paral·lel, hi ha unes classes treballadores que comencen a guanyar diners i necessiten crear els seus temples, els seus espais de representació i s'explica així la proliferació de teatres en aquest espai, uns teatres populars que els representava a ells i en la seva llengua (un altre aspecte que és importantíssim de tenir en compte). Sentim la necessitat de ser representats i, per tant, les decisions que prendrem de decisió no seran mai arbitràries.

En el discurs de gènere, penso que sempre és bo preguntar-se quines conseqüències tindrà en la ficció el gènere del personatge (reforçarà el tòpic, el trencarà, obrirà alguna reflexió o novetat nova...)

—A *Temps salvatge* una de les parelles protagonistes estava formada per dues dones. La seva homosexualitat mai era conflicte. No hi havia ni una escena qüestionant-ho o que fos motiu de trama. Eren dues dones que esperaven una filla i que eren part d'una

comunitat, eren dues veïnes més. Per mi era important que fos així, era aquest petó, aquesta visibilitat que buscava jo fa vint anys. Em sembla interessant que hi hagi personatges que la seva condició sexual, de gènere o racial hagi estat motiu de conflicte dramàtic durant anys i que arribi un punt que siguin personatges i prou.

—Decisions *El principi d'Arquimedes* i *Nerium Park* sobre gènere i rols.

Els temes que plantegem, com els tractem, des de quin lloc... són decisions importantíssimes i tindran una dimensió ideològica en la recepció. Jo sempre he fugit d'una visió dogmàtica, exemplificadora. El teatre allisonador, resolutiu, de respostes, sempre m'ha semblat un teatre terriblement burgès i sempre m'he sentit més decantat per un teatre que quan l'escriu té a veure amb preguntes de les quals no tinc resposta, que em plantejo mentre l'escriu, que les comparteixo en el procés d'assajos i, finalment, quan s'estrena, les trasllado al públic perquè, si hi ha debat, hi ha reflexió i hi ha acció política.

Encara en el capítol de preguntes que acostumo a llançar en cursos i que, fins i tot, vaig fer una xerrada a l'Argentina sota aquest títol hi ha una pregunta que per mi és cabdal: «Per què fem teatre?» Aquesta és una pregunta que els llanço el primer dia i que, curiosament, sovint no és fàcil trobar una resposta. Per què hem escollit com a forma d'expressió el teatre i

no la poesia, la narrativa o qualsevol altra disciplina artística. El teatre té unes particularitats molt específiques i, precisament, el domini en l'escriptura farà que un material resulti teatral o no i que aconseguim literatura dramàtica amb una dimensió teatral.

Sovint diferencio dos tipus de teatralitat. Un teatre situacional, on el més important és generar situació i on la improvisació sobre el text és possible. No és important allò que es diu. És important allò que passa. Aquella energia i situació que es desprèn sense que les paraules específiques hagin de ser específiques perquè l'important és generar una energia, una situació. Hi ha una segona variant, que és el teatre textual. Aquell teatre on l'autor o l'autora ha escollit amb mesura i precisió totes i cadascuna de les paraules amb la consciència profunda que la paraula és generadora d'acció i pensament, on la rèplica és vertebradora de rols, jerarquies i formes de relació. Aquesta segona variant, és un teatre on l'escriptura és una mena de partitura que no permet marges d'improvisació perquè la clau teatral està en la partitura i la seva execució.

És evident que una d'aquestes partitures perfectes, on l'actor ha de ser el màxim de rigorós i no pot escapar de les paraules escollides per l'autor és el teatre en vers. La construcció literària no permet altres marges que aquells per tal d'executar-ho teatralment. Però també són partitures literàries d'alta

volada Koltès, Thomas Bernhard, Lluïsa Cunillé, Jordi Oriol, Antonio Tarantino o Harold Pinter. Tots ells construeixen l'escriptura dramàtica en unes bases sòlides de la paraula com un articulador de moltes altres coses, no només de literalitat: el llenguatge com a màscara, imatges, musicalitat, virtuosisme... i en el fons, el llenguatge com a especulador de fet teatral.

Recordo quan vaig veure la magnífica obra *Nits de la beata verge*, en una de les millors direccions que ens ha ofert en Jordi Prat i Coll amb un espectacle estrenat a la Beckett i que va fer temporada al teatre Akadèmia amb l'Oriol Genís i en Guillem Gefaell. És un monòleg, com també ho era l'*Stabat Mater* dirigit per la Magda Puyo i interpretat per la Montse Esteve amb consciència de llengua, d'articulació de literatura i d'exigència de virtuosisme a l'actor. En el cas de *Nits de la beata verge*, amb una excel·lent traducció de l'Albert Arribas, era un monòleg que començava amb un llenguatge planer, ple d'argot i d'incorreccions lingüístiques que generaven estil i a mesura que anava avançant, el llenguatge s'anava elevant fins a uns límits cada cop més sofisticats i de més difícil comprensió. Si hi ha llenguatge i hi ha opció, si hi ha paraula i hi ha decisió, hi ha literatura. Sovint dic allò de: si els personatges parlen malament que sigui opció, no ignorància.

El nostre patrimoni és la llengua i també la nostra matèria primera en un determinat teatre que és el

teatre de text. Posar en valor i jugar amb les possibilitats que ens dona la llengua és gairebé una responsabilitat. Eduardo de Filippo feia teatre popular, ara popular d'alta qualitat i d'alt voltatge lingüístic. Possiblement per això, De Filippo és un dels grans autors que sempre ha estat referencial per Josep Maria Benet i Jornet, el degà de la literatura dramàtica catalana i l'únic nom de teatre que ha aconseguit el guardó de premi d'honor de les lletres catalanes. Benet i Jornet adora de Filippo: teatre popular ben escrit. Però també adora Àngel Guimerà, Rusiñol, Iglesias, Pous i Pagès o Pitarra perquè han sigut articuladors de realitat, teatre i llengua.

Agraïa, en començar aquest parlament el fet que des de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana s'hagi organitzat aquest primer simposi sobre teatre perquè sovint, ni tan sols dins de les mateixes organitzacions de llengua i cultura, es considera el teatre literatura. El 2015 vaig guanyar *ex aequo* el premi de teatre en la LXV Nit de Santa Llúcia, la nit de les lletres catalanes i la festa literària per excel·lència en llengua catalana. Era el segon any que s'inclouïa la categoria de teatre que durant anys no hi havia estat present. El 2014 el guanyava la Lluïsa Cunillé, compartíem *ex aequo* el 2015 en David Plana i un servidor, el 2016 es declarava desert i l'any següent ja va desaparèixer del palmarès. Això vol dir que ara per ara el palmarès en reconeixements és: el Premi Sant Jordi

de narrativa, el Premi Mercè Rodoreda de contes i narracions, el Premi Carles Riba de poesia, el Premi Josep M. Folch i Torres de novel·la per a joves, el Premi Joaquim Ruyra de narrativa juvenil, el premi internacional Joan B. Cendrós i el Premi Muriel Casals de comunicació. Durant tres anys, després d'un desert, vam tenir una categoria de teatre. Ja no la tenim. No poso això a tall d'anècdota sinó com a símptoma d'una realitat. L'altre dia, algú em va dir que sota el títol de «El teatre, literatura?» no hi havia debat. Jo també penso que és claríssim que el teatre és literatura dramàtica, però hi ha diversos símptomes que evidencien que potser no és tan obvi, com ens sembla a uns quants. Avui inaugurem el primer seminari de teatre, fet que vol dir que l'Associació d'Escriptors ens reconeix com a tals; tenim els premis literaris més importants en llengua catalana que no tenen una categoria de teatre –uns premis literaris, atenció, que tenen no tenen una categoria de teatre i, en canvi, sí que tenen un reconeixement a la contribució internacional i a la comunicació–. No estar en aquest palmarès vol dir que no hi ha una visibilitat i un reconeixement literari. Fa pocs dies, una persona vinculada al món de la interpretació i l'audiovisual em va dir amb absoluta normalitat «és que tu no ets escriptor», en un moment que curiosament coincidia que m'havien guardonat com a millor autor en els premis Max. «No ets escriptor». M'ho va deixar anar tan tranquil·

lament que era evident que pensa que els autors teatrals fem una altra cosa –no sé què– però no literatura, ni tan sols escriure. El més sorprenent és que jo no li vaig rebatre. Avui, quan pronuncio aquestes paraules, m'adono que hi ha qui pensa que la pregunta no genera debat, però jo, com a autor, no vaig ser capaç de respondre-li que la seva afirmació era d'una gran ignorància: un autor de teatre és, evidentment, un escriptor. A mi, personalment, quan algú em diu que en lloc d'escriure una obra o text, que faig guions, ja em començo a posar nerviós. Més exemples que posen de manifest aquesta normalitat anòmala. Aneu un dia d'aquests, qualsevol, a les llibreries de casa nostra i repasseu el metratge i la situació dedicada al teatre. Un amic, que té una llibreria, prou destacada a casa nostra, em va explicar que ens posaven en un racó perquè la gent no té interès per llegir teatre. Però jo, us poso un altre exemple, el 2017 vaig anar a impartir un curs a Córdoba, a l'Argentina, estem parlant d'una província, no de la capital, Buenos Aires, amb una tradició editorial i llibretera enorme, vaig fer una fotografia a l'aparador d'una llibreria d'aquesta ciutat de província argentina: 8 llibres de teatre a l'aparador. Us animo que feu un recorregut per les nostres llibreries i compteu quants llibres de teatre col·loquen als seus aparadors. O un altre exemple, les llibreries constantment fan presentacions literàries i actes per promocionar els seus llibres. Us animo també a mirar

l'agenda i veure quants d'aquests actes tenen a veure amb publicacions teatrals. L'any passat, vaig tenir el goig de publicar un volum d'obra completa a través del Teatre Nacional i d'Arola editors amb motiu de l'estrena de *Temps salvatge*. Un volum que recollia tot el meu teatre entre 2008 i 2019. Això és un regal. Aquesta col·lecció ha publicat un volum amb gairebé una trentena d'obres de Benet i Jornet, i una selecció completa de Lluïsa Cunillé, Sergio Blanco, Marc Artigau, Marta Buchaca, Helena Tornero, entre molts d'altres. El Teatre Nacional està fent una feina elogi-able de publicació teatral. La passada temporada va publicar més d'una vintena de llibres de teatre entre obra, assaig i investigació. En teatre això vol dir haver publicat més de cent títols. És una feina titànica i això també és una vocació de deixar testimoni literari des de l'àmbit institucional del teatre que estem escrivint i que aquest teatre és literatura. Un dia em preguntaven la importància de publicar: és difondre l'obra, sí, però també és la possibilitat de deixar un document, un testimoni per demà del teatre que s'està escrivint avui. Una feina la del TNC i Arola, on hi hem de sumar altres teatres, editorials i institucions com l'Institut del Teatre amb Comanegra i la seva col·lecció «Dramaticles»; la que fa una sala alternativa com la Flyhard que ja porta uns anys amb una publicació senzilla, però amb la clara vocació i necessitat de publicar allò que representen; o la més recent a incor-

porar-s'hi, la Sala Beckett que va començar la temporada passada a publicar alguns dels seus títols amb *Una gossa al descampat*. Una presència nul·la, fins al punt de la desaparició al Teatre Lliure en els últims anys i que, per cert, Lluís Pasqual, aquest darrer any li van atorgar el premi llibreter de promoció de la lectura, segons l'enunciat del guardó, per haver estrenat els clàssics i els contemporanis. ¿No és aquesta la feina que se li pressuposa a un director teatral? ¿Quina és la feina de promoció de la lectura, en una gestió on la publicació teatral ha desaparegut i ens hauria de preocupar profundament en un teatre d'aquestes característiques? Us puc parlar en primera persona que la publicació d'alguns textos teatrals en altres països ha suposat un retorn immediat. Quan em van publicar una antologia a Losada a diversos països de Llatinoamèrica, diversos directors i teatres em van contactar perquè se l'havien llegit i volien estrenar alguna de les obres publicades. A casa nostra, i és una crítica que llanço al nostre propi sector, publiqués un llibre i és estrany trobar-te un director o directora, o actors, no que et demanin d'estrenar, simplement que t'hagin llegit. I encara més difícil que directors o directores et contactin per saber si estàs escrivint o has escrit alguna cosa i ho poden llegir. Us llanço una nova pregunta: quantes ressenyes o crítiques de publicacions d'obres de teatre heu vist i trobat en diaris, revistes o pàgines d'internet? Us animo a buscar-les. Aquestes

són algunes de les moltes normalitats anòmales del nostre país. Poso aquests exemples perquè no n'hi ha prou que nosaltres sentim que l'escriptura teatral és literatura, que intentem vertebrar la nostra feina amb consciència de literatura i llengua. També necessitem que ens donin visibilitat i reconeixement en aquest sentit.

Moltes gràcies.

Entrevista de Laura Serra a Mercè Sarrias

[Adaptació a partir de la gravació de l'entrevista]

Laura Serra (Sant Hipòlit de Voltregà, 1980). Ha vist néixer tres mitjans de comunicació. El 2010, el diari *Ara*, d'on és cap de Cultura gairebé des de la seva fundació. El 2007, la revista d'oci i cultura *Time Out Barcelona*, on es va especialitzar en arts escèniques. I encara abans, com a presentadora i redactora de la televisió comarcal d'El 9 TV, on va aterrar el 2004 després de treballar a la secció de Cultura de TV3. Col·labora habitualment amb mitjans com Catalunya Ràdio, TV3, BTV i El 9 Nou.

Mercè Sarrias és autora d'*Àfrica 30*, Premi Ignasi Iglésias 1996, *En defensa dels mosquits albins*, creada dins del programa T6 del Teatre Nacional, i *Eva i Adela als afores*, estrenada l'any passat a la nova Sala Beckett. Actualment té en projecte el text *El segon principi*. Ha treballat en nombroses sèries de televisió, entre les quals *Porca Misèria* i *Plats Bruts*, de les quals és creadora, *Infidels*, *Merlí* i actualment *Com si fos ahir*. A més és coguionista d'*Ermessenda*, de la telemovie *Meublé* i de l'adaptació d'*El Cafè de la Marina*. De tant en tant, fa classes a l'Institut del Teatre, a Eòlia i a l'Obrador de Dramatúrgia de la Sala Beckett, i prepara un llibre sobre la comèdia. És llicenciada en Ciències de la Informació.

Laura Serra [LS]. *Gràcies per convidar-nos a aquesta jornada. La idea d'aquesta sessió és que la Mercè ens desgrani una mica la seva opinió sobre la pregunta*

de si el teatre és literatura, relacionant-la amb la seva trajectòria, parlant-nos una mica del dia a dia del dramaturg amb una trajectòria llarga i personal que, en el seu cas, està vinculada no només al teatre sinó també al guió de televisió, sèries i telefilms. La Mercè comença exercint de periodista freelance en programes i publicacions, però paral·lelament inicia els cursos a l'Obrador de la Beckett, en aquella època mítica de Sanchis Sinisterra, quan es començaven a fer cursos de teatre, que la vincula a l'Aula de Teatre de la Universitat de Barcelona. Per tant, des d'uns orígens periodístics entra al teatre i després, amb TV3, passa a la televisió, on ha desenvolupat un recorregut molt ampli. Mercè: en el camp teatral, has escrit una dotzena d'obres; n'hi ha que diuen que són poques, però més o menys he calculat que vol dir escriure'n una cada quatre anys...

Mercè Sarrias [MS]. Sí, ara no sé com vaig, però cada 4 anys sentia ganes de fer-ho. Sempre ho he fet molt quan m'ha vingut de gust, quan he tingut temps, perquè em guanyava la vida per una banda i escrivia per una altra. Cada vegada faig més coses alhora; aquest món s'ha tornat així.

LS. *La darrera és Eva i Adela als afores. Estàs escrivint alguna cosa nova?*

MS. Escric una cosa, però encara no l'hi he posat nom.

LS. *Però ja està escrita? Busques qui la publiqui o produeixi?*

MS. Sí. He fet una cosa que és un projecte audiovisual que intentava aixecar de molts anys ençà. Tracta sobre el que va passar amb Itziar González al Raval: ella va ser una regidora que va entrar amb la idea de treballar en aquest barri i fer-hi les coses «normals»: intentar pacificar-lo, controlar el turisme... I tot el que li va passar va acabar amb la seva dimissió: va descobrir que hi havia una xarxa de corrupció brutal, en la qual estava implicat el cas Palau... És la història d'una persona que creu que s'ha de fer política amb les coordenades normals i destapa una cosa grossa. En el moment en què tot va passar, jo vaig llegir la notícia de la dimissió i em vaig documentar. He estat molts anys intentant aixecar aquest *The Wire* del Raval, perquè soc molt fan de *The Wire*, però vaig pensar que era una cosa molt més petita i no ho vaig aconseguir.

I he estat set anys amagada fent això, i ara ho he passat al teatre, però són dues guionistes que intenten fer aquesta història. Perquè sempre em deien: adapta-ho al teatre. Però en teatre, una cosa amb molts personatges i d'una complexitat narrativa així, no hi veia la manera, perquè no tenia sentit: per mi, una cosa que es pot fer en audiovisual... has de buscar la forma de portar-ho a un escenari de la manera més eficaç. És la història de dues guionistes i una perio-

dista, que intenten explicar aquesta història, i la relació entre elles està escrita en to de comèdia. I, a més del procés d'escriptura del guió, narra tot allò que va passar al Raval. Ho he escrit a quatre mans amb el Miguel Casamayor.

I precisament, parlant amb una persona l'altre dia, li deia: no és una obra literària. No he escrit una cosa des de la literatura sinó que l'he escrit des del joc teatral, que és una altra cosa. No sé ben bé com formular-ho. *Eva i Adela als afores*, en canvi, és una obra molt poètica que té molt de joc i em venia molt de gust d'escriure. Són dues dones que es refugien en la ficció perquè no saben com intervenir en el món contemporani, en el fons. I aquesta, en canvi, és documental.

LS. El fet de ser periodista enfoca d'una manera concreta els teus treballs? I, quant al tema del contacte amb la realitat: parlem de la connexió amb el teu temps i aquest teatre documental que està sorgint o dominant les produccions. M'encurioseix si el fet de ser periodista et porta al guió, per exemple, d'aquesta producció?

MS. A mi m'agrada molt la política. Jo era dels qui llegíem sempre *El País* i ens hem quedat orfes i no sabem què llegir. Ara llegeixo l'*Ara*, però l'*Ara* té una altra voluntat; enyorem el periodisme d'abans, d'una altra època... A més, sempre segueixo l'actualitat: m'encanta discutir, m'encanta la política i m'encanta

pensar. Sí que neix des d'això. Sí que, si no hi hagués tot aquest teatre documental, no se m'hauria acudit fer una fórmula que, en realitat, en un moment l'obra se'n va a la ficció (no és estrictament «anem a explicar això», sinó que és la relació entre les dues guionistes); hi ha un moment que fins i tot veus un tros de l'obra. Vull dir que se'n va del que està passant al que estan explicant, té joc metateatral: no és estrictament posar la veritat sobre escena, sinó fer veure que estem explicant la història de dues amigues i expliquem alhora aquesta brutalitat que va passar al Raval, i que ens fa veure la societat en la qual vivim. Quan vam començar a treballar-hi, moltes coses no es podien dir. I per exemple, la setmana passada, va sortir una notícia sobre el tràfic de persones al Raval, a través dels petits supermercats amb molts treballadors, que en realitat els transporten d'aquí cap a Anglaterra (que és on volen anar, perquè hi ha tot un sistema per tal que aconseguixin la nacionalitat); i va sortir als diaris que havien desmantellat aquella xarxa. Per primer cop es va parlar de tràfic de persones, i fa set anys no ho podíem dir perquè no se n'havia publicat gairebé res. I, és clar, a més, quan vaig començar a saber tot això, hi va haver un moment que jo vaig dir prou, perquè m'estava atabalant de pensar en la merda del món on vivim...

Però vaja: he trobat una forma que em sembla que no se m'hauria acudit mai de posar en teatre, perquè

vinc d'un teatre de la Beckett i vinc d'una manera d'escriure teatre que m'agrada molt veure (Lluïsa Cunillé o Pinter, o gent molt més abstracta), que se submergeix en els sentiments de les persones; no se m'hauria acudit si no hi hagués aquesta moda del teatre documental. Tot i així, sí que ho volia fer en audiovisual...

LS. Sempre tens dues aigües barrejades. Repassem alguns altres títols, perquè els tingueu presents: els últims són Eva i Adela als afores, i Fes-me una perduda, del 2017; anteriorment, l'espectacle Quebec Barcelona, creat aquí i a l'altra banda de l'Atlàntic; la comèdia L'any que ve serà millor, una obra col·lectiva amb Carol López, Marta Buchaca i Victòria Szpunberg; després vas fer les teves dues obres del T6 (2008 i 2009), Informe per a un policia volador i En defensa dels mosquits albins, que potser és la teva obra que s'ha traslladat a més llocs del món, s'ha traduït a diversos idiomes i s'ha anat representant més en l'última dècada. I, anteriorment, hi ha Una lluita molt personal, La dona i el detectiu, Una era absent, Àfrica 30; i la teva estrena podem dir que va ser Al tren, l'any 1995 (gairebé farà 25 anys). Vas començar a l'Obrador de la Beckett amb Sanchis Sinisterra, mestre de molts dramaturgs catalans, i que té una concepció del teatre molt concreta: ell defensa molt l'autoria, que el teatre és literatura, la dimensió literària del teatre i, per tant, posa l'autor com a pilar

fonamental de l'obra. Allò et va influir, va marcar la teva concepció del teatre, també?

MS. Jo penso que l'autor és fonamental en el teatre i quan és una autoria col·lectiva és col·lectiva, però l'escriptura és fonamental; plantejar-se que no ho és em sembla una gran equivocació. Entenc que tot és escriptura: el gest també és escriptura; però és la idea de concebre des de la base, és a dir, què direm, què explicarem.

LS. Hi ha una pregunta que Josep Maria Miró fa als alumnes, que és: per què escrius? Per què escrius teatre? Què et movia, a voler escriure teatre?

MS. No en tinc ni idea. Jo ja vaig entrar a l'Aula de Teatre de l'Autònoma, i ja feia teatre al meu institut. Sempre m'havia agradat, tot i que em fa pànic escriure teatre (no suportó sortir a saludar el dia de l'estrena, ho passo molt malament i penso: per què ho he fet una altra vegada!).

Però, en canvi, m'encanta el teatre, en vaig veure moltíssim durant una època. I hi ha una idea que sempre defenso amb alumnes: el teatre és l'única cosa que tenim en directe, a part d'un concert. Veiem persones, hi ha una emoció, cada funció és diferent: el teatre és una cosa viva. Som més moderns que ningú, amb tanta pantalla... El teatre és el més original que hi ha, en aquest moment. Sempre ha sigut molt minoritari, però està viu. I a més, quan

veus una cosa que t'agrada, te'n recordes durant anys.

LS. A finals dels vuitanta, quan comences a escriure, o a principis dels noranta, a publicar, es venia d'una època en què hi havia hagut les companyies de creació col·lectiva, com Vol ras, Els Comediants, El Lliure, La Fura. I en aquell moment, en l'àmbit europeu també ressorgeix la idea de l'autor: Koltès i Bernhard. I aquí, al voltant de l'Obrador de la Beckett, es teixeix aquesta mena de reviscolament. No sé si aquest context també t'acompanya, a tu, a l'hora de posar-te a escriure i d'estrenar?

MS. Sí. És que a mi m'encantava. Jo veig Beckett o Pinter i m'agraden molt. És una cosa de gust, no és gens d'elaboració. Hi connectava molt, amb aquell teatre potser més de l'absència, em suggeria moltes coses. I sí que hi entro a partir d'aquí. De fet, l'obra primera que estreno, s'estrena perquè el Sanchis va intentar fer un cicle de dones que escrivien, pel fet que érem en un grup que ens n'hi havíem apuntat cinc o sis. I va pensar: d'aquí en poden sortir tres obres. I allò que fa ell, que somia, comença a trucar portes, a aconseguir diners... I va sortir *Al tren*. Jo tinc la sensació que tot en la meua vida és una mica casualitat: no soc mai gaire conscient del que faig ni tinc una idea molt a llarg termini. I no era gaire conscient que estava canviant el pes del director a l'autor.

LS. I quins eren els teus referents, llavors? Eren autors estrangers? Perquè suposo que també falta el mirall amb els autors nostres

MS. Jo vaig veure el muntatge de *Primer amor* amb el Luis Miguel Climent, que em va impactar moltíssim, per exemple; obres de teatre d'aquelles que te'n recordaràs sempre. Teatre que estava veient sense ser gaire conscient del text o de l'autor que hi havia al darrere, crec. I he llegit novel·la a sac tota la vida. Soc addicta a la ficció. Ara miro moltes sèries, des que van començar les sèries. Per això escric: vaig aprendre a escriure perquè llegia molt.

LS. Després, la Beckett va fer aquell cicle, que per alguns autors va ser important, que es deia L'acció té lloc a Barcelona, que convidava els autors a escriure del que és concret, del que és d'aquí, de perdre els prejudicis. No sé si aquesta idea de parlar del que és concret, també et va ajudar a situar la teua literatura.

MS. Jo crec que sí, que tota la literatura bona parla del concret. Tant li fa què sigui, però sempre hi ha el concret per ser universal. Si parles de coses que són conceptes o entelèquies, no aconseguixes parlar del tot; sempre hi ha el concret. I després, aconseguir que allò sigui universal...

Abans en parlàvem. Per què alguns escriptors traspassaran el temps? Doncs segurament perquè

hauran aconseguit de fer radiografies del seu temps que reflexionaven tant sobre allò... Com Txékhov: va aconseguir retratar un temps, una època. I això fa que traspassin. Però parla sempre de concrets. Per què Koltès passa a la història? Doncs perquè va crear un llenguatge poètic i va parlar del desig de viure des d'un concret, que eren aquells personatges perduts i aquells paisatges estranys. Jo penso que sempre parlem de concrets: si ens posem a divagar i a no ser precisos, quan escrivim, ho perdem tot.

LS. Sobre la pregunta que aborda la trobada d'avui, sobre els vincles, les diferències, les connexions que hi ha entre teatre i literatura, tu creus que hi ha debat? El teatre és literatura? Ens hem de plantejar encara si el teatre és literatura?

MS. Es veu que ho hem de dir perquè es consideri literatura, però òbviament com a pregunta no existeix. Ho hem de dir per visibilitzar-ho, però en realitat és evident que és literatura. A més, la literatura no ha de ser impresa per força, pot ser oral: ho vaig buscar a la RAE. És evident que algunes obres de teatre no té gaire sentit de llegir-les, perquè no pretenen ser llegides i perquè potser tot són accions i llegir-les és incòmode. Hi ha coses que estan concebudes per a una cosa i d'altres que ho estan per a una altra, però això no les invalida com a literatura. És literatura igualment.

LS. En el teu cas, escrius per a l'escenari? Vull dir: el text dramàtic pot existir només per ser llegit, es pot desenganxar de l'escenari? O és un error, no escriure per a l'escenari?

MS. Jo penso que tot pot ser representat. El text més estrany és per a un escenari, si hi ha un director que sap donar-li una mirada, si hi ha uns actors que ho fan bé. El problema és moltes vegades que l'objectiu sigui pretendre que es posi en escena: llavors la qualitat depèn de si la mirada del director dona bon resultat, si els actors estan bé; però tot text pot ser portat a escena, per què no? És allò que us deia abans: si tens una cosa amb molts personatges, molt narrativa, supercomplexa, amb el temps d'una hora i mitja (que és el que tens per posar-ho sobre un escenari) i és bona, doncs busques una altra fórmula, una fórmula que són dues persones intentant portar allò a l'audiovisual. Evidentment, hi ha característiques del llenguatge teatral que s'adapten millor a certs textos, però qualsevol text pot ser portat a escena.

LS. I no és espolsar-se les responsabilitats, això, com a autora? Això de dir: el director ja ho ha de saber fer...?

MS. Jo sempre faig uns canvis que els directors em diuen: «Ostres, Mercè, això és impossible!», perquè faig el que em dona la gana. Però, per què no? A mi, ara, en el fons, el que m'agrada de coses que estic

veient és que, per exemple, et gires i estàs en un altre any. Pots crear codis gestuals, codis de mínima il·luminació, codis d'objectes, que et porten a canvis de temps, de lloc... És fantàstic, perquè a més som tan llestos com a espectadors! Hem vist tantes el·lipsis, hem vist tanta ficció ja, que ho podem entendre tot amb un gest, amb no res.

LS. Tornant a Sanchis, que defensa l'exploració solitària de l'autor. Tu treballes això dins d'una habitació pròpia? Perquè aquesta és una qüestió que en literatura veiem positiva, com un camí singular d'un autor que no pensa en el seu lector; ho veiem com una qualitat admirable, de gran escriptor (posem-ne qualsevol exemple: Vila-Matas, Paul Auster). I, en teatre, de vegades es considera un hàndicap, perquè si treballes a la teva habitació pròpia, en solitari, sobre problemes que només t'afecten a tu (entre cometes), potser ets massa críptic, potser no et sabran llegir, potser després això no podrà arribar al col·lectiu...

MS. A mi això no m'importa gens, la veritat. És com si ens plantegéssim, tornant a Koltès, que anava pensant: això ho entendreà, la gent? Això arribarà, a la gent? Amb tot el que et pot arribar a transmetre una obra seva..! No hi ha cap autor que, perquè escriu tancat a la seva habitació i no pensa en el públic, o no pensa en quin espectador, o quant de públic anirà a teatre, cregui si el seu text funciona o no... No té sen-

tit. Els grans autors han escrit perquè volien escriure allò. I després allò s'ha portat a l'escenari i de vegades ha sigut fantàstic i de vegades no ha sigut gens fantàstic. Depèn: de vegades surt bé i de vegades, no. Però pensar que és perquè t'estàs tancat en una habitació escrivint, o no dirigeixes... Jo mateixa, no vull dirigir, perquè no he estudiat direcció i soc una persona que creu molt en els oficis i en l'aprenentatge; i tampoc no em sento gaire capaç de liderar un muntatge, uns actors, els problemes amb els actors, com el moviment... Soc una persona bastant tímida i no m'hi veig, ni n'he tingut cap necessitat mai. I no acabo d'entendre què vol dir això de ser tan críptic, no arribar al públic, pel fet d'escriure tancat...

LS. És clar, no ets una extraterrestre. Estàs connectada a la societat on vius, no?

MS. I tant! Estic connectada a la societat i he tingut fills i he recorregut escoles i parcs i places, i moltes vegades he escrit sobre això; perquè ha sigut intens, una part de la meua vida.

LS. Però tu que tens una cama d'escriptora... Mai no t'has plantejat viure d'escriure, com ho han fet autors de generacions posteriors (que ha estat una de les coses que ha aportat el creixement de sales, la possibilitat que autors catalans siguin estrenats en sales més comercials)? Tu, en el teu cas, mai no vas pensar

que podies dedicar-te professionalment (o no vas voler, no ho sé) a escriure teatre per viure?

MS. No, primer de tot perquè no dirigia i és molt difícil viure dels drets d'autor (em sembla que només en viuen dos o tres autors en aquest país), i no em sentia capaç de dirigir ni volia aquesta responsabilitat. Després, m'ha encantat sempre escriure televisió i m'ho he passat molt bé. Vaig estar, al principi, en uns projectes que m'agradaven molt, als quals estava molt vinculada i que també parlaven de coses molt meves. Tot ho fèiem en equip: *Plats bruts* o *Porca misèria*. Hi vaig estar deu anys, que són molts; i eren projectes en els quals parlava en equip i alhora molt de mi, i a més divertint-me. M'agrada molt treballar en equip i no he considerat mai que hi hagi una diferència entre una cosa i l'altra. M'ho vaig trobar, torno a dir que és com ha anat. Del meu temps, que visquessin d'escriure, hi ha molt poca gent. Després, les persones que han muntat companyies... Moltes et diran que no viuen d'escriure: viuen de donar classes, de dirigir o de tot això que fan al voltant de l'escriptura. Però ho torno a dir: també vinc del periodisme, tampoc venia d'un ambient gaire teatral; m'hi vaig ficar a través del Fronterizo i del Sanchis...

LS. Aleshores, no et vas plantejar mai de viure del teatre, perquè tenies la possibilitat de fer-ho del guió i de la televisió i, per tant, ¿aquest va ser el teu espai de llibertat? ¿Ha sigut el teu espai de llibertat, en

relació també amb l'habitació pròpia, pel que fa a temàtiques i qüestions que et preocupaven, sense la necessitat de fer una obra cada any, per exemple, sense la necessitat de produir, diguem-ne, i sense la necessitat d'abordar temes o de fer certs encàrrecs?

MS. Sí. Jo necessito el meu espai propi i sobretot d'escriptura. Perquè, quan escrius per a la televisió, la televisió és molt tancada i molt normativa, i l'estructura del guió és molt més clàssica; mentre que el teatre et deixa fer més coses, i a més no has de negociar amb ningú que t'està reescrivint, ni has de negociar amb un altre l'estructura... No has de negociar res. Penso que, d'una banda, és molt bo haver de negociar coses, perquè aprens a treure't l'autoria de sobre, però també està bé tenir una mica de respirador per fer el que vols, sense ningú que et digui ara per aquí ara per allà, ara aquest personatge no faria... Fas el que vols: és petit, és teu i no hi ha cap mena de pressió. L'escriptura per televisió pressiona molt.

LS. Això que deies ara, de treure't l'autoria de sobre, pot ser vist com a positiu o negatiu, segons qui s'ho miri. En el teu cas, t'agrada de treure-hi ferro?

MS. Sí, molt. Això no vol dir que no pensi que l'autor és molt important i que reivindiqui la seva presència, però treballar en equip és molt divertit i molt oxigenant. De vegades penso que, si estigués tota sola, parlant de les meves coses tot el dia, entraria en un

bucle... Hauria d'anar a córrer, com expliquen els escriptors: van a córrer, juguen a algun esport... Si no, em cansaria de mi mateixa.

LS. *I què t'aporta, precisament, el treball en equip, les fórmules que has experimentat a la televisió? Suposo que les sèries s'aborden d'una manera molt diferent de com et plantes a escriure teatre. Què ha aportat, al teu teatre, el fet de treballar, o de tenir pràctica i múscul, a la televisió?*

MS. És que ho he fet tot molt simultàniament...

LS. *No et molesta que s'immisceixin en els teus textos? M'imagino que, a la televisió, el treball en equip comporta que jo n'escric un tros, tu un altre, i tot és de tots. La visió de l'autor de teatre és una altra.*

MS. És que, com que també vinc del periodisme, i no vinc de l'Institut del Teatre... Però bé, m'ha anat bé i de vegades m'ha fastiguejat molt també, la tele. Perquè a voltes no t'agrada com t'estan reescrivint les coses. No sempre tots els equips són idíl·lics... Quan hi ha equips on es fa molta pressió, et va bé de tenir el teu espai a casa, perquè és com si compensessis una cosa amb l'altra.

LS. *I com has manifestat, en les teves obres, el teu interès literari? Com has injectat la literatura a dins de les teves obres?*

MS. M'agrada fer diàlegs molt absurds, i coses que realment no es poden fer a la televisió: coses d'espais, de temps, de descripció de personatges... A vegades, he escrit obres a partir de personatges. És molt més lliure: el teatre és un escenari on pot passar de tot, en qualsevol temps. És molt més juganer, de vegades molt més dur: hi ha obres que escris patint molt, i d'altres que escris divertint-t'hi molt, encara no entenc ben bé per què. I m'agrada aquest procés personal, que pot ser de vegades molt plàcid i d'altres molt atabalador.

LS. *Als teus diàlegs, sobretot quan començaves, s'hi feia molt d'èmfasi, per la manera com els escrivies. He llegit que els teòrics en diuen «impotència dialogal»: és aquesta incapacitat, són personatges que no són gaire expressius, tenen diàlegs curts i aquesta dificultat d'expressar-se, malgrat que al darrere hi hagi profunditat en les emocions, etc.*

MS. Sí, suposo que això és una barreja de qui ets tu (jo soc una persona molt tímida, a mi em costa parlar en públic), també. Per exemple, a *Àfrica 30*, la meva primera obra, eren dos personatges als antípodes l'un de l'altre: un home gran, que havia viatjat a l'Àfrica i la coneixia molt, feia tràfic d'animals, i un noi jove que estava en contra del tràfic d'animals. Aleshores, quan els vaig posar l'un davant de l'altre, vaig pensar: aquests tios no es dirigirien la paraula!

Segur que estan molt enfadats l'un amb l'altre. I d'aquella tensió que havia gestat (a sobre, estaven matant animals), es va crear una sensació de buit, perquè s'havien de comunicar, ja que estaven fent una cosa junts per obligació –l'un havia contractat l'altre perquè l'ajudés a eliminar els últims animals que tenia en un magatzem–, i va crear una pobresa en el diàleg i una mena de cabreig i de tensió dramàtica... Fins que al final s'explicaven una mica, els personatges, perquè en el fons també els unien moltes coses: l'amor a la vida, l'amor a l'Àfrica, els somnis, els viatges...

LS. Entrant en la teva obra, hi ha dues línies que vas treballant alhora: d'una banda, les obres de dos personatges contraposats que expliquen el món des de dues mirades (parlaves d'Àfrica 30, però La dona i el detectiu té una mica el mateix patró: la poca informació, la unitat de temps i acció, de dos personatges contraposats i inadaptats, que veuen les imperfeccions, la dificultat d'arribar a les seves expectatives), i que m'imagino que és el teatre que t'agrada veure i llegir. I després, hi ha un teatre que és més còmic i situacional, potser, que és per exemple En defensa dels mosquits albins o L'any que ve serà millor (escrita a quatre mans). Explica'ns com ho fas. Per què en fas un, per què fas l'altre? Com apareixen aquests dos camins dins d'una mateixa trajectòria?

MS. A mi m'agrada molt la comèdia, m'encanta. Però *En defensa dels mosquits albins* és una barreja, perquè hi havia trossos poètics sobre aspiracions dels personatges que, un cop l'obra en escena, no es van acabar de posar. Després hi ha aquesta comèdia bastant blanca i esbojarrada sobre coses que m'he trobat a la vida en aquests últims anys, tractades d'una manera molt embogida i molt blanca, que era allò que deies de *L'any que ve serà millor* o *Fes-me una perduda*, que és un musical sobre la maternitat. No tinc ni idea de per què em surten, em surten amb naturalitat. Aquesta darrera obra que barreja la relació entre el Raval i les tres dones de cinquanta anys, també parla una mica de la vida... Connecto molt amb la societat, amb coses que visc cada dia. Jo ara en tinc cinquanta-i-tants, he estat en patis d'escola, he tingut fills de més gran, tinc fills adolescents... Vull dir que són coses que visc molt de prop.

LS. He llegit en alguna entrevista, o en algun text on t'expliques, que dius que «entre el que és concret i les grans paraules, escullo el que és concret perquè em queda més a prop». Una mica això és per vacunar-te de la transcendència? Hi tens al·lèrgia?

MS. Sí. I perquè visc molt en la quotidianitat. Visc una vida molt normal; bé... visc en la quotidianitat de les coses. Soc una persona molt despistada, i aleshores faig un esforç, i els objectes i les coses sempre estan molt presents. El concret.

LS. I pensant també sobre el que deia Josep Maria Miró, sobre el teatre polític. Òbviament, el teatre, la cultura, és política. Has llegit la teva obra en aquesta clau? És a dir, has pensat «què he cercat jo», buscant els camins polítics que es poden teixir al llarg de les teves obres?

MS. Jo crec que tot el que fas a la vida és polític, en el fons. Com et relaciones amb els altres, com et relaciones amb el món, i protestes amb unes coses, quin tipus de parella tens... Tot és polític. Per exemple, amb els personatges femenins: l'altre dia estàvem analitzant els personatges, les escenes... i parlàvem de l'amor romàntic. Jo sempre he intentat fer dones. I ara us explicaré una anècdota: a *Porca misèria*, del personatge de la Laia, que era la dona del protagonista, del Pere (que era el Joel Joan, i la Laia era l'Anna Sahun), sempre me'n diuen que és una dona molt antipàtica. No; era una dona que opinava: no era antipàtica com a personatge. Opinava, era independent, era investigadora, tenia una vida pròpia respecte d'ell, i em deien que havien analitzat l'amor romàntic en algunes seqüències de diverses sèries i que aquesta no havia donat «amor romàntic». És que jo no m'he plantejat mai de fer dones sotmeses al que vulgui un home. A *Fes-me una perduda*, és una dona que es triplica (no m'agrada la guerra de sexes, el tòpic em posa bastant nerviosa. I també penso que és una actitud política: no generalitzem, busquem el particular, fem

que la realitat sigui complexa), que es divideix en tres, intentant portar la casa, les filles, la feina (com que havia demanat jornada reduïda estava baixant d'escalafó, cosa que ha passat a molta gent del meu voltant). I aquesta és la meva aportació política. No només amb la dona, sinó també amb la manera de fer les coses. El compromís ètic amb les coses, amb com ens relacionem amb el món. Ho intento, no sé si ho aconseguixo sempre.

LS. Com creus que t'ha influït ser dona, no només a l'hora d'escriure, sinó en el context de la dramaturgia catalana?

MS. Sí que la quota m'ha beneficiat. I això, un personatge a *En defensa dels mosquits albins* ho deia: «Quina putada que, una cosa en la qual jo soc supervàlida de petita, i ara m'agafen per la quota!» Jo crec que les quotes són molt necessàries, però el que vull dir és que sí que m'ha beneficiat en alguns moments, i que no se m'ha considerat en molts d'altres. Jo soc d'una generació que assumíem (i me n'adono ara que estan canviant tant les coses) que no anàvem per la mateixa carretera, com si diguéssim. Jo sempre m'he considerat feminista i a més ho deia (i no estava gaire de moda, dir-ho), però tu sàbies que no tenies les mateixes possibilitats. Ho portàvem assumit amb tot l'orgull de ser dones, a més; però teníem assumit que no anàvem pel mateix camí. Sabíem que si es nome-

nava un càrrec, no hi teníem opcions... Jo he fet bastants projectes per TV3 fent ficció, i aquest any ha estat la primera vegada que una ficció estava únicament escrita per una dona (el *culebrot* del migdia que hi ha ara), i jo havia presentat molts projectes que sabia que no ens donarien mai. Només alguna vegada ens els van donar perquè no ens n'anéssim a una altra banda. Però perquè no tenien fe que una dona pogués fer allò. A més, es creia que només qui tenia força i cridava més, podia aixecar una cosa tan complicada com una sèrie, que necessita molta energia. Ara s'ha demostrat que hi ha altres maneres de fer les coses, que no cal fer-ho cridant. Això és el que m'alegra molt de tot el que ara passa.

LS. I t'has sentit part d'un col·lectiu d'autors, de dramaturgs?

MS. Sí, sobretot d'una gent que escrivia amb mi a la Beckett, amb els quals encara ara ens veiem (a part del Paco Zarzoso que viu a València), però ningú ja no escriu. Una altra cosa que he fet jo és quedar-me parada i anar fent a poc a poc... Bé, hi ha en Carles Batlle, però no érem dels mateixos grups d'escriptura. I del grup que vam fer amb el Sanchis, que som molt amics, ens veiem de tant en tant. I formo part de la Beckett, la meva vinculació sentimental és la Beckett. La Beckett del Sanchis, que ha sigut la Beckett del Toni Casares després...

LS. També ho dic perquè, no sé fins a quin punt, fent una mica de zoom out, la construcció diguem-ne institucional de l'ecosistema teatral t'ha acompanyat en la teva dramaturgia. Si has tingut ajuts per avançar en la teva escriptura. És un tema que avui està molt sobre la taula: el famós tap generacional. Però també, si hi ha diferents passos, si a tu et va ser possible avançar també perquè s'estava construint tot un ecosistema?

MS. A mi em van donar el T6, però el meu és dels últims que donaren. Sí que m'ha ajudat. Hi havia petits ajuts, però com que també escrivia de franc... Vull dir que, en el fons, jo no m'he intentat guanyar la vida amb el teatre, amb la qual cosa sempre he trobat forats (amb la vinculació amb la Beckett, o amb altres coses). I deies que ara avancem, però jo trobo que ara hi ha com una sensació d'ajut, no un ajut òptim, de les companyies de teatre, i això és el que s'ha de canviar radicalment: que aquestes subvencions que es donen de 3.000 € siguin de 15.000 €, perquè estan donant miquetes, i llavors com que tothom té molta fe i tots som uns apassionats del teatre, ens embranquem en coses que desgasten molt. És molt cansat.

LS. De totes maneres, per exemple, tu sí que has tingut la possibilitat de treballar, entre cometes, per encàrrec. Per exemple, l'Eva i Adela als afores en Toni Casares te la va proposar per un cicle, vinculat al

gènere, i aleshores tu vas tirar per un altre camí i no vas fer la cosa més evident sobre el gènere i la dona. Vas anar per camins més poètics, gairebé d'homenatge...

MS. Perquè era com el meu retorn a la Beckett i jo vaig voler tornar una mica a les obres que m'havien agradat de la Beckett...

LS. Però, en tot cas, sí que has tingut encàrrecs: el Quebec-Barcelona també partia d'un encàrrec després que allà haguessin muntat En defensa dels mosquits albins... A la Villarroel...

MS. Són casos molt diferents. L'encàrrec del Quebec-Barcelona és del director d'allà, que era canadenc (al Canadà hi ha bastants ajuts per a l'escriptura), després s'hi van ficar la Beckett i Temporada Alta, però...

LS. Són casos molt diferents, però que t'obliguen a posar-t'hi. No sé si necessites aquest estímul...

MS. Sí, perquè cansa, fer tantes coses a la vida. Fas moltes coses i, si treballes, vas aquí i ara allà, i tens fills... Et tripliques! És una mica perquè no tinc el temps... Ara he començat una novel·la, perquè m'encanta escriure i ho busco, però fa un any que tinc la novel·la tota estructurada i no he escrit res.

LS. Parla'm de la connexió amb el context contemporani. Fa uns quants dies, quan presentaven els projec-

tes que es duran a terme a Temporada Alta, hi havia en Salvador Sunyer que explicava que la majoria de projectes que li arriben per muntar, en els últims cinc anys, són projectes que estan molt vinculats a coses concretes: els ventres de lloguer, les dificultats dels lloguers, la transsexualitat, l'exclusió social... I que hi ha molt menys teatre que abordi idees o problemes existencials. Què en penses, a què atribueixes aquesta emergència de la realitat en les obres de teatre?

MS. Jo penso que hi ha una emergència social, perquè vivim en un moment al·lucinant, diria. Vivim un moment difícilíssim políticament, que estem veient coses que no ens hauríem imaginat mai... Ha tornat a guanyar la dreta a Grècia, avui. Estem vivint un moment molt confús. Hem vist els budells del sistema, els diaris ens menteixen (de cop hem vist tot el procés independentista i el que publicaven els diaris d'arreu i hem flipat). La postveritat és un moment molt dur i sembla que el teatre ha decidit dir coses per suplir... És com si el teatre s'hagués posat a dir coses que passaven, perquè tot allò altre ja no sabem si és veritat o és mentida. Tot el que ha passat amb el periodisme, que és una cosa de la qual s'ha parlat molt poc i és una caiguda brutal, la precarització que hi ha hagut de l'ofici... Jo treballava fent reportatges per a diaris i podia viure d'allò! Tu parles ara d'això i és impossible. S'ha produït una precarització de la professió brutal, que tu en podries parlar segur. I tot

el que ha passat aquests últims anys ens ha deixat com a la intempèrie. Llavors el teatre ha buscat unes maneres, des de reproduir diàlegs de declaracions en judicis... O sigui: vivim moments megacaòtics, amb tota la força de les xarxes, doncs tornem al teatre a explicar coses de veritat. Està bé, és un bon moment. Ens en cansarem? Sí, perquè anem canviant, les coses van canviant sempre. Ara, que m'encantaria un teatre poètic, perquè m'agrada molt. Hi ha coses que et van molt bé pel cervell, que són oxigen, i tot és vàlid si està bé. No cal sempre fer una sola cosa.

LS. Tu hi trobes, més enllà de la crisi i les situacions d'emergència, vinculacions sociològiques, explicacions vinculades a les xarxes socials, per exemple, o a la necessitat d'exposició, o testimonial?

MS. No crec que hi hagi hagut mai tants novel·listes, ni tanta gent que fa cursos de novel·la, que fa cursos d'escriptura, ni tanta necessitat d'autoexplicar-se (com a Instagram, que ens fem fotos a nosaltres mateixos). És el moment del jo i de l'explicació des del jo, que resulta en coses interessants i coses molt poc interessants, com sempre. I dins d'això, és lògic que el teatre expliqui històries personals, que expliqui el que està passant... Sempre parlem de nosaltres: podem fer una sèrie d'astronautes i estarem parlant igualment de nosaltres. És la manera com ho fas. En aquests moments sí que hi ha una mena d'exhibició del jo.

LS. Això també porta a parlar de la qüestió del temps en el teatre. Aquesta obra que s'estrenava del Sergi Belbel deia que és paradoxal, perquè tot el teatre parla del temps que està vivint, però alhora és difícil evocar-hi qüestions temporals de la realitat estricta perquè envulleix molt de pressa, i li estàs donant una data de caducitat molt curta. Això a tu et passa, quan escrius? Et preocupa, aquesta data de caducitat de les obres?

MS. Jo no penso que hi hagi una data de caducitat pel fet que parlis del teu temps: depèn de quines obres tenen data de caducitat i depèn de quines, no. I per què? Per mi, les que tenen data de caducitat és potser perquè l'han de tenir, perquè no pretenen res més que l'experiència d'aquell moment de fer allò i són molt vàlides per aquest fet; d'altres es conservaran al llarg dels temps, segurament perquè són més literatura, perquè traspuen alguna cosa, perquè aconseguen parlar de sentiments universals. De vegades és casualitat: moltes obres que tenen problemàtiques relacionades amb la dona (per parlar del tema de la dona), quan passa el temps caduquen molt ràpid, perquè és un tema que tenim superadíssim. En canvi d'altres han aguantat, i de vegades no saps ni per què. I després hi ha la qüestió de com s'ha innovat quant a llenguatge, de quina manera s'ha creat un impacte gran... Hi ha molts elements que entren en això.

LS. *Alhora, quan es parla de la connexió amb l'avui, sembla que aquest teatre connectat amb el present perdi pàtina intel·lectual o literària fins i tot, a favor d'una certa comercialitat, que és un anatema. Creus que és així, o són prejudicis absurds?*

MS. Per mi són prejudicis. És un plantejament que no intento ni tan sols fer-me. Tot és vàlid si està bé. I no vull anar més enllà i plantejar-me si això serà gran literatura o no; no ho sé. Ens hem de col·locar en el lloc d'allò que estem fent en aquell moment. No pretendre de ser un gran guionista que passarà a la història. Si estem fent un capítol diari d'una cosa determinada, podem pensar: «això és vàlid, això m'agrada», però no creure'ns qui sap què. T'has de situar, com a autor, en cada moment.

LS. *Aquests dies, fins i tot aquí a l'Institut i en l'entorn teatral, hi ha un debat sobre el teatre postdramàtic o no. Com et situes en aquest debat?*

MS. Jo, com que em dedico a escriure a casa, m'he de situar fora del postdramàtic...

LS. *Però també vens aquí a fer classes...*

MS. Jo no penso que hi hagi un debat... Quant al tema de postdramàtic o teatre de text, m'agradaria que no hi hagués aquesta frontera, que se situés cada cosa en el seu lloc: tot és text, tot és vàlid i són maneres diferents. De vegades, un bon text el gaudeixo

moltíssim, sense la necessitat que m'estiguin parlant d'aquí i de l'ara, sense que em facin metallenguatge... De vegades m'agrada veure coses que m'estan parlant, de vegades m'agrada veure coses visuals. De les coses que més m'han encantat ha estat Pina Bausch. Quan feia els programes de mà del Mercat de les Flors... O Robert Lepage... No he fet aquest teatre perquè, com que em dedico a escriure, no faig això; però és gent que m'ha interessat moltíssim i que he perseguit. Com quan van venir els argentins: de cop va venir Gore, va venir Daulte, i va ser com, ostres, que interessant! M'interessaven moltes coses, sempre que connecti amb elles o m'emocionin. Ha d'emocionar, el teatre.

LS. *I, al llarg d'aquests anys, han canviat, els teus referents? Començàvem parlant dels referents quan començaves a escriure, i avui no sé si alguns d'aquests referents també s'ha traslladat a l'audiovisual, que és un terreny en el qual tu treballes, però que també en l'àmbit popular, massiu, ha assolit unes quotes de presència en les nostres vides molt més grans que vint-i-cinc anys enrere. Per tant, com han canviat també els teus referents dramaturgics, audiovisuals, textuals?*

MS. Jo, sempre que em pregunten pels referents, dic que em venen de la novel·la. Sobretot de la novel·la, perquè va haver-hi una època que vaig llegir moltís-

sima ficció, i també venen del teatre i evidentment ara venen del món audiovisual. Acabo de veure per exemple *Years and Years* i és una sèrie amb què et quedés pensant, ostres! Perquè va de comèdia, va de quotidianitat, va de família i t'impacta.

LS. *Com creus que canviaran el teatre aquests nous referents, que segur que els estudiants de l'Institut del Teatre tenen molt presents?*

MS. Jo crec que hem de buscar un teatre que sigui molt diferent de l'audiovisual, també. Hem de buscar en el teatre un refugi de l'allau audiovisual. Tenim l'oportunitat de fer teatre? Doncs fem-ne. No ens posem ara a maquinari estructures d'altres coses perquè, si no, perdrem possibilitat de joc.

LS. *Perfecte. Com que això enllaça amb allò que ens explicaves al principi, sobre una obra de teatre que sorgeix d'un projecte de guió, ho considerarem la cirereta del pastís. Moltes gràcies.*

La meva obra, literatura dramàtica?

Taula rodona amb

*Maribel Bayona, Helena Tornero i Joan Yago
moderada per Txell Bonet*

Txell Bonet (Barcelona, 1975) és periodista, guionista i locutora de ràdio. És llicenciada en Comunicació Audiovisual i ha participat en diversos programes de televisió com *Bestiari Il·lustrat*, *Ànima* o *Caràcter*. Ha tirat endavant el programa de ràdio *Això és un drama*, d'ICat i l'Institut del Teatre, entre nombroses col·laboracions en diversos mitjans audiovisuals i escrits.

La meva obra, literatura dramàtica?

Maribel Bayona

Maribel Bayona és actriu, dramaturga i directora de teatre. Llicenciada i doctorada en Filologia Hispànica per la Universitat de València i diplomada en Art Dramàtic pel Centre Teatral Escalante. Codirigeix la companyia Teatro de lo Inestable i la sala de teatre Espacio Inestable de València. Com autora ha publicat 8 textos i n'ha escrit d'altres per a projectes propis o per a altres companyies. En 2018 participa en el I Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirena, impulsat per l'IVC, d'on va néixer *L'orquestra del silenci*, guardonat amb el premi de la crítica en la modalitat de teatre de l'AELC. Recentment li ha estat concedida la beca d'escriptura que ofereix El Pavón Teatro Kamikaze i treballa en nou text, *La fuerza de Coriolis*.

Parlar i reflexionar al voltant de metodologies, punts de partida, estructura, regles, maneres d'abordar l'escriptura dramàtica em resulta una tasca complexa, perquè des de la meua experiència, cada peça, cada obra ha tingut un pelatge diferent, un cos que s'ha anat revelant en la mateixa escriptura i ha sigut la mateixa peça i la idiosincràsia que requeria, la que ha acabat imposant la resta, la que ha derivat en un acte d'escriptura concret.

Sempre que m'enfronte a l'escriptura d'una nova peça tinc la mateixa sensació. Sempre, sense excepció. La sensació de ser una impostora. La sensació de no saber escriure. La sensació que tot allò que he fet o après amb anterioritat no em serveix de gaire per a tornar a començar. Després, l'única cosa que em queda és engegar l'ordinador i enfrontar-me al blanc i a la paraula, des de zero, i anar descobrint com fer-ho aquesta vegada.

Walter Cassara, en el pròleg de l'obra *Trilogia*, de Lola Arias, aporta la següent reflexió: *Ya se sabe: la distancia que separa la ficción de la realidad es tan solo un velo que podemos arrancar y volver a proyectar cuantas veces se nos ocurra. En el teatro, en la escritura, las reglas son infinitas, pero el desafío sigue siendo uno solo: vadear un río lleno de cocodrilos como quien tarea una cancioncilla de amor.*

El títol d'aquesta taula rodona planteja una qüestió, una pregunta que ens plantejem des de fa tant de temps: intentar esbrinar el gènere teatral, tractar de trobar les seues especificitats, la constant dualitat entre allò efímer i allò permanent que queda enregistrat en una publicació, entre allò viu i allò que ha de romandre imprès en pàgines editades, allò individual com pot ser un acte d'escriptura i allò col·lectiu que succeeix dalt d'un escenari. La nostra figura, la de l'autor/a teatral, queda immersa dins d'aquesta dualitat.

Intentaré parlar d'aquestes especificitats i dualitats a partir d'algunes experiències que he tingut com autora i que m'han fet reflexionar al voltant d'aquesta qüestió plantejada hui ací.

L'escriptura teatral no només està feta de paraules: l'escriptura del cos

Quan pense en la meua primera peça en solitari, que vaig estrenar l'any 2012, i recorde el procés de creació i escriptura d'esta peça, anomenada *Persona-l*, m'adone que en eixa ocasió l'escriptura del text no va nàixer al meu cap, ni va ser engendrada en una taula, davant del meu ordinador. *Persona-l* estava concebuda com una peça performativa que volia abordar el concepte d'identitat i els rols de gènere. El treball d'escriptura va començar en una sala de teatre. Vaig focalitzar el concepte d'identitat en la mirada al voltant del cos i, per això, l'escriptura va començar al meu cos. Les primeres accions performatives i dramàtiques van donar lloc i espai a la paraula. L'origen de la paraula no va sorgir de la meua ment, l'origen el vaig trobar al meu cos. El document que guardo d'aquella peça és ple de paraules dites, però també d'accions no dites, de coreografies de moviments, imatges diverses i didascàlies que també eren text dramàtic, profundament imbricades en el resultat total.

Pensar en esta peça com a exemple, i en tantes altres, em fa expandir el concepte de literatura

dramàtica. Perquè el teatre no només són paraules escrites, el teatre és també cos i acció dramàtica. De vegades estes accions només es materialitzen en didascàlies pensades i escrites per l'autor, però en altres ocasions, cos i acció dramàtica poden ocupar el mateix nivell que la paraula, generant imatges que també narren, també aporten al significat últim o a la ideologia de la peça.

L'escriptura dramàtica, doncs, en estes pràctiques passa a ser un element més que es barreja de manera horitzontal amb el cos, l'acció, l'espai sonor, etc.

On i com enregistrem tot aquest material? Un llibre és un espai adequat per a este tipus de pràctiques? És aleshores literatura dramàtica una *performance* o un conjunt de moviments i imatges? En teatre, és més important la paraula que el cos? Si llig un text d'Angélica Lidell, per posar un exemple, trobaré tota la complexitat i la profunditat de significats que si veig una de les seues propostes escèniques?

He decidit començar contant esta experiència d'una manera conscient, per tal de col·locar des del principi la disjuntiva que ens ocupa, que revela que el teatre, com a gènere, té una complexitat diferent quant al lloc que ocupa l'autor i el text escrit, si el comparem amb altres gèneres com poden ser la poesia o la novel·la.

No obstant això, parlaré ara d'una altra experiència d'escriptura molt diferent, on, aquesta vegada,

el focus estava posat en l'autoria dramàtica i en la paraula i on també vaig trobar especificitats i dualitats en relació amb l'autoria teatral respecte a altres gèneres.

L'autoria teatral: un acte de col·lectivitat

Es tracta de l'escriptura del text de *L'orquestra del silenci*, que vaig acabar el setembre de 2018. L'escriptura d'este text naix en el marc del I Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, a València, impulsat per l'Institut Valencià de Cultura, amb direcció artística de Roberto García. El laboratori, inspirat en el T6 del TNC o en «Escritos en Escena» del CDN, proposava l'escriptura de sis textos en un temps de sis mesos, en esta primera convocatòria només escrits per dramaturgues, tutoritzades per un autor de prestigi i amb diferents sessions conjuntes de revisió i posada en comú amb el tutor i la resta de dramaturgues. Per últim, el laboratori ofería una lectura dramatitzada del text amb actors i directors professionals per tal que les dramaturgues poguérem fer un tast d'esta primera aproximació a una possible posada en escena, a la sonoritat, la veritat, el ritme que destil·lava tot allò que s'havia creat al nostre cap i sobre el paper, per lliurar una versió definitiva dos mesos després que seria editada i publicada. Un laboratori molt complet, centrat en les necessitats i la tasca del dramaturg, que intentava protegir i tenir

cura precisament de la nostra feina, donant temps, espai, economia i fins i tot provatura amb cossos i veus abans de lliurar una versió definitiva.

Un punt de partida, absolutament diferent de l'experiència que he explicat abans. Primer de tot, el text partia de la paraula, del pensament, del meu cap. Però no només del meu. Vaig treballar acompanyada, una cosa poc habitual en la nostra pràctica. Sis caps i dotze ulls treballaven amb el meu text, el meu imaginari, les meues idees. I al mateix temps, el meu cap compartia la resta de projectes i treballava per a ells, aprenent també d'altres maneres de fer, altres punts de partida. Va ser molt complex, molt profund, molt treballós, però sens dubte, molt enriquidor. I el pelatge de *l'Orquestra del silenci* és el que és, per tanta mirada generosa i travessada. Vaig començar en un lloc i vaig acabar en un altre completament diferent.

Però, després d'eixe treball de taula de sis mesos, arribaren uns actors, actrius i director que vessaren la seua mirada sobre les meues paraules. I ells i elles, també van ser transformadors i van moure i resignificar una vegada més les meues paraules.

Esta experiència de laboratori, que podria ser un símil d'una producció/creació d'una posada en escena qualsevol, em fa pensar que quan escrivim teatre, el concepte d'autoria ha de ser redimensionat. L'autoria teatral ha de ser travessada per totes les veus

i mirades que l'habitaran. La veu i els cossos dels actors i la mirada del director, junt amb la resta d'equip creatiu (escenògraf, il·luminador, artista sonor, artista visual, etc.), donaran la dramaturgia definitiva a les paraules de l'autor.

L'autor teatral ha de saber, aleshores, que el teatre naix d'una suma de mirades i és per això un acte de col·lectivitat que té el seu significat últim en la mirada de l'espectador, el seu significat definitiu.

L'autor teatral ha de saber també que serà travessat per totes estes mirades, que la seua autoria en serà una de col·lectiva i compartida i que, quan deixi el seu text als peus d'un escenari, haurà d'estar disposat que siga expandit i transformat.

L'autor teatral ha de saber-se resignificat, en un doble acte d'humilitat i generositat.

I ha de saber, per últim, que la trobada que tindrà amb el seu destinatari, l'espectador, no serà íntima i privada, sinó col·lectiva i social.

L'escriptura dramàtica i la precarietat

Per últim, en pensar sobre la qüestió plantejada al seminari, he intentat posar la mirada sobre la nostra realitat i la nostra actualitat.

És un fet que el concepte d'autor/a actual ha anat canviant al llarg del temps. I tot i que encara hi ha alguns «autors purs», que només es dediquen a l'ofici de l'escriptura, és cada vegada més comú que

els autors/es també siguem directors, intèrprets, *performers* amb una formació mixta en tots aquests camps.

És inevitable que l'escriptura aleshores es modifique, siga també travessada per la realitat i, no cal dir, per la precarietat.

Els nostres textos dramàtics es transformen des de la llavor de l'escriptura pel mateix coneixement de l'escena, per tot allò que ja anem projectant mentre escrivim.

Jo mateixa, que dispose de companyia pròpia, moltes vegades he escrit pensant en la producció final. He limitat el nombre d'intèrprets, he limitat inclús la meua imaginació perquè sabia que la meua estructura no podria sostenir un espai escènic, per posar un exemple, massa complex.

Fins a aquest punt arriba la realitat a l'ofici del dramaturg i, per tant, és difícil per a mi pensar-lo només com a literatura dramàtica.

I, per descomptat, no podem oblidar que hi ha molt poca literatura dramàtica publicada. Tots els textos no publicats i no representats, no són literatura dramàtica també?

Per totes aquestes raons, pense que el text dramàtic, el publicat en paper, és un text inacabat. Que cobra la seua vertadera dimensió final quan és posat en escena, quan un director planteja una dramaturgia que el travesse, quan uns intèrprets hi posen veu i cos

i quan, finalment, arriba a l'espectador en tota la seua dimensió.

Potser només hem de pensar que escrivim per a l'escena. I que serà a l'escena quan les nostres paraules trobaran el seu significat definitiu, una vegada i una altra.

Amb tot, hem de continuar publicant teatre, perquè torne a ser dimensionat amb tantes noves mirades com siga possible, i per poder gaudir en la nostra intimitat de l'acte de lectura que les paraules i l'imaginari d'un autor teatral ens proposa.

Tot assajant un assaig Alguns pensaments al voltant dels conceptes de teatre i literatura

Helena Tornero

Helena Tornero (Figueres, 1973). Llicenciada en Direcció i Dramaturgia per l'Institut del Teatre de Barcelona i Diplomada en Turisme per l'EOT (Universitat de Girona) és autora, directora i traductora teatral. En teatre ha escrit, entre d'altres: *Submergir-se en l'aigua* (Premi SGAE 2007), *Apatxes* (Premi de Teatre 14 d'Abril 2009), *No parlis amb estranys* (TNC, 2013), *Fascinación* (Premio Lope de Vega 2015), *disPLACE* (Musiktheatertage Viena, 2015), *Love & Fascism* (Istanbul Theater Festival, 2015), *Una conferència ballada* (Mercat de les Flors, 2016), *Estiu* (El Maldà, 2017), *El Futur* (TNC, 2019), *Je suis narcissiste* (Teatro Español/Teatre Lliure, 2019). Membre fundador de Paramythades, grup de professionals de les arts escèniques que realitzen tallers de dansa, teatre i música als camps de refugiats. Algunes de les seves obres han estat traduïdes a l'anglès, el francès, l'alemany, el grec, el polonès i l'italià.

«En realitat, un home mai no escriu un assaig. Allò que realment fa és assajar l'escriptura d'un assaig.»
Chesterton

Els primers pensaments

El meu teatre, literatura dramàtica? M'agrada la pregunta perquè, com un bon text teatral, genera

moltes més preguntes. No hi ha una resposta fàcil ni ràpida. Assajo un assaig per a llegir en una taula rodona, davant d'un públic. És assaig o és teatre? Més tard, aquest text que he escrit per a ser dit i escoltat, serà publicat. És teatre o és literatura dramàtica? No sé si estic capacitada per a escriure res que pugui tenir la categoria d'assaig sobre aquest concepte tan contradictori. Però, ja que m'agafaré amb forces a la cita de Chesterton, m'ho prendré com l'assaig d'un assaig.

Ens definim pel nostre nom

El meu teatre, literatura? Tampoc no sé si soc la persona més adequada per a respondre. Jo no soc el meu teatre, només l'escric. En tot cas, seria el meu teatre el que hauria de respondre. Si fes una entrevista a un dels meus textos, què em diria? Per començar quin seria el nom de l'entrevistat? Com et dius? Quin és el teu nom? Em dic text teatral. No, no, em dic literatura dramàtica. Què soc? Unes paraules per a ser llegides? Unes paraules per a ser escoltades, vistes, observades des d'un seient situat davant d'un escenari?

Playwright versus playwrighter

En anglès hi ha dues paraules similars però no exactament iguals, que són *playwriter* i *playwright*. L'altre dia explicava a un amic que m'agradava molt més la segona que la primera. La primera és simplement algú que escriu obres de teatre. *Play* i *writer*. La

segona acaba amb el terme *wright*, és un terme d'artesania, d'ofici, de *craft*. Algú que construeix o repara alguna cosa. S'utilitza amb noms d'ofici com *cartwright* (fuster que construeix coses de fusta) o *shipwright* (constructor de vaixells). Un *playwright* és, doncs, algú que «construeix obres de teatre». Ho trobo infinitament més bonic. M'agrada perquè va més enllà del simple fet d'escriure paraules i parla més de l'ofici del teatre, aquest ofici d'artesà, i el situa en un territori una mica diferent del de la literatura, que percebo com quelcom, diguem-ne, més intel·lectual. Des d'aquest punt de vista, com un ofici artesà és com jo entenc el teatre. I com que el meu avi era carreter i fuster, com ho van ser el seu pare i el seu avi, m'agrada pensar que d'alguna manera l'ofici familiar no ha desaparegut del tot amb mi. Que jo segueixo construint alguna cosa. Només que les construccions que faig no són de fusta. Crec que hi ha alguna cosa molt física en l'art de l'escriptura, i és doblement així en l'escriptura teatral. I aquest concepte, més proper als gremis artesanals que als gremis literaris, m'agrada especialment.

Disfressar-se de literatura

Però en algun moment de la història del teatre, probablement el 1809, a Alemanya, Schlegel escriu el seu *Curs de Literatura Dramàtica*, i comencen a canviar les coses. Anys més tard, el 1889, el senyor Brander

Matthews guanya la primera càtedra de Literatura Dramàtica en llengua anglesa del món, a la Universitat de Columbia.

Com diu Jaume Melendres en un article sobre aquest tema¹ (ell clarament es posiciona en contra del terme «literatura dramàtica»), és com si el teatre tingués la necessitat de pujar de categoria per tal de ser acceptat per les altes esferes, i la paraula «literatura» és un ajut per a deixar de ser un ofici marginal i adquirir així un cert prestigi. «Entenc, sí, que només *disfressant-se de literatura*, Shakespeare serà tan ben considerat a l'Acadèmia com Dant i Homer.»

Si hi ha una necessitat de «pujar de categoria» l'ofici teatral, bé deu ser perquè és un ofici que durant segles no s'ha considerat de prou categoria. Aquí entrariem en la visió pejorativa de l'ofici teatral, molt impulsada per l'església i d'altres estaments de poder, una demonització destinada especialment a la feina de l'actor, però que va acabar afectant també l'autor. L'actor, com el dimoni, té la capacitat de la transformació. D'aquí tots els escrits i lleis allunyant les companyies teatrals de les ciutats. L'expressió de «*cómicos de la legua*» ve precisament d'aquí. Havien d'allotjar-se «*a una legua*» dels habitants de la ciutat per tal de no contaminar-los amb les seves males arts.

¹ «Carta d'un estudiant anònim al senyor Brander Matthews, catedràtic de Literatura dramàtica a la Universitat de Columbia, trobada per Jaume Melendres en una calaixera gràcies a una mudança recent». *Revista Pausa*, núm. 23, 2006.

Encara avui perdura una certa visió de marginalitat que afavoreix tota mena de maltractament vers els artistes. No entrarem en el tema perquè seria molt llarg i dolorós. La majoria dels professionals del teatre que sou aquí segur que en teniu alguna, d'anècdota. Però, resumint, la qüestió és aquesta: no és el mateix dir «sóc escriptor» que «sóc escriptor de teatre». Feu la prova.

No és estrany, doncs, que en un moment donat, algú decidís dotar d'una categoria més digna el text teatral apropant-lo al món literari. I va fer-ho amb allò que, com el dimoni, millor sap fer el teatre: disfressant-se. Disfressant-se de literatura. Però, com diu Melendres al seu article, potser el preu a pagar va ser una mica car.

«Però, s'ha aturat a pensar, benvolgut mestre, en les tremendes, nefastes conseqüències que es poden derivar d'aquesta expressió? I si els nostres joves dramaturgs, els no tan joves –i sobretot– els dels segles a venir no s'adonen del caràcter tacticoestratègic de l'operació i creuen al peu de la lletra que la literatura teatral existeix? I si en el futur, enganyats per l'aparentment afortunada denominació que presideix la seva càtedra, ningú no s'adona de la contradicció essencial entre literatura (l'art d'escriure lletres destinades a ser llegides) i teatre (l'art on les obres no es llegeixen, sinó que es veuen)? Sé que vostè, benvolgut professor Matthews, em dirà que les dues dimensions no són incompatibles, i que Shakespeare ho

demostra amb l'alta qualitat poètica dels seus textos immarcescibles. Si fos així, jo li respondria, senzillament, benvolgut professor, que Shakespeare va fer teatre amb un valor literari afegit i no literatura amb un valor teatral suplementari. Si calgués casar literatura i teatre, més valdria parlar de teatre literari que no pas de literatura teatral, o dramàtica. Però jo penso que no cal, perquè aleshores creuríem que hi ha un teatre per a ser llegit i el teatre mai no es fa per ser llegit, encara que l'hagin de llegir necessàriament les persones que el fan.»²

Per a qui escric?

Això em va portar a fer-me una altra pregunta. Quan escrivim teatre, per a qui escrivim? El novel·lista clarament escriu per a un lector. L'autor teatral, en canvi, per a qui escriu? Per a un públic? Si escriu per a un públic, clarament no està escrivint per a un lector. Però, si hi pensem bé, en realitat tampoc no està escrivint per a un públic, està escrivint per a un actor. Perquè serà aquest actor qui farà arribar aquest text al públic. Aquí ja tenim una altra ambigüitat: escriu per a un lector, sí, però aquest no és el receptor final. I no és el mateix tipus de lector que el lector de novel·la.

«L'actor és el darrer (i necessari) adaptador del text i, de fet, el veritable adaptador: en respirar-lo (o alenar-lo) d'una determinada manera i no d'una altra, en

² Fragment del mateix article.

fer més alta o més baixa una coma, pot arribar a transformar radicalment el personatge i, si aquest és protagonista, el sentit de la totalitat del text. En aquesta capacitat modificadora rau el veritable poder de l'actor (molt per damunt del poder de l'autor i del director) i la responsabilitat artística que comporta la seva feina.»³

Si una novel·la no funciona, l'autor no pot dir: «el text està molt bé, però el lector no l'ha llegida bé». En el cas d'un text teatral, l'autor, per tal de defensar el seu ego ferit, sempre tindrà, en funció del seu sentit crític i dels seus escrúpols, l'estratègia –poc elegant, evidentment– de dir: «el text està molt bé, però l'actor no ha fet bé la seva feina». I de vegades pot passar, sí. Però això ja és una altra història, i seria un tema a parlar, molt llarg i dolorós també. Però ara no cal.

Sense greix

Sin grasa. M'agrada aquesta expressió. Sense greix. La dic en castellà perquè pertany a una entrevista que vaig llegir en castellà i se'm va quedar gravada així a la memòria. M'agrada com sona. La recordo sovint. L'expressió pertany a la novel·lista d'origen hongarès Agota Kristof, que va començar la seva carrera com a autora d'obres de teatre. Si heu llegit algunes de les seves contundents novel·les o relats, una característica a destacar és la seva sobrietat, l'econo-

³ «La direcció dels actors», *Diccionari mínim*. Jaume Melendres. Ed. Institut del Teatre, 2000.

mia en la paraula, en l'ús del llenguatge. Una escriptura meravellosament essencial.

«Seguramente mi forma de escribir viene del teatro. Diálogo puro. Lo justo, sin relleno, sin grasa. ¿Para qué dar vueltas? ¿Para hacer literatura? No me interesa la literatura.»

És una entrevista fantàstica. Vaig buscar-la perquè vaig pensar que el concepte seria interessant per aquesta taula rodona, i curiosament, quan vaig trobar-la vaig veure que, justament, el titular de l'entrevista era, precisament, «No me interesa la literatura».⁴

Un altre aspecte interessant del teatre: és meravellosament essencial. Ens marca uns límits molt concrets. D'espai. De nombre de personatges. (D'això te n'adones molt fàcilment quan has d'adaptar una novel·la al teatre. La llegeixes i cada cop que surt un nou personatge penses: «com es veu que no ho ha escrit pensant en el teatre»). Quan un dramaturg adapta una novel·la al teatre sap que haurà d'assassinar uns quants personatges o no hi haurà qui ho produeixi, allò. Però també és un tema de concreció. De reduir les coses a l'essència.

Més límits. De sonoritat. De pressupost. De ritme. De temps: els autors teatrals escrivim a contrarellotge, els autors de novel·la no en tenen la necessitat. El nostre límit és sempre el cansament de

⁴ «No me interesa la literatura». Entrevista a Agota Kristof de Javier Rodríguez Marcos. *El País*, 24-2-2007.

l'espectador, i fem tots els possibles per mantenir la seva atenció dalt de l'escenari. Atenció. He dit dalt de l'escenari. Un lector de novel·la deixa el llibre quan es cansa, i el reprèn al dia següent. Un espectador que se'n va abans que s'acabi l'obra no tornarà l'endemà per veure la segona part. Si marxa, ja l'has perdut. El teatre és, en aquest sentit, més cruel que la narrativa. Tots els autors teatrals sabem el que és experimentar directament i immediata una resposta no esperada del públic. Sí, d'acord, a l'autor de novel·les no l'aplau-deixen al final.

Per tant sí, escrivim per a un públic, un públic que no és necessàriament un lector, un públic que és allà en aquell moment, amb els actors, vivint el mateix instant, escoltant i veient el text que hem escrit, no l'està llegint. Però això no vol dir necessàriament que no pugui fer-ho en un altre moment.

Gran part del públic de Shakespeare o de Lope de Vega no sabia llegir. Sovint no sabia escriure res més que el seu nom, i encara. Avui el públic que assisteix al teatre sí que pot fer-ho. Però no ho fa en el moment de l'actuació, com a molt llegeix els subtítols, si n'hi ha, i si l'obra es representa en una llengua que no coneix.

I nosaltres escrivim pensant que volem que senti el públic en aquell moment precís, i tenint en compte que aquella frase s'ha d'entendre clarament, que la dirà un actor i que és per a ell que l'escrivim, és ell

el nostre primer lector. Lector que, si després fa bé la seva feina, farà arribar finalment al públic les paraules que en realitat estan destinades a ell.

I parlant de paraules. Tots sabem el perill de l'excés de paraules. Molts de nosaltres hem hagut d'aprendre a utilitzar-les amb economia. Allò del «menys és més». Recordo una frase d'una professora d'aquí, quan estudiava a l'Institut del Teatre, que em va dir un dia, i que recordo molt sovint: «No cal escriure-ho tot.» (I una altra frase que ens deia en Ramon Simó: «En teatre TOT significa!» I és clar, si tot significa, vigila que hi poses. I vigila de tenir clar que signifiqui allò que tu vols exactament.)

Economia. Tot i que també trobem escriptura «econòmica» en la literatura, en el teatre és un concepte gairebé imprescindible. Doncs això. Sense greix.

Gent que llegeix teatre

Després de dir tot això, semblaria com si la meva resposta a la pregunta inicial fos «no, el meu teatre no és literatura dramàtica, jo escric per a l'escenari».

Però la resposta continua no essent tan clara, especialment després que un dels meus textos entrés dins del programa de Llegir el Teatre, una fantàstica activitat que fa uns anys està desenvolupant el TNC amb les biblioteques, els Clubs de lectura de Teatre. Això vol dir que hi ha moltes persones que llegien

l'obra abans de veure-la. Alguns, fins i tot, per un tema d'edat i de mitjans de transport, no arribaven a veure-la mai dalt d'un escenari. D'altres, en canvi, anaven al teatre a veure-la, però hi anaven amb l'obra ja llegida. I era molt interessant el que et deien després, perquè ells ja havien fet la seva construcció dels personatges a casa, i tot i que ja sabien com acabava la història, gaudien veient les similituds i diferències entre allò que ells havien imaginat i la proposta de l'escenificació que tenien al davant.

També vaig anar a xerrar sobre el text i el procés de creació a un parell de biblioteques, i va ser molt interessant trobar-me amb dos tipus de lectors. Els que coneixien l'obra com a text literari i els que, a més de lectors, després havien estat espectadors de l'obra. Per als primers, allò que havien llegit era clarament un text literari. Els altres parlaven del llibre i de la representació com a dues coses separades, però unides per un nexa inevitable: les paraules que l'autora havia escrit.

Aquestes trobades amb els lectors de les biblioteques em va fer venir a la memòria una altra cosa que crec que és important recordar: els escriptors, en realitat, ho som perquè primer hem estat lectors. Som lectors que escrivim. Compartim amb el públic, i amb el lector, l'amor per la paraula. Van ser unes trobades profundament enriquidores per a mi.

I acabo amb un altre record que em va venir a la memòria tot escrivint aquest text. És un record de

petita, quan encara vivíem a l'estació de Portbou. No devia tenir encara ni sis anys. M'agradava tafanejar els llibres dels meus pares. Ells no havien pogut tenir estudis superiors, però llegien molt. Ma mare era sòcia del Círculo de Lectores des dels dotze anys, en tenia molts, de llibres. La imatge de prestatgeries plenes de llibres i l'olor de menjar són alguns dels records d'aquell moment de la meva infantesa. En una d'aquelles prestatgeries hi havia tres llibres com d'una mateixa col·lecció, que eren diferents de tots els altres. Un era de color negre, l'altre era de color vermell sang, i el tercer era de color verd molsa. Les cobertes eren completament llises. Només hi havia un petit dibuix gravat en color daurat a la portada. No recordo el dibuix del llibre de color negre. Era el més gruixut. Recordo que el dibuix del llibre de color vermell em feia por perquè era un ganivet amb sang. El dibuix del llibre de color verd era el que més m'agradava perquè eren dues nines. Pel títol del llibre, vaig pensar que aquell sí que era per a una nena com jo. I un dia, tot i que els pares deien que aquells llibres no els havíem de llegir perquè eren llibres «de grans», vaig agafar-lo i el vaig començar a llegir d'amagat. Recordo que em vaig cansar de seguida. No entenia per què hi havia tota l'estona el nom d'una persona, dos punts, i després les frases. Ho trobava una mica complicat. A més, em vaig quedar una mica decebuda perquè la història no era el que jo m'esperava, i

vaig acabar abandonant la lectura d'aquell llibre. No la reprendria fins molts anys més tard, ja com a estudiant a l'Institut del Teatre. Allà sí que vaig acabar de llegir-lo sencer. I l'he rellegit sovint els darrers anys quan he hagut de donar classes de, sí, què hi farem, l'assignatura anomenada *Literatura dramàtica*. El llibre de color vermell era *Bodas de sangre*. El llibre més gruixut, de color negre, era *La Celestina*. El títol del llibre verd era *Casa de nines*, de Henrik Ibsen, que tot i ser un magnífic constructor de fusteria teatral, no va ser capaç d'atrapar una lectora de sis anys. O potser sí. Potser va plantar alguna cosa dins meu. Una pregunta adormida que no va tornar a despertar-se fins anys més tard, de més gran.

I això em porta a formular-me de nou la pregunta. La meva obra, literatura dramàtica? Em segueix generant moltes preguntes. Segueix sense tenir una resposta fàcil ni ràpida. Però per això, crec, fem teatre. Per generar moltes més preguntes. I per això estem avui aquí tots junts.

Com sempre m'acostuma a passar quan acabo d'escriure un text, no sé quina mena d'animal és això que he escrit. Què hi farem.

Afortunadament, només és l'assaig d'un assaig.

Llegir teatre

Joan Yago

Joan Yago (Barcelona, 1987). Graduat en Direcció i Dramatúrgia per l'Institut del Teatre de Barcelona. És dramaturg, guionista, docent i membre de la companyia de teatre independent La Calòrica. Ha escrit i adaptat obres com *Els Ocells* (2019), *Sis personatges - Homenatge a Tomás Giner* (Premi de la Crítica 2019), *Fairfly* (Premi Max 2018, Premi Butaca 2017), *You say tomato* (Premi Serra d'Or 2016), *Un Lloc Comú* (Premi Ciutat d'Alzira 2014), *Sobre el fenomen de les feines de merda* (2015), *Bluf* (2014), *Aneboda-The Show* (2014), *La Nau dels Bojos* (2012) o *L'Editto Bulgaro* (2012).

Abans de preguntar-nos quin és el valor de la literatura teatral avui en dia i de quina manera ha de contribuir a la creació, la difusió i l'estudi de la dramatúrgia contemporània, hem de plantejar-nos, encara que sigui molt breument, dues qüestions prèvies.

La primera –que no intentaré respondre jo– és quin és el valor de la literatura avui en dia. I no em refereixo «al valor» en termes d'estudi de mercat; penso que darrere de les llargues discussions sobre l'estat del sector i l'adveniment del llibre digital hi ha

altres qüestions molt més rellevants... Per què escriure al segle XXI? Per què llegir? Què és llegir? Què és un llibre? En fi, són debats per un altre moment.

La segona pregunta és sobre el valor del teatre. Per què fer teatre al segle XXI? Per què seguir-hi anant? Aquesta és una qüestió que sí que m'atreveixo a abordar, encara que això em porti a consideracions radicalment personals.

El valor del teatre avui és, des del meu punt de vista, el mateix que fa 2.500 anys: és un espai de reunió. Un espai de reunió organitzat on les qüestions públiques i íntimes s'aborden com una mateixa cosa.

Si em permeteu fer servir l'argument (encara que sigui simplificador) de la teoria del llenguatge (de les moltes paraules que han nascut i han mort des dels grecs fins avui), la que ha perdurat... la que encara avui fem servir per referir-nos a aquest gènere, és la que *Teatre* que, com tots sabem, ve del grec *Theatron*, és 'l'espai per mirar' és a dir: la platea, la grada, l'espai de reunió.

Sempre que intento lloar les virtuts o justificar la pervivència de l'art dramàtic, malgrat tot començo i acabo aquí: en la reunió. No se m'acut cap altra raó per entendre'l i desitjar-li llarga vida, tampoc no la necessito.

Sabem que Peter Brook diu que n'hi ha prou amb què una persona travessi un espai buit i una altra persona l'observi perquè es produeixi el fet teatral.

I jo no sóc ningú per corregir Peter Brook, entre altres coses perquè estic d'acord amb ell. Però reconec que estic d'acord amb ell només per la mínima.

Estic d'acord amb Brook perquè, si una persona travessa l'espai i una altra l'observa, la reunió, tècnicament, es produeix. És una reunió d'un intèrpret amb un espectador. Però des del meu punt de vista el fet teatral pur només es produeix quan un mínim de dos espectadors observen com l'intèrpret travessa l'espai. Encara més, cal que aquests dos espectadors siguin persones desconegudes entre elles. Dit amb altres paraules: al meu entendre, el fet teatral es produeix quan una persona observa com una altra travessa un espai buit, assegut al costat d'una tercera persona que no coneix de res. Dos desconeguts, dos membres d'una mateixa comunitat, estan gaudint en el mateix moment d'un instant de ficció. Estan compartint una emoció, una reflexió, una idea que els interpel·la... el que sigui. És aleshores quan podem començar a parlar de «públic». Des del meu punt de vista, anar al teatre és això: gaudir d'un instant de ficció al costat de persones que no coneixes. Efectivament, aquesta és una experiència molt difícil d'emular mitjançant un llibre.

L'experiència de la lectura és bàsicament privada; una conversa a cau d'orella entre l'autor i el lector que es produeix en la intimitat i el recolliment de la cambra. Encara quan llegim en comunitat (al metro,

per exemple) ho fem bàsicament amb l'objectiu de desvincular-nos del col·lectiu, d'aïllar-nos. Imagino que algunes persones gaudiran de llegir en veu alta, però difícilment tendiran a fer-ho envoltats d'un grup gran de desconeguts.

Això em porta a fer-me la següent pregunta: el valor de la literatura teatral, ha de ser el d'intentar emular l'experiència que es produeix durant el fet teatral? Perquè si és així, jo no puc evitar pensar que sempre fallarà. Llegir una obra de teatre mai no serà el mateix que veure-la.

En aquest sentit considero que hi ha molt més teatre en la lectura en veu alta d'un relat literari davant de públic que en la lectura silenciosa i privada d'un text de Mihura o de Guimerà. Em sembla curiós que, quan parlem de música, tothom entén que no tota la música s'escolta de la mateixa manera ni en el mateix moment. Posem una música per ballar, una altra per relaxar-nos, una altra per conduir, una altra per netejar... Crec que ens han ensenyat malament quan diuen que tota la literatura es consumeix de la mateixa manera. No recordo, quan anava a l'escola, que ningú m'ensenyés a reflexionar sobre «què és llegir?», perquè penso que llegir és alguna cosa més que saber que la P amb la A fan PA o que una barra recta amb un puntet significa exclamació. Si no ensenyem als nens que un poema i un relat no es llegeixen de la mateixa manera, els llegiran de la

mateixa manera i, per tant, hi buscaran les mateixes coses.

Personalment, quan escric tendixo a desitjar no ser llegit per persones alienes a la producció, perquè entenc els meus textos com obres inacabades fins al dia de l'estrena. I sóc conscient que en tot això hi ha un cert complex. M'angoixa pensar en un lector que obri un dels meus textos buscant-hi literatura (i aquí dic literatura referint-me a paraules ben escollides i frases que tenen un valor transcendental per elles mateixes, a bellesa i a gaudi estètic). Jo concebo els meus textos com documents operatius i intento que totes i cadascuna de les decisions de la pàgina contribueixin a la bona representació virtual. «Representació virtual» és un terme que vaig aprendre aquí, a l'institut del Teatre i fa referència a «l'obra que imagina el lector en el seu cap mentre llegeix el text». Trobo estranyíssim que aquesta pràctica tan senzilla (la d'imaginar un espectacle mental mentre es llegeix) no s'ensenyi a la primària. És tan simple com dir: «Tu seràs el director d'aquest muntatge que només passarà una vegada dins el teu cap; ara imagina un teatre i ves-hi posant les coses que el text et proposa.» És com jugar amb ninos.

Amb això no vull dir que a les meves obres no hi hagi literatura ni que la meva sigui l'escriptura freda i tècnica d'un taquígraf que es limita a transcriure els diàlegs i accions de l'obra que es representa en el

seu cap. El text, a més de treballar com a partitura de paraules i conflictes, ha de suggerir una atmosfera, un to, un humor... Aquests són territoris als quals no s'accedeix des de l'operativitat i la taquigrafia. Penso, per exemple, en les famoses i divertidíssimes acotacions d'Oscar Wilde o de Valle-Inclán que, molt per sobre de transmetre una informació relativa a l'acció dramàtica, pretenien transmetre al potencial lector/director quin havia de ser l'esperit de l'obra. Això és literatura, és clar. Però és literatura posada al servei de la bona representació virtual. Aquesta és una cosa que he après treballant a la televisió, on es cuida moltíssim l'acabat i la formalització dels guions. Ja que aquests guions passaran per les mans d'un enorme equip de persones i, pel bé de tots, cal que l'experiència lectora sigui al més eloqüent possible.

Penso, en conclusió, que l'experiència teatral, allò que realment caracteritza i justifica l'existència del gènere en un món on les reunions escassegen cada cop més, és molt difícil de recrear per mitjà d'un llibre. Però això no treu valor al text teatral que, en tant que operatiu i útil per a la nítida representació virtual, necessita ser evocador, precís, suggeridor i, sí, finalment, literari.

Cal ensenyar la gent a llegir teatre. Ajudar-los a cercar i distingir els elements teatrals que hi ha en el text i també ajudar-los a entendre que, en el text no hi són tots; que la lectura d'un text és, i sempre

serà, una ullada privilegiada a una obra que encara està per acabar.

Quan em sento vanitós, sí que m'agrada imaginar que algú llegeix les meves obres, però m'agrada imaginar que la gent les llegeix després d'haver-les vist i que s'hi relaciona com algú que, després de viure durant molts anys en una casa, un dia en troba els plànols originals en una vella carpeta. M'agrada imaginar que aquesta persona es diverteix trobant-hi les petites diferències, comparant la versió original amb la definitiva i recorrent la distància entre la primera representació virtual de l'obra (aquella que l'autor va muntar dins el seu cap) i l'espectacle que ha vist aquesta nit al teatre.

II Seminari Teatre

**L'escriptura teatral
durant i després
del confinament**

6 de juliol de 2020

Virtual

Esriptura dramàtica postconfinament

*Conversa entre els dramaturgs
Sergi Belbel i Victoria Szpunberg
moderada per Oriol Puig Taulé*

[Adaptació a partir de l'enregistrament de la conversa]

Sergi Belbel és autor, traductor i director teatral. Llicenciat en Filologia Romànica i Francesa a la UAB (1986), va ser professor de Dramatúrgia a l'Institut del Teatre de Barcelona (1988-2006) i director artístic del Teatre Nacional de Catalunya (2006-2013). És president del Patronat de la Fundació Sala Beckett des de 2016. Entre les seves obres destaquen *Minim·mal show* (escrita amb Miquel Górriz, 1986), *Carícies* (1991), *Després de la pluja* (1993), *Morir* (1994), *Forasters* (2004), *Mòbil* (2005), *A la Toscana* (2007) o *Si no t'hagués conegut* (2018), entre d'altres. La major part d'aquestes obres estan estrenades a nombrosos països del món, especialment a Europa i Amèrica. Ha dirigit muntatges de molts autors, tant clàssics com contemporanis. Ha escrit guions per al cinema i la televisió. Ha obtingut, entre d'altres, el Premi Nacional de Literatura Dramàtica de la Generalitat de Catalunya (1993), el Premi Born (1995), el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura (1996), el Premi Molière a la millor obra còmica per *Après la pluie* (1999), el Premi Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya (2000), el Premio Max a la projecció internacional (2002), el Premi Ciutat de Barcelona (2003) i diversos Premis Butaca.

Victoria Szpunberg és dramaturga i professora de dramatúrgia a l'Institut del Teatre i a l'Escola Superior de Coreografia de Barcelona. Les seves obres s'han estrenat a diversos festivals i teatres nacionals i internacionals i també ha col·laborat amb diversos coreògrafs, ha signat dramatúrgies i adaptacions teatrals, ha treballat com a directora i ha escrit peces per a ràdio i per a instal·lacions

sonores. Entre les seves obres destaquen *Entre aquí y allá -Lo que dura un paseo-* (2000), *Esthetic Paradise* (2004), *La màquina de parlar* (2007 i 2017), *El meu avi no va anar a Cuba* (2008), *La marca preferida de las Hermanas Clausman* (2010), *Boys Don't Cry* (2012), *L'onzena plaga* (2015) i *Balena blava* (2017). El 2019 va ser autora resident de la Sala Beckett amb l'obra *Amor Mundi* (2019) i va guanyar la beca del Laboratorio SGAE per escriure l'obra *Tu hija*. L'any 2013 va rebre el Premi Max a l'autoria teatral catalana.

Oriol Puig Taulé és crític i cronista d'arts escèniques. Es va llicenciar en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha treballat en diferents camps de la creació escènica, a Sabadell, Barcelona i Berlín, i escriu en diferents mitjans sobre teatre. Actualment és el coordinador de L'Apuntador, la secció d'Arts Escèniques de *Nívol*.

Oriol Puig Taulé [OPT]. *Bona tarda a tothom, Sergi, Victoria, bona tarda als espectadors que nosaltres no veiem però que imaginem. Tot plegat també és molt teatral. Crec que tenim davant nostre dos autors, dos creadors escènics que no necessiten gaire presentació, però m'agradaria veure què és l'últim que estan fent tant en Sergi com la Victoria abans que arribessin el confinament i la pandèmia.*

Llavors, comencem per la Victoria: és autora, dramaturga, molt polifacètica, molt multidisciplinària. Ha fet feina per a teatre, per a dansa, ha fet peces de radioteatre, ha treballat en òpera, ha estat autora resident de la Sala Beckett i precisament durant el confinament -ara en parlarem- ha fet peces, encàrrecs específics, tant per al Teatre Lliure com per al Centro Dramático Nacional (CDN).

I què dir d'en Sergi? És autor, dramaturg, director, ha estat director artístic del Teatre Nacional de Catalunya (TNC)... En els últims anys ha estat més centrat en la direcció escènica, tot i que continua escrivint. Està molt implicat en el projecte de la Sala Beckett, i més concretament en el laboratori Peripècies, de creació i dramaturgia. Últimament l'hem pogut veure dirigint textos de Rodoreda, de Roc Esquiús o de Sergio Blanco, entre d'altres.

La primera pregunta que us volia fer és: com esteu? Esteu bé? Com esteu avui? Perquè el dia a dia del confinament canvia tant, és tan canviant i tan volàtil... Com esteu?

Sergi Belbel [SB]. Com estàs, Victoria?

Victoria Szpunberg [VS]. Bé, molt contenta de compartir aquesta xerrada amb en Sergi perquè, tot i que no ens veiem gaire, en Sergi va ser un dels meus primers professors, i diria que dels més importants.

SB. Quin honor.

VS. Sí, hi penso molt perquè després vaig treballar d'ajudant de direcció amb ell, va ser una de les meves primeres feines teatrals remunerades. És a dir, que per a mi és algú molt, molt important.

SB. Jo estic encantat igualment de parlar amb tu. He seguit la teva trajectòria i estic encantat de la vida que compartim aquesta experiència. I com estic jo? Estic molt bé. Espantat, com suposo que molts de nosaltres, i específicament els que pertanyem al nos-

tre sector. Amatent, a veure què passarà, i també content d'haver recuperat la meva faceta d'escriptor, que potser tenia una mica oblidada.

OPT. *Encara t'haurà anat bé, aquest confinament, Sergi.*

SB. No he parat d'escriure, sí.

OPT. *Aquests dies, que ja hem pogut tornar als bars i a les terrasses, però també als teatres, aquests dies que ja tenim el Festival Grec, comentava amb gent de la professió, crítics, directors, dramaturgs, que tots ens preguntem com estem i com ha anat el confinament. «Com ha anat?», com si tornéssim d'unes vacances. «Què has fet, aquest confinament?» Com qui pregunta: «Què has fet, aquest estiu?» Aleshores, us demanaria que m'expliquéssiu com va ser la vostra reacció personal des del primer moment, però també la vostra reacció professional davant la situació, i quines conseqüències va tenir aquest confinament que ens va tancar a tots a casa d'un dia per l'altre. Comencem per la Victoria. Com ho vas rebre? Com ho vas engaltar, tot això?*

VS. En l'àmbit personal haig de dir que estic força acostumada a con viure amb l'estat de crisi. Això ho he pensat molt durant el confinament, perquè n'he parlat amb amics que ho estan passant molt malament, que estan bloquejats, a banda del que vol dir

tenir algun familiar afectat o una situació complicada, cosa que a mi no m'ha passat. Soc afortunada. Tinc un sostre, tinc els diners bàsics per menjar i tinc les necessitats cobertes.

A partir d'aquí, personalment, la nostra feina com a escriptors té a veure també amb el confinament. Té a veure amb enfrontar-te amb tu mateix. És a dir, constantment ens estem enfrontant a les nostres crisis, als nostres fantasmes, als nostres patiments. En aquest sentit, he pogut escriure molt i ho he fet en molt bones condicions. Això no vol dir que jo sigui un ésser totalment separat de la societat i que no hagi patit per qüestions socials, evidentment, pel que comporta mundialment aquesta pandèmia, que és molt gros. Ara, també vull dir que dins del teatre, nosaltres, els que escrivim, som els qui hem pogut continuar fent la nostra feina, cosa que els actors, per exemple, no han pogut fer. No han existit, durant la pandèmia. No han pogut fer res. Perquè un actor no és com un músic, que pot continuar assajant amb el seu instrument a casa seva. Un actor, si no assaja en una sala d'assaig amb altres companys, veu que la seva feina no existeix. Nosaltres, com a escriptors de teatre, hem pogut escriure, i jo ho he fet.

SB. Jo ho he viscut una mica igual com la Victoria. El meu problema és que, com que he dirigit molt els últims anys, sí que he trobat un forat a la meua vida. El forat ha estat el contacte personal, sobretot

amb els actors. Una de les coses que assenyalo més del teatre és el contacte amb les actrius i els actors. És bàsic, això, a l'hora de fer teatre.

La concepció del teatre com a literatura és un tema que preocupava especialment Josep Benet i Jornet, que va morir malauradament durant la primera fase de la pandèmia, fet que ens va tocar molt. Jo, personalment, he tingut una gran crisi respecte de la pèrdua d'un amic i d'un mestre com ell. Ell sempre deia que l'escripura teatral forma part de la literatura, però hi ha aspectes d'aquesta escripura que s'allunyen del que convencionalment és un confinament, que és el que tots els escriptors viuen a l'hora d'escriure una obra. La seva escripura va a petar a una organització de persones posterior, que són els creadors de l'espectacle. Per tant, a nosaltres, en tant que escriptors, aquesta solitud del confinament ens és positiva, però l'aïllament de tot aquest aparell o d'aquesta unió de persones que després conformen l'espectacle ha estat la crisi que he patit aquests dies. No poder relacionar-me amb actors, no poder fer pedagogia, tot i que sí que fèiem alguna cosa en línia, no ha estat el mateix...

La meva ha estat una solitud molt agradable, perquè en la primera fase del confinament notava molt el silenci. Poques vegades ha estat tan en silenci, la ciutat de Barcelona, o mai. Ni en el mes d'agost, perquè se senten cotxes, autobusos i turistes pel carrer.

És a dir, les condicions per escriure eren òptimes en una ciutat que no està preparada per estar en solitud, però alhora he patit la pèrdua del contacte humà, que considero fonamental a l'hora de fer teatre.

OPT. *Gent que es dedica a l'escripura de qualsevol tipus, a les lletres, han dit que els costava molt llegir. Volien aprofitar per llegir llibres, però els costava, els costava concentrar-se tenint una actualitat, sobretot en les primeres setmanes, que era un bombardeig d'informació diària. A vosaltres, us va costar escriure, o vàreu necessitar un procés d'adaptació?*

VS. Quan el confinament va arribar estava enllestint un encàrrec que s'havia de presentar en una data molt pròxima, i en aquest sentit em va venir molt bé perquè el vaig poder acabar en condicions. Després, és cert que en el meu cas he tingut la sort de rebre molts encàrrecs durant el confinament, perquè hi ha hagut una aturada econòmica que el nostre sector, com molts altres sectors, ha patit profundament. Alguns d'aquests encàrrecs eren molt inspiradors: eren com una premissa que em disparava l'imaginari. En aquest sentit, m'ha anat molt bé perquè he tingut encàrrecs, un rere l'altre, produïts en aquestes formes híbrides que han sorgit o que ja existien, però que s'han fet més visibles durant el confinament, i que són formes a les quals no m'havia acostat. Ha estat enriquidor.

En relació amb l'escripura, no he tingut cap bloqueig de cap tipus. En la lectura, sí. També haig de dir que gairebé no havia mirat sèries, en ma vida, i ara les he mirades totes. Ha estat una qüestió gairebé addictiva i ionqui, de començar a veure sèries, i n'he vist moltíssimes. També penso que hem estat sotmesos d'una manera exageradíssima a l'entreteniment. Estic d'acord amb en Sergi que la ciutat estava en silenci, però casa nostra era un contenidor d'entreteniments de tot tipus. Fins i tot la filosofia s'ha convertit en un entreteniment de masses. Tothom llegia què havia dit l'últim filòsof de torn, tothom mirava vídeos a YouTube... Hem estat molt entretinguts a casa nostra. Només que els espectadors, en comptes d'estar en un teatre, estàvem consumint ficció des de la nostra intimitat. Això és molt interessant.

SB. Jo també he tingut sort, com la Victoria. He escrit moltíssim, durant el confinament, però de creació absoluta, inventada per mi, d'obra nova, no n'he fet gens. He refet un monòleg que tenia a mitges i que tenia mig mort, i a l'hora de refer-lo hi volia entrar el confinament, però no en volia parlar, del confinament. Necessito estar fora del fenomen per poder parlar del fenomen. I com que encara hi som a dins, soc molt respectuós, molt curós, i intento evitar el coronavirus com a tema. Trobo que és tan bèstia, el que està succeint, és tan fort, i som encara tan dins l'ull de l'huracà, que costa veure l'huracà des de fora. I penso que

hi ha altres escriptures, altres mitjans, com el documental, com la filosofia mateixa, que ho poden fer molt millor que nosaltres, quan està succeint. D'això Shakespeare ja se'n va adonar; ell va viure tres o quatre confinaments, cosa que és esperançadora: *El rei Lear* i *Macbeth* són obres escrites en confinament, per tant encara tenim una mica d'esperança de poder fer alguna cosa bona i de sortir-nos-en. [Riu.] Shakespeare no parla del present. Ell va al passat, a la història, a l'anècdota, per explicar el seu present. Penso que és molt difícil parlar d'escripura del confinament. Per tant, he omplert el temps amb projectes, amb traduccions, que per a mi la traducció és la mare dels ous de l'aprenentatge d'un autor. He traduït una obra de Beckett i una obra de Neil Simon, dos autors que semblen dispars i que de sobte trobava similituds bestials entre l'un i l'altre. També he fet un projecte de sèrie molt gros que tenia pendent, i he agafat una sèrie que tenia inèdita des dels anys noranta i l'he reescrita. Vull dir que no he parat.

OPT. Déu-n'hi-do, tots dos sou molt actius! Beckett i Simon no són autors tan allunyats, perquè Vladimír i Estragó també són una mica una estranya parella, o no?

SB. Totalment. És que justament he fet una versió de *L'estranya parella*. En castellà, *La extraña pareja*. No vaig consultar la que s'havia fet aquí, perquè

l'havia vista en el seu moment, com tothom, i realment Simon és un autor interessantíssim. I la de Beckett que he fet és *Fi de partida*. Traduint-la se'm posava la pell de gallina, perquè són dos personatges confinats en un món postapocalíptic, que quan miren per la finestra, què hi veuen? Res. No hi ha res. Perquè el món està devastat.

OPT. *El senyor Beckett, i Els dies feliços, amb la Winnie enterrada... Ressonen. La Victoria ha esmentat la sobreoferta d'activitats, d'espectacles digitalitzats i antics que diverses companyies compartien, produccions del National Theater de Londres, de Berlín, de París, òperes... A banda d'aquesta activitat virtual hi havia activitats performatives que fèiem els ciutadans, amb els veïns: a les vuit ens toca aplaudir, llavors cantem al karaoke la cançó tal, després fem ioga també al balcó... Vosaltres, com a espectadors, heu aprofitat per veure espectacles que no havíeu vist? Heu vist espectacles de l'estranger que potser no havíeu vist? Quina ha estat, la vostra relació amb aquesta oferta de continguts audiovisuals centrats en les arts escèniques?*

VS. No n'he vist res, d'això. No m'agrada el teatre filmat. Tot i que he escrit un text, durant el confinament, que s'ha filmat. L'he vist perquè s'estrenava i era l'única manera de veure'l. Era molt estrany, perquè anava a l'estrena des de casa, i era al CDN. Em

va agradar, estava molt ben filmat, estava enregistrat en un escenari amb dues actrius i res més, text davant de la càmera. Però a mi, personalment, no m'agrada el teatre filmat. Potser no hi estic acostumada, però és que a més em sembla que es produeix una cosa amb la mirada que quan vas al teatre com a espectador no passa: allà la mirada és lliure. Pots mirar on vols. Això és el que m'agrada més del teatre, perquè pots mirar la persona que tens al costat, pots mirar els llums o pots mirar el terra. En canvi, l'audiovisual et dirigeix la mirada. Per això prefereixo mirar una sèrie, i no teatre filmat. Ara bé, estem en unes condicions de precarietat i d'incertesa absoluta, i la gent ha de continuar treballant. No podem parar, i s'ha fet el que s'ha pogut. No sabem en què derivaran aquestes formes híbrides. Ja existien, i segurament no se'n podrà dir teatre, però d'alguna manera evolucionaran i no dic que no se'n puguin fer coses interessants, a partir d'aquí. Però en principi el teatre filmat no és un mitjà que m'interessi o que pugui gaudir.

SB. Comparteixo al cent per cent el que ha dit la Victoria. El teatre filmat no m'agrada. He vist filmades coses que m'havien agradat molt en directe i m'he preguntat: això, em va agradar? I a l'inrevés, coses que havia vist presencialment i que no m'havien agradat, filmades sí que m'han agradat. És a dir, la percepció, aquesta mirada que diu la Victoria, és un ull afegit al teu ull. Com al cinema. Un ull que selec-

ciona, que amplifica, que allunya... Però tothom sabem que això, en teatre, no existeix. La gràcia del teatre és l'absència de tecnologia entre el que succeeix i el que observa. Així que hi introdueixes tecnologia t'estàs carregant allò, deixa de ser teatre. No és teatre, és teatre filmat. No sé si, com deia la Victoria, això pot derivar en una manera de fer nova, o en un art nou, que podria ser, però en tot cas seria un art visual.

Durant el confinament he mirat moltes sèries, moltes pel·lícules. M'he subscrit a moltes plataformes. Filmin, per exemple, és una mina per als qui ens agrada el cinema. Però de teatre he vist dues obres que sí que m'han agradat. Quan es fa amb qualitat, i quan el realitzador ha fet un treball dramàtic, en surt un producte interessant. Un d'aquests dos espectacles han estat el *Frankenstein* del National Theater de Londres, en una doble versió en què es canviaven els papers Benedict Cumberbatch i Jonny Lee Miller. Sincerament, quan el vaig començar a mirar vaig pensar que no seria capaç de mirar-lo fins al final, i després sí que em va agradar. L'altre espectacle que em va interessar, que no sé si ja no deu estar penjat a YouTube, és l'espectacle que em va canviar la vida. És un espectacle de Pina Bausch, que era molt car de veure: *Kontakthof*, del 1978. És un dels millors que va fer Pina Bausch, i la versió que en van penjar va ser la que es va reposar quan ella es va morir. A sobre, hi veies

un estigma de tristesa en els intèrprets. Era una filmació que anava molt buscada, i no sé si van decidir penjar-la pel confinament o no. Vaig plorar i tot.

OPT. *Victoria, tu ara parlaves dels projectes i dels encàrrecs que t'han sorgit, que si no m'equivoco són de dos teatres com a mínim. Per al Teatre Lliure vas fer l'adaptació de La casa de Bernarda Alba de García Lorca per a nens, amb il·lustracions, i per al Centro Dramático Nacional has fet dues coses, El encierro de un loco, que seria radioteatre o una peça locutada amb una il·lustració, i La pira, que és una peça amb tres actors, molt interessant, enregistrada al teatre María Guerrero. Funciona molt bé quant al format; és una peça breu, de vint minuts, no sé si dir-ne microteatre. Com t'has sentit, amb aquests encàrrecs? Venien molt acotats, tant l'un com l'altre?*

VS. El més difícil ha estat el del Lliure, perquè en aquell moment el confinament era absolut. Vam haver de muntar el vídeo a casa, és un vídeo amb il·lustració i so i amb veus en *off*. L'actriu, Nies Jaume, va gravar des de Mallorca i ens ho va enviar, per exemple. No podíem anar a un estudi de gravació. T'havies de baixar el programa, editar el material... Era molt difícil, molt complicat. Pel que fa al CDN, el primer encàrrec va ser d'escriptura força narrativa, perquè anava amb il·lustracions. Però el segon era d'escriptura creativa, teatral, com sempre.

OPT. Normal.

VS. És que a mi la paraula «normal»... Però vaig escriure un text de teatre i així s'ha representat. La realització i la direcció, d'Alfredo Sanzol, són impecables. També la feina de les actrius. Tot el muntatge que han fet m'ha agradat molt. S'ha fet al María Guerrero i possiblement s'acabarà fent amb públic. Però ara, tot escoltant en Sergi, pensava: potser em passa això que ell ha dit. Ho he vist filmat i m'ha encantat. De fet, s'ha produït allò de quan escrius un text i la direcció ho millora. No sé si em passarà el mateix si el veig al teatre com a espectadora. Està molt ben filmat, i l'han assajat amb aquesta doble mirada d'escenari però també de càmera. Es nota que les actrius saben on serà la càmera, i així ha estat fet. No està assajat i després filmat, sinó que està *preparat* per ser filmat. És un híbrid entre audiovisual i escena.

SB. Tu ho sabies, durant el procés d'escripura, que l'espectacle acabaria tenint aquesta forma final?

VS. Sí. De fet, havia d'anar a Madrid per dirigir-lo jo mateixa, però no va poder ser, i el va dirigir Alfredo Sanzol.

OPT. El que és molt interessant d'això del CDN, ja que parlem de teatre filmat, és que «teatre filmat» és quan tens un espectacle convencional, amb la platea plena, i el filmes. Però això és una altra cosa. És com els històrics enregistraments dramàtics de l'estudi català

de Televisió Espanyola, o quan a TV3 hi feien La Rambla de les Floristes, que era en un estudi, era una pel·lícula. Trobo interessant el que ha fet el CDN, perquè és un audiovisual, però està gravat als camerinos, als passadissos de l'escenari i a l'escenari del María Guerrero. És una escripura teatral, però també és audiovisual. Si fos amb el públic, per exemple, seria diferent.

VS. Sí, de fet és molt emotiu perquè veus el teatre buit. Això connota molt la peça, veus tot aquell teatre tan gran amb les butaques buides, i això és molt significatiu.

OPT. Per cert, recordo als espectadors que poden mirar aquestes peces al CDN perquè estan molt bé.

SB. Jo voldria afegir que la Victoria, per mèrits propis, ha aconseguit fer això, però en el nostre sector en general, i contactant entre nosaltres, he trobat que s'ha fet poc. Crec que la iniciativa del CDN i d'una part del Teatre Lliure ha beneficiat uns quants autors, però tenint en compte que els autors érem els únics que podíem treballar plenament amb la nostra feina habitual durant el confinament, trobo que el sector teatral, sobretot el que rep ajudes d'institucions públiques, ha rebut molt pocs encàrrecs, en aquest sentit. El que fa el CDN és bonic. Ja que no podem fer teatre, com a mínim podem fer un producte partint d'autors de teatre, que som els que podem treballar

en aquestes circumstàncies, i jo, sincerament, he trobat a faltar que n'hi hagués més, d'iniciatives d'aquestes. Què ha passat, amb aquells projectes que no s'han pogut fer perquè depenien d'arribades de persones vingudes de l'estranger o d'altres punts del país? Els diners que estaven destinats a això s'han congelat, s'han deixat perdre...? Per què no hi ha hagut un revulsiu, de dir «engeguem projectes nous i fem que la maquinària es posi en marxa»? Per on pots començar? Pels autors i autores d'aquest país.

VS. Estic totalment d'acord amb això que ha dit el Sergi. A més, penso que el CDN és un exemple, ho han fet molt bé. Si entreu a «La ventana», hi trobareu autors de tota mena, hi ha una pluralitat de veus molt interessant. No sé per què ha passat, això, a Catalunya. Estem en un moment de més precarietat que a Madrid.

SB. Potser perquè el director del CDN, Sanzol, és un autor?

VS. M'ho has tret de la boca. Absolutament. I no només això: potser també és perquè la discussió o la posada en dubte de l'escripura dramàtica és més present a Catalunya que no pas a Madrid?

SB. És possible.

VS. A Madrid tenen molts espais d'exhibició i ara mateix hi passen moltes coses. L'escripura dramàtica o l'escripura de text no es posa en dubte, allà, de la manera que sento que hi està a Catalunya.

OPT. Sergi, tu que vas ser el director artístic del Teatre Nacional: ara parlàvem dels encàrrecs que ha fet el Teatre Lliure. Adaptacions de teatre per a nens, la peça d'en Pau Vinyals, El gegant del Pi, que s'ha representat en forma de radioteatre, la lectura de l'obra de Mercè Sarrias, El segon principi... Creus que la maquinària del TNC és tan gran i monstruosa que per això no han pogut fer encàrrecs? Potser per problemes de pressupost? Per què diries que un teatre ha pogut fer aquests encàrrecs i l'altre no?

SB. No ho sé, no he pogut parlar amb en Xavier Albertí d'aquest tema. Tot i que ara estic treballant justament amb ell al TNC. Crec que han tingut més d'un problema afegit. Era l'última temporada d'Albertí com a director artístic i suposo que això complicava la cosa. El fet de mantenir els compromisos ja el devia posar en una situació difícil. Hi havia –i encara hi ha– un procés de canvi de director... Suposo que ha passat això, i també puc dir que fa deu anys, com a director del TNC, vaig notar com el pressupost del Teatre Nacional disminuïa. I jo em preguntava: no es pot encongir, l'edifici, com el pressupost? Doncs no, perquè l'edifici es mantenia igual de gros. Per tant, per pagar l'estructura, els diners de l'activitat s'anava escanyant fins a límits d'estrès. Era posar una casa en una situació d'estrès. Tenir un camió i saber que perquè el camió avanci necessita tants litres de benzina i que te'n tallin un tant per cent molt elevat. Suposo

que aquesta complicació ha influït en el fet que no hagin sortit encàrrecs del TNC. Prou feina deuen haver tingut en refer la programació anterior i la programació futura.

Però la meua queixa no era específica per al TNC, sinó per a totes les institucions en general. Per a tot el sector. Crec que se'ns ha abandonat, als autors. Se'ns ha deixat.

OPT. *La Beckett mateixa, la casa de la dramaturgia, també.*

SB. Però de la Sala Beckett, com a mínim, ens van trucar. Finalment, es va variar el concepte de la temporada vinent. En comptes d'haver-hi un sol autor resident, donaran quatre beques. No s'havien donat mai abans. Com a mínim hi ha hagut un intent de fer-hi alguna cosa, però no ha estat res comparable amb el cas del CDN. Crec que hauria estat bonic agafar deu, dotze o catorze autors, amb un pressupost petit, perquè tampoc cal gaire, per començar a treballar –i sempre hi ha els drets d'autor per guanyar diners– i encarregar-los una feina. Ni que fos per una qüestió de subsistència. Hi ha gent que ho ha passat molt malament, ens trucàvem desesperats... En fi. Felicitats, Victoria, perquè tu com a mínim has pogut treballar a partir de dos encàrrecs.

VS. Bé, tampoc m'he fet rica, no exagerem, ara... [Riu.]

SB. No, ho sé, ho sé. [Riu.]

VS. És més un estímul moral, al final, que no pas una subsistència real.

OPT. *Crec que la Victoria també és un perfil molt interessant que potser per al gran públic no és tan coneguda com altres dramaturgs, potser perquè treballa en molts projectes i disciplines diferents.*

VS. Bé, però ara m'he fet Twitter, eh? Espereu. [Riu.]

SB. [Riu.] Ostres, jo ara m'he fet Instagram. Encara no hi he fet res, només respondre, i costa.

VS. No, però sí que és veritat. Jo treballo molt a l'ombra i n'estic molt contenta, perquè em considero una autèntica obrera i treballadora. M'agrada molt la meua feina. Per ara no tinc cap ànsia de fer-me famosa. Però també penso que els dramaturgs en general no som la gent que estem més a primera línia de l'aparador, almenys en aquest país. Hi ha altres països on sí, però aquí s'han posat més a primera línia figures d'actors o de directors.

SB. Tens tota la raó, sí.

OPT. *Sergi, abans parlàvem del Teatre Nacional de Catalunya. Quan va esclatar la pandèmia tu hi estaves assajant com a director el text de Carles Batlle Monroe-Lamarr. S'havia d'estrenar al maig, oi?*

SB. Sí, i ara teòricament l'estrenarem al novembre. Dic teòricament perquè no ho sabem, però estem treballant-hi.

OPT. Quan va arribar el confinament ja havíeu començat els assajos?

SB. Sí. Portàvem una setmana de treball de taula i mai a la vida hem fet tant treball de taula. Perquè ens anàvem trobant a Zoom, llegint el text, i al final vam haver de plegar, perquè ens en vam fer un fart, de llegir i llegir i llegir. I t'he de dir que l'altre dia vàrem començar a muntar l'obra presencialment i ens costava per la quantitat de vegades que l'havíem llegit. L'aixecament, el que en diem aixecar el text, fer que comenci a caminar, que es relacioni amb l'espai, ens va costar moltíssim. I era per la quantitat de vegades que l'havíem llegit durant el confinament.

OPT. Estava passat d'assajos, però d'assajos de taula.

SB. Exacte, passat d'assajos de taula. I era poc orgànic, era com: «bla-bla-bla». I vam pensar que ens costaria, però que ho aconseguiríem. Ara ja l'estem assajant al TNC. Amb mascaretes, amb distàncies i tot el que toca. Hi ha un petó que no podem fer, encara, i fan així: [llança un petó a l'aire].

OPT. Laura Conejero és Hedy Lamarr i Elisabet Casanovas és Marilyn Monroe.

SB. Sí, fan un mà a mà. Tenen un repte molt potent, elles dues. El retrobament amb elles i amb la resta de l'equip va ser molt emocionant. La Laura Conejero, l'altre dia, quan va veure com vam muntar la primera escena de l'obra, que és quan el seu fill recull un premi que li donen a la Lamarr no com a actriu, sinó com a precursora de la tecnologia wifi, va plorar. Va plorar de l'emoció. Va dir: «Ai, ara m'he emocionat». Era de tants dies que fèiem teatre i de veure allò; es va produir una emoció molt forta.

Estem tots amb la pell de gallina. Avui s'ha mort Ennio Morricone, m'he posat *Cinema Paradiso* i m'he posat a plorar. En el teatre hi ha alguna cosa de sensorialitat. Quan hi ets en directe, aquella cosa de tenir la vibració de l'actor que t'arriba a l'orella sense intermediaris és el que fa l'emoció, és el que fa que el teatre sigui teatre. El coronavirus ha posat en crisi aquesta pedra filosofal del teatre, que és la trobada col·lectiva. Sense trobada col·lectiva no hi pot haver teatre. Per tant, si no es pot reunir la col·lectivitat el teatre no existeix.

VS. I ara que el teatre és tan minoritari –perquè això és un tema, un Festival Grec amb un 30% d'aforament és un tema–, el teatre es converteix en una cosa o bé elitista o bé tot el contrari, clandestina, perquè el teatre t'està convidant a trencar les normes de seguretat i de sanitat, d'alguna manera.

SB. Totalment. Mireu la diferència que hi ha entre la recepció d'una pel·lícula en un cinema o

d'una obra de teatre. Tu, si vas al cine, a no ser que vulguis lligar, cosa que ja no es fa, sempre deixes butaques buides entre tu i els altres espectadors. No t'asseus al seu costat. Al teatre, en canvi, no pots deixar una butaca buida. Si hi ha un 30% d'aforament estan tots apinyats al més a prop possible de l'escenari. Però no deixaran butaques buides, perquè això atempta contra la recepció teatral, que és la massa.

OPT. No sé si vosaltres heu pogut anar a veure algun espectacle del Grec, o de la Sala Beckett, que ha reprès les funcions de La morta, de Marc Crehuet. Ara que parlàveu del teatre com a acte social, ritual o col·lectiu, a mi em va fer molta pena, en la inauguració del Grec amb l'espectacle de Baró d'Evel, no l'espectacle, sinó tot el que l'envoltava. Era un acte de resistència, un acte de fe. Ens van desallotjar, literalment. El personal va ser molt simpàtic, però ens anaven dient: «No, si us plau, marxeu, marxeu.» I ens vam trobar allà baix, a fora, a la taquilla, perquè no ens podíem acumular als jardins però sí a la taquilla.

SB. Insisteixo. Aquesta situació atempta contra l'essència del fet teatral, que és la trobada. A més, tots sabem que anar al teatre sol és una gaita. Sentint-ho molt, vaig rebre una invitació personal i intransferible i hauria preferit que no me l'haguessin enviat. Em deien que havia d'anar-hi sol, i vaig pensar que no,

que preferia anar-hi pagant i acompanyat que d'aquella manera.

VS. A mi també em va passar.

SB. A més, jo no puc anar sol al Teatre Grec! No tinc cotxe. Què he de fer, hi he d'anar a peu jo sol, per la muntanya? No. Hi vaig amb la meva parella o el meu amic o la meva amiga, o no hi vaig.

VS. A més no tenia gaire sentit, perquè es convertia en una activitat sectorial per anar a veure un grup que ja hem vist i que a més serà un espectacle del qual no se sentirà orgullosa la companyia perquè l'ha hagut de fer a correuita. Tot plegat no té gaire sentit, tot i que entenc que s'hagi fet.

SB. Sí, per resistència. El que ha dit l'Oriol. Per militància, per no oblidar el teatre. Però no és teatre. Al teatre hem d'anar-hi tots junts, hem de poder xerrar a la sortida i a l'entrada. Hem de poder trobar-nos-hi.

OPT. A mi em va fer molta pena això, que ens desallotgessin, molt educadament, però que ens desallotgessin.

SB. Bé, perquè segueixen les mesures de seguretat en espais públics...

OPT. I és clar, l'Ajuntament de Barcelona no es pot permetre, evidentment, que hi hagi un rebrot al Teatre Grec. Només faltaria. I tota la professió teatral catalana confinada.

Ara podríem començar el torn de preguntes dels espectadors. Veig que n'hi ha una de Reyes Barragán. Vosaltres, com a autors, creieu que el confinament ha de ser un tema, que és natural que sigui el tema de les obres que s'escriuen ara o que s'escriuran d'aquí a un temps, o millor que no? Quina és la vostra relació amb la idea de fer servir el confinament o la pandèmia en les vostres creacions?

VS. Per començar, a mi no m'agrada gaire parlar de temes. Penso que el món no és un tema, i de vegades parlem de temes i quedem tan amples. El que està en qüestió són les formes, com són les estructures i com són les formes de producció. Això és el que penso que està en joc, i no tant els temes. Perquè pel que fa al confinament, quin és el tema? Explicar el que ja hem vist als diaris o a la televisió? La realitat de cada dia ja superava la ciència-ficció. Recordo baixar al carrer els primers dies i tenir la sensació que era a un altre planeta o que havíem avançat dos segles. Tenia una sensació d'estranyesa molt forta. Llavors, el que hauríem de pensar és quines són les formes, quins són els gèneres, quins són els materials que hem de començar a vehicular a partir del confinament o d'aquesta frenada mundial de l'activitat. Però parlar de temes em sembla una fugida cap endavant. Seria una qüestió anecdòtica, en realitat.

SB. Jo estic totalment d'acord amb la Victoria. Ja ho he insinuat abans, amb alguna de les coses que

he dit. El confinament per a mi no és un tema teatral perquè és tan complex, tan complicat, en sabem tan poc... Per què n'hauria de parlar, jo, d'això? Doncs no. Jo, precisament, me n'inhibeixo. No puc parlar d'una cosa tan seriosa com si fos una veu autoritzada en la matèria. Jo no soc una veu autoritzada en la matèria, soc un dramaturg. La meua visió no és explicar-te el confinament, o el coronavirus, o... No, jo lleigeixo el mateix que tu.

OPT. No sou tertulians.

VS. És que ni tan sols els filòsofs no estaven preparats per parlar-ne, i s'han vist obligats a donar la seva opinió.

SB. Per a mi, el tema és la realitat i la ficció. El coronavirus ens ha bufetejat, en el sentit que la realitat sempre bufeteja la ficció. L'onze de setembre del 2001 tots vam veure l'atemptat a les Torres Bessones per la televisió, per exemple, i penso que ni el guionista més esbojarrat de Hollywood hauria gosat escriure una escena com aquella abans que tingués lloc perquè ningú no s'hauria cregut que pogués arribar a ser real. Aquí hi ha la clau de per què en el teatre dels últims temps semblava que la ficció no estava de moda, o estava mal vista, o hi havia una preeminència rellevant d'espectacles que partien de la realitat pura, o que treballaven amb mecanismes de la ficció i de la realitat. Sergio Blanco n'és un especialista, i ho porta

al seu terreny tot utilitzant l'humor, per exemple, que és el que a mi em sembla que el fa potent. Si fa un any jo hagués presentat un projecte de sèrie que mostrés el que està passant ara mateix me l'haurien rebutjat. Tothom em diria: «No, home, no, això que surtis al carrer a Barcelona i no vegis cap cotxe ni ningú ni res no passarà mai.» I mira, ha passat. Per tant, crec que el que realment canviarà seran les formes. Hem d'estar pendents de les formes i hem de continuar fabricant ficció. Com ens afectarà? Jo trobo que és agosarat, ara, dir en què ens afectarà. No ho sabem, encara.

VS. Sí. En tot cas, em sembla interessant parlar d'esment en la cura de la paraula, per exemple. Ara la paraula d'alguna manera s'ha utilitzat malament per part dels polítics. Els polítics fan servir la paraula des d'un punt de vista absolutament podrit, absolutament mentider. I mai hauria dit que jo pensaria una cosa així, però el teatre realista, el teatre tranquil on el públic s'enfronta a persones que estan fent servir una paraula articulada, una paraula rumiada, potser serà més revolucionari que un teatre fragmentat i contaminat d'imatges, que és de fet el que ja hem viscut durant el confinament. Penso molt en allò de tornar a l'essència –tot i que no m'agrada la paraula «essència»–, a la cura de la paraula. Com la paraula i el cos, perquè el cos també és molt important en el teatre, perquè apel·la a la presència, s'articulen en una enunciació. Perquè el teatre no té l'obligació de comunicar

o de fer pedagogia, és una enunciació. Llavors, com s'enuncia, aquest teatre, des d'elements tan bàsics i tan precaris com la paraula i el cos?

SB. Recordem que els boscos de Shakespeare existeixen a través de la paraula. Apareixia un personatge i l'espectador no veia res. Hi havia una plataforma i era l'actor, qui deia: «Aquests boscos frondosos on ens hem ficat són Arden». La teatralitat també són les paraules. També estic d'acord amb la Victòria que aquesta és una arma que potser s'havia descuidat una mica en els últims anys, i que potser val la pena de revalorar.

OPT. I aquesta pregunta que ens feia la Reyes venia amb una repregunta que ha respost la Victòria, que parlava més de formes, que no pas de temes. Tu has fet aquesta peça de vint minuts per al CDN, que és audiovisual, però que has escrit com a teatre. Evidentment, fer encàrrecs és una funció dels teatres públics. Però, creieu que pensar en els futurs propers o llunyans a través de propostes híbrides és també una de les responsabilitats de les institucions? O sou més aviat vosaltres, com a autors, que pensareu que ara cal explorar això?

SB. L'ideal seria un híbrid. El que passa és que moltes vegades nosaltres proposem coses i ens diuen que no, que no està de moda, que no ho volen. L'ideal seria que sempre fos consensuat per les dues bandes.

Nosaltres també tenim la missió de fer propostes, i de dir que som aquí, amb aquest producte. Ara bé, pel que fa als encàrrecs, com deia la Victoria, penso que són genials. Els dramaturgs hem de manipular materials que no tenen per què ser del nostre camp. Ens poden dir: «Mira, volem fer una sèrie sobre tal cosa.» El tema o l'estructura grossa de la sèrie que estic fent ara no els he triat jo, i he xalat com ningú. I recordo que el terme «dramaturg», en el sentit alemany, és el de manipular textos d'altri. És el que fa el pas d'allò escrit al segle tal o a l'any tal, i hi fa tot un seguit de modificacions per adaptar-ho a un nombre d'actors o a uns condicionants de producció. Això també és un dramaturg.

OPT. *D'això, ara, en català se'n diu «dramaturgista».*

SB. «Dramaturgista», exacte.

OPT. *Com a autor, un dramaturgista pot fer tant una adaptació teatral d'un text literari, o fer un Hamlet amb textos d'Artaud, de Freud, amb fragments d'altres obres de Shakespeare...*

SB. L'autor sempre ha sigut això. El que passa és que al segle XIX, amb l'entrada del Romanticisme, això es va bifurcar, i se suposava que si eres un autor havies de ser original. Encara estem en això, i penso que és un estrès per a nosaltres. A mi m'agradaria agafar l'obra de l'Szpunberg, *La màquina de parlar*, i

fer-ne la meua versió. Si estiguéssim al segle XVI l'hauria fet. O d'*El mètode Grönholm*, barrejat amb Tarkovski. Això ha estat així tota la vida.

VS. Hi estic d'acord amb matisos. Penso que s'ha sobrevalorat el concepte de creador, i sempre dic el mateix: la creació té a veure amb la gènesi. Això ho explica molt bé Giorgio Agamben en un llibre que es diu *El fuego y el relato*, on qüestiona el mal ús de la paraula «creador» o «creació». Parlem de creació i al final posem una quantitat de coses que no se sap què són dins aquest concepte. Això, l'originalitat, la creació, està sobrevalorat i alhora no es valora l'ofici. L'ofici té a veure amb l'estima i amb el coneixement d'una tradició. Tinc molt respecte per la tècnica, i penso que mai sabem fins a quin punt som lliures i fins a quin punt estem fent servir la inspiració o la tècnica. És evident que tots perseguim la utopia de ser lliures i que volem connectar amb una part nostra que potser no ens és possible en dedicar-nos a altres coses. Però aquest goig també es pot trobar i es troba en relació amb la tradició i l'ofici, i de vegades trobo que estudiants més joves d'alguna manera estan confosos amb el terme de la «creació». O amb la paraula «dramatúrgia», que s'ha estirat com un xiclet. Ara fa dramatúrgia tothom i ningú no sap exactament què vol dir. I en realitat, la dramatúrgia és una feina que té a veure amb articular, amb endreçar... No només amb escriure. Té a veure amb uns procediments que

tenen molt a veure amb estructurar i amb crear discursos. Tot això té una tradició llarguíssima, i s'ha de conèixer. Com més la coneixes, més en pots gaudir.

SB. Però lamentablement vivim en una societat petita que considera la tradició com un llast, com una cosa negativa, carrinclona, passada de rosca... que convé trencar. En aquest sentit, m'agrada recordar unes paraules de Benet i Jornet que, com us deia, va ser una mica mestre de tots. Ell deia: «Caga't en la tradició, però després de conèixer-la.»

VS. La tradició és tan àmplia com les identitats de cadascú. No només n'hi ha una, de tradició, i és formidable conèixer-la.

OPT. I si parlem d'autors dramàtics, també és important que coneguim la tradició dramàtica, però també la de la història de l'art o de la poesia o la història de la cultura. Han de saber qui és en Carles Santos i què eren les peces de Joan Brossa, perquè això enriquirà la seva escriptura.

Ara parlàveu de formats o de formes híbrides. No sé si heu vist una peça que hi ha a El Born, Centre de Cultura i Memòria, de la companyia Cabo San Roque. Han agafat les cròniques d'exorcismes que va escriure Jacint Verdaguer i les han dut a escena, i és una de les peces més híbrides que crec que podem veure a la ciutat ara mateix. Hi tenim la paraula, amb la crònica que fa Verdaguer del que deien el mossèn i

els exorcitzats, i després hi ha una instal·lació amb pantalles, so i escenografia. Us la recomano molt, si no l'heu vista.

SB. No l'he vista, però conec aquest projecte i tinc moltes ganes de veure'l.

OPT. Cabo San Roque havien fet una peça sobre Brossa, precisament, molt interessant, però penso que aquesta de Verdaguer encara funciona millor, perquè és híbrida i té moltes capes.

SB. I també significa agafar la teva tradició i renovar-la. Posar-hi el teu segell i oferir-la a nous espectadors. Pinta molt bé.

OPT. També us volia preguntar, que de fet és un dels temes d'aquest mateix Seminari, si la vostra escriptura de després del confinament –si és que s'ha acabat el confinament– canviarà. Creieu que tot això que ha passat farà que en un futur s'escriguin textos sense saber en quines condicions es podran representar o si serà factible fer-los d'una manera determinada? Canviarà alguna cosa de la vostra escriptura, en aquest sentit? O seguirem pensant en textos per a quatre actors, que és el que predominava fins ara a Catalunya?

VS. Aquest és un gran tema.

SB. L'obra que jo he escrit és un monòleg, així que imagina't. [Riu.]

VS. Jo ara he escrit una obra, una òpera. N'estic molt contenta, i és el primer cop que puc escriure per a moltíssims personatges, mai no ho havia fet perquè no havia pogut. També estic escrivint una obra per a adolescents, una obra policíaca que, com que es farà a instituts, hi puc posar molta gent. Però vull dir una cosa que ja s'ha dit, i és que aquesta precarietat no ve d'ara; ja portem molt de temps fent monòlegs i parelles. Això ha visibilitzat la precarietat del sector, no només teatral sinó també cultural, que ja porta uns anys molt present.

SB. Jo, als anys noranta, vaig escriure una obra per a vuit actors, *Després de la pluja*, que s'ha fet per tot el món. Una obra de catorze personatges, que es diu *Morir*, que també s'ha fet a tot el món. Vaig fer *Carícies*, que és una obra d'onze personatges... I allà em vaig quedar, perquè mai més no ho he tornat a repetir. Al segle XXI no he escrit cap obra d'aquestes característiques, i la veritat és que és una putada, perquè el talent dels actors ara és molt més alt que abans. És una contradicció molt forta. Nosaltres ens devem al talent dels actors. Nosaltres creixem gràcies al talent dels actors. La Victoria ha dit que quan va veure això que va fer el Sanzol va pensar que gairebé era millor el que va veure que com ho havia imaginat, i això és perquè els altres ens fan ser bons. Són els bons actors, els que ens fan ser bons autors. I si el teu text té la xamba d'anar a petar a l'Anna Lizaran, que és el

que em va passar a mi, dius: «Mira quina obra més bona que he fet». Doncs no era bona, és que la va agafar Anna Lizaran i ella feia tornar bo tot el que feia. Si un mal actor agafa *Hamlet*, pensaràs que els monòlegs de *Hamlet* són dignes d'un tap de suro.

Per tant, amb la crisi passa alguna cosa que no acabo d'entendre. Nosaltres hauríem d'estar fent més coses, perquè el nivell actoral i també dels directors i dels productors i dels escenògrafs i dels dissenyadors de vestuari i de llums és molt alt, molt alt.

VS. Crec que estem en un punt intermedi, perquè no acabem de ser una societat cultural amb prou diners per poder treballar i tampoc som prou autònoms, els artistes, per fer-ho sense diners. Llavors, estem en un lloc complicat. Sempre dic el mateix: a Argentina, on no hi ha diners, hi ha crescut una pedrera de dramaturgs, actors i directors excepcionals en situacions de *corralito*, en un moment de crisi absoluta. Riu-te'n, del coronavirus. Era un moment terrible, i tot i així van aparèixer molts actors i molts autors bons. Aquí, en canvi, costa molt aconseguir un permís per a l'exhibició, la gent sempre està esperant que la truquin... No ho sé. I també hem de recordar, tot i que ja sigui un debat polític, que aquí, a Catalunya, vivim un moment tristíssim, perquè encara arrosseguem tot el que va passar l'U d'Octubre i ara hi hem de sumar el coronavirus. Estem passant un moment molt difícil per a tot-hom, però també per als artistes.

OPT. *Hi ha una altra pregunta al xat, de la Marta: demana si el futur passa pels joves, pel relleu generacional a la platea.*

SB. Sí, però és que des de fa vuit o nou anys aquests joves no tenen el que per exemple nosaltres ens vam trobar abans. Ho tenen molt fotut perquè, a més, la nostra generació els està fent de tap. «Si nosaltres ja tenim dificultats per estrenar, on vas tu, nen?» No pot ser, això. Això és una anomalia. Els joves han de poder estrenar. Per què? Perquè aquests joves, des que són petits, han vist teatre de tan alta qualitat, que hem fet entre tots nosaltres i el que hem vist de fora, d'Europa i de tot el món, que són persones amb molta més perspectiva que la que teníem nosaltres quan teníem la seva edat. Per tant, tenen tot el dret del món a oferir i a investigar i a generar creacions.

VS. És clar, però si no practiques no saps fer teatre. El teatre no s'estudia des de la teoria. L'has de fer. Per això, per exemple, molt poca gent de la meua generació ha dirigit grans estructures ni ha treballat a sales gaire grans. Costa trobar directors de la meua generació que puguin dirigir una sala gran del TNC o una sala gran del Lliure, perquè no en tenen el costum, no n'han après, no ho han pogut fer. Ho saben des de la teoria.

OPT. *Ara podríem encetar un debat que donaria molt més de si, però em sap molt greu perquè ens hem*

d'acomiar. A continuació començarà la següent conversa, però crec que aquesta ha sigut molt interessant. Esperem que els nostres autors i autores tinguin i rebin més suport, i que s'atreveixin a escriure i a experimentar i a hibridar formes, i també esperem que els nostres teatres i institucions els facin encàrrecs, els donin suport i facin que aquesta crisi o aquestes crisis encadenades siguin una mica més suportables.

Moltes gràcies a vosaltres, Sergi i Victoria, i a tothom que ens ha acompanyat.

Mesures institucionals: I ara, què?

*Conversa entre Josep Ramon Cerdà i Toni Casares
moderada per Aída Pallarès*

[Adaptació a partir de l'enregistrament de la conversa]

Toni Casares és director de teatre. Llicenciat en Filologia Catalana per la UAB, va ser membre fundador i director de l'Aula de Teatre d'aquella universitat, on també es va fer càrrec de la direcció de l'Àrea d'Afers Culturals entre 1992 i 1997. Vinculat a la Sala Beckett des de la seva creació, n'és el director artístic des de l'any 1997. Va ser coordinador general del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya entre 1989 i 1992, membre del consell assessor del TNC entre 2005 i 2012, on va coordinar el Projecte T-6, i membre del Comitè Executiu del Consell de Cultura de Barcelona entre 2011 i 2017. Ha dirigit obres d'autoria contemporània de dramaturgues i dramaturgs catalans com ara Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Toni Cabré, Pau Miró o Mercè Sarrias, i d'autoria internacional amb obres de Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig, Jean-Yves Picq o Frédéric Sonntag, entre d'altres.

Josep Ramon Cerdà és dramaturg, director teatral, gestor cultural, professor de llengua i literatura i el director gerent del Teatre Principal de Palma. Va exercir de delegat d'arts escèniques del Govern de les Illes Balears (2007-2011) i de director de l'Institut d'Estudis Baleàrics (2015-2017). Ha dirigit peces d'autoria pròpia, com *Calor*, *Fotos de Petra*, *Merceria*, *Més enllà de la mar* o *El mag de la platja*, i les adaptacions *Un enemic del poble* d'Ibsen, *L'oncle Vània* de Txèkhov, *Hamlet party*, basat lliurement en Shakespeare, o *Victor i el monstre*, a partir de Mary Shelley. També ha creat l'espectacle de dansa *Imitació del foc*, basat en l'obra de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, i ha dirigit els curtmetratges *Petra at the airport* i *Merceria*. Les seves darreres

obres presentades en públic són *Peus inflats*, seleccionada com a lectura dramatitzada dins la 1a Setmana de Dramatúrgia de l'IEB i l'Ajuntament de Palma el 2019, i *Amarg*, de Rafel Gallego, estrenada l'octubre de 2019.

Aída Pallarès (Barcelona, 1986) és periodista cultural especialitzada en arts escèniques. Llicenciada en Cinema i Audiovisuals (especialitat en guió) per l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) i màster en Periodisme per la Universitat Pompeu Fabra. Cofundadora de La Tremenda, cooperativa de comunicació i premsa cultural i coordinadora de la revista *Godot Barcelona*. També treballa a *Time Out* i ha col·laborat en diverses publicacions.

Aída Pallarès [AP]. *Bon dia a tots dos. Ara és quan us presentaria, Toni i Josep Ramon, però no ho faré perquè la gent ja ha pogut consultar les vostres biografies al programa. Sou aquí, sobretot, com a directors de dos equipaments teatrals públics o amb vocació pública: la Sala Beckett, de Barcelona, que és una fundació privada amb un suport públic considerable, i el Teatre Principal de Palma, que sí que és completament públic. Si us sembla bé, podríem començar parlant del que heu fet des dels vostres respectius teatres davant aquests temps de confinament per sobreviure, sobretot, per adaptar-vos. També us volia demanar què heu pensat de cara a la reobertura, sobretot en el cas de la Beckett, i com està funcionant l'experiència en línia del Teatre Principal de Palma.*

Toni Casares [TC]. Des del primer moment, el que vam pensar a la Beckett és que nosaltres som gent

de teatre. Aleshores, amb el confinament ens trobàvem en la situació més antiteatral que ens hauríem pogut imaginar mai. Ens vam proposar tornar al teatre de seguida que es pogués. L'objectiu era tornar a obrir la Beckett, fer novament teatre. Evidentment, i amb tots els respectes i l'admiració per les fórmules que a través de la pantalla han intentat donar alternatives i respostes a aquest desert obligat, nosaltres no en som especialistes, d'això. Nosaltres sabem fer teatre, no sabem fer cinema, no sabem fer televisió i no sabem utilitzar els nous formats audiovisuals per fer una cosa que admiro profundament, però que no és la nostra especialitat. Per tant, el primer objectiu era: 1) tornar a fer teatre tan aviat com fos possible, i 2) intentar donar un cop de mà a aquelles persones que estan especialitzades en l'elaboració de materials de ficció, diguem-ne dramatúrgia o diguem-ne autoria teatral.

Per poder-ho fer, d'una banda, hem intentat no atemorir-nos excessivament ni massa aviat respecte de la possibilitat d'obrir. Hem estat molt atents als protocols de sanitat que s'anaven proposant, hem demanat què podíem fer en cada moment i, a partir del moment que vam poder, vam obrir amb aforaments reduïts, amb protocols de circulació del públic en el teatre, amb desinfeccions, etcètera. Amb tot això, hem pogut obrir a partir de l'1 de juliol i tornar a fer l'obra que estàvem fent.

D'altra banda, tot això ha coincidit amb el fet que havíem de triar qui havia de ser l'autor resident de la temporada vinent. Teníem noranta peticions, hi havia noranta persones que hi optaven. Llavors, a la vista d'un nombre tan gran de gent, vam considerar que per primera vegada valia la pena que la Beckett, a més d'atorgar l'autoria resident, donés cinc ajuts a l'escriptura. És una mesura modesta, si voleu, però és una manera de deixar clar que la Beckett entén el que està passant als autors i fa un esforç per ajudar a fer que cinc autors més puguin tirar endavant i puguin continuar els seus projectes d'escriptura. Així, tindrem autor resident, cinc ajuts a l'escriptura i també mirarem de donar un especial ajut a l'autoria en la programació de l'Obrador d'Estiu, que és una mena d'escola d'estiu que convoquem cada any. En aquest cas, dins les activitats de l'Obrador d'Estiu, hem proposat un cicle de lectures d'obres de teatre de nova autoria catalana, de manera que com a mínim cinc autors més també podran entreveure o sentir, com a mínim, en forma de lectura dramatitzada, els seus textos.

Els esforços han anat una mica per aquí.

Ah, i em deixo una cosa important, i perdoneu la llargada de la meua intervenció. És el compromís de la Beckett amb tot allò que ja teníem o programat o emparaulat. La Beckett no deixarà de fer res del que anàvem a fer, tant d'aquesta temporada, que hem ha-

gut d'ajornar, però que farem, com del que teníem emparaulat per a la temporada vinent. La Beckett treballa a un any vista com a mínim, teníem molts projectes ja emparaulats, ja decidits, que mantenim. Tota la gent relacionada amb aquests projectes saben que finalment es podran fer.

Josep Ramon Cerdà [JRC]. Jo intentaré ser molt breu per poder mantenir més diàleg després, perquè el que diré segurament són coses que qui ha estat una mica pendent del web del Teatre Principal o de les nostres xarxes socials potser ja hauran vist. Nosaltres, supòs que com tothom, vàrem anar improvisant. El dia que va començar el confinament teníem el *Tirant lo Blanc*, coproducció de l'Institut Valencià de Cultura i de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, aquí, a l'escenari. Vàrem haver de començar a desmuntar a mig matí i cancel·lar-ne una funció. És a dir, els primers dies encara no sabies què duraria allò ni què havies de posar en marxa. Tot d'una vàrem tenir propostes i el primer que vàrem fer va ser fer-ne cas. L'Associació de Dramaturgs de les Illes Balears (ADIB) ens va proposar de fer monòlegs a través de YouTube. La proposta, a més, va arribar conjuntament amb l'Associació d'Actors Professionals de les Illes Balears (AAPIB), i vàrem pressupostar i posar en marxa el procés de producció de setze monòlegs de setze autors, que després setze intèrprets varen enregistrar a ca seva amb una càmera o un telèfon mòbil i que

nosaltres vàrem penjar a YouTube. Per això en vàrem dir «Teatre de contenció». I em consta que això ha estat una mica el model que ha seguit ara l'Institut Ramon Llull per a una iniciativa que es diu «Teatre en 3 minuts», que té per objectiu promocionar la dramàtica catalana en altres àmbits lingüístics. Vàrem fer això i va funcionar molt bé, va tenir molts visio-nats i va aconseguir mobilitzar la gent i demostrar que seguíem en marxa, no només el Teatre, sinó també els autors i els intèrprets. Però vàrem descartar fer-ne una segona remesa, perquè hauria estat repetir-ho i fer més del mateix.

Una altra cosa que vàrem posar en marxa i que ara ens servirà per a altres usos va ser emetre setmanalment, com també va fer el Teatre Lliure a través de YouTube, espectacles de temporades anteriors que teníem a l'arxiu de produccions. Això va funcionar molt bé, vàrem veure que tenia un públic. Ho vàrem fer en obert, sense cobrar entrada, com estaven fent tots els teatres que emetien en *streaming*. Vàrem veure que el públic continuava essent-hi, no n'estàvem gaire convençuts i vàrem veure que sí. També hem pensat que això no es pot eternitzar, no pot estar sempre penjat al web. Ara ho tornarem a guardar i ho farem servir per a usos educatius, incorporarem totes aquestes produccions a un catàleg per a oferir a instituts i a escoles de cara a iniciatives relacionades amb l'educació.

Després, també vàrem començar a repensar la programació de la temporada que ve. A banda de reprogramar tot el que havia caigut, que no ha estat un 100%, però sí bona part del que havíem hagut de suspendre, vàrem decidir que la temporada següent havíem d'apostar del tot, ens havíem de bolcar, amb tot el pressupost, cap a fer producció i coproducció. Ens trobàvem amb un sector teatral paralitzat força i no podíem seguir fent el que ja teníem previst, que eren dues produccions de format gran i quatre coproduccions. Vàrem reestructurar el pressupost i al final farem disset reproduccions amb companyies i tres o quatre produccions pròpies, perquè la quarta potser ja caurà dins la següent temporada. Amb això estam mobilitzant bona part del sector, la temporada que ve el 80 o el 90% de la producció que hi haurà a les Illes Balears tindrà qualche cosa a veure amb el Teatre Principal, bé perquè haurà estat produïda o bé perquè tindrà exhibició al Teatre Principal. Això és una cosa que també hem procurat: que el màxim d'espectacles que no han entrat com a coproducció també tinguin el seu lloc dins la temporada.

Per altra banda, una altra cosa que teníem previst engegar, però que també vàrem ampliar, és el projecte dels centres de creació. Teníem una residència de dramaturgs, i també s'estaven fent residències a través de centres de creació, com el C.I.N.E. de Si-neu, en el cas del circ o del teatre visual, o de dansa,

en el cas d'EiMa, a Maria de la Salut. Vàrem decidir ampliar-ho, i a través d'aquesta convocatòria estam finançant set centres de creació a Mallorca. Molts d'ells estan rebent propostes de teatre de text, i específicament n'hi ha un, que és el Centre de Creació del Tub, coordinat per Produccions de Ferro, amb Toni Gomila, dedicat especialment a residències de dramàtúrgia. Ja que no podíem acollir tanta activitat com voldríem al teatre, perquè tenim dues sales, hem descentralitzat la nostra activitat. I en el cas de les coproduccions, hem col·laborat tant com hem pogut amb els teatres de la Part Forana de Mallorca, els teatres dels pobles de Mallorca. Seran ells els que acolliran les estrenes d'aquestes coproduccions, en molts casos. La residència tècnica, els darrers quinze dies, es faran a Alcúdia, a Artà, a Andratx, a Calvià... I després passaran pel Teatre Principal, però amb l'estrena ja feta. Aquesta és la manera d'aconseguir tècnicament que tot això quadri.

Aquestes són, bàsicament, les mesures que hem posat en marxa.

AP. M'agradaria que parléssim, més endavant, de teatre digital. Però d'entrada em sorgeix una pregunta molt clara, i és el fet que tots dos coincidim en la importància de fer més produccions i de donar suport a més artistes. Mentre no hi hagi vacunes, però, muntar una obra pot ser una feina de risc: no només per

a la salut, sinó per qüestions de producció. Que un membre de la companyia doni positiu i tot s'hagi de parar perquè s'hagin de confinar, per exemple. Com penseu gestionar problemes com aquests, en el futur?

JRC. Nosaltres posarem en marxa una mesura que no he esmentat, perquè no la començarem fins al mes d'agost, però a partir de llavors, que reprendrem la programació amb un festival d'estiu que acollirà part dels espectacles que havíem de fer a la primavera, la meitat de les funcions comptaran amb emissions en *streaming* de pagament. Hem dedicat part del nostre pressupost a comprar càmeres i a habilitar una plataforma per facilitar aquest *streaming*, com em sembla que van fer també a la fira Litterarum, de Móra d'Ebre, i hem integrat aquesta oferta al nostre sistema de venda d'entrades, de manera que pots comprar l'entrada per a l'espectacle en viu o també comprar una entrada, per 5€, per tenir accés a l'emissió en línia. Concretament, començarem per tres espectacles: amb un espectacle de Rossy de Palma, que es diu *Resilienza d'amore*, que es va estrenar al Piccolo Teatro di Milano i que ara ens visitarà a l'agost; amb un de la companyia Mal Pelo; i amb un concert de Miquel Serra. Aquests espectacles ja estan anunciats amb l'opció de l'*streaming*; la venda d'aquest tipus d'entrades va a poc a poc, però com que per qüestions de reducció d'aforament hem hagut de reduir la venda d'entrades (de 800 entrades a una xifra actual del

voltant de 250) és previsible que s'esgotin, i serà llavors quan la gent començarà a comprar l'*streaming*. Amb aquest sistema, ja estam preparats per si hi torna a haver un confinament a la tardor, o un confinament selectiu que ens permeti tenir gent a l'escenari però no públic, o molt poc públic. Així sabem que podem no anul·lar o cancel·lar funcions, sinó habilitar una tercera sala, una sala virtual, que a més no té límit d'aforament. I també intentarem, és clar, que els espectacles es puguin veure amb la millor qualitat. A l'anterior conversa s'ha dit que el teatre enregistrat no és teatre, però jo crec que això depèn de com l'enregistren. Jo he vist *streamings* del National Theater de Londres per caure de cul, durant aquest confinament. Tenia la sensació de ser-hi, perquè estava enregistrat amb un guió de realització i fins i tot en algun cas hi havia algunes escenes que estaven preenregistrades durant els assajos i que estaven mesclades amb l'enregistrament en directe, i això permetia posar la càmera en un pla molt subjectiu. Això són filigranes que fan que sí que valgui la pena, veure teatre en *streaming*. També he vist *streamings* d'òpera del Metropolitan de Nova York que estaven molt ben fets, i no només és que no et sàpiga greu, és que és una altra manera de veure teatre. Jo no puc anar a Londres deu vegades a l'any, per veure teatre, però si puc pagar una entrada per veure-ho des de casa n'estaré molt content. I el mateix passaria amb Girona. I segurament

una persona de Catalunya tampoc no vendrà cinc vegades en un any a Mallorca per veure teatre. I d'aquesta manera podem estar al dia, podem estar connectats a altres realitats teatrals a través d'un canal secundari, igual que es fa amb els esports de tota la vida. Ningú no diu que el futbol televisat no és futbol. Evidentment, si t'agrada el futbol prefereixes veure'l en directe, però si està fet amb vint càmeres i amb una bona realització també funciona, també està bé tenir aquesta opció. El futur de la digitalització o de l'*streaming* és més proper que no crear productes específics per a *streaming*. En això potser discrep un poc amb les opinions que he sentit abans; jo he vist alguns d'aquests productes i no m'han convençut tant com els *streamings* que he vist d'espectacles o funcions en directe enregistrats, i molt ben enregistrats.

AP. Molts de nosaltres érem habituals a anar a veure teatre al National Theater, emès a Yelmo Cines Icaria, i era de la mateixa qualitat, segurament, o potser millor, que no pas veure'l des del final de la sala.

Hem parlat de la part del públic, sí. Però els artistes, si estan assajant i n'hi ha un de la companyia que entra en contacte amb algú que té covid, això fa que s'aturin els assajos.

TC. Això fa que s'aturin els assajos igual que fa que s'aturi una fàbrica de construcció de no sé què. Estem tots exposats a aquest perill i, per tant, no són

les arts en viu, que s'aturen. És qualsevol cosa, un taller mecànic de cotxes o una xarcuteria. Si algú s'encomana, es tanca. I si algú s'encomana en un teatre o en un local d'assaig, es tanquen també. En aquest sentit, no som pas diferents. De tota manera, sí que és important entendre que hi ha una feina en el teatre, que és la feina de construir històries, d'escriure partitures que després han de ser espectacles, que es pot continuar fent des de casa, a través d'una pantalla, sense haver de ser-hi present forçosament. Això és molt important que continuï funcionant, que els autors puguin treballar.

També volia dir que el llenguatge del teatre a través d'una càmera i d'una pantalla no s'inventa ara, no és el coronavirus, el que l'inventa. Es diu cinema, es diu televisió, es diu teatre digital, o no ho sé. Jo soc molt poc inclinat a posar etiquetes, a discutir si això és teatre o això no. És ficció, ja sigui a través d'una pantalla o en viu, i totes dues modalitats són interessants. Hi insisteixo: la Beckett està especialitzada en una cosa. Posar-nos a fer a correcció una cosa que no és la nostra especialitat no ens ha sortit, de moment. Si ens surt ja ens hi posarem. Nosaltres, fins ara, hem fet servir l'*streaming* per a taules rodones, per a converses... Per a coses en què creiem que la càmera no imposarà una visió determinada ni tergiversarà el sentit del que hi ha a l'escenari. A partir del moment que entrem en l'edició, quan decidim que

una càmera enfocarà un actor en concret i no un altre, ja no estem fent teatre gravat, sinó que fem una altra cosa. Una de les virtuts del teatre, a banda de la trobada en l'espai i el temps, evidentment, és la llibertat de l'espectador de triar què mira de tot l'escenari que té al davant. On posa el focus. És important que aquells que volem oferir teatre a través d'una pantalla tinguem present la llibertat dels espectadors d'enfocar allà on vulguin de sobre l'escenari.

Com us deia, el principal objectiu de la Beckett és fer possible aquesta trobada, malgrat el coronavirus, malgrat la pandèmia, fer que la trobada social es mantingui, que no ens quedem tancats a casa. Amb totes les mesures que calguin, poder ajudar a fer que siguem una societat normal, que es troba, que reflexiona, que s'emociona conjuntament. Reclamem continuar-ho fent amb les mesures que calguin.

AP. Creieu que espais com la Beckett s'hauran de plantejar fer tots aquests canvis tecnològics que el Teatre Principal ja ha fet abans? Penseu que aquests nous formats poden canviar les maneres que tenim de fer teatre i, per tant, els teatres?

JRC. Jo estic convençut que sí. I a més, pens que plantejar això com un debat sobre si aquesta opció és vàlida o no, no és gaire productiu. Record que fa deu anys hi havia gent que deia que si duien micròfon no

era teatre. En fa dos dies, d'això. I ara qualcú discuteix si enregistrar-lo és lícit o vàlid? El mateix devia passar amb la il·luminació artificial, hi devia haver gent que defensava que el teatre fos a l'aire lliure, que fos a la llum del sol... El teatre no es defineix per una qüestió tècnica. Si hem de marcar què és allò que defineix el teatre jo més aviat diria que és una experiència col·lectiva o viscuda en directe, vull dir, en temps real. Per aquí sí que podríem assajar una definició d'on poden ser els límits del teatre i en quin punt se separa del llenguatge audiovisual, que per a mi és l'edició, el muntatge: la postproducció, en definitiva. La cinematografia neix quan apareix el muntatge, això sí que ja no és teatre. Però estic convençut que qualsevol innovació tècnica en l'àmbit de la imatge o del so qui primer l'aprofita és el porno, en general, històricament, i si es pot utilitzar per al porno sol acabar impactant en la resta d'arts. I el teatre no ha estat exempt de cap innovació tècnica que s'hagi produït en el segle XX o en el segle XXI. El teatre, de vegades, arriba tard. Però al final hi arriba, i això demostra tot el que té de potencial. Si algú ho ha sabut durant aquest confinament, això, ha estat el Lliure: han tengut *streamings* de 10.000 espectadors. Hem de renunciar a això? Hem de renunciar que espectadors de qualsevol banda del món es puguin connectar en directe als nostres espectacles? Sales petites de Buenos Aires també ho varen fer.

TC. En absolut. Perdona que t'interrompi. Crec que tens tota la raó, i torno a dir el mateix: Déu me'n guard, de ficar-me en la definició de què és i què no és teatre. Que cadascú la faci servir de la manera que vulgui. El que passa és que jo, personalment, i a la Beckett en general, estem convocant-nos com a col·lectiu per emocionar-nos junts. Si d'això se'n diu teatre o se'n diu d'una altra manera, m'és igual. Però per a mi, si no hi ha una convocatòria comuna, un lloc de trobada on ens veiem i ens podríem tocar si calgués, i on compartim un mateix alè davant d'una història de més o menys ficció, si no hi ha això, jo m'avorreixo.

JRC. Sí, però això es pot fer de moltes maneres. Fixau-vos en com miram un partit de futbol. Qui mira un partit de futbol tot sol? El vas a mirar a un bar o a casa, amb amics. Vas a buscar una percepció o sensació similar que si el veiessis al camp. Això, al teatre, també és possible. El que passa és que hi ha molts aspectes per assajar, en aquest sentit. El que no veig clar és fer teatre audiovisual, per veure sol, i que es produeixi de manera editada, no en directe, i sense cap contacte amb els espectadors. Això, per a mi, sí que és llenguatge audiovisual, i segurament és un negoci que no controlam o no dominam. Però segur que hi haurà formes híbrides, entre les arts visuals i les arts en viu, i és una qüestió de temps i de desenvolupament tècnic que hi hagi creadors que vulguin aprofitar aquests recursos per fer-ho, senzillament.

També has dit abans, Toni, que sí que feis servir l'*streaming* per a activitats paral·leles. No per enregistrar o retransmetre la funció, però sí per a activitats que hi estan vinculades o que acompanyen aquella funció, que l'expliquen i que serveixen per fer mediació amb el públic, o per acostar-hi un públic que en un principi no entraria a la sala de teatre. Tot això en multiplica la recepció, com ho fan les xarxes socials i altres eines tecnològiques. Pensa que cadascú anirà inventant-se coses i que sobretot anirem copiant el que funciona.

TC. Però Pep, saps què és el primer que ha fet la Beckett arran de tot això, quin és el primer aprenentatge, i d'això precisament l'Aída en sap molt? Sortir al carrer. Anar a trobar-nos amb la gent. Si no ens podem trobar tancats en un lloc, trobem-nos en un lloc obert. Però sempre hi ha d'haver la trobada amb la gent. Per tant, molt abans de la intermediació de la pantalla, que, si cal, arribarà i no hi posarem cap problema, molt abans cal que sortim al carrer. I trobar-nos allà on sigui possible. Per tant, insisteixo: per a mi, el gran perill d'aquesta amenaça que ens ha vingut és que la pandèmia trenqui la vida social. És la vida social, que hem de salvar com puguem. Per això, aquestes expressions de la distància social em fan una mica de basarda, perquè som una espècie social per definició, i cultural en el sentit de trobar-nos i de saber compartir alguna cosa. Estic totalment d'acord que

totes les innovacions tecnològiques són importants i que les arts evolucionen amb la tècnica; només faltaria, i tant. Endavant! Però el primer objectiu hauria de ser salvar l'aspecte social de la cultura en viu.

AP. De fet, una de les preguntes que m'havia plantejat eren les possibles solucions a tot això, i una d'elles potser passar per fer teatre al carrer, fer teatre als balcons, fer teatre als terrats, que aquí a Barcelona també en sabem, com per exemple la gent del projecte Terrats en Cultura. Però és evident que no s'està fent gaire, això. Vosaltres –i ara tocaré una mica la part negativa– us heu sentit una mica sols respecte del sector polític? Perquè realment no hi ha hagut cap estratègia política per al teatre. No s'ha pensat que la solució passava per teatre de carrer, teatre als balcons, teatre amb companyies que són grups habituals i que per tant redueixen el risc de contagi, etcètera.

TC. Sí. Malauradament, ens acostumem a trobar-nos sols molt sovint. No només ara sinó en general. No hi ha estratègia i, en aquest cas, potser es va pensar: «Pobres, prou feina tenen.» Però és veritat que l'estratègia cultural a curt termini no s'ha produït, més enllà de la preocupació del moment de quan podem obrir els teatres, com podem salvar el tema dels aforaments, etcètera. Però evidentment la qüestió del teatre a l'aire lliure i de l'espai obert és una que no s'ha explotat prou.

JRC. Primer volia comentar, arran del que ara deia en Toni, una altra iniciativa que vàrem posar en marxa. El Teatre Principal també és un teatre d'òpera, i vàrem posar en marxa les «Àries des del balcó»: vàrem convidar cantants d'òpera a sortir al balcó a cantar i que ho enregistrassin, i llavors nosaltres ho retransmetíem. L'espai públic –i en això no inventam res, la Fira de Tàrraga té quaranta anys– és important. El problema és que en això ens hem sentit sols no només la gent del teatre sinó tot el món de la cultura. És com si ens haguessin dit, d'alguna manera: «Sí, sí, sortiu al balcó, o ho emeteu per YouTube, per internet, però no cobrareu un duro, no en veureu un duro, d'això». Pens que això és un problema, el model de monetització i econòmic de les arts escèniques de moment passa per les sales. I el fet d'intentar-hi implicar l'*streaming* també és un problema tècnic. El fet que es pugui fer teatre al carrer i que es pugui convertir en una remuneració per als artistes també és un problema, perquè fins ara el model de teatre al carrer ha estat pagat pels ajuntaments, és a dir, és un model de teatre que ve dels anys vuitanta o d'abans i que és difícil que sigui viable econòmicament i que tenguí una vessant professionalitzada, si no hi ha intervenció pública. És clar que és possible fer teatre al carrer, però si simplement et deixen sortir a fer-lo i després has de passar el barret, és complicat. Hi ha companyies que ho fan i ho fan molt bé, a Barcelona, els

Parking Shakespeare, per exemple. Però ells també han hagut de reinventar, d'alguna manera, aquest model, o concretar-lo novament per comunicar-lo i donar-lo a conèixer al públic per tal que això pugui tenir una viabilitat.

TC. Hi ha cap activitat econòmica o professional que, sense intervenció pública, s'aguanti? Perquè jo estic escoltant els ajuts a la indústria automobilística, els ajuts a l'agricultura...

JRC. I al turisme...

TC. Qualsevol activitat econòmica i professional necessita la intervenció, l'ajut, la participació de tota la comunitat. Perquè de vegades la gent de la cultura arrosseguem un complex de: «Ai, és que és clar, necessitem moltes ajudes». Bé, com tothom! Com tothom. Perquè quan sentim els ajuts que s'estan destinant a la indústria automobilística ningú no diu: «Ai, mira, per què, a aquests els donen tant?». Per tant, que la cultura necessita suport del diner públic és un fet obvi. Només faltaria.

JRC. El que pens que també cal, potser, és fer més *lobby* des del món de la cultura. De vegades hi ha gent que presumeix que el món de la cultura sigui individualista i que tendeixi poc a l'agrupament i al corporativisme, però després ho pagam d'aquesta manera. En els moments difícils, com que no estam units i no som capaços de fer una pressió potent, no pensen en nosaltres.

AP. Sí, i les sales de teatre, que és evident que el model de teatre que tenim passa per les sales, us veieu obligades a reduir l'aforament i alhora a triar opcions com l' streaming. Això passa perquè les sales us veieu obligades a fer que la programació sigui rendible. Com canviarà, això, ara? Quins canvis creieu que hi haurà, en aquest sentit? Com creieu que pot ser, si això segueix així durant mesos?

TC. Les primeres sales que estan en risc són les grans. Les sales petites, les sales de proximitat, tenen molt a favor, en aquest sentit. Primer, perquè hi ha una relació molt de tu a tu amb l'espectador. Per tant, davant de qualsevol alarma o risc és molt fàcil saber qui som, qui hi havia aquell dia. Això, d'entrada, juga a favor de la proximitat. Si hi ha d'haver una connectivitat social que ens obligarà a moure'ns en grups reduïts, la proximitat és un valor afegit. I això comporta diversitat. Jo crec que el model al qual hem de tendir cada vegada més –i també ho dèiem abans del coronavirus– és als espais culturals de petit i mitjà format multiplicats per no sé per quants, però per molt. Una ciutat com Barcelona, d'espais de mitjà i petit format n'hauria de tenir el triple, dels que té. En canvi, el format gran, els espectacles massius, etcètera, ho tindran més complicat. De fet, ja s'està veient quins són els primers espais que poden obrir i quins són els que de moment no estan podent obrir.

JRC. A mi em preocupa, perquè sobretot en l'àmbit privat és molt complicada la viabilitat d'aforaments reduïts. Molt. I si una part dels teatres decideixen no obrir, o veuen que no són viables, això compromet tot l'ecosistema escènic d'una ciutat.

TC. És que el teatre no és viable! Abans, la Victòria Szpunberg i en Sergi Belbel, que ha sigut interessantíssima la conversa, deien que, com a autors, en els darrers vint-i-cinc anys no poden escriure obres de teatre amb més de quatre personatges, amb més de quatre actors. Per què? Perquè estem demanant als espais teatrals una viabilitat que és impossible. Per poder pagar més de quatre actors necessites un volum d'espectadors molt més alt que el que els teatres tenen en aquests moments. Si no tens com a mínim 900 localitats, el teatre no és viable.

JRC. Això és cert. És evident que el suport l'hauríem de tenir de les administracions, però la viabilitat no sempre ve del nombre d'entrades venudes. El que pens que hem d'aconseguir és el que jo anomeno «rendibilitat social». I és aquí on deia que per a mi totes aquestes eines han de servir, sobretot, per augmentar la implicació dels espectadors, o per cercar nous espectadors que s'impliquin en els projectes teatrals. Perquè al final, allò que fa que les administracions decideixin donar suport a un sector o a un altre té molt a veure amb el suport que té aquell sector, amb el suport social i popular que té aquell sector. Pens

que és per aquí, que hem d'anar. No es tracta d'omplir grans sales, sinó d'aconseguir que la gent que vagi al teatre siguin autèntics fanàtics, i que realment aconseguim que entenguin que allò és insubstituïble, que el que troben allà no ho trobaran enlloc més. Durant aquests dies he tengut aquesta mateixa conversa amb altra gent, i hi ha qui m'ha demanat: «Com faràs que competeixi un *streaming* del Principal o de la Sala Beckett amb Netflix?». I no ha de competir. És que el que hem de fer des del Principal o de la Sala Beckett ha de ser millor que el que faci Netflix. Perquè, a l'espectador, li ha de parlar d'una manera més propera, més directa i més implicada. Hem d'aprofitar el que té de local el teatre. El teatre sempre funciona millor en el pla local. Si vas a mirar el que té èxit ara mateix a Dinamarca o a Suïssa és probable que no ho puguis traduir o dur aquí, perquè no té interès aquí. Però és possible que en tenguim molt allà. En això, el teatre és molt diferent de l'audiovisual, perquè l'audiovisual tendeix a la globalitat, a cercar un espectador universal, i en canvi el teatre no. El teatre es pot permetre el luxe de no perseguir això, precisament perquè la producció de teatre és més senzilla que la de l'audiovisual i pot ser més immediata. En teatre pots fer un encàrrec a un dramaturg per tenir una obra escrita d'aquí a un mes, i estrenar-la d'aquí a un mes i mig. Això no ho pots fer, en l'audiovisual, i aquest fet permet una proximitat amb l'espectador que l'audio-

visual no té. D'alguna manera, tots estam intentant aquesta implicació de l'espectador: ho ha fet la Beckett des que va canviar de seu i ho feim al Principal mentre ens rompem el cap pensant com podem implicar més el públic jove, noves audiències. La força que podem agafar és aquesta, no una força econòmica. No posarem mai les entrades a cent euros. No va per aquí, el nostre model. És evident que volem un teatre amb suport públic, però també hem de demostrar que el suport públic té un retorn potent i aquesta rendibilitat social. Pens que és aquest, el camí que hem d'anar cercant.

AP. Evidentment, hem de pensar més en el retorn social de la cultura, i també del teatre. Però aquí faré una mica d'advocada del diable i us preguntaré: com transformem aquest espectador digital en un espectador presencial? Com fem que pagui una entrada de més de cinc euros, per exemple?

JRC. Ens ho hem d'inventar. Perquè ara mateix, si miram quins precedents tenim, n'hi ha molt pocs. Un precedent, per exemple, és My Opera Player, que és la plataforma d'òpera que tenen el Liceu i el Teatro Real, que durant aquest temps de confinament ha vist augmentar moltíssim els seus subscriptors. La seva estratègia ha estat que diversos teatres d'òpera, amb una producció similar, s'ajuntassin i fessin atractiu aquest agrupament per fer pagar una subscripció.

Però aquest no és l'únic model, n'hi poden haver d'altres. Jo estic disposat a pagar 5 o 10 euros per una entrada per veure una cosa molt específica, o molt especial. Però això té uns tempos. Record tenir una conversa amb Jaume Ripoll, director de Filmin, fa cinc anys. Perquè Filmin no arrencava. Fa cinc anys, tothom piratejava les pel·lícules. La gent no pagava Netflix, es baixava les sèries per Torrent. I ara no ho fan. Què ha passat, en tot aquest temps? Hi ha hagut un procés en el qual les plataformes han sabut trobar maneres de fer atractiu el que ofereixen. Si fa deu anys tu haguessis dit que estaves pagant 40 euros al mes per estar subscrit a diverses plataformes no s'ho hauria cregut ningú. O que pagaries factures de telèfon de 100 euros, perquè t'hi entra Movistar TV i la fibra òptica. Els hàbits de consum canvien, i el consum de productes culturals encara més. Spotify n'és un altre exemple: qui pagava la subscripció *premium* d'Spotify fa uns anys? I ara no és res estrany que algú hi estigui subscrit. No ho sé, hi hem de treballar, hem de ser inventius i hem de crear la nostra marca. I per ventura ens hem d'ajuntar, agrupar i cercar estratègies per trobar la manera de fer que la gent pensi que surt a compte pagar per veure altres coses a part del teatre en directe, que evidentment no l'hem de perdre mai.

TC. És que la pregunta de l'Aída és com podem seduir el públic digital per portar-lo a la presencialitat, i el primer que hem de fer és no perdre el presencial.

Ara, precisament, el repte és no perdre el públic presencial. Donar valor a la presència, donar valor a la trobada. Insisteixo en el mateix, però és que sembla que el coronavirus se l'hagin inventat dues o tres empreses multinacionals que comencen per la lletra a. Aquells que tenen tot el negoci muntat gràcies al fet que la gent es pugui quedar a casa i que, des de casa, pugui acomplir totes les seves necessitats, ho han tingut fantàstic, amb la pandèmia. És contra determinades maneres d'entendre la participació, com la d'aquestes empreses, que hem de treballar i que hem de viure la vida en comunitat, més enllà de la pantalla, que ens pot tenir controlats, manipulats, auditorats... el que vulgueu. El teatre, més enllà de fer servir unes tècniques o unes altres, és trobada, és contacte físic, és comunitat, és ritual, en viu. A l'aire lliure mentre no es pugui fer en un espai tancat, però reivindicuem la trobada.

JRC. Estic d'acord amb tot això. Però pens que precisament perquè sempre hem estat precaris i seguirem essent precaris, hem de ser més vius que els altres i ens hem de rompre el cap per veure com ho feim. I hem d'entendre que ens hem de saber aprofitar d'aquells que en principi són els nostres enemics. Durant el confinament, per exemple, moltes llibreries s'han queixat que estar tancats era nociu per a elles. Però a tu, què t'impedeix vendre a través de la teva pàgina web? Perquè també hi ha hagut llibreries que

durant aquest confinament han fet el que és lògic, que és aprofitar els canals que tens. A Palma tenim l'exemple de Rata Corner, que varen començar a vendre a través de la seva pàgina web. Jo hi he comprat llibres, i n'han venut molts. Varen vendre llibres per Sant Jordi i alguns varen arribar dues setmanes després, però és igual. Entre quedar-se aturat, queixant-se i dient que tot ens va en contra, o aprofitar aquests mateixos recursos per al teu negoci –Amazon que faci el que vulgui!–, pot ser útil i un bon camí per explorar. No vull caure en la demagògia, però sí que pens que aquests són canvis que tanmateix farem. El que passa és que podem decidir fer-los al principi i anar experimentant, o fer-los quan ja no ens quedi més remei. I pens que sempre és millor anar experimentant i provant.

AP. Tornaré a fer d'advocada del diable. Econòmicament, una sala de teatre com la Beckett o el Principal, ara mateix o a partir de setembre, quan comenci la temporada, com se sosté? Perquè si la meitat d'espectacles s'han de fer en streaming i els aforaments han de ser molt limitats, com fem que sigui viable?

JRC. Ara mateix, la normativa a les Illes és que podem arribar a un 75% de l'aforament, però que els espectadors han d'utilitzar mascareta i han de mantenir la distància d'un metre i mig. Així, el 75% es queda en un 35%. No és un percentatge real. Però

confiam molt que d'aquí a finals d'agost, perquè el festival d'agost ja sabem que serà amb aquest aforament reduït, com que es revisarà la normativa cada dia, si l'evolució de contagis no és negativa, això s'anirà relaxant. Si aquest metre es convertís en només una cadira, en un metre o en mig metre, ja podríem salvar el 50% de l'aforament. Aquest és el cas del Principal, que és un teatre públic i que, per tant, la font de finançament que proporciona la taquilla no arriba al 50%, perquè la resta és subvenció pública.

TC. Els teatres estrictament privats, si és que es pot fer servir aquesta denominació, a partir del setembre obriran amb el 100% de l'aforament sempre que els espectadors duguin la mascareta o mantinguin la distància de seguretat d'un metre o un metre i mig, sense mascareta. Ara mateix, això és el que està vigent. El que passa és que això, com ha passat des del primer moment del confinament, va canviant. Ara hi ha una normativa, al cap d'una setmana n'hi ha una altra... Ara, en els últims protocols, això és així. Avui he coincidit amb la presidenta d'ADETCA i el president de Focus i tots dos deien que a partir del setembre els teatres privats podran començar. Jo entenc perfectament que aquests teatres, si no estan al 100% de l'aforament, no poden obrir. Per això soc un defensor aferrissat de la participació pública en els teatres, perquè la cultura no depengui exclusivament de la taquilla i de la venda. La cultura hauria d'estar per

damunt de tot això, i per tant s'ha de garantir que un teatre, si no té assegurat el 100% de la taquilla, pugui funcionar igualment. Perquè darrere d'aquesta sala hi ha una professió, hi ha una activitat cultural, etc. També va ple el metro i ningú no posa en dubte que el metro hagi de funcionar. Vull dir que la viabilitat econòmica no ha de ser la primera condició per a l'obertura dels teatres.

AP. I vosaltres, què teniu pensat fer?

TC. Nosaltres ja hem començat. La Beckett va començar amb un 30% de l'aforament, ara estem en un 50% de l'aforament i segurament el podrem ampliar.

AP. Però de cara a la temporada vinent, per tal que l'activitat continuï endavant econòmicament, de moment la idea és aquesta, de 100% d'aforament i tot-hom amb mascareta?

TC. No. La idea de la Beckett per a la temporada que ve és poder tenir la gent a dins de la sala sense la mascareta amb l'aforament màxim que ens permeti mantenir un metre i mig de distància. Aquesta, de moment, és la idea que tenim de cara a la temporada vinent. Però torno a dir el mateix: per sort, la dependència que la Beckett té de la taquilla és relativa. I per això defenso que hi hauria d'haver trenta teatres més a Barcelona com la Beckett. De la mateixa manera que s'està ajudant la indústria de l'automòbil. Com

pot ser, que tots els teatres de Barcelona siguin públics o semipúblics, com és el cas de la Beckett, o que la resta, el 90%, no puguin obrir? És un escàndol.

AP. Això s'ha comentat molt durant el confinament. El fet que el Teatre Nacional de Catalunya no obri fins al setembre és greu. Fa que la gent es plantegi algunes coses. Perquè d'una sala privada això es pot entendre, perquè és un negoci i és evident que no era rendible durant tot el confinament i encara ara tampoc, però un teatre públic com el Teatre Nacional...

Miro l'hora i em sembla que hauríem de començar a obrir el torn de preguntes. Per seguir amb aquest to una mica trist que hem tingut, abans que comencin les preguntes, voldria acabar amb una cosa que va dir Milo Rau aquests dies, i que citava un article d'Andreu Gomila, que deia que amb la pandèmia s'ha vist que no hi havia cap estratègia política cap al teatre, i que això constata que som als marges del sistema i que deia que teníem llibertat total des d'aquests marges. Abans ja m'heu dit que us heu sentit sols i que el teatre sempre s'ha sentit sol. En aquest sentit considereu, com Milo Rau, que som als marges del sistema?

TC. Sobretot, d'un sistema que no ens agrada. Per tant, sí, som als marges del sistema.

JRC. Jo no hi acab d'estar d'acord, amb això que som als marges del sistema. Això vol dir que, o només

es dedica al teatre la gent que s'ho pot permetre perquè té les necessitats cobertes, o la gent que no espera res del teatre, ni la professionalitat. I a mi és una associació d'idees que no m'agrada. Pens que hem de lluitar per ser dins el sistema amb la llibertat que ens correspon com a indústria creativa, però jo no vull ser marginal. És una cosa que de vegades no m'agrada de certs discursos. Si acceptam i reivindicam trobar-nos als marges del sistema, com ens podem queixar que no ens tenen en compte? Jo no vull viure al marge del sistema, jo vull que el teatre torni a ser l'àmbit de reflexió col·lectiva de la ciutadania. Vull que el teatre sigui el lloc on anam col·lectivament a sentir com es parla de les coses que ens interessin, de les coses que ens preocupen, i com allà, damunt de l'escenari, es diu la veritat. La veritat en un sentit metafísic, si voleu. Un lloc on els espectadors ens emocionem junts. I per a mi això casa molt malament amb sentir-me als marges. Jo vull que anar al teatre sigui la cosa més important del món, i pens que és el que hem de cercar tots plegats. Pens que alguns discursos que de vegades es fan intentant reivindicar la llibertat o la no-obligatorietat de seguir el corrent principal ens fan una mica de mal, perquè ens acabem creient que som irrelevantes. Jo no vull anar per aquí, jo vull ser rellevant.

TC. Però hi ha una cosa que es diu democràcia, que serveix per promoure precisament l'esperit crític,

la voluntat de no participar del sistema, i que això no t'invalidi, que no et condemni a l'ostracisme més absolut. Una cosa és estar als marges i una altra cosa és estar fora de qualsevol possibilitat d'interrelacionar-te amb els teus coetanis. El sistema ha de saber permetre que hi hagi esperit crític, que hi hagi conflicte i que hi hagi propostes alternatives al mateix sistema. Si no, si estar dins el sistema vol dir combregar-hi, alguna cosa no funciona.

JRC. Estic d'acord amb tu. Però jo no vull cedir el meu lloc a l'extrema dreta. No vull que ells siguin el sistema i jo l'alternativa. Hem de reivindicar ser majoritaris amb el que deim i expressam. És un mal negoci, pintar-te a tu mateix de marginal. Que ho siguin els altres, de marginals. Pens que en aquest sentit menyspreem la nostra capacitat i pensam que tenim molt més poc públic o potencial dels que realment tenim. Aquí, a Mallorca, les enquestes de consum cultural diuen que el 20% de la població va al teatre. I jo pens que el teatre que veig interessa molt més que al 20% de la població. És que n'estic seguríssim. Per tant, del que es tracta és de veure quina feina feim conjuntament creadors, sales i administració per fer entendre a aquest altre 80% que el que nosaltres deim els interessa, també. Pens que aquest és el repte. Però no em vull creure que el que estam dient nosaltres al teatre interessa a un 20% i en canvi, el futbol, a un 90%. No em vull resignar a això.

AP. Hi ha una pregunta que ens han fet que va en la línia del que comentàvem abans. Creieu que en un futur es podrà pagar per veure teatre a través de les xarxes, sigui de la manera que sigui?

JRC. Això dependrà de com ho facem. Aquesta pregunta, feta ara, és com si fa set anys haguessin demanat: té futur, Spotify? Fa set anys no ho sabíem, però sí... Depèn. Pens que forma part de la nostra feina fer-ho viable. I no només això: hem d'explorar totes les possibilitats que hi hagi per atraure més públic cap al teatre. Fa cinc anys encara hi havia molts teatres a Mallorca que es negaven a vendre les entrades per internet. No estic inventant res. I supòs que això potser no passava a Barcelona, però potser sí a altres ciutats de Catalunya, fins fa poc. Ara té cap inconvenient, vendre les entrades per internet? No. Permet que la venda duri més, que sigui més un goteig, l'hi estàs posant més fàcil a l'espectador. Ho hem d'anar explorant, i si ho feim bé funcionarà.

AP. Tenim una altra pregunta. Creieu que el preu de l'entrada pot condicionar la producció teatral, el futur i la forma de les produccions? Honestament, es fa el mateix teatre, si va dirigit a gent que pot pagar 70 euros? Pot provocar això una certa condescendència?

JRC. És evident que el producte que fas està condicionat per l'espectador que esperes tenir. Però no ho veig com res gens negatiu, intentar fer teatre

per a un públic més ampli no té per què ser negatiu. Fa que siguis més exigent i més crític, precisament, perquè ha d'agradar a més gent que no només als convençuts.

TC. Jo crec que la producció de teatre, si es fa tenint en compte el preu de l'entrada, difícilment pot tirar endavant. Torno a dir el mateix: el teatre és econòmicament inviable, si no és afegint al preu de l'entrada altres vies d'ingrés.

JRC. Veig que hi ha una intervenció de na Marta Momblant, que parla sobre el sistema i la marginalitat. Quan dic el que dic, no és que jo em senti gens *mainstream*, ni en els meus gustos ni en la producció que feim, ni molt menys. Ho exprés com un desig, jo no vull que m'empenyin cap a un racó. Que em diguin: «Tu només ets per a quatre iniciats.» No. El que hem de fer, des del Teatre Principal de Palma, és una programació per a molts públics diferents. I tenim la bona o la mala sort que el Teatre Principal de Palma és el que a Barcelona serien el Liceu, l'Auditori, el Nacional i la Beckett, tot junt. Perquè no tenim aquestes institucions. Hem de fer tots aquests papers.

TC. Però fixa't, Pep, que dius «tots aquests papers». I el que és indiscutible de l'activitat cultural i artística d'un país és que és responsable de posar en conflicte en si mateix aquest país permanentment, d'oferir o de proposar vies de contradicció, de veure les coses d'una altra manera, de fugir, precisament,

del *mainstream* que tu proposes. Dins de la cultura hi ha d'haver espai per a tot, però també n'hi ha d'haver no per a la marginalitat voluntària, però sí per a aquelles actituds que posen en dubte allò que ja és reconegut i que ja forma part de l'estàndard. Aquest també és un dels papers de la cultura, i és en aquest sentit que dic que ha d'haver-hi llocs per als marges i per a la marginalitat perquè, si no, només farem peces de teatre que acomoden, que serveixen per digerir bé certs missatges i que ens envien a casa a dormir tranquil·lets.

JRC. No acab d'estar d'acord que el més arriscat sigui el que arriba a més poca gent.

TC. És que jo no dic que arribi a menys gent, jo em refereixo al que posa en contradicció, al que posa en dubte, al que proposa maneres diferents de viure i de veure les coses.

AP. Ara pensava, parlant de la Beckett, en l'obra *Una gossa en un descampat*, de Clàudia Cedó.

JRC. Jo pensava exactament el mateix. No és precisament comercial, i és una de les obres que s'han mogut més i que han tengut més públic durant la temporada.

TC. Sí. Però *Una gossa en un descampat* no es fa si no existeix un espai com la Beckett que no té una dependència directa de la taquilla, perquè és una feina a mitjà termini o a llarg termini, perquè són ti-

pus de produccions que aposten per textos i maneres d'escriure que de moment no està provat que funcionin, etcètera. Això és el que fa bullir l'olla. A mi el que m'indigna és que en una situació com la d'ara, la Beckett hagi estat l'únic teatre que s'hagi pogut permetre això. Això és molt greu. És greu que davant d'una crisi com aquesta només hi hagi un teatre, que és privat, però que per sort té ajuda pública, que pugui obrir.

AP. Als comentaris del xat també treuen el tema del teatre amateur. Si per al teatre professional la situació està essent duríssima, per a l'amateur ho deu ser mil vegades més. I no se'n parla.

TC. El teatre amateur o les festes majors dels pobles, i els balls populars, i l'activitat cultural, ciutadana, als municipis. Aquest estiu, si no podem trobar-nos, serà molt greu. L'esforç ha de ser a combatre això, no a inventar-nos; que d'acord que és important buscar alternatives, però és important que treballem per recuperar la trobada social i la capacitat de generar feina.

JRC. Jo no planteig el tema de les alternatives només en relació amb el coronavirus. Pens que aquest és un camí que tanmateix hem de fer, i que senzillament aquesta situació ha accelerat.

TC. No estic d'acord amb això, Pep, en absolut. Per a mi el coronavirus haurà estat un mirall que ens

haurà dit com de malament estem, i com amagàvem sota la catifa tota la misèria i la merda que tenim com a forma de vida. Està posant en evidència que els sistemes de salut pública no estan ben dotats, que no donem importància a l'ensenyament, etcètera. Això, és el que està fent el coronavirus.

JRC. No em referia a això. Em referia a quan parlàvem d'alternatives i tecnologies. El que vull dir és que sense coronavirus també hauríem d'estar parlant d'això. El que passa és que ens ha tancat moltes portes i ha deixat només aquesta, i per ventura hem anat molt més ràpid cap aquí. És evident, que en el món de la cultura i de l'educació s'han vist coses molt greus. Com a persona que ve del món de l'educació, estic espantat amb les desigualtats socials i d'accés a l'educació i als recursos que ha posat en evidència el confinament.

TC. Però Pep, què hem de fer? Inventar-nos a correu alternatives a les escoltes per fer educació des de casa, o hem de fer un esforç per a unes escoles més ben dotades, que ens permetin reduir la proporció entre alumnes i professors, etcètera?

JRC. Hem de fer les dues coses. El que no ens ha de fer oblidar el debat tecnològic i d'innovació és que els centres de primària i secundària cauen a trossos des de fa quinze anys, que és el temps que fa que no hi ha una inversió pública remarcable en infraestructures educatives. Ara resulta que la meitat dels

alumnes de la classe no es poden connectar al Classroom quan es connecta el professor. Ja, però és que això ja passava abans. Aquests alumnes tenen una situació econòmica molt precària a casa. Ja passava abans. Ara ho hem vist. Abans no ho vèiem, perquè aquests joves anaven a casa seva després de classe i ja està. El coronavirus ha destapat moltes misèries que tenen a veure amb mancances del sector públic.

AP. Ja per acabar llegeixo una pregunta que ens ha arribat i donarem pas a la taula rodona. Com poden combatre els teatres públics la temptació que tindran ara de mantenir repartiments petits amb grans noms i cobrant grans sous?

TC. Aquesta és una lluita que és anterior al coronavirus, no és nova. La voluntat per part dels teatres, públics i no públics, per diversificar el panorama professional, per no buscar sempre els mateixos equips artístics, és un repte que ja teníem.

JRC. El que estic experimentant jo és que al Teatre Principal, quan vàrem anunciar que la següent temporada tendria molt suport a la producció local, ha tengut molt bona premsa. Ningú no ens ha retret que no vendrà tal famós. Ningú. La gent valora més el suport a la producció local, com a línia de treball, que no el fet que intentis dur gent molt coneguda. No sent gaire pressió, com a responsable d'un teatre públic, sobre això. Més aviat el contrari, la gent està

agraïnt moltíssim que donem joc al sector a base de coproduccions i de generar activitat.

TC. Jo crec que aquesta línia d'activitat que heu encetat és exemplar i modèlica. Molt més que tot el tema de l'*streaming*. Que arran d'això el Teatre Principal hagi abocat diners i esforços i infraestructura a ajudar en la producció de totes les companyies ho trobo exemplar. Per a mi és modèlic, sí.

AP. Bé, doncs em sembla que toca anar acomiadant aquesta conversa perquè ja ens hem passat d'un minut de l'horari previst, però no passa res. Si no hi ha més preguntes, us donaré moltíssimes gràcies a tots dos. Crec que al final aquest diàleg haurà acabat d'una manera més optimista. Em quedo amb la idea que ens hem de retrobar i que el teatre ha d'anar innovant de mil maneres, que és molt necessari que hi hagi noves mirades, també.

Moltes gràcies!

Taula rodona d'autors teatrals

*Amb Jordi Casanovas, Aina de Cos, Lara Díez
i Núria Vizcarro moderada per Txell Bonet*

Txell Bonet (Barcelona, 1975) és periodista, guionista i locutora de ràdio. És llicenciada en Comunicació Audiovisual i ha participat en diversos programes de televisió com *Bestiari Il·lustrat*, *Ànima* o *Caràcter*. Ha tirat endavant el programa de ràdio *Això és un drama*, d'ICat i l'Institut del Teatre, entre nombroses col·laboracions en diversos mitjans audiovisuals i escrits.

Idees, creació, confinament

Jordi Casanovas

Jordi Casanovas és dramaturg i director teatral. Ha escrit més d'una trentena de textos teatrals, entre els quals destaquen *Valenciana, la realitat no és suficient* (2019), *La dansa de la venjança* (2019), *Jauria* (2019), *Mala broma* (2018), *Port Arthur* (2016), *Idiota* (2015), *Vilafranca* (2015), *Ruz-Bárcenas* (2014), *Una història catalana* (2013) o *Un home amb ulleres de pasta* (2010). Ha obtingut el premi Ciutat de València, Ciutat d'Alcoi, Marqués de Bradomín, Josep Robrenyo, el Premi de la Crítica de Barcelona a la revelació de la temporada 2006-07, el premi Crítica Serra d'Or 2006, el premi Butaca al millor text teatral de 2009, 2011 i 2015 i el premi Ciutat de Barcelona de teatre 2012 per *Pàtria*.

El confinament: motor de creació

Potser en un intent d'enganyar-nos, de sentir que no paràvem del tot, que no deixàvem d'existir, que realment no es tancaven els teatres i que no tot-hom s'havia de quedar casa, hem anat repetint el mantra que el confinament era una bona oportunitat per als creadors per poder desenvolupar projectes que estaven aparcats per falta de temps. Personalment, aquesta creença ha estat completament incorrecta.

He estat incapaç de concentrar-me a escriure ficció en un moment en què la realitat em generava massa neguit i massa preguntes. Ho he passat malament i he projectat un futur incert i potser amarat de cert pessimisme propi.

Malgrat que tenia diversos projectes per acabar, obres que tenia encarregades o algunes d'aquelles idees que esperaven el moment òptim per ser treballades, he estat incapaç de ser productiu durant aquest confinament de més de dos mesos. Això m'ha provocat angoixa en molts moments, sobretot quan sentia que al meu voltant la resta de persones se seguïen movent. Passat el temps, he vist que tot ha tingut certa naturalesa de miratge, ja que ni els que feien molt feien tant ni els que no fèiem res no seguíem creant, potser pensant o potser barrinant el que després hauria de sortir.

La crisi present i futura

Sigui fruit d'un pessimisme o fruit de la lectura de dades fredes i objectives d'altres països, que albirin un horitzó de més d'un any sense activitat teatral, he hagut de dedicar tots els meus esforços a reformular allò que tenia pensat que anés als teatres i que possiblement no hi podrà anar. M'he plantejat treballar en altres àmbits com l'audiovisual, mitjà que no contemplava abans de l'inici de la pandèmia perquè sentia que el món del teatre era el meu lloc.

Tinc la sensació que aquesta pandèmia provocarà una crisi profunda en el sector teatral, que possiblement voldrem ocultar o fer veure que no existeix, però que en un mig termini acabarà esclatant. Espero equivocar-me, tot i que el sector no ha fet gaire cosa per evitar la possible caiguda posterior. Hem preferit jugar-nos-ho tot a seguir caminant per la corda fluixa. Esperem que la corda no es trenqui.

La pandèmia accelera les crisis prèvies

La sensació que la pandèmia ha accelerat algunes crisis democràtiques, econòmiques i morals que ja estaven creixent, o que ha deixat al descobert diverses mancances del nostre sistema social, és òbvia. Davant de tot això, i a diferència de les èpoques de bonança en què com a dramaturg normalment em trobo fent d'alertador, de subratllador dels possibles accidents que ens podem trobar en el futur, ara tinc la sensació que em cal fer un treball de construcció de ficcions que tinguin una capacitat curativa, de trobada, de reconfiguració de comunitat en el millor dels sentits. El teatre seguirà sent punt de trobada i de comunicació entre espectadors per sentir-se formar part d'un grup. Crec que em caldrà escriure més en el futur per aconseguir que el públic se senti reconfortat, en el sentit més racional possible, de formar part d'un grup de persones. Correm el risc de deixar de confiar en l'altre, que les situacions que estem

vivint ens facin més desconfiats, més feréstecs. El teatre pot ajudar a evitar-ho.

La reformulació del teatre futur

S'ha debatut intensament al voltant de la possible reformulació del teatre arran del seu tancament i del consum massiu d'entreteniment o cultura a les pantalles dels ordinadors i a altres aparells. Crec que el teatre no es troba en un moment de reformulament, justament perquè no es troba davant de cap innovació tècnica que ho permeti. Cada cop que el teatre ha mutat i ha evolucionat ha estat gràcies a la innovació tècnica. L'aparició del cinematògraf va donar pas al cinema, nodrint-se dels creadors que fins llavors treballaven al teatre. Potser una innovació com la realitat virtual ens podria fer pensar en un nou teatre per al futur, però segurament, per seguir-se dient teatre, passarà per continuar reunint un grup de persones al voltant d'un espai real o virtual per escoltar un relat dit per uns altres cossos que hi siguin presents. El teatre té difícil reformulació, potser per això es mantindrà etern, malgrat tots els mals moments viscuts.

Taula rodona d'autors teatrals

Aina de Cos

Aina de Cos és dramaturga i actriu. Llicenciada en Art Dramàtic a l'Institut del Teatre de Barcelona. Com a autora, s'ha format principalment a l'Obrador Sala Beckett amb Simons Stephens, Alberto Conejero i Enzo Cornamm, entre d'altres. En teatre ha escrit *Només quan plou* (Premi En Ocasió de la Dona, Teatre Principal de Palma 2016; IDÒ Balears, Setmana de la Dramatúrgia Contemporània Balear de la Sala Beckett; 11th Women Playrights International Conference Santiago de Xile), *La noia de la benzineria* (Premi Teatre de Butxaca 2018, guanyadora del Festival Píndoles 2019), *Fumata Blanca* (Premi de Relat Breu de Ses Salines), *Un estilete en el miocardio* (I Certamen «Esos Textos Ocultos» de l'Espacio Guindalera de Madrid i publicada per Editorial Acto Primero) i la recent *Un tren, dos trens* (Premi Teatre de Butxaca 2020). Va combatre en el IV Torneig de Dramatúrgia de les Illes Balears i el 2016 va participar al DirectorsLab del Melbourne Theatre Festival, on va engegar el projecte *Antígoes*, que s'estrena al Teatre Principal de Palma a finals d'aquest any 2020.

En primer lloc, moltes gràcies per convidar-me. M'agradaria compartir amb vosaltres la meva experiència respecte a l'escriptura durant el confinament.

En el meu cas, m'ha «tocat» escriure durant el confinament/estat d'alarma, i he passat per totes les

fases i tots els colors. Dic «tocat», i ho escric entre cometes, perquè durant aquest període he rebut encàrrecs amb data d'estrena (estiu), i ens han donat una coproducció amb el Teatre Principal de Palma per a un projecte propi en el qual duc treballant des de fa quatre anys i, coses de la vida, veurà la llum a finals d'any enmig d'una pandèmia mundial.

Durant el confinament, com deia, he passat per totes les fases i tots els colors, com autora que s'ha de posar a escriure i com a ésser humà que està vivint, com tothom, unes circumstàncies extraordinàries per primera vegada. Els primers dies, des de l'ADIB, l'Associació de Dramaturgs de les Illes, vàrem engegar un projecte d'escriptura, Teatre de Contenció IB, al qual després es va afegir el Teatre Principal de Palma, inspirat en una idea que havia proposat Jordi Casanovas per Twitter. La proposta era parlar del confinament, escriure petites càpsules que un actor/actriu pogués interpretar i gravar amb un telèfon a ca seva. Feia molt poc temps de la declaració de l'estat d'alarma, una setmana a tot estirar, i, després de donar-hi moltes voltes, només vaig poder escriure des del lloc on em trobava en aquells instants, és a dir, des d'un lloc d'astorament total. La histèria col·lectiva, en certa manera, va ser el que em va copsar en un primer moment, i vaig escriure sobre allò que havia vist al carrer els dies abans, supermercats buits, prestatges buits, la «famosa» compra massiva de

paper de vàter, per imaginar-me un món postapocalíptic. Res més enllà.

Després, durant les setmanes següents, vaig passar per una fase d'«empenta». Tenc temps, em deia, l'he d'aprofitar. He de ser «productiva». A més, fixa't quina sort que tens, la teva feina la pots fer des de casa. Vaig acabar un parell de textos que tenia començats d'abans i els vaig presentar a diferents convocatòries. Cap dels textos tenia res a veure amb el confinament, una estratègia per a desconnectar de la realitat, potser. La febre de la «productivitat» va durar molt poc. Durant el mes i mig següent, ja no vaig poder fer res més. La realitat del que ens estava passant era tan inabastable, que no veia com se'n podia parlar, i no aconseguia la concentració necessària per a posar-me a escriure. Estava vivint una muntanya russa diària. L'angoixa ocupava tot l'espai i no veia com es podia «ser creativa», o continuar «sent productiva» perquè allò que teníem no era «temps lliure», estàvem confinats sense sortir de casa, sense saber què passaria. Quan ho vaig entendre, em vaig deixar fer. Alguna horabaixa aconseguia llegir teatre. Ho feia una mica obligada, perquè abans del confinament ja formava part d'una comissió que organitzava un cicle de teatre escrit per dones, i vàrem decidir seguir treballant, com poguéssim, cada una al ritme que li permetés la realitat que ens envoltava, sense saber si aquesta feina, aquestes obres que llegíem i

haviem de triar per a un cicle de futures lectures dramatitzades, s'arribaria a realitzar mai. Però, repetesc, zero concentració per escriure. Només les forces justes per mirar per la finestra, parlar amb persones estimades i provar de no perdre el cap.

Al maig tot va canviar. Potser el meu cap començava a sortir de l'astorament inicial. Aquesta relativa acceptació va coincidir amb una notícia que arribava des del Teatre Principal de Palma: ens havien concedit una coproducció que havíem d'estrenar al novembre i el text no estava escrit. M'havia de posar a escriure tant sí com no. L'exercici d'escriure aquesta peça es va convertir en un exercici continu de superar por: por a una recaiguda futura, por que les mesures per les arts escèniques, que canviaven cada dos dies, no ens permetessin assajar/estrenar... incertesa total i absoluta. Per no tornar-me boja, vaig decidir posicionar-me en el Sí i confiar, no tenia cap altra opció. La resta del confinament em vaig aïllar de l'«aïllament»; vaig crear al meu voltant una mena de bombolla, sense notícies, sense el soroll exterior, i és així com vaig poder seguir treballant. L'aïllament del confinament em va salvar l'escriptura d'aquests mesos. Va coincidir que em varen començar a comanar més projectes d'escriptura per estrenar a l'estiu, amb les noves mesures, restriccions formals molt determinades, les mateixes incerteses; projectes que havia d'escriure amb noves «regles» per a actors i actrius que

no sabíem si es podrien tocar, situant l'acció sempre a l'aire lliure... Per la meua salut, vaig convertir aquestes «regles» en desafiaments. Un cop més, vaig apostar pel «sí»; d'acord, això és una putada, pensava, anam a veure com ho puc resoldre; anam a veure com es juga a la «nova realitat».

Per altra banda, m'ha tocat molt de quina manera hem oblidat; com, després de l'estat d'alarma que ens va obligar a tancar-nos a casa, hem tornat a sortir al carrer com si res no hagués passat, almanco, aparentment. Trob que a través de l'escriptura es pot fer un exercici de memòria. No vull oblidar que persones estimades ens han deixat sense estar acompanyades i s'han convertit en xifres buides d'un bingo funest; no vull oblidar tots els adéus que han quedat en l'aire, orfes sense història. Més endavant –una certa distància temporal és necessària– m'agradaria poder mirar enrere i ser capaç d'escriure. No sé si ho voldrem recordar, o si estarem amb tanta saturació del soroll del confinament, que no en voldrem saber res; tampoc no sé quan acabarà, perquè està passant encara, però, en tot cas, aquest és el meu desig per a una escriptura de *postconfinament*: memòria.

Aquests dies he acabat la primera versió del text de la coproducció sense tenir en compte les mesures, esperant que a finals d'any en puguem tocar, sense saber del cert si podrem estrenar, perquè no sabem si ens tornaran a tancar, si hi haurà recaiguda, si

passarà això o això altre... i pens que, tot plegat, no és tan diferent de la «vella realitat».

PD: A dia d'avui, la incertesa i la por no han desaparegut. Vàrem poder estrenar la coproducció del Teatre Principal, amb un aforament del 50%, el novembre del 2020. No ens han tancat, però les restriccions continuen i la cultura està ferida de mort. No xerr només de cancel·lacions i ajornaments de propostes i espectacles; parl del seu valor per a la nostra societat... I tampoc no em sorprèn, perquè la cultura sempre ha estat menyspreada, però potser aquest temps de confinament ho ha fet més evident i execrable.

Taula rodona d'autors teatrals

Lara Díez

Lara Díez Quintanilla és graduada en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona i llicenciada en Psicologia per la Universitat Oberta de Catalunya. Creadora de les companyies retreTTeatre i La Volcànica, amb les quals actualment treballa, segons la producció, com a autora, directora o actriu, el seu darrer treball és *El buit de la parcel·la oblidada*, una trilogia existencialista composta per *Omplint el buit*, *Les oblidades* i *La nostra parcel·la*. Ha obtingut el premi Zapping a millor actriu de televisió el 2017, el Premi Píndoles 2017 per *Notícies del futur*, el Premi Píndoles 2018 i el Premi Mikroakadèmia 2018 per *Jocs perillosos* i el premi Crítica Serra d'Or 2018 per la seva obra *Herència abandonada*. Actualment treballa com a actriu al programa de sàtira política *Polònia*, de TV3, i forma part del grup Peripècies, liderat per Sergi Belbel, com a actriu i dramaturga. És l'autora resident de la temporada 2020-21 a la Sala Beckett.

Em sembla impressionant que, el que vull compartir amb vosaltres, sobre els meus processos d'escriptura en confinament, coincideixi amb els de les meves companyes i companys de forma tan exacta. És inspirador comprovar, un cop més, que els processos íntims i individuals s'enllacin col·lectivament.

No tinc i, m'atreviria a dir, no tenim, cap mena de perspectiva sobre el que està passant. Perquè està passant. La comarca del Segrià, ara, està confinada. El nostre desig ens impulsa a voler liquidar-ho o confinar-ho al passat amb el llenguatge, però no. Encara hi som. Per tant, no sóc capaç d'explicar ni com s'ha vist influenciada la meua escriptura, ni com es transformarà al futur.

Però sí que podria classificar en tres blocs l'experiència que estic vivint i crec que aquestes línies em travessaran i afectaran poderosament a l'hora de viure i escriure.

Comença el confinament i sento una exagerada crida interna i externa a aprofitar el temps: escriu, toca el piano, fes esport, cuina, videotrucades, obres de teatre en línia, sèries, pel·lícules, llibres, fes una websèrie, museus en línia, fes idiomes, neteja, endreça, pensa, fes projectes nous, presenta't a premis i convocatòries... Aprofita, no tindràs mai més aquest temps, aprofita per ser productiva, aprofita, aprofita, aprofita, aprofita!!

El col·lapse em va deixar estabornida i vaig poder equilibrar la respiració quan em vaig adonar que, la tasca, potser, en aquell moment, consistia a aturar-se, sentir el dolor, permetre'l i escoltar-lo. No ho vaig aconseguir gaire, però pensar-hi em va ajudar.

1. Vaig experimentar una profunda vergonya veient que, tot el que estava passant, només era

una exageració del que ja passava. I em feia fàstic a mi mateixa sentir que havia estat girant la cara davant d'un sistema injust i espantós i que només ara era capaç de tenir un atac de consciència social, perquè els meus privilegis estaven en joc i perquè era mundialment evident. En l'àmbit teatral, estava i estic segura que la cultura ens rescata, però una estructura industrialitzada i elitista com la que tenim, de la qual formo part i alimento quan vull salvar-me i mantenir privilegis, ens enfonsa. Vaig imaginar que potser seria una vergonya compartida que catapultaria un canvi de paradigma col·lectiu.

2. La impossibilitat d'acompanyar els malalts i malaltes i no poder tenir moments d'elaboració de la mort, em sembla una de les coses més terrorífiques que ens ha pogut passar aquests dies. Ha creat una societat de zombis i de desapareguts on no estem ni vius, ni morts, no som ni reals, ni virtuals. Els fantasmes i el buit entren a casa per quedar-s'hi. Crec que, encara que hàgim d'estar un any d'enterrament en enterament, és una emergència ajudar-nos col·lectivament a elaborar aquestes pèrdues.
3. M'estan acompanyant diverses lectures com *La utilitat de l'inútil*, de Nuccio Ordine; *La enfermedad y sus metáforas*, de Susan Sontag; *La crisis de palabras*, de Daniel Blanchard. I m'han

donat molta llum. També vaig revisitar la interpretació de somnis de Sigmund Freud. Em va recordar que sempre somiem. Passi el que passi. Sigui quina sigui la nostra situació, tenim un espai únic, cada dia, on creem centenars de paisatges, dramatúrgies, relacions, viatges, aventures. Sempre somiem. I hi ha molts mètodes per recuperar aquests somnis. Estant-hi atenta, vaig adonar-me que tenia una possibilitat meravellosa diària d'elaboració i transformació artística de tot el que vivia. Totes i tots la tenim. Em va fer sentir feliç i cuidada.

Quan penso en com encarar el futur, crec que la millor manera és acceptant que no hi ha futur, només desig. Estic intentant experimentar el caos, la incertesa i el desconeixement sense que m'embogeixi. De moment no ho aconsegueixo.

També estic convençuda que és un moment especialment bo per a l'escolta activa i per repensar les paraules. No vull de cap manera que les mesures de realitat virtual vinguin per quedar-s'hi. Desitjo que ens fem més savis i sàvies, col·lectivament i en trobada. Que construïm pensament nou i que creem nous llenguatges.

«Tot anirà bé» em sembla un lema espantós i infantilitzador, però m'agrada l'arc de Sant Martí que l'acompanya. Em fa pensar que, col·lectivament, la humanitat és capaç de les destruccions més sangui-

nàries, però també de les creacions més belles i transformadores. Només cal una mica de llum en un grup de gotes d'aigua perquè aparegui un prodigi immens.

Taula rodona d'autors teatrals

Núria Vizcarro

Núria Vizcarro Boix és dramaturga, actriu i directora, membre fundador de La Ravalera, companyia especialitzada en espectacles en espais no convencionals, i creadora de la Fira de Teatre Breu de Castelló La Ravalera. Llicenciada en Art Dramàtic, en l'especialitat de Dramatúrgia i Direcció per l'Institut del Teatre de Barcelona, i en l'especialitat d'Interpretació, opció textual, per l'ESAD València. XVIII Premi de Teatre «Castelló a Escena» amb l'obra *Teresa*, premi a Millor espectacle de la 22a Mostra de Teatre de Barcelona amb *Assassines* i finalista als Premis Max 2019 en autoria i espectacle revelació per *Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora*. Ha sigut professora d'interpretació i dramatúrgia i cap del departament d'interpretació en l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB).

Moltes gràcies per haver-me convidat, estic molt contenta de veure-us. Precisament ha sigut arran d'un dels encàrrecs que hem tingut durant el confinament que, des de La Ravalera, hem començat a pensar en quines serien les nostres possibilitats dins d'aquesta manera de fer on les pantalles formen part del codi. I potser no tant les pantalles, això ja està present des de fa temps, sinó la narrativa que podien oferir, con-

cretament les videoconferències. En el fons, la nostra pregunta va ser: com seguim fent el que fèiem, però amb els mitjans i els canals que ara mateix són els únics que podem utilitzar.

Nosaltres, La Ravalera, des del 2015 fem la Fira de Teatre Breu de Castelló, on programem peces de teatre breu en espais no convencionals. Aquestes peces són *site-specific* i estan creades especialment per a la Fira. Enguany, òbviament, hem hagut de cancel·lar la que teníem programada per a l'abril i la veritat és que a hores d'ara no sabem quan hi podrem tornar, ni si hi podrem tornar amb el mateix format, perquè les representacions es feien en espais molt reduïts, amb un màxim de 30-35 persones i a molt poca distància dels espectadors, precisament eixa era la gràcia...

De tota manera, els mateixos reptes que ens suposava pensar les peces de teatre per als espais concrets, aquestes restriccions formals són les que vàrem voler jugar en la concepció de *Què fas ahí?*, la peça breu que hem acabat fent durant el confinament. Abans d'aquest treball, però, en tenia un altre com a autora i és ací on potser hauré d'utilitzar l'expressió «em va tocar escriure», perquè aquest procés sí que va ser present des del primer dia de confinament, quan realment es feia complicat saber on eres i què estava passant. Val a dir que afegiré una apreciació, i és que afortunadament em va tocar escriure.

Aniré per ordre. Quan es va declarar l'estat d'alarma estava en ple procés d'escriptura de la nova producció de l'Horta Teatre, per a mi una de les companyies valencianes de referència i un encàrrec important per a tot l'equip que hi treballava. El confinament, tot i que va modificar un poc el calendari que, juntament amb la directora Pau Pons, havíem planificat, ens permetia poder seguir treballant, fins i tot ens hi podríem dedicar amb més atenció. El procés des del començament era conjunt, Pau ha estat molt present en tota l'escriptura i vam decidir marcar trobades diàries on compartiria el que havia escrit, ho comentariem i seguiria treballant. Aquest ritme el vàrem poder mantenir una setmana o potser dues, però al cap de poc les reunions es van anar espaiant, no era tan fàcil concentrar-se i semblava que el cap no acabava de funcionar. Tot i això, el text, o almenys una primera versió, ha eixit encara que en moltes de les trobades les dues érem conscients que es tractava més d'una espècie de teràpia de grup, per trobar-nos, per parlar un poc de tot i per comunicar-nos que no per a escriure...

No va ser fàcil escriure en la situació en què estàvem (o estem) i, més que la incertesa, que crec que per a mi és una vella companya de viatge, la por (que també ho és) al que els poguéis passar als meus, va ser el més difícil de dur. Una altra de les coses que em dificultaven la concentració era el soroll mediàtic, i

no sé si dir-li relacional, la quantitat d'estímul i de propostes de tot tipus que arribaven via *WhatsApp*, correu electrònic, telèfon, quedades, 'videobirres', *streamings*, sèries, reunions... No tinc tele, encara sort.

Obrint un altre tema, una de les preguntes que més em preocupava quan escrivia, era: com ho faig amb els personatges, quin tipus de recepció, quina història voldran veure la gent que vingue al teatre després de tot això, quin tipus de conflictes seran interessants i quins completament banals. No tinc la resposta. L'obra que escric planteja una situació senzilla i en to de comèdia, tres dones que s'han d'enfrontar a la venda de la casa familiar, i hauria de ser escrita en el temps més present possible, però aquest temps present, quan s'estrene no sabem quin serà. Com n'ha d'estar de present el confinament en eixe text perquè no siga obviat però tampoc no siga el tema central? Potser així enunciat parega una pregunta absurda, però no ho acabe de trobar. Hem optat per suposar que els personatges l'han viscut i ja ha passat, i potser ho haurem d'anar modificant.

L'altre projecte en què vaig estar ficada, del que parlava al començament i que vàrem fer en la seua totalitat durant el confinament amb Laia Porcara i des de la nostra companyia, La Ravalera, és la peça breu *Què fas ahí?*

Va ser un encàrrec de Toni Valesa, el programador del Paranimf de la Universitat Jaume I de Castelló.

Ens va proposar, a tota una sèrie de companyies de la ciutat, que férem alguna cosa per poder-ho programar al web de la Universitat. Les dificultats eren moltes perquè, a banda dels mitjans que teníem, pocs, s'hi va sumar el fet que durant la desescalada, al País Valencià, va haver-hi un primer moment que esperàvem passar de fase i per tant ens permetia legalment estar en un mateix lloc i gravar la història que havíem pensat, però després no va ser així i era impossible gravar les dues al mateix espai, així que ens va obligar a refer tot el guió en molt poc temps. Tot i això, i potser perquè l'esforç d'haver d'adaptar-nos constantment acaba sent un al·licient, en el nostre cas molt estimulant, ho vàrem viure com una de les experiències que ens va activar més, creativament parlant. L'esforç més estimulant era precisament la pregunta que fèiem al començament, com seguim contant les coses que nosaltres contem, de la manera que les volem contar, amb l'audiovisual però des del llenguatge més teatral possible. Potser aquesta pregunta seria l'origen de tota una altra taula rodona.

La soledat i l'aïllament, per a les persones que escrivim, crec que són sensacions amb què convivim en molts dels nostres processos d'escriptura i, la majoria de vegades, en el meu cas almenys, són necessàries per a poder treballar. El que hem viscut, però, té el component d'obligatori, la situació obliga i fa que aquest aïllament no l'haja viscut com una oportunitat

de tenir temps per a mi i per a treballar, sinó que ha sigut més proper a «ja que hi estem, almenys, aprofita'l per a treballar» i, aquesta diferència, crec que fa que, almenys per a mi, no haja sigut el moment més fàcil per escriure. Tot i això, i aquesta és la part que em reconcilia i em reafirma en el meu ofici, al final, el temps d'escriptura, per més que puga ser dolorós o difícil o que no abellisca, acaba sent també un espai de calma, de refugi i, sobretot i malgrat tot, de plaer. Moltes gràcies.

Quaderns Divulgatius, núm. 66



© dels autors

Primera edició: juny de 2021

Dipòsit Legal: B 11812-2021

ISSN: 1885-2734

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès)

08002 Barcelona

www.escriptors.cat

aelc@escriptors.cat

Disseny: Dídac Ballester

Edició: Insòlit, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Canuda, 6, 5è. 08002 Barcelona
93 302 78 28 · aelc@escriptors.cat · escriptors.cat

