

La categoria «procés» en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual

Ramon X. ROSSELLÓ

Universitat de València
ORCID: 0000-0002-4089-7428
ramon.rosello@uv.es

NOTA BIOGRÀFICA: Professor titular del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València i membre del Grup d'Investigació de Literatura Catalana Contemporània d'aquesta universitat. La seua investigació està centrada en la història del teatre contemporani. Va ser director de l'Aula de Teatre de la UV i, actualment, és professor del Màster en Gestió Cultural i del Màster en Teatre Aplicat.

Resum

Atesa la diversificació de les formes de creació en el teatre actual —que van més enllà de l'escriptura individual solitària—, aquest article se centra en l'interès de l'exploració de la categoria «procés» amb l'objectiu d'aprofundir en la caracterització de la dramaturgia més recent. Aquesta exploració, en primer lloc, atén qüestions metodològiques amb la voluntat d'aproximar-se als diferents objectes i elements que són susceptibles de ser considerats en l'anàlisi dels processos. En segon lloc, a partir de les dades recollides de diversos creadors, es planteja una proposta de delimitació de diversos models de procés. Finalment, l'article s'aproxima a l'estudi del procés de creació col·lectiva de la companyia valenciana Pont Flotant, una de les més reconegudes del segle XXI.

Paraules clau: procés de creació, dramaturgia catalana, teatre català actual, creació col·lectiva, Pont Flotant

Ramon X. ROSSELLÓ

La categoria «procés» en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual

Introducció

Podem assenyalar, per començar, que en l'estudi del teatre català no ha estat habitual incorporar l'anàlisi detallada dels processos de creació, sobretot si pensem en termes de literatura (o escriptura) dramàtica.¹ Segurament, i açò ho diem sense gaire convicció, perquè hi ha hagut un procés dominant durant força temps, que potser feia innecessari acostar-se a aquest element. Així, enteníem que un autor o autora, de manera individual i solitària, escribia un text —García Barrientos (2015) parla del dramaturg de gabinet—, el qual després era representat o escenificat per una companyia o una institució, sota la direcció d'algú diferent a l'autor. I potser era editat després, alhora o abans de l'escenificació. Potser era editat i mai no arribava als escenaris o era representat però no esdevenia llibre.

Ara bé, atés l'increment de la diversitat quant als processos durant les darreres dècades, diríem que l'estudi d'aquests processos, tot incloent-hi el text teatral —tant de manera aïllada com dins el sector escènic i/o el del llibre—, s'hauria d'incorporar a allò que cal tenir present per a la caracterització del teatre actual. Val a dir, però, que no comptem amb una metodologia assentada a l'hora d'enfrontar-nos a l'anàlisi externa dels diferents processos —una altra cosa seria l'autoanàlisi o el relat que en poden fer els mateixos creadors. Per tant, hem d'abordar també quines metodologies (i terminologia) serien més adequades per estudiar i descriure correctament els processos, la qual cosa —i pensem ara en l'autoria viva— ens portaria a tècniques de recerca que són característiques, sobretot, de les ciències socials, com ara qüestionaris, entrevistes en profunditat o l'observació directa.

Amb l'objectiu d'explorar la categoria «procés», que per a nosaltres va més enllà d'un mètode, una tècnica o un procediment concret d'escriptura, podem dir que també hem viscut el nostre procés a partir de lectura

1. No obstant això, entre la bibliografia revisada sobre literatura dramàtica catalana del segle XXI, alguns treballs sí que han mostrat certa atenció als processos o contextos específics de creació, com veiem en Massip (2009) o Riera (2011).

bibliogràfica, d'edicions teatrals i, sobretot, a partir de qüestionaris i d'entrevistes a autors valencians, als quals volem agrair la seua col·laboració: Guadalupe Sáez, Xavier Puchades, Begoña Tena, Núria Vizcarro, Juli Disla, Pasqual Alapont, Rodolf Sirera, Pont Flotant i Anna Albaladejo.² Durant dos mesos hem acumulat i llegit materials, que en gran part no han pogut trobar el seu espai en la redacció final d'aquest article, però que han estat força útils per fonamentar aquest camí a la recerca de l'anàlisi dels processos, tot i que aquest siga, encara, un camí més ple d'interrogants que no de respostes. Així, ens queda la pregunta de si realment podem arribar a conèixer els processos de cada creador o romandrem inexorablement en el terreny d'allò inaprehensible, misteriós, com a part de la biografia íntima de l'artista. En tot cas, sempre podem veure aquest recorregut com un punt de trobada i de diàleg entre els dramaturgs i un observador extern.

A la recerca del procés: la importància dels paratextos

Aquest acostament als processos també vol posar en relleu l'interés pel fet que els autors escriuen i reflexionen sobre aquest concepte i sobre els seus propis processos. En aquest sentit, recordem com la revista valenciana *Acotaciones en la caja negra* (posteriorment *Red Escénica*), des de 2003 ha comptat amb una secció en què els creadors han parlat sobre els processos creatius. Considerem, així mateix, rellevant que els paratextos editorials (pròlegs, introduccions, notes, epílegs...) o escènics (programes de mà, dossiers...) aborden de manera explícita aquestes qüestions, ja que pot ser un bon punt de partença per aproximar-se al seu coneixement. Segurament perquè, a més del que ja hem comentat, ens passa com a Josep Maria Miró (2020: 13), quan diu que «a mi sempre m'ha semblat fascinant i profundament estimulante veure, conèixer o poder entendre els mecanismes, procediments i metodologia de creació d'un artista. Recordo que l'estimat i desaparegut *Papitu*, tal i com anomenàvem els amics al mestre, en Josep Maria Benet i Jornet, tot i la seva veterania, s'interessava pels procediments dels altres i l'havia sentit en més d'una ocasió amb aquella pregunta: "Nano, com ho fas tu? Com escrius?"».

A tall d'exemple del que estem dient sobre paratextos editorials que incideixen en la idea de procés, n'exposarem alguns exemples de caràcter divers.³ Així, en la recent edició del volum 2 de *Teatre complet* (2020), de Manuel Molins, en la secció dedicada al teatre breu, s'inclouen tot de notes autorials en la part final de cada peça, en les quals se'ns dona certa informació sobre alguns processos en què sorgiren. També en el volum *Teatre reunit* (2007-2017), de Lluïsa Cunillé, de 2017, tenim alguns paratextos que ens parlen d'espectacles d'autoria múltiple en què aparegueren peces breus seues com *Geografia*, dins *Fronteres* (2017: 276), o *Sud* (2016), dins *Pares nostres*

2. Aquest procés de recerca també ha estat útil per sotmetre a prova el disseny de qüestionaris i d'entrevistes als autors.

3. Volem fer constar que només oferirem alguns exemples de paratextos recents relacionats amb la idea de procés de creació. Sens dubte, es podria fer una anàlisi —força interessant— d'aquests diferents casos, tant a títol individual com respecte a les opcions de les editorials o de les col·leccions en què les obres foren publicades.

(2017: 350).⁴ Si mirem l'edició de *Teatre reunit (2004-2020)*, de Pau Miró, i anem al paratext «fitxa d'estrena», trobem que hi ha informació com aquesta per a textos com *Bales i ombres*: «Un encàrrec del Teatre Lliure dins del projecte d'autoria textual catalana realitzat gràcies al premi a projectes d'especificació de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona» (2021: 50). En els casos de *Singapur*, *Búfals* i *Lleons* veiem: «Text escrit dins del Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya» (2021: 114, 158 i 190). I quant a *Victòria*, llegim: «Un encàrrec del Teatre Nacional de Catalunya» (2021: 332).⁵ Aquesta edició, però, consta d'un altre paratext, un apèndix que aplega textos del dossier que la revista *Pausa* va dedicar a Miró el 2013. Entre aquests textos hi ha l'entrevista que li feu Marc Artigau —un epitext esdevingut ara peritext— on trobem algunes preguntes que donen lloc a parlar de manera més detallada sobre qüestions vinculades als processos (P. Miró, 2021: 506-507):

M. A. [...]. De vegades has explicat que quan comences no saps on et portarà... D'*Els jugadors*, per exemple, en tenies moltes versions abans de començar els assajos...

P. M. Primer de tot, construeixes un univers, unes regles de joc, un cop l'has fundat, comences a jugar, comences a escoltar el que volen dir els personatges i no el que vol dir l'autor. Has de trobar la respiració de cada personatge, «l'idiòlecte», que diu el Xavier Albertí. Això permet desviar-te dels llocs comuns. Si sé on vull anar a parar, arribaré a un lloc conegut, tòpic, per això no val la pena escriure. M'agrada descobrir mentre escric [...].

M. A. Treballes l'escriptura des de l'actor? A l'inici dels assajos d'*Els jugadors* vas venir amb tota la peça ja escrita, però vas reescriure un parell o tres vegades l'escena de l'atrancament a partir de la respiració actoral...

P. M. Escric a casa, i mai a partir d'improvisacions amb els actors. Després, sí, soc permeable a tot allò que aporta el treball actoral. Quan treballes una escena amb els actors hi veus el triple de clar que no pas quan ets sol davant la pantalla de l'ordinador. Els actors, però, no em donen pistes argumentals. Una altra cosa és escriure sabent per a qui ho fas, és una possibilitat que cada vegada m'agrada més. En certa mida, els fas un vestit a mida [...].

Un altre paratext interessant és el que acompanya l'edició de *La travesia*, de Josep M. Miró (2016), un text del mateix autor que apareix en forma de postfaci. En aquest text, «Vint anys, de Tuzla a Idomeni», Miró (2016: 181-184) aporta informació sobre els orígens de l'obra, tot connectant-la amb la seua biografia, i sobre la relació d'aquesta peça amb una altra de posterior:

Hi ha obres que un s'adona que, de manera conscient o inconscient, les escriu durant anys.

4. En alguns casos aquests paratextos formen part de decisions editorials o dels responsables d'una col·lecció, com podem veure en les edicions de «Textos a part-Teatre reunit», d'Arola i el TNC.

5. Constatem com els tres exemples citats sobre obres de Pau Miró incideixen en la idea de textos sorgits en un context institucional, com a encàrrecs o com a part de projectes concrets. En el proper apartat parlarem sobre aquest factor com un dels elements d'estudi dels processos, a partir de l'etiqueta «motor» o «desencadenant».

El 1996, a les acaballes del primer curs a la facultat de periodisme, vaig trucar a casa dels pares des d'una cabina telefònica: «Aquest estiu me n'aniré a Bòsnia amb una ONG» [...]. Aquell estiu vaig anar a Tuzla i vaig repetir l'experiència el mateix període de l'any següent.

En aquests vint anys que hi ha pel mig, han passat moltes coses [...].

Tot just aquesta tarda, abans de posar-me a escriure aquestes línies, he fet un cafè amb el director teatral Xicu Masó. El Teatre Lliure de Barcelona obre la seva programació 2016-17 amb *De Damasc a Idomeni*, un espectacle solidari on els diners recaptats es destinaran íntegrament als refugiats i on participaran molta gent de teatre. Una vintena d'autors hem escrit monòlegs de cinc minuts [...]. En Xicu dirigirà el monòleg que he escrit i que he titulat *Rai*, on he donat continuïtat al personatge del fotògraf que obre i tanca *La travessia*.

En *Ombres de memòria*, de Toni Cabré, text editat el 2021, també trobem un «postfaci de l'autor» en què se'ns donen informacions biogràfiques i dades sobre el procés d'escriptura, tot ampliant la nota que acompanya les acotacions inicials: «Aquesta obra és de ficció però s'ha escrit a partir de diversos testimonis i fets reals» (Cabré, 2021: 6). Escriu Cabré (2021: 76-78) al postfaci:

[...] a partir dels records originals del front de l'Ebre i de la rereguarda, he ideat uns personatges i he lligat el text de manera que l'obra parli del que a mi m'interessa [...]. Per això demano disculpes als autors dels records que he utilitzat, començant pel meu pare, Carles Cabré Junqueras, i el tiet Paquito, Francesc Riera Ambrós. Ells, que fa anys que van morir, em van explicar de viva veu moltes de les vivències que he incorporat a *Ombres de memòria*. També hi he fet servir documents i referències que he trobat en llibres, opuscles i treballs sobre aquella època i naturalment comentaris de molta altra gent a qui també agraeixo la sinceritat.

Un darrer exemple en seria el volum *Teatre trans i altres textos no normatius*, de Marc Rosich, el qual, a més d'un pròleg i un epíleg, presenta diverses notes autorials. La peça *De tritons i sirenes* en presenta una en què se'ns explica que el text «va néixer de l'encàrrec de la Cia. Roberto G. Alonso, per tal que formés part de l'espectacle de dansa-teatre *La fragilitat dels verbs transitius*, estrenat el juliol de 2016 [...]. A la peça, els fragments extrets de *De tritons i sirenes* conviuen al costat d'altres textos escrits per Carlos Be i Helena Tornero [...]. El text que es publica en aquest volum és la totalitat dels materials que vaig passar a la companyia, dels quals només un petit percentatge va acabar integrat dins de l'espectacle definitiu [...]». (Rosich, 2020: 113).

En aquest sentit, són els paratextos editorials —ja que parlem sobretot de literatura dramàtica— els que ens poden acostar com a lectors a la categoria procés, un procés centrat en qüestions més estrictament d'escriptura o que poden connectar també amb el vessant escènic. Sovint aquests processos, com hem vist en un dels exemples citats, han format part habitualment de les entrevistes als autors més que no dels estudis sobre el drama. Podríem dir així que, junt amb el resultat o producte final editat, podem trobar, segons

els casos, restes ací i allà del procés que hi ha hagut darrere de les obres, si més no, com sol ocórrer, descobrirem les dates i el lloc en què una peça fou escrita.

Cap a una delimitació dels elements implicats en el procés

Per començar, podem dir que «procés» ens situa davant una altra paraula: resultat o punt final, punt d'arribada. En aquest sentit, es podria dir que habitualment hem estudiat el producte d'un procés, el qual, si parlem en termes de literatura dramàtica, té forma de text-llibre —o només de text inèdit— i pot «haver format part» (o no) d'un espectacle teatral. Amb la voluntat d'indagar en aquesta categoria, deixarem de banda ara els processos de recepció per centrar-nos només en els de creació-transmissió.

Entre la bibliografia consultada, Sainza Fraga (2013: 16) plantejava el següent sobre l'etiqueta «procés»: «Hace años que esta palabra deambula un poco sonámbula en nuestros discursos de tal modo que al nombrarla parece que todos sabemos por qué lo hacemos y a qué nos referimos, y sin embargo, al tratar de desmenuzarla, de argumentarla y contextualizarla se produce un espacio casi vacío y un tanto silente, porque aparentemente no es una palabra excesivamente problemática, sino una palabra amable que sirve para casi todo».

Aquestes observacions ens serveixen per posar-nos en alerta sobre el fet de trobar-nos davant una categoria excessivament àmplia o difusa, per la qual cosa tractarem de donar-ne una concreció a partir de la fixació d'una sèrie d'elements que hi associem, els quals permetran fer-ne una caracterització. El procés, tal com nosaltres l'entendem, tot deixant de banda ara la recepció empírica, té o pot tenir connexions directes, segons quina siga la modalitat de procés, amb altres vessants o agents de l'ecosistema cultural: els mecanismes o sistemes de producció, la gestió cultural pública i privada (què es produeix, amb quins formats, amb quines línies, amb quins processos...), les condicions laborals, el sector literari i editorial, les polítiques d'igualtat (que poden afectar els components del procés) o l'ensenyament. Tal com el plantejem veiem el benefici d'interrelacionar qüestions de caràcter artístic amb elements que ens connecten amb la producció i la gestió cultural.

Així, i com a resultat directe de la nostra recerca, proposem vincular l'estudi del procés a sis elements, els quals poden ser objecte d'atenció per tal d'arribar-ne a una anàlisi detallada:

- a) El motor o desencadenant del procés. Aquest pot estar lligat estrictament a l'impuls d'un escriptor (el plaer o la necessitat d'escriure) o a un encàrrec, a un procés de producció pròpia, a una convocatòria, un laboratori o taller, etc., que ens ubica en un determinat marc d'actuació. Els processos poden partir així d'una iniciativa individual o pròpia, però també poden engegar-se a causa d'un motor extern, a iniciativa del sector públic o privat. Sobre aquest element Rodolf Sirera, en una nota autorial a l'edició de *Plagi* (2019), s'hi referia amb aquestes paraules: «De vegades, les obres de teatre naixen de forma inesperada.

Vull dir que no sempre són fruit de la inspiració. O de la necessitat d'escriure. O de contar històries. De fet, molts dels textos que he escrit en el transcurs de la meua ja llarga trajectòria com a autor han estat fruit d'encàrrecs» (Sirera 2019: 105). I seguia explicant el procés llarg que va donar lloc al text definitiu, estrenat el 2018, a partir de dos desencadenants diferents (2019: 105-106):

Fa quatre o cinc anys em van proposar participar en un d'aquells, que ara estan de moda, combats de dramaturgia. Jo realment no volia participar-hi, però com em passa sempre, vaig dir que sí [...]. Era una obra relativament curta, perquè aquestes eren les regles del joc [...]. Uns anys després, un grup de gent seriosa, de bons professionals, em va demanar de recuperar l'obra, de tornar a treballar-la. I, quan m'hi vaig posar, vaig comprovar que aquell material que, en el seu moment, m'havia costat tant d'inventar, ara em resultava molt fàcil d'enriquir-lo, millorar-ne l'estructura i desenvolupar amb molta més profunditat el conflicte i els personatges. Així, aquell *Plagi* de fa cinc anys es va convertir en un nou *Plagi*.

En aquests casos esdevé interessant la «ubicació» de l'escriptor quant al procés de creació/producció (companyia pròpia o encàrrec per a una companyia o institució, el tipus i línies de producció —pública/privada, comercial/alternativa—, els formats —gran, mitjà, petit—, el circuit o públic al qual s'adreça...). Açò ens porta també a pensar en el paper de les companyies i de les institucions en el desenvolupament de la literatura dramàtica pròpia, amb programes d'ajudes a l'escriptura, amb laboratoris, tallers, residències, premis, edició (institucional o privada), etc. I, al capdavall, a pensar en polítiques culturals i accions que se'n deriven.

- b) La temporalitat o durada. La temporalitat comporta un punt d'inici, vinculat a l'element anterior, i un de final, que pot donar lloc a objectes diferents: un text, un llibre, un espectacle. I comporta també una durada més o menys llarga. Aquesta temporalitat pot ampliar-se de manera considerable, per exemple, amb textos que tenen diverses versions, més o menys separades en el temps, fins i tot en contextos relativament diferents. Així, en alguns casos, assistim a un «macroprocés» que dona lloc a versions/edicions diferents d'una mateixa obra-ficció, la qual cosa ha propiciat tot un seguit d'estudis que les comparen. En el cas català en tenim exemples il·lustres com els d'Oliver, Espriu i Villalonga. Un exemple recent de versions, vinculat a processos de posada en escena, podem veure'l a *Still life (Monroe-Lamarr)*, de Carles Batlle, obra editada en solitari el 2018 i també dins el volum *Teatre reunit (1995-2019)*. En aquest segon cas llegim: «El text d'aquesta edició s'ha publicat durant el període d'assajos al TNC. Amb la qual cosa, s'hi han pogut incorporar modificacions que no han estat recollides a l'edició del volum independent de l'obra» (Batlle, 2020b: 422). En aquest element és important observar el temps atorgat a les diferents fases del procés, la qual cosa pot estar estretament lligada a un

finançament adequat o precari dels projectes o a calendaris imposats pels desencadenants.

- c) Les fases. Veiem processos que donen lloc a delimitar diferents fases, les quals poden presentar un desenvolupament lineal o cronològic o, més aviat, en paral·lel o de fases superposades. El desenvolupament lineal connecta amb el que Melendres (2000: 46-47) planteja sobre la posició —en el seu cas centrat en la direcció— de l'autor, director, actor i espectador en tot el procés i amb una de les maneres de veure el seu desenvolupament, la del denominat «teatre lineal», segons un ordre temporal d'intervenció de cada un d'aquests elements o funcions. Per la seua banda, les fases en paral·lel respondrien a la idea d'escriptura de *plateau* (Batlle, 2020a: 158) o a la creació col·lectiva. Podríem parlar, de manera simplificada, d'escriptura, de producció/creació escènica i d'edició,⁶ on l'ordre en les fases o el nombre de fases en què aquesta «obra» apareix és un assumpte rellevant.⁷ El mateix procés d'escriptura pot plantejar-se amb diverses fases: ací entrarien les metodologies, els procediments i tècniques, i les diverses reescriptures d'un text. Aquestes diferents fases poden respondre a processos oberts o també a processos amb una metodologia establerta, dins un procés propi o amb condicions externes vinculades als encàrrecs o als equips. Les fases poden estar condicionades, fins i tot, per qüestions relacionades amb accions de difusió, com pot ser l'edició lligada a l'exhibició d'una obra, amb, per exemple, clubs de lectura. Aquestes fases poden fer que el text que ens arriba pugui ser vist com una «partitura», susceptible d'esdevenir un espectacle, però també com un «document» o «memòria» (amb acotacions que traslladen l'espectacle realitzat) o com a «textos-material» (Batlle, 2020a: 158) que formaren part (totalment o parcial) d'un muntatge.
- d) Les persones/professions/equips, entitats i espais implicats. En aquest cas podem atendre la configuració del conjunt de les persones-professions involucrades en un procés, tot tenint en compte l'equip artístic i de producció i la relació entre les persones i les diferents tasques que cadascú assumeix. Un dels aspectes destacats, que es vincula als elements anteriors, és veure si es tracta de processos individuals, amb nom propi, o de caràcter col·lectiu, denominats a partir del nom d'un col·lectiu més o menys estable, o per un treball en equip plantejat per a un projecte concret. En primer lloc, podem veure el nombre d'escriptors/creadors implicats, és a dir, si es tracta d'una escriptura individual, una escriptura amb dos o més autors amb una «ficció-història» única, o una autoria múltiple amb una dramàtúrgia formada per peces breus o materials diversos de diferents escriptors. En aquests models

6. La primera fase del procés, d'acord amb una perspectiva més àmplia que no la del teatre de text, es pot vincular al concepte «intenció prèvia» de Fàbregas (1973: 16), entès com «la forma assolida per la intenció prèvia en tant que etapa anterior al plantejament de l'espectacle en sí». Dins aquesta intenció prèvia el text seria «una de les formes sota les quals podem descobrir la intenció prèvia, per més que no és pas l'única» (Fàbregas, 1973: 15).

7. En alguns casos es podria considerar com una fase més la lectura dramatitzada. Així, per exemple, aquesta lectura s'incorpora com a part del procés del Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, com veurem a l'apartat 4.3.

d'autoria múltiple (o obra col·lectiva) trobem propostes que comporten, per una banda, una polifonia i, per una altra, una jerarquia de veus, a partir del treball de dramaturgia i direcció. En casos com aquests podem veure la participació de diferents persones a partir d'etiquetes com ara idea, concepte, creació, text o textos i dramaturgia.

Així mateix, podem pensar en funcions que acompanyen l'escriptura, com ara tasques de supervisió, coordinació, tutorització o assessoria. En aquest sentit, en l'entrevista a Pau Miró citada anteriorment, comentava que «en el meu desenvolupament com a autor vaig tenir la sort de topiar amb la Cunillé. A part del seu talent infinit, és molt generosa. Quan tenia una versió mínimament digna d'algun text, el passava a la Lluïsa (em consta que no soc l'únic). Tenia molt en compte els seus comentaris. A *Plou a Barcelona*, em va donar un consell que va millorar considerablement l'obra» (P. Miró, 2021: 505). També podem valorar l'impacte o la intervenció de directors artístics d'espais públics i privats que gestionen projectes sobre escriptura, encàrrecs, programes de residències, etc., els quals poden fixar criteris, premisses, condicions, etc., o quan la producció/programació, per exemple d'un teatre públic, se centra en una temàtica. Pel que fa al camp editorial, tindriem els responsables editorials o els directors de col·leccions. Poden ser rellevants les persones o entitats que sovint trobem en un apartat d'agraïments en un programa de mà o en un llibre, que poden remetre a professionals del sector o no professionals vinculats a l'esfera íntima del creador. En tot aquest conjunt, és important atendre les relacions que s'estableixen entre els diferents intervinents, relacions que potser responen a jerarquies o relacions de poder (com es prenen les decisions?, qui decideix l'equip?...) i que ens fan pensar en termes com verticalitat o horitzontalitat.

- e) Les professions de l'escriptor/creador en el procés. Ací és interessant veure la confluència (o no) de professions en una mateixa persona dins un procés concret, que poden ser de caràcter artístic (escriptura, direcció, interpretació...) o no (producció, gestió...). Respecte a aquestes situacions, els germans Sirera, en parlar dels seus processos, feien esment a la «irrefrenable tendència al hombre-orquesta que existe en nuestro teatro con esa proliferación de actores/directores/autores condenados a dialogar consigo mismo» (Sirera, 2003: 165).⁸ En aquest cas, podem veure si la confluència es dona per decisió pròpia o, més aviat, per una situació de necessitat-precarietat, vinculada als contextos de producció.⁹ També podem considerar en aquest element la possibilitat de l'autoedició.

8. Podem tenir en compte, tal com ens recorda Melendres (2000: 45), que les confluències, especialment la de l'escriptura i la direcció, es donen des dels orígens del teatre. Serà posteriorment, «al llarg del segle XIX, sobretot amb el moviment naturalista», quan la figura del director es desenvolupa i se singularitza.

9. Per citar algun exemple —respecte als autors que hem entrevistat— d'aquesta confluència, podem recordar com Núria Vizcarro i Juli Disla són alhora escriptors i intèrprets d'espectacles propis, com és habitual en produccions de les denominades companyies d'autor, a les quals ens referirem a l'apartat 4.4.

f) Finalment, podem tenir en compte la biografia professional i personal. Des del punt de vista del vessant professional, es poden atendre qüestions com ara els diferents treballs (o no) que un creador exerceix habitualment,¹⁰ i si durant el procés d'una creació es donen altres ocupacions en paral·lel (del mateix tipus o diferent). Des del punt de vista personal, pot ser força interessant la història familiar, pel que pot tenir d'impacte en el procés, com, per exemple, estar en períodes de maternitat/paternitat o de cures. Aquest aspecte esdevé encara més rellevant si les obres tenen relació directa amb la «realitat» de l'artista (autoficció, autobiografia, documental...). Tampoc no hem d'oblidar la xarxa de contactes o relacions dins el sector escènic i editorial, la trajectòria anterior i els reconeixements obtinguts fins al moment, elements que poden incidir en els que hem esmentat, com el motor o els equips de treball.

Per acabar, veuríem com s'interrelacionen tots aquests elements i com —si fossen peces d'un puzzle— encaixen. Podem atendre la col·locació (o la relació) de les diferents peces, que en cada cas pot ser diferent, o la jerarquia —les peces poden ser més grans o menudes, o fins i tot en podria desaparèixer alguna— en la configuració o prevalença d'uns elements sobre uns altres, d'acord amb les característiques particulars de cada procés.

Un acostament al panorama de processos

Amb la voluntat d'iniciar una classificació del complex i divers panorama processual, presentarem en aquest apartat un seguit de processos diferents a partir de dos elements, el nombre de dramaturgs implicats en l'equip creatiu i el motor (o marc) dels processos, els quals exemplificarem amb casos concrets dels autors valencians consultats. Ara bé, hem de ser conscients que en alguns dels processos citats trobarem combinats elements diferents. Deixarem per a un proper apartat la creació col·lectiva, a la qual ens aproximarem des del treball de la companyia Pont Flotant.

La «coescriptura»

Els processos de «coescriptura», amb una ficció-història única, compten amb una tradició, amb exemples com el de Josep Lluís i Rodolf Sirera des dels anys setanta i fins al traspàs de Josep Lluís el 2015, els quals van escriure tretze obres, des d'*Homenatge a Florentí Montfort* (1971), fins a *París, anys 60* (2015). En aquest cas disposem d'alguns textos que els mateixos dramaturgs van redactar sobre la seua trajectòria d'escriptura a quatre mans. El 2003 se'n publicava un, d'autoria compartida, en què els Sirera explicaven el que denominaven «escriptura en col·laboració», tot exposant com havien evolucionat

10. Pensem en l'escriptura d'altres gèneres o per al món audiovisual i en altres treballs dins el camp de la creació o no. Aquesta circumstància es dona en alguns dels autors entrevistats, com ara Rodolf Sirera, Juli Disla, Xavier Puchades o Guadalupe Sáez, que tenen experiència com a guionistes, o Pasqual Alapont, que compta amb una trajectòria rellevant en l'escriptura d'altres gèneres literaris.

els seus processos d'escriptura al llarg dels temps, des del que denominen un «exercici de muntatge» (2003: 157) als primers textos, fins a les «sessions d'escriptura conjunta» (2003: 160) que els portaren a confondre les seues escriptures, amb la qual cosa ja no hi havia resposta possible a preguntes com: qui ha escrit aquesta escena o de qui és aquesta frase? (2003: 163).

Sobre la relació entre processos i la redacció de paratextos comentada, podem ara recordar la darrera obra que ha estat estrenada i editada (2019) sota l'autoria dels germans Sirera, *Dinamarca*, el pròleg de la qual ens acostava al procés d'escriptura de la peça que tanca la trilogia «Europa en guerra»: «Quan va arribar la tardor de 2015, havíem començat a pegar-li voltes a una nova idea: Dinamarca, un país que va ser ocupat pels alemanys al principi de la guerra [...]» (Sirera, 2019: 10). Tot seguit se'ns plantegen la fase de documentació històrica i les fases següents: «Completada aquesta primera fase, el pas següent hauria d'haver estat ordenar tot aquest material històric i fer-lo servir, com en les altres obres de la trilogia, de suport d'uns personatges i una història que tot seguit havíem d'inventar. I després, clar està, posar-se a escriure el text» (2019: 11).

Un altre autor valencià que ha fet servir l'escriptura a quatre mans amb certa assiduïtat ha estat Carles Alberola, tant amb Pasqual Alapont, en diferents moments de la seua trajectòria, com amb Roberto García, amb espectacles per a la seua companyia Alben Teatre. Més recentment, a València hem assistit a processos de coescriptura amb tres i quatre autors implicats, impulsats des del sector públic. Així, el 2017, s'estrena *TIC-TAC*, una producció de teatre musical de l'Institut Valencià de Cultura (IVC) i la Diputació de València, amb Alberola, Alapont i Rodolf Sirera com a responsables del text, el procés de la qual expliquen els autors a l'edició de l'obra (Alberola *et al.*, 2018). Un segon exemple en seria *Els nostres* (2018), de Juli Disla, Patrícia Pardo, Xavier Puchades i Begoña Tena, peça escrita a partir d'una proposta plantejada sobre el tema de les migracions.

L'escriptura o autoria múltiple

Un altre dels processos és el que denominaríem d'escriptura o autoria múltiple, en aquest cas amb diversos textos (o materials) dins un espectacle, cada un dels quals és responsabilitat d'un autor o autora.¹¹ Voldríem, com a exemple emblemàtic del teatre valencià recent, destacar *Zero responsables*, obra estrenada el 2010 i editada el 2017 per Artezblai, on s'abordava l'accident del metro de València ocorregut el 2006. Des del punt de vista textual és un exemple d'escriptura múltiple (també de direcció), conformat per deu peces breus, amb la participació de tretze dramaturgs (P. Pardo, P. Montalbán Kroebel, J. Gomar, X. Puchades, A. Sánchez Velasco, J. L. Sirera, R. Sirera, G. Ochoa, J. Disla, J. Cornelles, J. Picó, P. Zarzoso i B. Tena), on quatre de les peces, a més, foren coescrites. L'edició inclou un paratext en forma de pròleg, a càrrec de Xavier Puchades (2017), un dels impulsors d'aquesta obra i coordinador de la dramaturgia, que en detalla el procés: creació d'un equip

11. Sobre aquest tipus de procés —que compta ja amb certa tradició— podem recordar, per exemple, diversos muntatges de la companyia catalana T de Teatre des d'*Homes!*, espectacle estrenat el 1994 i publicat per Edicions 62 el 1996.

de treball inicial, enviament d'invitacions als autors, elaboració d'un dossier sobre l'accident, per tal que tots compartissen una mateixa base documental, i elaboració d'una llista de persones implicades en el tema, que eren triades pels autors. Aquests, qui també, a més, reberen algunes pautes: evitar monòlegs extensos, una durada no superior a dotze minuts, amb la possibilitat de dividir la peça en dues o tres parts, i que es tendís a l'espai buit amb uns pocs objectes si eren necessaris.

També se'ns explica com dins el procés alguns dels textos es van compartir amb la resta d'autors i es van reescriure a partir de les opinions rebudes o dels ajustos que Puchades s'encarregava de suggerir des de la coordinació, especialment per evitar redundàncies i establir possibles nexes, més o menys subtils, entre les peces. El conjunt dels textos comptà amb un disseny dramàtic final, un text resultant, l'estructura del qual respon a dues parts: una primera amb set escenes i una segona amb deu, on algunes de les peces apareixen segmentades en parts, com ara la de Pardo, que presentava tres escenes, entre elles la que obria i tancava l'obra.¹²

Laboratoris, convocatòries, residències...

Des de fa un temps els textos —la seua escriptura, l'escenificació i l'edició— formen part de processos vinculats a residències, laboratoris, tallers o, fins i tot, tornejos. Totes aquestes iniciatives, moltes d'elles nascudes al si d'institucions o iniciatives públiques, plantegen processos que presenten característiques i condicions pròpies, tant pel que fa a l'escriptura (contactes entre un grup d'autors, acompanyament d'autors sèniors...) com a la seua difusió a partir de la posada en escena (o lectura dramatitzada) i l'edició. En aquest cas, trobem la iniciativa del Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, impulsada per l'IVC durant la temporada 2017-2018, que en la seua primera edició —i com a mostra del suport a les autores— va acollir només projectes de dramaturgues.¹³ Aquest laboratori, coordinat per Paco Zarzoso, compta amb una assessoria externa i acaba amb un cicle de lectures dramatitzades i l'edició dels textos que en resulten. En la tercera convocatòria l'assessor fou Josep M. Miró, qui redactà un pròleg que aporta informació abundant sobre el procés, amb la qual cosa, una vegada més, els paratextos esdevenen font destacada per aproximar-nos-hi (J. M. Miró, 2020: 10-14):

Es va obrir una convocatòria en la qual els aspirants havien de presentar els seus projectes d'escriptura i tenien una única premissa: el punt de partida havia de ser un material clàssic [...]. En Paco [Zarzoso] ha tingut moltes trobades amb ells. Ha vist i acompanyat el creixement de les seves criatures literàries [...]. A mi m'ha tocat el paper de l'oncle que viu fora, que ve de tant en tant, se sorprèn dels canvis perquè no ha vist el dia a dia i aporta una mirada diferent, d'aquell que viu als marges d'aquesta quotidianitat. A l'equador del projecte va haver-hi una proposta fascinant, la de passar uns dies al recinte monacal del

12. En termes d'edició, veiem com es pot publicar el text complet d'un espectacle d'aquestes característiques, però també una peça breu que en formà part. Així, per exemple, Pardo inclogué dins *Obra escollida 1996-2017* (2017) la peça *La incomprensió*, que va escriure per a l'espectacle d'autoria múltiple *València* (2012).

13. Podeu veure més informació al web de l'IVC:

<<https://ivc.gva.es/val/escena-val/projectes-escena/insula-dramataria-escena-val>>.

Sant Esperit de Gilet, a mitja hora de València [...]. Aquí se'ns hi sumava un altre element interessant, el dramaturg Javier Sahuquillo (València, 1982), en qualitat de relator del procés [...]. Fa poques setmanes vaig rebre un correu amb les quatre obres en les versions revisades i definitives d'aquesta present edició, tot i que en teatre no es pot parlar mai de versions definitives fins que aquests textos no hagin estat contrastats amb el procés d'assajos i l'escenari que és on es tanca definitivament l'escriptura.

Companyies d'autor/creador

En altres casos, podem dir que l'origen dels textos és la dinàmica d'una companyia creada o de la qual forma part el mateix autor, una situació força habitual en el teatre valencià. Així, com hem tingut ocasió de destacar, l'aparició i la consolidació de molts dramaturgs es vincula, de manera recurrent, a la creació de companyies pròpies —en alguns casos podem parlar de col·lectius de creadors—, amb les quals els seus textos han arribat als escenaris i sovint també els han dirigit i/o interpretat. En el context valencià dels anys noranta assistim al naixement de companyies encara en actiu, amb exemples com Albenà, amb Carles Alberola, o Hongaresa, amb Paco Zarzoso, Lluïsa Cunillé i Lola López. Amb posterioritat, comptem amb casos com els d'Inestable, amb Jacobo Pallarés i Maribel Bayona; la companyia de Patrícia Pardo; Pérez&Disla, amb Juli Disla; Wichita CO, amb Víctor Sánchez, o La Teta Calva, amb Xavo Giménez i María Cárdenas, entre d'altres. En aquestes situacions ens trobem sovint amb textos destinats a ser escenificats per un nombre reduït d'intèrprets, vinculats a les estructures productores, com és, per exemple, el cas d'*Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora*, de Núria Vizcarro, producció de la Ravalera Teatre, una companyia fundada per Vizcarro i l'actriu Laia Porcar. Aquesta peça fou estrenada el 2018, sota la direcció de J. M. Albinyana, amb interpretació de Vizcarro i Porcar. Un segon exemple d'aquest model de companyia d'autor seria el de La família política, on trobem Guadalupe Sáez, amb espectacles com *Se'ns està quedant cos de postguerra* (2015) o *L'alegria està ací dins* (2017). En tot cas, constatem com els processos dins de cada companyia tenen les seues característiques particulars i com aquests autors, que escriuen habitualment per a les seues companyies, també entren en processos diferents fora d'elles.¹⁴

La creació col·lectiva de Pont Flotant: etapes i fases

Per acabar, volem centrar-nos en el treball de Pont Flotant, companyia creada a València l'any 2000, caracteritzada per la creació col·lectiva dels seus membres: Àlex Cantó, Jesús Muñoz, Joan Collado i Pau Pons.¹⁵ El seu treball es caracteritza per una forta connexió entre el procés de creació i l'obra que

14. Un altre model de procés sobre el qual no podem detenir-nos és el que porta a terme Anna Albaladejo, amb el seu Projecte Obs-cenus, que podríem encabir dins la idea d'escena expandida. Aquest projecte, encetat el 2018, ha donat lloc a dues peces escèniques, accions artístiques i performatives de participació, col·loquis i instal·lacions audiovisuals (Albaladejo, 2021).

15. Volem agrair la informació facilitada per la companyia, entre la qual destaca el treball final de màster que Pau Pons va dur a terme com a autoanàlisi de l'activitat de Pont Flotant (Pons, 2018).

en sorgeix, un fet que implica, segons s'explica des de la mateixa companyia, que el procés d'investigació i de recerca escènica pot incidir, condicionar i, fins i tot, configurar-ne el resultat final, amb la qual cosa es posa en relleu la causalitat entre el desenvolupament processual i un resultat artístic determinat (Pons, 2018: 7).

Recordem que la companyia compta amb un espai propi, la Sala Flotant, actualment al barri de Patraix i que, respecte a la temporalitat, porta a terme processos llargs, la qual cosa ha donat lloc a nou espectacles (en el moment d'escriure aquest text estaven a punt d'estrenar el desé), un cada dos o tres anys des del primer, de 2002, i també a períodes extensos de gira. Alhora, no hem de perdre de vista que els membres de Pont Flotant desenvolupen altres ocupacions en àmbits educatius i escènics, que també condicionen els seus processos, sense oblidar les circumstàncies personals i familiars, que, així mateix, hi han impactat. Per citar només un exemple d'aquesta relació entre els processos i la biografia, *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013) va comptar com a intèrprets amb només dos dels membres de la companyia, atés que prengueren la decisió de respectar el període de cria dels fills dels altres dos. Tot això sense oblidar la importància que la biografia ha tingut en els continguts de la creació, especialment en la que considerem la segona etapa, encetada amb *Com a pedres* (2006), seguida per *Exercicis d'amor* (2009), *Algunes persones bones* (2011) i *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013), la qual ha estat batejada com una tetralogia sobre el temps (Pons, 2018: 14).

Amb *Com a pedres*, peça clau en la trajectòria de la companyia, Pont Flotant explica que s'intervé de manera conscient sobre el disseny del procés, ja que no es marca una data per a l'estrena, sinó que es focalitza en la importància i la necessitat de la investigació escènica. A més, el lloc per a l'estrena fou el seu espai propi, la qual cosa va motivar que, per primera vegada, el treball sobre l'espai s'integrés i influís de manera significativa en la creació. Els processos de Pont Flotant, però, s'han fet més complexos, especialment des de 2015, amb *El fill que vull tindre*, peça estrenada el 2016, la qual enceta un tercer període, en què la investigació se centra en allò comunitari a partir de laboratoris d'investigació.¹⁶

A banda del resultat dels seus espectacles, amb molt bona acollida, esdevé interessant acostar-se a Pont Flotant, ja que han generat materials i impartit docència al voltant dels processos, amb un treball de sistematització i anàlisi de la seua metodologia de creació, el qual es pot seguir al treball final de màster que Pau Pons va presentar el 2018. El desenvolupament del procés és plantejat en quatre fases, tot i que són conscients que una sistematització en fases cronològiques suposa un intent de estructurar un procés que es pot veure alterat per l'arbitrarietat dels temps de la creació (Pons, 2018: 30). La primera fase s'articula al voltant de dos elements, el primer dels quals és la tria del tema, que es troba condicionada, per una banda, per la implicació personal i pel fet que genere un conflicte en cada un dels membres. Per una

16. Anteriorment, la companyia organitzava i participava en cursos de formació, els quals van evolucionar cap a cursos ajustats a les necessitats de la producció que portaven a terme, com va ocórrer ja per a *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2011), per a la qual van posar en marxa dos tallers impartits per Juan Domínguez i per Daniel Abreu.

altra, la temàtica ha de formar part d'allò compartit amb la resta de la societat, és a dir, ser un tema «universal», de manera que siga capaç de provocar empatia i identificació en els receptors, amb la idea d'establir un camí d'anada i tornada, d'allò particular a allò universal i viceversa. Des d'aquestes premisses els temes triats per la companyia han estat el pas del temps, l'amor, el compromís, el treball, l'educació o, per a l'espectacle que està ara en fase de creació, la mort. Un segon element en aquest moment és la investigació i la recerca teòrica sobre la temàtica, a partir de les bases científica, filosòfica, biològica, social i històrica.

La segona fase se centra en la creació i la recerca de materials en diferents suports. Així, a partir de reunions i converses creatives es van definint les línies d'investigació concretes sobre el tema. Progressivament se selecciona i s'acota l'amplitud temàtica i es comença a definir l'eix dramàtic i discursiu en el qual se centrarà la peça. En el cas d'*El fill que vull tindre*, en aquesta fase es veié com a substancial el fet de jugar juntes les tres generacions (fills, pares i avis), mitjançant accions com dibuixar, pintar, modelar o botar. Aquestes accions apuntaven cap a una línia d'investigació concreta al voltant del trencament dels rols socials establerts, en la qual posteriorment s'aprofundiria. En aquesta fase, i des d'*El fill que vull tindre*, han esdevingut un element essencial els tallers o laboratoris d'investigació amb persones externes a la companyia.

Aquest nou plantejament, que ha comportat un increment d'intèrprets i que el format de les obres siga més gran, des del punt de vista de la producció ha estat possible, tal com explica la companyia, mitjançant col·laboracions econòmiques pre pactades que els ha permés comptar amb equips grans i amb investigacions més llargues i profundes.¹⁷ El canvi temàtic des d'*El fill que vull tindre*, on es passa de l'autobiografia dels membres de Pont Flotant a la seua relació amb l'altre, amb altres edats o, com ocorre amb *Les 7 diferències* (2018), amb altres cultures, va fer necessari per a la companyia tot un procés de documentació i d'investigació a partir d'aquests laboratoris. Aquests es plantegen amb diferents objectius (Pons, 2018: 31), com ara conviure amb el «concepte» de la investigació, ampliar els horitzons creatius més enllà d'ells quatre, incorporar altres punts de vista al discurs i ser un primer espai de creació, ja que s'hi van gestant i provant primeres accions dramàtiques.

Per a *El fill que vull tindre* es va organitzar un «taller escènic intergeneracional» amb la participació de deu nens d'entre 6 i 10 anys i tretze adults d'entre 45 i 86 anys, amb els quals es va treballar a propòsit del tema de l'educació mitjançant diferents llenguatges. En aquest cas fou clau el fet que el taller acabés propiciant que els seus participants s'integrassen en l'espectacle final. Per a *Acampada*, el 2018 Pont Flotant va organitzar un laboratori sota el títol «Altres InCapacitats», que va tenir lloc al Real Coliseo Carlos III d'El Escorial de la Comunitat de Madrid, amb 23 participants. A més dels membres de Pont Flotant, comptaren amb quatre artistes col·laboradors (la ballarina, coreògrafa i professora Ana Erdozain, l'artista Fermín Jiménez, el

17. Las Naves, el Teatre Escalante, el Festival de Otoño de Madrid o el Teatre El Musical han col·laborat en les tres obres d'aquesta nova etapa.

músic i actor Pedro Aznar i la ballarina Alba González Herrera), a més d'un psicòleg, Juan Carlos Morcillo, i d'un educador, Primitivo Sáez. Aquest taller es va desenvolupar en tres fases i va comptar amb dos grups de participants d'entre 18 i 65 anys: un primer grup per a persones amb alguna discapacitat i un segon grup per a persones amb experiència prèvia en arts escèniques. En una primera fase (juny i juliol), es van portar a terme sessions de treball dels participants del grup de diversitat funcional. En una segona fase (setembre i octubre) es van portar a terme sessions conjuntes del grup de professionals i el de diversitat funcional. En una tercera fase (octubre i novembre) es van seleccionar tres participants de cada grup, que, de manera remunerada, van participar en la preparació i la mostra del laboratori en el marc del Festival de Otoño de Madrid, el novembre de 2018 a la Sala Verde de Teatros del Canal, dins la programació de treballs en procés. Amb aquest laboratori s'assentaren les bases ètiques, estètiques i discursives del futur espectacle, *Acampada*, estrenat l'octubre de 2019 al Teatre El Musical de València.¹⁸

En una tercera fase es dona forma dramàtica als materials mitjançant mecanismes i tècniques de treball propis de la companyia. Es tracta de mecanismes de manipulació i organització material com la simultaneïtat, la seqüenciació, la juxtaposició, l'oposició, la coordinació, l'exageració, la poetització, la ralentització, l'ampliació o la contradicció. En el conjunt és fonamental trobar connexions entre les diferents parts i els materials acoblats, de manera que aporten coherència i cohesió temàtica i progressió discursiva (Pons, 2018: 35). Durant la quarta fase obrin les sessions a col·laboradors o persones afins a la companyia amb la intenció d'introduir l'espectador en la creació. En aquestes sessions es calibra la ubicació, el rol, la identificació i el viatge emocional de l'espectador i la seua presència condiona *in extremis* la peça. Per exemple, per a *Les 7 diferències* es feren mostres amb nens i les seues respectives famílies a propòsit del tema de la diferència, en les quals se'ls va convidar a jugar junt amb els intèrprets, a parlar altres llengües, a disfressar-se d'altres persones, a tastar menjars d'altres països, etc. I, posteriorment, compartiren les seues impressions, opinions i experiències amb persones d'altres cultures i orígens per conèixer, de primera mà, els seus punts de vista. Aquestes mostres es porten a terme dues o tres vegades durant el procés, a partir de les quals i del desenvolupament natural d'aquest procés tenen lloc reescriptures constants, que poden anar més enllà del dia de l'estrena (Pons, 2018: 35-37).

No oblidem, i això també esdevé interessant, que la companyia ha mostrat sempre interès perquè els seus processos incloguessen l'edició posterior de les obres, la qual cosa podríem considerar una altra fase del procés global.¹⁹ Sobre aquest assumpte, la companyia (Rosselló, 2015) traslladava la idea que

18. Sobre processos amb tallers, podem recordar un projecte singular com fou *I tornarem a sopar al carrer*, en què participaren veïns del barri del Cabanyal de València, del qual sorgiren quinze dels divuit intèrprets del muntatge final. Aquest espectacle, dirigit per Begoña Tena i Isabel Caballero, fou estrenat dins la programació del festival Cabanyal Íntim de 2017, el qual, per la seua ubicació, tenia un lligam directe amb la temàtica de la peça. En aquesta proposta es va combinar la realització d'un taller a càrrec de les directores amb l'escriptura a quatre mans de Tena i Xavier Puchades.

19. Pont Flotant té editades *Com a pedres*, per Teatres de la Generalitat Valenciana, el 2008, i com a autoedicions *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2015), *El fill que vull tindre* (2017) i *Exercicis d'amor* (2021).

els resulta molt estrany que algú pugui mostrar interès a muntar una obra seua i que tenen un vincle tan profund amb les seues peces que senten una mena d'invasió de la seua intimitat, una estranya vergonya que no acaben de comprendre, la qual cosa no deixa de resultar paradoxal ja que editen les obres i, en canvi, mantenen aquest sentiment. Sobre la publicació dels seus textos, comenten que sempre ha estat complicat editar-los perquè estan molt vinculats a la realitat dels seus intèrprets i perquè, a més, utilitzen diferents llenguatges i codis performatius. Per això inclouen acotacions que descriuen les accions gestuals, els moviments escènics o els vídeos que es projecten, així com també fotos o, fins i tot, notes del procés de creació, esquemes o dibuixos, tot això des de la consideració que proporcionar aquesta informació ajuda a completar el sentit de les obres. A la fi, el que emergeix és la idea d'un text-document com un arxiu del que va ser la peça efímera, la creació teatral esdevinguda així memòria d'una experiència singular.

Consideracions finals

Tot i que podríem acabar dient que hi ha tants processos com obres i escriptors o col·lectius, sembla rellevant, cada vegada més, valorar i sistematitzar la categoria «procés» a l'hora d'analitzar les obres, bé de manera individual o bé en termes de trajectòria d'un autor o una autora, o d'un col·lectiu. Així, per una banda, observem com —des d'una mirada sincrònica— assistim, de manera simultània, a la creació de textos que podem encabir en diferents modalitats de procés, la qual cosa ens dona compte de la diversitat actual i, també, si abordàssem una anàlisi quantitativa, la prevalença d'uns processos sobre altres.²⁰ Per una altra, veiem que —des d'una mirada diacrònica— en la trajectòria dels escriptors les obres poden ser resultat d'un procés, si fa no fa, habitual o, més aviat, de processos diversos, que s'han alternat segons èpoques o d'una manera aleatòria. Així, podem observar si les característiques dels processos seguits han canviat o s'han modificat al llarg del temps, segons diferents elements, com ara els sis assenyalats. En aquest sentit, comptem amb trajectòries en què els processos poden donar lloc a una distinció d'etapes, com es comprova amb Pont Flotant o amb autors, com alguns dels consultats, que han format part de diferents col·lectius o companyies al llarg de la seua trajectòria (Rosselló, 2018).

En aquest panorama de processos en veiem d'espontanis o sotmesos a l'atzar creatiu i també d'estandarditzats o sistematitzats que esdevenen formes pròpies de treball, que poden alhora acabar sent objecte d'ensenyament i de seguiment per altres. Així mateix, també Pont Flotant en seria un exemple amb els tallers impartits pels seus membres a professionals de l'escena. Igualment, quan analitzem els processos en la trajectòria d'alguns autors o autores, comprovem que la seua escriptura respon a diversos processos vinculats a motors o desencadenants de caràcter diferent, que donen compte de l'ofici d'escriptor teatral (un ofici singular i alhora plural, i normalment

20. Sobre aquesta qüestió aplicada al teatre en castellà, García Barrientos (2015), a partir d'una mostra de 66 dramaturgs, assenyalava que el 75 % responien al perfil dramaturg-director respecte al que ell denomina el dramaturg de gabinet.

compartit amb altres ocupacions),²¹ com hem vist amb els autors entrevistats, amb processos vinculats a companyies pròpies, a encàrrecs públics i privats, a la participació en projectes d'escriptura, a l'autoria individual solitària, a la coescriptura o a propostes d'autoria múltiple. Aquesta circumstància ens porta a pensar què hi pot haver de diferent en el resultat a causa de les diferències quant al procés i els seus elements. Així, per exemple, Francesc Massip comentava, sobre el treball de Jordi Casanovas, que «cal dir que les obres que han crescut en escena tenen una textura molt diferent de les que l'autor escriu per presentar-les a premis i obtenir recursos. En canvi, les que treballa i escriu durant els assaigs, resulten potser més caòtiques com a escriptura, però molt més contundents com a muntatge escènic» (2009: 354).

També podríem arribar a plantejar-nos si hi ha una relació directa entre aquelles obres que representen més bé un autor i els processos d'on han sorgit. Ens podem preguntar si hi ha algun tipus de procés que dona peu a allò que seria més genuí o propi, allò més representatiu o, des d'un punt de vista crític, allò més preuat. A més, constatem que el fet de com s'han donat els processos d'escriptura respecte als d'escenificació i d'edició, pot explicar que una trajectòria siga més o menys llarga en el temps, més o menys nombrosa quant a obres, o més o menys concentrada en determinats moments. Fins i tot, si pensem en el text com a partitura, podem veure com el procés d'escriptura i de producció escènica poden incidir en el mateix estatut del text respecte a qüestions sobre ficció/autoficció/autobiografia, com passa, per exemple, amb *La sort*, de Juli Disla, ja siga interpretada aquesta obra pel mateix autor i el director-company o per la companyia argentina Timbre4.

Podem anar més enllà, i plantejar-nos la presència dels processos en la història de la literatura dramàtica o en la història del teatre, tot donant peu, d'acord amb les novetats o amb els dominants, a partir d'anàlisis quantitatives, a etapes o períodes, com, per exemple, la creació col·lectiva del teatre independent. Si fixem la mirada en el teatre actual, podríem considerar l'impacte del projecte T6, del Teatre Nacional de Catalunya, amb les seues diferents etapes i condicions al llarg d'una dècada. I, atés el desenllaç d'aquesta iniciativa, l'impacte que han tingut les crisis viscudes en el panorama processual, i això no només quant als resultats sinó pel que va tenir de model de suport i de promoció de la dramaturgia catalana —¿passem així d'un context caracteritzat per un model de processos com els impulsats des de les institucions, amb el T6 i d'altres, a un model de companyies joves marcades per la creació pròpia o col·lectiva? O, més recentment, podríem considerar l'etapa encetada el 2017 a València amb els laboratoris d'escriptura de l'IVC. Constatem com l'estudi dels processos pot relacionar-se també amb àmbits geogràfics, d'acord amb el paper i les activitats del teatre públic i privat, com trobem en el cas valencià, un àmbit històricament marcat per les companyies d'autor i, en gran part, amb perfils d'autor-director. Tot això sense oblidar que, encara que per a nosaltres aquest no era un element d'atenció, el procés pot acabar esdevenint objecte de l'obra, amb la seua tematització. Sens dubte, el

21. Aquesta pluralitat també es pot relacionar amb els diferents tipus d'escriptura (textos originals, adaptacions, versions, dramaturgies o traduccions), els formats (peces breus i llargues) o els públics (teatre per a adults i teatre familiar).

temps i la recerca ens aniran confirmant la significació de tots aquests processos, nous i no tan nous, en l'anàlisi del teatre del segle XXI.

Com ja hem tingut ocasió d'exposar en altres treballs, si mirem en conjunt el teatre actual, podem afirmar que la dramaturgia és plural i diversa i es troba en constant exploració, característiques que, malgrat tots els entrebancs, fan evident la seua vitalitat i el seu dinamisme, amb interessos ideològics i formals de tarannà diferent. En aquesta diversitat estètica i ideològica també els processos mereixen trobar cada vegada més el seu espai i el seu reconeixement; igualment —des d'àmbits de la gestió— és necessària la seua avaluació quant a condicions i resultats. Caldria reivindicar sobretot aquells models que permeten el desenvolupament de la creativitat i de la reflexió i que, per tant, són sensibles a les persones que s'hi involucren. Així doncs, podem ser conscients de quins beneficis i quines limitacions aporten els diferents models de procés. I, ja per acabar, deixem algunes preguntes per seguir pensant-hi, per imaginar el futur, les quals, sens dubte, donarien lloc a continuar la nostra recerca. Sabem que els processos tenen forma, però quina ideologia tenen? ¿Han de ser ètics, saludables, tenir cura dels creadors, donar el temps i els recursos adequats, ser lliures? Invertir i innovar en els processos, ens portarà a uns «resultats» més «bons»?



Referències bibliogràfiques

- ALBALADEJO, Anna. <<http://annaalbaladejocreacioninvestigacion.blogspot.com/>> [Consulta: 5/10/2021].
- ALBEROLA, Carles, ALAPONT, Pasqual i SIRERA, Rodolf. *TIC-TAC*. València: Institut Valencià de Cultura, 2018.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu*. Barcelona: Institut del Teatre / Angle Editorial, 2020a.
- BATLLE, Carles. *Teatre reunit (1995-2019)*. Tarragona: Arola, 2020b.
- CABRÉ, Toni. *Ombres de memòria*. Tarragona: Arola, 2021.
- CUNILLÉ, Lluïsa. *Teatre reunit (2007/2017)*. Tarragona: Arola, 2017.
- FÀBREGAS, Xavier. *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1973.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. «La figura del dramaturgo-director en el teatro actual». *Las Puertas del Drama*, núm. 55, p. 1-15, 2015.
- INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA. <<https://ivc.gva.es/val/escena-val/projectes-escena/insula-dramataria-escena-val>> [Consulta: 10/10/2021].
- MASSIP, Francesc. «Teatre català i dramaturgia europea». A: Kálmán Faluba i Ildikó Szijj (eds.). *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, p. 345-356.
- MELENDRES, Jaume. *La direcció dels actors*. Barcelona: Institut del Teatre, 2000.
- MIRÓ, Josep Maria. *La travessia*. Barcelona: Comanegra / Institut del Teatre, 2016.

- MIRÓ, Josep Maria. «Pròleg». A: Xavier Puchades i Lucía Sáez. *Indústria / Y en la mañana todo se desvanece*. València: Institut Valencià de Cultura, 2020, p. 9-52.
- MIRÓ, Pau. *Teatre reunit (2004-2020)*. Tarragona: Arola, 2021.
- MOLINS, Manuel. *Teatre complet 2*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2020.
- PONS, Pau. *La creación colectiva de Pont Flotant*. Treball final de màster. Universidad Internacional de La Rioja, 2018.
- PONT FLOTANT. <<https://pontflotant.es/>> [Consulta: 20/9/2021].
- PUCHADES, Xavier. «Zero responsables, una dramaturgia colectiva». A: Varios autores. *Zero responsables*. Bilbao: Artezblai, sense paginació, 2017.
- RIERA, Pere. «La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador». *Estudis Escènics*, núm. 38, 2011, p. 73-84.
- ROSICH, Marc. *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra / Institut del Teatre, 2020.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «En torno al texto teatral en la actualidad: entre la pluralidad escénica y los rumbos particulares». *Las Puertas del Drama*, núm. 46, 2015, p. 1-7.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «L'autoria teatral valenciana del segle XXI: la consolidació de noves veus», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 31, 2018, p. 313-343.
- SAINZA Fraga, Bárbara. «Las palabras y los procesos». *Efímera Revista*, vol. 4, núm. 5, 2013, p. 16-23.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf. «Cuando la palabra nace del diálogo». A: José Monleón i Nel Diago (eds.). *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*. València: Universitat de València, 2003, p. 153-166.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf. *Dinamarca / Plagi*. Alzira: Bromera, 2019.