



Ruth Vilar
Salva Artesero

Joan Castells

**El valor humà
del teatre**

Converses, 5

Institut del Teatre
Edicions



Ruth Vilar és escriptora i directora teatral, autora de *La puerta blindada*, *Las ávidas raíces*, *Les línies imaginàries*, *Cinc vares de terra* i *La tràgica mort de la barbuda*, entre altres obres. **Salva Artesero** és actor. Tots dos formen la companyia Cos de Lletra. Han estrenat *La puerta blindada* i *Las ávidas raíces*, així com *Los niños tontos* d'Ana María Mátute, *La cua del Paradís* de Pere Calders i *Mañana, mañana, el teatro inconcluso* de Federico García Lorca. Col·laboren en diversos mitjans, com ara *Primer Acto*, *Quimera*, *ADE Teatro* i *(Pausa.)*, amb articles de divulgació teatral. Dinamitzen activitats literàries per al públic general.

Ruth Vilar
Salva Artesero

Joan Castells
El valor humà
del teatre

Converses, 5

Institut del Teatre

Barcelona
2020

Primera edició: juny del 2020

Fotografia de la coberta de Marina Castells Bassi.

Fotografia de la solapa de Maria Figueras Girona.

© 2020, dels textos, els seus autors

© 2020, de les fotografies, els seus autors

© 2020, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadratí

Imprès per Gráficas Rey

ISBN: 978-84-9803-876-7

DL: B 12324-2020

Taula

Introducció. L'home que ens parla	7
Joan Castells entrevistat per Ruth Vilar i Salva Artesero	13
Selecció de textos escrits per Joan Castells	
1 <i>Declaració fundacional d'El Teatrí: un laboratori teatral</i> (1977)	77
2 <i>Carta als actors</i> (2002)	80
3 <i>La corporalitat del text</i> (2001)	82
4 <i>La influència dels punts cardinals en l'organització de les emocions del personatge</i> (2007)	89
5 <i>El teatre, un ensenyament escolar</i> (1991)	92
6 <i>La tradició i el model interpretatiu català</i> (2005)	99
7 <i>Un espai per al cerimonial de darrere el teló</i> (2001)	105
8 Textos de presentació d'alguns muntatges	111
9 Pròlegs	119
Joan Castells. Trajectòria professional	143



Joan Castells a l'època de la creació d'El Teatrí el 1977. (Fons MAE, 263051)

Introducció

L'home que ens parla

Això no és un llibre sinó una conversa. Joan Castells parla amb nosaltres —i donem fe que és un conversador extraordinari!—, o això és el que pot semblar a primer cop d'ull. En realitat, Joan Castells s'ha passat prop de cinquanta anys dialogant amb el teatre. I com que «parlant, parlant, vénen les idees», el seu pensament i la seva capacitat d'expressar-lo perquè també esdevingui útil als altres s'han anat afinant. Això no és un llibre, sinó la condensació del saber —modest, diria ell— que ha anat aplegant al llarg de dècades de curosa dedicació al teatre.

D'entrada sorprèn la senzillesa del seu tracte amb les persones. Li agrada la gent i s'hi fa amb facilitat. Els escolta amb aplom assossegat i hi dona rèplica amb un humor de poques paraules. Si és pel seu gust, no pren el protagonisme; més aviat serveix la comunicació entre tots els interlocutors. És generós sense fer-ne esment ni ensenya. Té una curiositat genuïna pels altres. Protestareu que això són qualitats humanes i aquí hem vingut a llegir un document professional. Potser teniu raó. Potser l'erreu.

Aquesta personalitat cordial, benhumorada, despresa, respectuosa i atenta ha influït —i de quina manera!— en el seu treball com a director d'escena, pedagog i investigador teatral. Molt abans que es qüestionessin les dinàmiques jeràrquiques en el si dels equips artístics, Joan Castells ja exercia la direcció com qui es presta a fer de pal de paller oferint un eix central al voltant del qual es pogués recolzar amb fermesa la feina autònoma dels diferents col·laboradors que participaven en el projecte. Calen bones dosis d'enteresa i confiança en el potencial del treball

comú —molt superior a la concepció d'un únic cap— per mantenir aquesta mateixa actitud des dels seus inicis amb el GOC i El Teatrí fins als darrers muntatges.

D'altra banda, l'encreuament entre curiositat i modèstia ha donat fruits abundants i suculents. L'ha empès a dubtar sistemàticament del que semblava dat i beneït. Li ha despertat una fam d'aprenentatge constant i de recerca per viaranys poc transitats. Li ha permès envoltar-se sense complexes de grans professionals d'altres disciplines que, en els seus respectius àmbits, «en sabien molt més» que ell. Tot això es tradueix en un rigor i una honestedat que es fan paleses tant a la nostra conversa com a la seva trajectòria completa.

Sense fer soroll i amb constància titànica, ha anat avançant pel camí del teatre a través de tres branques entrelaçades: la direcció, la pedagogia i la recerca. També a través de l'acompliment de tasques de gestió —al Festival de Sitges, al Teatre Nacional de Catalunya i, sobretot, a l'Institut del Teatre— quan ha cregut que això era el que calia.

Tot plegat, és el viu retrat de la bonhomia, oi? Doncs no: Joan Castells és amable, però no complaent. Sap treballar amb el «sí» —i aquest és un talent veritablement rar— sense que això signifiqui «sí a tot» ni, encara menys, «sí, senyor». De qualsevol situació sap rescatar allò bo, positiu, aprofitable —fins i tot quan l'únic rescatable és un més que oportú «per aquí no anem bé, ens hem equivocat». I malgrat que Joan Castells procuri no exhibir-les, haver avançat sense defalliment durant tantíssims anys revela una valentia i una determinació extraordinàries.

Amb aquest esbós introductorí presentem l'home que ens parla, perquè voldríem que el lector el pogués veure com si hi parlés ell mateix. Entre totes les seves qualitats humanes amb profundes implicacions en l'exercici professional del teatre, destacarem la que entenem que engloba les altres: Joan Castells té consciència de no ser un mer individu, de formar part d'un grup

—digueu-ne societat o humanitat, tant és— i és això el que li dona una perspectiva àmplia, oberta i compartida.

El director, el pedagog, l'investigador

Com quedarà dit al llarg de la conversa, Joan Castells s'esmuny del destí familiar, la feina de forner, i arriba al teatre per una successió de circumstàncies —on hi prenen part l'atzar, el context històric, la seva pròpia iniciativa... Tria estudiar Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona i allà coneix Sebastià Serrano, Gabriel Ferrater i José Manuel Blecua, professors que «explicaven la literatura com si l'haguessin viscut». Emprèn també un altre aprenentatge, extraacadèmic i vital: el del teatre. Primer amb el GOC, el grup de teatre amateur amb voluntat de formació que el seu germà Francesc Castells lidera a Esparreguera. Després, de la mà de Xavier Fàbregas —insigne activista cultural, aleshores decidit a reconquerir els espais de prescripció que feien pudor de resclosit—, comença a escriure en diversos mitjans, com ara *Diari de Barcelona*, *Presència* o *Destino*, i s'integra a l'equip de recerca sobre festes populars que promou l'Institut del Teatre. Llavors assisteix com a crític a les representacions de dues companyies que l'impressionen molt fortament: el Teatro Experimental de Cali i l'Odin Teatret. Immediatament es diu: «Jo vull fer això». Es podria entendre com una revelació; probablement és la concreció d'una voluntat i una visió conceptual que s'han anat gestant durant aquests primers deu anys de formació.

La seva determinació, inspirada en els treballs d'Enrique Buenaventura i Eugenio Barba, pren forma l'any 1977 amb El Teatrí, companyia professional amb un alt component d'investigació i un equip sense rols preestablerts. Durant una dècada estrenen i exhibeixen prop de deu espectacles, entre els que destaquen *L'espantu* de Juli Vallmitjana, *El vodevil* de Francesc Castells —a partir de la figura de Josep Sampere—, i *Les cadires* d'Eugène

Ionescu. D'entre les múltiples tasques realitzades a El Teatrí, Joan Castells tria la direcció escènica.

Paral·lelament, inicia una carrera com a pedagog. Té vocació per ensenyar i s'adona de les enormes llacunes del seu coneixement. Per això, estudia amb afany alhora que imparteix les classes d'Història del Teatre i Teoria de la Direcció —matèria que «Jaume Melendres circumscrivia a uns cinc-cents llibres que calia llegir, als quals s'afegia l'obligació d'estar al dia per tal d'interrelacionar la teoria canònica amb el present». Joan Castells decideix contrapesar l'ensenyament teòric amb el pràctic, i comença a impartir Tècniques d'Interpretació. Mancat de referents, engega la recerca d'un mètode i s'obre a la contínua transformació, als «dubtes que fan avançar»: inventa exercicis de presència escènica i de relació entre els personatges, experimenta amb materials literaris neorrealistes, elabora un decàleg personal... L'ensenyament de les Tècniques d'Interpretació —per l'alt component emocional de la matèria en si, però també pel fet que l'actor ha d'aprendre i aplicar, des de la seva subjectivitat, tècniques que cerquen resultats objectius— requereix un delicat equilibri de mà esquerra i exigència. De respecte. De treball en comú. La seva experiència en tots aquests camps de la pedagogia teatral el porten a reivindicar una assignatura de Pràctica Comuna als estudis superiors d'Art Dramàtic i un ensenyament teatral estructurat a l'escola primària i secundària.

Entre els anys noranta i els inicis de la segona dècada del nostre segle, això és, al llarg d'uns vint anys, dirigeix una trentena de muntatges teatrals, sense comptar els nombrosos tallers d'interpretació, que ell mateix considera «espectacles, amb una particular atenció al procés». Al teatre independent i a l'institucional. Per encàrrec o amb projectes propis. Amb col·laboradors estables i donant pas a la professionalització dels actors que s'acabaven de graduar. Amb alguns textos d'autors internacionals, però sobretot amb l'interès de divulgar autors catalans poc coneguts,

negligits o oblidats. «Parlant, parlant, vénen les idees» i treballant maduren les constants artístiques: de metodologia, de dinàmica, de concepte escenogràfic, de llenguatge, de sentit poètic. Com Joan Castells reconeix, al Teatre Nacional de Catalunya aconseguix desplegar a la pràctica escènica el seu discurs com a creador. Ens parla d'*El casament d'en Terregada*, *16.000 pessetes*, *Les aventures extraordinàries d'en Massagran*, *Un ram de mar*, *Ran del camí*, *Pluja seca* i *La barca nova*, ben conscient d'haver pogut treballar en condicions immillorables i de la responsabilitat que comporten aquestes circumstàncies.

Acabem amb dues qüestions més especialitzades. D'una banda, Joan Castells ens fa diverses consideracions succintes i contundents sobre quin teatre oferim als nens i als joves, com a estudiants i com a espectadors. Finalment, resumeix les línies d'investigació que ha anat seguint al llarg de la seva trajectòria, per acabar oferint-nos-les en forma d'instruments senzills i útils per a la pràctica escènica. Com ell mateix conclou: «Penso que el teatre és patrimoni de tots. Quan un mestre es queda alguna cosa per a ell, és un usurpador. El que tu saps, ho has de transmetre. I si tens una eina, l'has de posar a disposició de l'altre».

Quedi, doncs, aquest llibre que és una conversa, aquesta conversa disfressada de llibre, a disposició del lector.

Conversa amb Joan Castells

Balanç

Benvingut, Joan. Gràcies per acceptar aquesta invitació a conversar sobre la teva trajectòria. Què et sembla si comencem pel final? En quin punt et trobes en relació amb el teatre?

Ara mateix estic força allunyat del teatre. És un tema que m'ha deixat d'interessar. Ha estat una vocació de la meua vida, una passió, hi he dedicat cinquanta anys o més i en aquests moments, fins i tot repassant la meua biografia per l'entrevista, penso: valia la pena tota una vida dedicada al teatre? M'agrada que facin teatre. Jo sempre deia als alumnes: «Miraré de fer el possible perquè quan jo sigui gran pugui anar a espectacles que m'agradin...». I m'han passat les ganes d'anar-hi, tot i que sé que fan espectacles de molta qualitat i compromesos. És un món que es va allunyant però que deixa unes experiències i uns records personals d'aquells que t'ajuden a viure. L'últim dia que vaig estar a l'Institut del Teatre fent una classe, els companys van fer una petita copa per fotre'm fora i van encarregar unes paraules al Ramon Simó, que és un bon amic i un home que en sap molt de teatre. Per mi és un *teatrero* complet i una persona honorada. I em va dir: «Joan, el que has de fer ara és escriure les teves memòries, les teves vivències d'una època». I li responc: «Ramon, això a mi no m'interessa. A aquestes alçades del partit, mirar enrere, quan ja s'ha acabat la lliga... Prefereixo mirar endavant». Mirant endavant aprofito moltes coses que a nivell personal m'ha donat el teatre. D'altres em fan una mandra extraordinària. Jo m'he sentit en l'obligació gustosa de deixar pas a noves generacions, perquè hi tenen dret. Vaig veure la retransmissió televisiva de la darrera gala *Aixequem el teló* i pensava: «Déu ens guardi d'estar dalt

de l'escenari o a la platea! Quina mandra!». A més a més m'adonava que no ha canviat gaire res. S'ha lluitat molt i encara es reivindica el mateix. Encara hi ha, en bona part, les mateixes cares. Encara pren la paraula l'empresari més important del teatre català... I a baix veia tota una colla d'actrius o actors, de directors i directores, nois i noies, amb voluntat d'esdevenir professionals. I per mi aquell escenari del Coliseum era com un mur. Pensava: «La majoria de gent no el podrà passar, aquest mur». Ara, recomanaria a tothom que vulgui fer teatre que tingui present el valor humà del teatre. A mi m'ha deixat un pòsit personal incalculable. A casa érem forners. Som una colla que venim de forners: Ricard Salvat, Lluís Pasqual, Kai Puig i, és clar, el meu germà Francesc. El meu pare sempre deia: «Còmics, músics i toreros, una colla d'*embusters*». També deia: «Als forners se'ns fot la farina al cap». D'això en dono fe. Doncs possiblement si hagués seguit l'ofici familiar no tindria el pòsit humà que penso que tinc. En primer lloc, la capacitat de conviure amb tu mateix com a personatge. Això és molt difícil, sobretot en determinats moments en què la vida se't gira. Després, la capacitat d'entendre moltes coses, d'agafar distància i enfotre-te'n, que és l'origen del teatre. Poso un exemple: jo de sempre he volgut la independència de Catalunya. Ara, gràcies a l'òptica que em dona el teatre, i a alguns savis que he pogut conèixer durant la vida —quan dic *conèixer* vull dir conèixer el seu pensament—, em fan riure moltes de les coses que veig. L'independentisme té un guió dramàtic mal escrit. No s'adonen que hi ha una cosa que mou les persones i que mou el món: se'n diu dramaturgia. És l'art d'utilitzar el pensament, la paraula i l'acció. En canvi s'omplen la boca de paraules teatrals: que si escenificació, que si relat, que si posada en escena, que si s'han de treure la màscara... Algú va dir: «Els polítics, que facin, però que no ens robin les emocions». Perquè l'emoció sí que és un patrimoni del teatre; de l'art en general, però del teatre especialment. En un quadre és molt difícil

veure l'emoció del pintor quan l'ha fet, veus el resultat d'aquesta emoció. Però en un actor veus l'emoció. I és una emoció —en això sí que s'assembla una mica a la política— que és mentida. Per tant hi ha un art al darrere que jo intento convertir en un art de viure, també.

Un art que has ensenyat amb el rigor d'un ofici perquè els estudiants en poguessin fer una professió.

És que ser professional és guanyar-t'hi la vida, però ser professional sobretot és conèixer un ofici. I dins del mercat de treball, el teatre ja fa anys que va com va. Hi ha molt de talent que es perd. Moltíssim. No hi cap dret. S'ha de dir així, no hi cap dret. Però és que al nostre país ara hi ha molts altres sectors del món laboral que estan igual. És un moment complicat. Com que jo ja m'he retirat l'observo de lluny. Per sort hi ha una realitat que es comença a imposar i és que el teatre es torna a introduir per tot el territori. Jo vinc d'un moment on el teatre estava més al territori que a Barcelona, perquè a Barcelona els teatres estaven ocupats per companyies clàssiques i antigues de Madrid. Com a model de trencament van ser molt importants exemples com l'aparició de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i posteriorment l'Escola Adrià Gual, i moltes altres accions que ara no venen al cas. Malgrat ser molt barcelonins, aquests models van incidir a tot el territori. Els anys seixanta es va produir una transformació del teatre amateur. Des de Terrassa, Vic, Esparreguera, Sant Feliu de Llobregat, Torrelles de Llobregat, Mataró... sortien iniciatives amb un caire teatral, polític i de formació. Se'n va dir «teatre independent» i el que volia era crear una altra realitat teatral. D'aquí vindrien, posteriorment, alguns grans projectes, com poden ser els Joglars, Comediants, Dagoll Dagom, El Teatrí, El Globus de Terrassa, La Gàbia de Vic... Totes eren companyies amb voluntat de professionalització.

Vau trobar una viva resposta, en forma de programació dels vostres espectacles, a la xarxa social i associativa.

A Catalunya el món associatiu ha estat molt ric, molt. I quan una societat és capaç de crear arquitectura destinada a una finalitat vol dir que allò li interessa molt. Doncs bé, a Catalunya pràcticament a tots els pobles hi ha un teatre o dos —un dels de dretes i l'altre dels d'esquerres—, amb unes arquitectures i unes capacitats extraordinàries. Ara molts d'ells s'han restaurat i s'han convertit en llocs de programació. Què vol dir això? Que si hi havia aquests locals, no només hi feien ball. Vol dir que el teatre està inserit al teixit social. Si no estigués inserit al teixit social com hi està, als polítics els importaria un rave. En canvi, com que aquest és un país petit, el teatre és un model. Vaig conèixer una mica el teatre finlandès i és molt semblant. Catalunya és un país petit on el teatre amateur ja no segueix necessàriament els vells models. És clar que pots veure obres de teatre amateur que dius: «Això és molt ranci!»; però en pots veure de dir: «Ep, aquesta gent s'ha mogut, ha vist coses, s'ha format, fa coses interessants». A més, el teatre amateur alimenta una bona part del públic.

Orígens

Ens has parlat de la formació de companyies independents als anys setanta, anem enrere: als teus inicis.

Jo considero els meus orígens en el teatre dins d'aquest moviment del teatre independent. Ja sé que sent d'Esparreguera o d'Olesa has de dir que has sortit a la Passió.

Has sortit a la Passió?

Sí, sí, i l'he dirigit. Però ni els meus orígens ni la meua vocació no vénen d'aquí. Quan parlem de la Passió és una altra història.¹

1 Vegeu l'annex «Un espai per al cerimonial de darrere el teló».

Estem parlant d'un fet tradicional i popular que és d'una altra dimensió, no té res a veure. Sí, es fa en un escenari, però un espectacle popular com aquest, o com el Misteri d'Elx, el regeixen unes altres regles. És un tema del que també m'agradaria parlar, de tota la cultura popular, que en aquest país és riquíssima... Tornem al teatre. Nosaltres a Esparreguera creem el grup GOC. El líder era sobretot el meu germà, Francesc Castells —que més tard treballaria a l'Institut del Teatre, donant classes i portant les publicacions. Ara estic parlant de quan encara érem forners. Després de la feina ens reuníem tota una colla per fer teatre amateur amb voluntat de formació. Teníem inquietud! El Francesc i jo vam fer una tria de textos —de tècniques d'interpretació, història del teatre, història de la direcció— i els vam copiar amb ciclestil per fer un quadern per a tots els membres. Volíem fer teatre diferenciant-nos de les companyies que feien *Terra Baixa* o *Figuretes de vidre*. Buscàvem textos diferents, i per fer-ho remenàvem per la biblioteca d'Esparreguera, que sempre havia sigut una biblioteca esplèndida, sobretot en literatura clàssica. Per exemple, hi havia tota la col·lecció Bernat Metge, en versió bilingüe: la llengua original i el català. Era una biblioteca petita, acollidora, que va venir a inaugurar Francesc Macià, on hi havia moltíssima literatura clàssica, moltíssima... Ara han obert una biblioteca nova, que era una necessitat imperiosa. Estupenda. Per cert que per fer-la van tirar a terra el Teatre de l'Ateneu. Això podria ser discutible, jo ho discutiria a mitges perquè recuperar el teatre costava molts diners i és igual. Però ara resulta que la biblioteca no té el fons clàssic. Se n'ha anat a la Biblioteca de Catalunya. Hi ha vídeos, hi ha CDs, hi ha internet... I han esborrat la cultura clàssica. Ho trobo estrany des d'un punt de vista de patrimoni cultural, i fins i tot de curiositat de la gent jove. No ho entenc. Hi ha coses que no les entenc. Aquest desmemoriament del nostre país no l'entenc.

És programàtic.

No l'entenc. Els alumnes d'aquí no coneixen ningú de la generació anterior de teatre. El Fabià, i perquè sona... Amb un nom per cada època en tenim prou. Total, que vam formar la companyia de teatre, el GOC, i vam trobar dos textos de Josep Robrenyo i d'Abdó Terradas, amb els que vam muntar un espectacle. L'Abdó Terradas era un polític de Figueres de la primera meitat del segle XIX que es va inventar *El rei Micomicó*, una cosa que diríeu: «Això ho podríem fer avui». Es va inventar una facècia en la qual creen una Cort del Rei i nomenen a un ximple del poble com a Rei Micomicó. Llavors fan festes i cercaviles amb el Rei Micomicó per riure-se'n del rei de veritat. I *El sarau de la patxada* era una peça de Josep Robrenyo, un sainetista molt satíric de la mateixa època, que és un embolic del ball de Carnaval. Amb tot això vam fer una obra que es deia *Carnestoltes setze voltes*. Vam estar un any i escaig assajant. El resultat va ser força bo.

I us va posar en contacte amb la resta del teatre independent.

La sorpresa és que el dia de l'estrena entren a la sala dues persones que no coneixíem i es presenten: «Som el Feliu Formosa i el Xavier Fàbregas». A nosaltres ens sonaven perquè havíem llegit coses d'ells. «I què feu, aquí?» «Estem interessats en veure aquesta obra.» Collons! El Xavier Fàbregas va publicar una crítica a *Serra d'Or*. És clar, què s'estava creant en aquell moment? Un moviment a partir de la gent jove que volia modificar el teatre de resistència contra el franquisme. Nosaltres havíem d'assajar d'amagat perquè no teníem autorització. Assajàvem a les golfes que hi havia a la biblioteca. Després la Passió —que sí que estava autoritzada— ens va deixar el teatre per estrenar. Vam muntar quatre o cinc obres... Vam estrenar textos d'autors catalans contemporanis que encara no s'havien fet a Barcelona. *Berenàvem a les fosques*, de Benet i Jornet. L'estrena absoluta. O *Por*, de Jordi Bergonyó... Jaume Melendres, que llavors escrivia al

Tele/eXprés, ens va venir a veure i ens va fer una crítica que va titular «La moral del fracàs», amb la qual cosa ens va estimular a seguir. I aquí ja em vaig dir: «Aquest ofici m'interessa». Llavors jo estudiava filologia a la universitat. «Bé, ja que estic fent filologia, em decanto per la literatura dramàtica.»

Amb el Xavier Fàbregas vas col·laborar estretament.

A l'Hermann Bonnín li encarreguen que es faci càrrec de la renovació de l'Institut del Teatre. Tot això és una història que se sap. I el Bonnín, que en principi havia de venir a posar ordre, va cridar tots els gamberros que estaven fent teatre i els va constituir en claustre de professors. Aquí van entrar Josep Montanyès, Fabià Puigserver, Iago Pericot, Jordi Coca, etc. Al Guillem Jordi-Graells, al Joan Abellán, al Joaquim Vilà i Folch i a mi ens va cridar per fer una recerca sobre festes populars. Aleshores la festa popular estava molt desprestigiada. A veure, la Patum tothom la coneixia, però tu hi anaves i podies saltar els plens amb les mans a les butxaques. No era com ara. Era una cosa modesta: coneixies la gent, hi anàvem uns dies abans, intentàvem informar-nos del protocol de la festa... I això em va donar sentit de país i un amor per la cultura popular. Després, amb el Xavier Fàbregas i el fotògraf Pau Barceló vam continuar amb aquest treball, ja fora de l'Institut del Teatre. Va quedar recollit en el llibre *Cavallers, dracs i dimonis*. Pràcticament vam recórrer totes les festes populars dels països catalans. I era molt maco, perquè cadascuna tenia la seva idiosincràsia. Eren festes precioses però amb un cert complex d'inferioritat, com si diguessin: «Això és de poble, de província...». A mi em va interessar molt. Sempre deia: «Sóc d'Esparreguera. Hauria pogut ser de Berga i tindria la Patum, o de Sitges, que tenen el Carnaval... A mi m'ha tocat la Passió, que és menys divertida».



Visita d'una representació de l'Institut del Teatre a Elx el 1973.

Et va interessar tant la festa popular que esdevindria un element fonamental en la teva tasca d'investigació, una font de descobriments i recursos aplicables a la creació teatral.

Llavors ja vaig veure que hi havia molts elements de representació a la festa popular. Aquella gent era capaç d'assumir determinats personatges, moure'ls amb l'emoció de Konstantin Stanislavski, amb l'energia de la biomecànica de Vsévolod Meyerhold i amb el sentit crític de Bertolt Brecht. I no ho sabien! Era instintiu. I llavors vaig pensar: «Què vol dir això?» Doncs una cosa molt clara: aquests stanislavskis, brechts, meyerholds... han copiat de la realitat. Han copiat de la seva tradició popular i d'un teatre que beu d'aquests models. I l'han formulat molt ben formulat. L'han analitzat i l'han volgut millorar. Però si el Teatre d'Art de Moscou no hagués tingut els actors que tenia ni hi hagués hagut Anton Txèkhov, Stanislavski no hauria fet la teoria del mètode.

També vas publicar articles sobre festes populars i teatre a la premsa.

Tot això s'ha de posar en un context polític on Franco encara viu. A partir de la llei de Fraga del 1962 la premsa de Barcelona es comença a obrir una mica. Aleshores *Destino*, amb Néstor Luján, ja es converteix en una revista que s'atreveix a publicar coses que no haurien estat correctes deu anys abans. Apareix *Tele/eXprés*. El *Diari de Barcelona* fa un tomb. El *Correo Catalán* també fa un tomb. Joan de Sagarra hi escriu unes pàgines esplèndides que van molt bé per a la formació del públic. Llavors el mateix Fàbregas ens diu als que vam col·laborar en això de les festes: «Per què no fem crítica teatral?». I jo afegeixo: «Tendenciosa». Si alguna vegada he rellegit alguna d'aquestes crítiques, jo admeto que és tendenciosa. Però és que era l'objectiu! M'explico?

Volíeu prendre el relleu als espais de prescripció cultural.

En aquell moment hi havia crítics que tot el que escrivien eren tòpics. Per exemple, Martínez Tomás de *La Vanguardia* va fer una crítica que acabava: «Grandes aplausos, la compañía salió a saludar tres veces...» i a la mateixa pàgina, a la mateixa pàgina!, hi havia un requadre que deia que la funció s'havia suspès perquè l'actriu estava malalta. Perquè veieu com anava.

Això sí que era tendencios!

Sí. Recordo una crítica meua de *Las troyanas* —que representava una companyia de Madrid— que va fer enfadar molt, molt... El muntatge coincidia amb un de la Universitat Autònoma, *Les troianes*, on hi havia Rosa Novell, Joan Lluís Bozzo i d'altres. Jo vaig anar comparant *Las troyanas* de Madrid amb *Les troianes* d'aquí i allà tot eren defectes i aquí tot elogis. Era absolutament tendencios! Sense insultar mai. Així com a mi en alguna crítica m'han insultat, dient «encefalograma plano» de titular, jo això no ho he fet mai.

Hi vas esmerçar força temps en aquestes col·laboracions en premsa.

Sí. També vaig escriure a *La Guía del Ocio*. Em vaig inventar un pseudònim que es deia «Mussol». Es tractava d'anar per Barcelona trobant llocs de representació que no fossin convencionals. Un cabaret, El Molino... Recordo uns amanuenses que escrivien cartes, omplien certificats... Això era molt maco. A la plaça de la Gardunya hi havia uns *garitos*, com ara això que tenen els de la ONCE per vendre números, i els amanuenses escrivien per a la gent que no en sabia. Encara hi havia molts analfabets a Barcelona. Jo hi vaig anar i li vaig dir a aquell senyor: «Aquest estiu m'he enamorat d'una francesa però no sé francès, si li podries fer una carta d'amor...» I l'home me la va fer. En francès. «*Mon chéri...* I què li dic?» «Digues que l'enyoro, que els estudis van bé, que aviam si aviat ens podem tornar a veure...» I la vaig publicar, en francès, explicant tot aquest ofici. Quan va sortir publicada la secció, el vaig anar a veure. «Escolta, disculpa'm.» «No, no, si m'ha encantat.» «És que si t'ho hagués dit no hauria sortit de la mateixa manera.» Això ho feia també al *Diari de Barcelona*. I m'hi esforçava molt. La primera crítica vaig estar tot un diumenge per fer-la i eren deu ratlles!

Fins que vas anar a cobrir dos espectacles reveladors.

Com a crític vaig veure un muntatge del Teatro Experimental de Cali, d'Enrique Buenaventura i un altre de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba. M'ho mirava des de la platea i pensava: «Jo això ho vull fer». L'un era un teatre molt trencador, i l'altre tenia un contingut i una potència escènica... Dit i fet, vaig parlar amb el meu germà Francesc: «Si tu t'hi apuntes, muntem una companyia professional. Però tu m'has de dir que sí. Si no, no». Llavors vaig anar a veure la Lola Lizaran. Amb la Lola érem veïns paret per paret. Aleshores era la dona del delegat de la Caixa de Pensions i tenia quatre fills petits. Estava molt estabilitzada

familiarment, però sempre ha estat una gamberra, com sa germana! «Lola, vull fer un disbarat.» «Quin disbarat, Joan?» Dic: «Vull muntar una companyia professional de teatre». «Què dius ara?» «Sí, però en serio, eh? Si em dius que sí, la fem.» I em diu: «Sí. Després ja li diré al meu home». En aquells moments hi havia una casa de la meva mare buida —l’havien deixat uns inquilins i és on jo encara visc. Li vaig demanar a la meva mare si ens deixava aquella casa. Al cap d’uns anys vaig saber que ella se’n va anar a veure al rector: «Guaita què m’han dit els meus fills!». I ell contesta: «Oi que són bons xicots?». «Em sembla que sí.» «Doncs deixa’ls fer!» Vam ocupar aquella casa i ens vam plantejar què volíem fer.

I així és com va néixer El Teatrí.

Amb la benedicció del rector. Per a El Teatrí vam començar a mirar quin era l’ideari d’Eugenio Barba, de Buenaventura... I vam fer una declaració de principis: què preteníem muntant aquesta companyia.² No era només fer teatre... preteníem formar-nos nosaltres, tenir incidència en el territori, crear un laboratori d’experimentació i produir espectacles al mateix temps. Vam demanar a més gent que s’hi afegís: el Ramon Tetas, el Manel Palou, la Matilde Muñoz, el Lluís Julià, la Núria Bohigas. Es tractava de partir absolutament de zero. I vam començar a formar-nos. La Coralina Colom venia a fer-nos classes de veu. Ens vam anar construint. Vitalment era molt important. Molt enriquidor. Autodidacta, quan trobes el fil, és la millor formació. Però has de trobar el fil. Des del primer moment ens vam posar a treballar sis o set hores cada dia. Vam estar un any i mig per treure el primer muntatge, sis o set hores cada dia. Era *L’espantu*, d’un autor català que llavors era pràcticament desconegut: Juli Vallmitjana. El vam documentar molt. Ens vam inspirar en les pintures

2 Vegeu l’annex «Declaració fundacional d’El Teatrí».



L'espantu, de Juli Vallmitjana. El Teatrí (1978). Escenografia i màscares de Joan J. Guillén. (Fotografia de Ros Ribas)

de Nonell. Era un muntatge amb màscares sobre els baixos fons barcelonins. Vam comptar amb la col·laboració plàstica de Joan Guillén. Va ser un espectacle de referència en el teatre independent que s'estava fent aleshores. Vam guanyar un certamen que ens va dur a representar-lo al Romea. En vam fer 100 bolos arreu de Catalunya. Va ser un muntatge molt important per nosaltres. Al començament jo encara no donava classes a l'Institut. Per al segon muntatge el grup es va ampliar. Hi havia dos alumnes a l'Institut del Teatre, el Carles Sans —que després formaria el Tricicle— i la Montse Bonet —que va ser professora fins fa poc. Llavors eren alumnes meus i jo pensava: «Aquests ens anirien de collons per a El Teatrí». Feien primer i els vaig dir: «Voleu venir a una companyia professional?» I diuen: «Sí!» «Però haureu de deixar l'Institut...», perquè en aquells moments no es podia fer teatre i estar a l'Institut alhora! I tots dos encara són professionals en actiu! També s'afegeixen a l'equip Dolors Canals i Enric Serra.



Furgonetes d'El Teatrí recorrent el país el 1978. (Arxiu personal de Joan Castells)

El Teatrí funciona durant deu anys.

El Teatrí té una existència de deu anys però amb etapes diferents. Hi ha una primera etapa on al país hi havia molta demanda d'espectacles sobretot pels pobles i festes majors. Això fa que muntem certes produccions pensant en aquest circuit. Per exemple, un altre espectacle emblemàtic d'El Teatrí és *El vodevil*, sobre la figura de Josep Samper i el gènere vodevilesca.

De nou un autor català.

Malgrat que he representat alguns autors internacionals, soc bastant recurrent amb el teatre del país perquè és un teatre que ha estat molt descuidat. *El vodevil* era un espectacle complex amb músics en directe, i va tenir una repercussió considerable. Quan el vam representar a la Villarroel coincidint amb el Mundial de 1982, no va venir ningú. En vaig aprendre molt, d'això. Però potser en vam fer dues-cents cinquanta representacions per pobles de tot Catalunya! Ens rebien amb els braços oberts, ja havia

mort Franco i els ajuntaments començaven a mostrar una obertura, necessitaven aquest tipus d'espectacles. Dedicàvem molt de temps a treure cada espectacle perquè érem inexperts i volíem que estigués molt ben fet. A *El vodevil* hi ha una dramaturgia del meu germà que és molt contundent, molt treballada, amb textos diversos, cançons... La música és del Joan Vives, que després ha treballat molt amb Dagoll Dagom. A més, cada espectacle era una aposta escenogràfica. Amb el Joan Enric Gallén i la Roser Caritx, o després amb l'Antoni Bueso. L'espai de *L'espantu* era un espai clos amb un gran armari domèstic on s'hi creaven cada un dels microespais que necessitava la narració. Per l'espectacle *Demà, Jerusalem* vam crear un espai que era una cúpula de metacrilat, que no s'havia vist pràcticament mai. I així fèiem les produccions, amb els encerts i els errors de la gent jove. Per exemple, el muntatge de *Demà, Jerusalem*, d'Elie-Georges Berreby, va ser un fracàs tan espectacular que l'endemà vam dir: «No la podem tornar a fer aquesta obra». No arribava. A més a més, no l'havíem llegit bé: ideològicament era molt sospitosa perquè tenia el punt de vista dels israelians, no dels palestins... Però havíem gastat diners en una escenografia. Hi havia un cotxe elèctric i una cúpula i vaig escriure una altra obra per salvar l'escenografia: *El dèria T.T.* Hi va haver moments de tot, però majoritàriament la premsa d'aquella època ho rebia molt bé.

Muntàveu espectacles per a adults, per a aquest circuit dels pobles i les festes majors, i també teatre infantil.

Sí, hi havia tot un altre corrent que era el teatre a les escoles. La Caixa havia començat una campanya, interessada, naturalment —ho vam saber després—, que portava teatre a totes les escoles de Catalunya; quan dic *a totes* vull dir *a totes les que hi domiciliaven els rebuts*. Aquí vam voltar pràcticament tot Catalunya i les Illes. Va ser una època molt divertida i ens va donar aquesta altra visió que és la visió pedagògica. Mai no fèiem teatre per

nens: fèiem teatre per persones. Muntàvem obres de la literatura universal amb el mateix rigor que per als adults. Això ens va interessar des d'un punt de vista de la pedagogia.

El vessant educatiu del teatre.

El teatre, des dels orígens, és educatiu. Neix, des del teatre grec, per educar. Quan el teatre es converteix en ritual a les esglésies és per educar, per educar la gent que no sap llegir i després per a la gent que no sap llatí. I, per tant, són històries que tenen un component clarament educatiu. Això no ho ha perdut, el teatre. Avui dia la gent encara va al teatre amb una actitud diferent de la que pot tenir en anar a veure una pel·lícula o un concert o un esdeveniment esportiu. Sempre hi ha un reflex de: «A veure què ens diuen del comportament humà». L'art del teatre és l'art del comportament. Té unes característiques que, per poc que estirem el fil, ja ens mostren el seu caràcter educatiu. I això ens va fer descobrir que hi ha molt poca diferència entre la comprensió que pot tenir un adult i un nen pel que fa a la seva visió de l'espectacle. Hi pot haver una formalització verbal diferent, més neta en el nen...

O més directa.

A vegades t'engaltaven un ensurt des de la platea que et deixaven... Poso una anècdota: hi havia un vodevil, *Quin jove més embalat*, d'Eugène Labiche. Començava un personatge al llit que deia: «Què faig?», i salta un nano i diu: «Una *paja!*» I entro jo, vestit de moro, i salta un altre nano: «*Pajillero!*» I tu, aguanta! Hi havia de tot. Això et dona molta perspectiva de la feina.

Deu anys de feina en tots dos àmbits!

El darrer espectacle d'El Teatrí va ser *Les cadires* de Ionescu, amb Ramon Tetas i Lola Lizaran, que es va representar al Teatre Lliure. Un treball interpretatiu molt minuciós, un muntatge acurat, molt cuidat d'espai. Després, El Teatrí va tenir més dificultats

perquè el concepte del teatre independent va anar canviant, es va comercialitzar molt. Si et dic l'exemple de Dagoll Dagom ho entens de seguida. El Teatrí i Dagoll Dagom són contemporanis. Ens vam estrenar el mateix any, ells amb *Antaviana* i nosaltres amb *L'espantu*. Van optar més per un camí comercial, molt respectable i fet amb molta dignitat, que els ha anat molt bé. Però a nosaltres era un camí que no ens interessava. També l'equip humà es va desgastant. Costa molt que les relacions durin tant de temps, sobretot quan vols que sigui compartit. Si hi ha un líder que contracta és molt diferent.

Pedagogia

Has esmentat la teva visió del teatre també com a eina pedagògica. Tu has fet de director de teatre, però també de pedagog i investigador. Quin ha estat el teu recorregut en aquesta via de la pedagogia?

Ha estat un camí molt llarg. La meva vocació pedagògica comença de molt jove, molt abans de descobrir el teatre. Per circumstàncies que es van anar donant, vaig fer classes de català per a nens, de literatura francesa al batxillerat... Amb aquestes experiències ja vaig comprendre que jo mai no podria seguir un temari, però que si em deixaven l'espai de l'aula era capaç de comunicar. Per exemple, en un institut em van convidar a fer una xerrada sobre Johan Cruyff i l'himne del Barça, i jo els vaig parlar del mite —l'esforç, el reconeixement públic... Ells mai no havien pensat en el futbol en aquells termes. Per tant, en aquesta línia pedagògica ja hi ha una entrada espontània i una mica iconoclasta al món de l'ensenyament.

Hi ha una certa vocació. Hi ha també models.

Vaig estudiar Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona. Vaig tenir professors que em van marcar molt per la seva manera



Al Teatre Estudi, durant un taller a l'Institut del Teatre (2008). (Arxiu personal de Joan Castells)

de fer les classes. Un d'ells, el lingüista Sebastià Serrano. Un altre, el poeta Gabriel Ferrater. I també vaig fer una assignatura sobre el Segle d'Or amb José Manuel Blecu. Què en vaig aprendre? Feien les classes drets, recolzats a la taula, i parlaven de les coses com si les haguessin viscut. En Ferrater explicava Carner amb les mans a la butxaca i deia tots els poemes de memòria. Això em va seduir i em va fer descobrir que l'art del professor és l'art de la paraula. Aleshores em vaig dir: «Per fer això, n'has de saber molt! Quant de temps hauré de fer classes amb apunts, jo?». Una pila d'anys després vaig tenir una revelació: em vaig adonar que ja no parlava del que havia après sinó del que sabia. També vaig entrar a treballar a l'Enciclopèdia Catalana. I vaig escriure articles a *Presència*, *Destino*, *Diari de Barcelona*, que és una altra forma d'ensenyament. Les primeres classes de teatre, a mitjan anys setanta, les vaig fer convidat per Ricard Salvat a l'escola Adrià Gual.

Aquí comença la teva tasca de pedagogia teatral pròpiament dita. I en això, tants caps, tants barrets.

La pedagogia teatral és un treball molt insegur. Per mi ho ha estat molt fins a trobar un punt d'entendre què era el fonamental de la pedagogia en les arts escèniques. I mentrestant vas provant. De vegades trobo alumnes de fa vint o vint-i-cinc anys... Hi ha gent que quan et troba et recorda amb simpatia i et saluda, i els que no et recorden amb simpatia ja no et saluden. Doncs n'hi ha que et diuen: «Recordo aquell dia, aquella classe». I jo penso: «Mare de Déu, el disbarat que li devia dir!». Us explicaré una anècdota: jo vaig entrar a l'Institut del Teatre després d'haver donat classes d'Història del Teatre a la darrera època de l'Escola Adrià Gual. Les classes de l'Institut es feien al carrer d'Elisabets i jo havia d'explicar Història del teatre i Dramatúrgia. Passava hores preparant-m'ho perquè era un autèntic ignorant, no sabia res. Recordo que més de tres vegades vaig arribar a la porta d'Elisabets amb la meua maleta de cuir i la barba, una mica progre, i no vaig tenir collons d'entrar. Me n'anava a una cabina de la Rambla i els deia: «No vindré, és que tinc migranya». A mi la migranya m'ha salvat de moltes coses a la vida. Ha estat l'excusa que s'ha cregut tothom, perquè era veritat que en tenia. En quin moment m'adono que faig un tomb amb la cosa pedagògica? Quan jo ja estic convençut del que puc dir —en un assaig, en una classe, amb un consell personal a un actor, a l'hora d'organitzar uns assaigs... Jo sé que allò es pot fer, que es pot fer bé i que no hi ha una sola manera de fer-ho. N'hi ha diverses. Jo he d'estar atent a que l'alumne o l'actor desenvolupi totes les maneres que té d'arribar on s'ha d'arribar i no marcar-li el camí. Llaavors són boníssims, els actors.

El delicat aprenentatge de l'ensenyament.

Recordo disbarats que feiem. Jo sóc molt partidari del teatre popular a Catalunya. És un país molt ric en teatre popular i cultura

popular. Als anys setanta estava molt desprestigiada, això. Ara un poble que no tingui diables o castellers no és ningú, però als anys setanta ens avergonyíem de la nostra cultura popular. Doncs a l'Institut del Teatre, quan venia un noi que havia fet teatre amateur —sigui obres del Guimerà, sigui *Els Pastorets*—, teníem la santa barra de dir: «Li hem de treure els vicis de teatre amateur!». Això és com dir: «Tu has d'aprendre a anar en bicicleta però pedales tan malament que primer et tallarem les cames». I ho fèiem! I a més a més prohibíem als alumnes que fessin res fora de les aules. Això semblava, o pot semblar, una prepotència per part del professorat, però en el fons era un mecanisme d'autodefensa i de debilitat.

Eren temptatives, oi? De fet, vosaltres mateixos començàveu a ensenyar sense gaire bagatge encara.

Sense saber res. Això seria més llarg d'explicar, però quan t'adones que un actor —o un alumne— només ho pot ser des de la seva pròpia cultura és quan descobreixes la humanitat del teatre. Nosaltres volíem actors alemanys que fessin com els de Bertolt Brecht. Volíem actors americans com els de l'Actors Studio. Després vam voler actors com els de Grotowski o com els de Tadeusz Kantor. Si som mediterranis! És impossible sostreure't de la teva pròpia cultura. Quan vaig descobrir el respecte per a aquesta cultura i el bagatge que portava cada un dels alumnes va ser quan vaig començar a entendre quina era la feina que jo podia fer com a pedagog, que era molt poca.

Com la sintetitzaries?

D'entrada no ordenar, observar. Parlar poc a classe i que ells treballin la major part del temps. Hi havia massa, diguem-ne, vehemència per part de professors i directors cap als actors. N'estava ple. I venia de demandes que l'alumne era incapaç d'acomplir. Un dia un alumne em va venir a trobar. Estava plorant. Li dic:

«Què passa? Si has vingut a aquesta casa és per ser feliç, no per plorar! Si et fan plorar a escena, plora a escena, però... Estàs en un dels millors llocs on pots estar per estudiar i per aprendre aquest ofici!». Fins i tot ara jo penso que les coses més interessants que poden passar, malgrat l'era cibernètica i les xarxes, passen en una sala d'assaig. Allà no hi ha truc: o jugues o no jugues. O t'entens amb l'altre o no t'hi entens. I tenir aquesta possibilitat de compartir unes hores tancat del món en una aula, treballant en la ficció i projectant-t'hi tu, resolent un conflicte que et planteja una escena, dialogant! Això és un luxe. Total, que li vaig dir: «Per què plores?» I em diu: «És que en una improvisació m'han fet fer un petó als llavis d'una noia i jo no n'havia fet mai cap». Clar, això és molt fort. El professor ho havia fet amb tota la bona fe i perquè estàvem imbuïts amb la idea que els havíem de proporcionar experiències. He repassat plans d'estudi i exercicis que tenia i jo també em passava, però bé, potser no tant. Aquesta falta de sensibilitat de demanar coses que per l'edat no les pots assumir... Trobo que no anàvem pel bon camí.

Quin ha estat per tu el millor camí?

Adonar-me que la feina del pedagog és una feina de modèstia. És més difícil, has de saber més de tot i ser més intel·ligent per treballar amb modèstia que amb crits. Perquè amb modèstia has de tenir raó. Has de saber escoltar. Has de saber modificar en funció del material que estàs veient. I no hi ha dos assaigs iguals. No hi ha dues classes iguals. Ni tu estàs igual ni els alumnes estan igual. Per tant quan es tanca la porta hem d'estar al cas del que passa en aquest espai. Això em va portar a una altra consideració, que després s'ha fet més extensiva, que és: als llocs on jo he tingut experiència pedagògica, el pedagog s'ha acostumat a treballar amb el «no». Un exercici: cinc entrades. Entres. «No, torna a entrar.» L'alumne tornava a entrar. «No, coi, quin estat d'ànim tens?» No ho sabia... «Torna a entrar! No. No.» I vaig canviar el

«no» pel «sí». Vaig dir: «A veure, entra... Hòstia, sí. Sí, sí». Amb aquella veritat... o sigui, algú que és capaç de sortir a una aula o pujar dalt d'un escenari i fer el que li demanes té una valentia i mereix un respecte imponent. Jo sempre deia als alumnes: «Utilitzaré el secret professional, el que passa a l'aula no sortirà. No aniré dient, com feien alguns: "Saps què ha fet aquell? S'ha tirat a terra i s'ha tocat la cigala!". Coi, no fotis». Els deia: «No, això no és un acte íntim, un acte íntim és agafar una tassa de cafè freda i trobar-hi escalfor. Això és un acte íntim!».

Pel que fa al ventall de les tècniques d'interpretació, també vas anar afinant progressivament què ensenyaves als alumnes, quines eines els oferies.

L'altre dia llegia una entrevista que van fer al Fermí Reixach, que és un gran actor que està súper-preparat. Ell va treballar molt amb John Strasberg, un director americà, fill de Lee Strasberg, que havia estat aquí. Els parlava de les coses petites. «Si tu fas un personatge, no agafis el text: observa com es lleva, com es vesteix, com surt de casa per anar a la feina...». Feia tota una sèrie de consideracions per trobar el personatge. Això està bé, jo no ho discuteixo, però s'ha de veure l'abast de les coses. Bona part de la memòria de les emocions del mètode de Stanislavski és molt útil per a determinats treballs cinematogràfics. Per això els actors de l'Actor's Studio són tan bons en el pla curt, la seqüència curta... Els diuen: «Busco aquest pla. Pensa el dia que vas tenir el disgust que va morir la teva mare». Tu et pots situar en aquest pensament, aquesta emoció, i aguantar un pla d'un minut. Però aguantar una obra de dues hores pensant en el dia que es va morir la teva mare jo no sé com es fa! No veia que fos camí. Per això, com a pedagog he utilitzat totes les tècniques que vaig poder conèixer durant tot el període on encara aprenia, quan encara no ensenyava el que ja sabia. Em va ajudar molt impartir l'assignatura d'Història de la direcció perquè em va obligar a mantenir, a

més de la pràctica de la interpretació, un cert discurs teòric sobre el món del teatre.

Fem una panoràmica d'aquest discurs teòric?

A grans trets, la veritat és que el segle xx ha estat un segle fonamental per la formació actoral. Fonamental. Fins llavors, el teatre era molt còmode perquè es treballava amb models. Una determinada obra sempre es feia de la mateixa manera. Els actors ja sabien com es feia el Manelic o un personatge del teatre rus. A partir del canvi de segle tot això es modifica. És un segle molt convuls i molt interessant a nivell experimental i de pensament. El teatre sempre ha estat molt atent als canvis. Com totes les arts, vol estar al dia. El primer edifici de París que va posar llum de gas va ser l'Òpera. Aquí hi ha una anècdota maca. Els teatres servien més per exhibir-se el públic que no per a l'exhibició de l'actor. L'actor més aviat era mal vist. A l'Òpera de París les senyores anaven molt blanques de cara perquè la il·luminació era d'oli i si no es veien fosques. El dia que van posar la llum de gas semblaven fantasmes i van protestar per tal que desmuntessin aquells blens malèfics. Els van dir que no, que es canviessin el maquillatge. Només per posar-vos un exemple de la necessitat que ha tingut sempre el teatre d'estar al dia. Doncs bé, el segle xx és el segle en què es desenvolupa tècnicament i es popularitza la fotografia. I què fa la fotografia? Capta la realitat, no? Fins i tot quan es fotografien models, es remetien a fets anteriors. Està pensada per captar la realitat. Llavors hi ha tot un moviment, que és el naturalisme, amb l'André Antoine com a representant més considerable pel que fa al teatre. Faig un parèntesi: estem en un món en què per a cada moment amb un nom en tenim prou. Per a un Teatre Lliure, amb un Fabià o després amb un Pasqual o un Rigola en tenim prou. I mira que hi ha gent al darrere, no? És igual. Doncs bé, cada un d'aquests períodes té un nom més significatiu. Fi del parèntesi. I el teatre diu: «Atenció! Realisme!

Naturalisme!». El mateix Antoine munta un espectacle en una carnisseria on la carn era de veritat. No s'havia vist mai. Tallaven la carn! La gent s'esgarriava: això en un teatre! Abans els decorats eren tots pintats. Tinc a la memòria un decorat d'El Molino que representava la sala d'espera d'un metge. Hi havia un gràfic de la febre i unes cadires pintades al decorat com les cadires de la sala d'espera. Deies: «Bé, això és la sala d'espera». Però com que aquelles cadires no eren reals, estaven pintades, posaven al davant tres cadires de fòrmica perquè poguessin seure les pacients que s'esperaven per entrar a la consulta. Aquest contrast entre el que ara en dirien la representació simbòlica i el realisme, aquest dir: «Sí, però bé han de seure», és el que ens va aportar el naturalisme. S'intentava buscar la veritat. El teatre sempre ha volgut buscar la veritat i això és una cosa que sempre m'ha seduït perquè està bé. Ara, amb la postveritat, no sé quin paper haurà de tenir el teatre, perquè en principi el teatre no s'ha plantejat ser postveritat sinó veritat o, en tot cas, mentida pactada.

Canvien les eines però no l'objectiu.

Sí. Després ve un altre senyor, que es diu Freud, i diu: «Som capaços de conèixer l'interior de les persones i no només allò físic». Sigmund Freud descriu tres graus de coneixement: el conscient, allò que tots sabem, el subconscient, que és el que hem viscut conscientment però en aquests moments no ho recordem, i l'inconscient, del qual possiblement no en teníem consciència ni tan sols en el moment en què el vivíem. I elabora tota la teoria de la psicoanàlisi. Llavors el teatre diu: «Atenció! Això m'interessa! Si busquem la veritat, busquem-la per dins». El personatge més representatiu d'aquest corrent és Konstantin Stanislavski. Per entendre Stanislavski primer s'ha d'entendre el teatre rus de l'època. Era un teatre molt potent perquè la literatura russa —Tolstoi, Dostoievski, etc.— descriu uns personatges molt potents des del punt de vista del realisme psicològic. Els actors sobreactuaven

molt. Tot ho feien gran. Txèkhov no s'havia plantejat de ser autor de teatre. Confessava que era un escriptor compulsiu que volia explicar el comportament humà a través de contes. Era metge especialista en malalties a les presons. A Rússia, quan algú cometia un delictes, el tancaven en una illa; a ell i a tota la família. Perquè no haguessin d'anar en autocars a veure'ls, ja els tancaven tots. Hi havia moltes epidèmies i ell estudiava això. Llavors va anar a veure el Teatre d'Art de Moscou i es va enamorar d'Olga Knipper. Olga Knipper era actriu del Teatre d'Art de Moscou. I Txèkhov els diu: «Vosaltres no sabeu res de la conducta humana, el que feu aquí no és creïble. Jo he vist morir la gent, i no es mor com vosaltres ho representeu». Amb això de l'amor, i com que a més a més estaven separats perquè Txèkhov tenia tuberculosi i havia de passar molt de temps a la muntanya, ell va començar a escriure peces de teatre per a l'Olga on intentava retratar més minuciosament la conducta, el comportament humà. D'aquí ve la seva producció de sis o set obres. Txèkhov no se'n fiava, de Stanislavski. Hi ha cartes entre Txèkhov i Olga en què diu: «Vull venir a veure els assaigs de l'obra, perquè aquest noi Stanislavski no l'entendrà». Què van aconseguir aquí? Fer un pas més en la veritat de la interpretació: que l'actor hi posi també l'emoció, el sentiment, el món interior. Tot això ens deixa una sèrie de tècniques que després es poden sistematitzar, i això és l'important del segle xx: que cadascú intenta sistematitzar determinades tècniques interpretatives i ho tenim a l'abast els que venim darre. Ve una altra revolució, que és Karl Marx. Diu: «La veritat no és l'emoció ni el comportament. La veritat és la lluita social». I d'aquí apareix Bertolt Brecht. I Brecht escriu un teatre i una teoria teatral contraposada a la que defensa Stanislavski. Penseu que aquesta descripció és molt relativa perquè les coses no anaven tan ràpides com van ara. És només una visió del segle i de les tècniques que ens va deixar. La tècnica del teatre èpic de Brecht dista molt de la de Stanislavski!

S'acosten al teatre des d'angles conceptuals i estètics ben diferents. Encara hi ha un altre personatge que és el que a la maduresa de la meua carrera més m'ha interessat: Vsévolod Meyerhold. Era un deixeble de Stanislavski. A part de revolucions polítiques —el van executar per raons polítiques—, Meyerhold deia: «Deixa estar Freud: això de l'emoció no està dins, està en el gest i en l'energia corporal». D'aquí ve la biomecànica. A grans trets, en flux i reflux, són les tècniques que avui dia tenim a l'abast. En faltaria una: si considerem que el teatre ve de la mitologia, n'hi ha uns quants que hi tornen. Els màxims representants són Jerzy Grotowski o el Living Theatre, que diuen: «Nosaltres ens tanquem...». Diguem que durant el segle xx el teatre ha completat un cercle de teories. Què hem de fer nosaltres —professors, actors, directors— avui dia? Fer com els cuiners: aprofitar a cada moment el millor ingredient de tots els que tenim, i que fa cent o cent cinquanta anys no teníem. Ara els tenim.

No cenyir-nos a un únic corrent rebutjant tots els altres.

Aquí, com a molts llocs, hi va haver un esforç d'etiquetar determinats espectacles, directors o actors: «Aquest és stanislavskià, aquest és brechtià, aquest...». I això no és veritat. Una altra cosa és quan parlem de quins models van arribar a Catalunya, que és una altra història. Per tant, el que he intentat finalment és que l'actor pugui reconèixer amb claredat aquests ingredients i que ell triï el que li va més bé a cada moment del seu treball. Efectivament tu pots muntar una escena en què hi hagi un moment d'intensa emoció, tallar de cop i fer un distanciament brechtià. Sempre comptant amb el cos. Sempre comptant amb l'impuls. En canvi, per a mi el naturalisme ha quedat en teatre anquilosat. El naturalisme aporta fonamentalment decorat i util·leria, és a dir, aconseguix que l'escenari sembli el menjador de cal Sebastià amb el plat de terrissa... Aquí hi va haver un intent de dir: «No, aquest no és el paper de l'espai escènic».

L'evolució de l'escenografia també requereix un discurs teòric. L'Institut del Teatre va tenir un paper important en aquesta reformulació, gràcies tant al Fabià Puigserver com al Iago Pericot i a tots els altres professors. L'espai ha de ser un altre llenguatge. No pot limitar-se a subratllar el que ja hi és, ha de ser una altra cosa. Suposo que per influència de la comercialitat o de la comercialització del teatre, cada vegada veus més decorats que tornen a posar el sofà, la cadira, el balcó... Això no fa més que ilustrar un espai. Però aquesta funció merament il·lustrativa mor amb Brecht. Brecht diu: «L'objecte només té sentit si és necessari, si apareix, es desenvolupa i mor a escena. Si no, no cal posar-lo. Per explicar una guerra no cal un exèrcit, amb una pistola n'hi ha prou».

Revolucions teòriques i tècniques que el teatre ha anat incorporant i que són a l'abast de tots els professionals.

És clar que hi va haver teatres, i encara se'n pot veure algun, que van mantenir el model antic. Per exemple, del model antic jo recordo espectacles al Molino... El Molino va ser un lloc molt singular, que a més a més a uns quants ens va interessar molt perquè hi havia la Christa Leem. Era una vedet guapíssima que va triomfar. L'escalafó del teatre de varietats té una estructura piramidal molt estricta: el cor, les models —que portaven ja alguna ploma—, les vedets —que portaven més plomes— i la supervedet —que portava un gran *pavo real* al cap. Això és conseqüència de l'escalafó de l'Església catòlica. El cor serien els capellans, que en aquella època només portaven al cap la tonsura; després venien els bisbes, que portaven una mica de ploma, que era el barret de bisbe; després els cardenals, que ja eren més grossos; i després el Papa amb la tiara, que ja era... Doncs això no és un acudit. La influència entre el mite, la religió i el teatre és evident.

Abans de tancar aquesta part dedicada a la pedagogia, i seguint la línia de capacitar els actors perquè puguin triar el millor

ingredient a l'abast en cada moment, parlem de les Pràctiques Comunes. Són una aportació magnífica del teu període com a director de l'Escola d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, als antípodes d'aquella norma dels anys setanta que prohibia als alumnes fer teatre fora de l'escola. Les Pràctiques Comunes els empenyen a posar en joc, pel seu compte, totes les eines que han anat aplegant. Si ens referim concretament a la pedagogia de l'Institut del Teatre, quan jo hi vaig entrar, allà a l'edifici del carrer Elisabets, érem pocs. A les aules tothom feia el que volia. Els professors tenien la mateixa edat que els alumnes i passaven coses típiques del moment, de protesta dins de l'aula, de fer escenes amb poemes de no sé qui... I tot això s'anava coent, la gent cada vegada aprenia més com gestionar una aula. Era molt interessant el que passava a les aules. Però cap als anys vuitanta l'Institut del Teatre tenia necessitat de ser reconegut, fins i tot socialment. No era un complex d'inferioritat, era necessitat d'acostar-se als models universitaris. I allò, lògicament, es va haver de convertir en un pla d'estudis. Guillem Jordi-Graells, amb molt d'encert, va fer un primer pla d'estudis i la Universitat Autònoma el va aprovar com a títol propi no oficial. Què volia dir, això? Que tot allò que passava a les aules s'havia d'estructurar i delimitar: «Veü 1», «Veü 2», «Veü 3», «Cos 1», «Cos 2»... Un Pla d'Estudis sembla el prospecte d'un medicament. A cada professor li assignen una porció d'això. I què fan els professors? Tanquen l'aula. Jo faig la meua assignatura, tu la teva... Jo m'adonava que no sabia ni quines tècniques de cos i veü aprenien els qui feien interpretació amb mi. D'una banda hi havia com un secretisme, que això potser sí que és complex d'inferioritat. Potser sóc jo el que en vaig patir més, de complex d'inferioritat: ja us dic que algun dia me'n vaig anar per no fer classe. Però a més la gent tenia entre por i ganes de fer-se el seu espai. Era un model universitari, que pot servir per fer «Química 1», «Química 2», «Química 3», però que no sé si és el més convenient per formar un artista. Aquest tancament, amb

l'estructura de departaments, que també és universitària, es va anar aguditzant. Llavors cada departament era un lloc de baralles entre el professorat. En el departament de Veu uns eren de no sé què i els altres de no sé quina tècnica, els de Cos igual... A part d'un tema històric: abans del Pla d'Estudis hi havia Interpretació, però també existien l'Escola de Mim i l'Escola de Tittelles. Tot això es fon en un únic Pla d'Estudis. Això crea uns compartiments estancs fora de mida i va endarrerir durant molt temps bona part del funcionament de la casa. De plans d'estudis se'n van haver de fer dos o tres més, però hi havia coses intocables, com la Constitució. La idea que un professor compartís unes hores en una aula amb un altre professor horroritzava: «És que costa el doble de calers!» Vaig demostrar que no: si ajuntes els alumnes, val igual. Si tu tens set alumnes de veu, perquè són grups molt petits, i jo en tinc set de cos, amb catorze alumnes podem fer una classe. Com a director de l'Escola d'Art Dramàtic em vaig posar entre cella i cella trencar això. Vaig negociar de treure dues assignatures del Pla d'Estudis per posar-hi la Pràctica Comuna. Va costar molt, eh?, hi eren molt reticents. Però, com que jo estava tan convençut, va tirar endavant. Ara trobes professors encantats amb això perquè ha provocat tres coses. Primer: ells veuen que són més bons del que es pensaven, perquè un altre professor els diu: «Que és bo, això que fas!». Després, s'han de posar d'acord per no crear esquizofrènies als alumnes. I finalment, el protagonisme recau en l'alumne. Aquí no és ni Veu ni Cos. Ni Música ni Interpretació. És tot.

Era necessari. Fora de l'Institut del Teatre, la feina comprèn totes les especialitats.

El Pla d'Estudis es va fer per oficis. Hi ha intèrprets, hi ha escenògrafs, hi ha directors. I jo últimament veia que sortia un director, feia d'actor i muntava una companyia. I feia un decorat. A aquesta gent els hem de preparar per fer-ho tot! Hem de

tornar als orígens! Un té una especialitat i es prepara i treballa per ser un home de teatre més complet. Una altra cosa és com s'ha inflat d'expectatives el mercat de treball del teatre d'un país com aquest. Diuen: «Oh, és que a França no sé quants teatres alternatius hi ha». França és molt gran i Catalunya és molt petita! Trobo que és molt interessant que, després que els actors i els directors tinguessin com a model el teatre institucional, ara ja no l'hi tenen. Això és boníssim! Per què? Perquè crea noves iniciatives, noves sales. També noves dificultats per guanyar-se la vida... Però l'altre model ens portava a un lloc... Bé, encara estem en un moment bastant immobiliista del teatre institucional. Bastant immobiliista. D'això jo me'n puc sentir responsable, perquè he estat uns anys al Teatre Nacional. Responsable i coneixedor. En parlarem, si voleu.

I tant.

Abans us vull parlar de dos poemes importantíssims en la meua pedagogia.

Endavant.

Per actuar és imprescindible tenir coses a dir. Després d'haver donat moltes voltes a les diferents tècniques, un dia em vaig adonar que no es pot fer ni un petit exercici d'interpretació si no tens res a dir. Llavors em vaig veure salvat. Primer has de tenir alguna cosa a dir. Després farem l'exercici. Si no, no serveix per res! Aleshores vaig descobrir que Salvador Espriu tenia dos poemes extraordinaris que havien sortit a la *Ronda de mort a Sinera*. Un és *Cançó d'Esperanceta Trinquis* i l'altre, *Baralla de dos cecs captaires*. Vaig pensar: «Aquest material, per començar —per un primer, segon o tercer dia de classe, perquè se l'apreguin— és boníssim!» Perquè és com l'*aurresku*, però dins d'un poema: hi és tot. L'*aurresku* és una dansa tradicional del País Basc i Navarra. Essencialment té un ballador dins d'un metre quadrat de

terra que es mou seguint una determinada tècnica davant d'al·gú altre, que rep el seu ball per un motiu concret, alegre o trist. En aquests dos poemes d'Espriu també hi és tot: el personatge, el sentit del vers, la paraula, el contingut dramàtic... I l'actor ha d'inventar. Hi ha alguna foto de l'Esperanceta Trinquis, però podria ser una indigent d'ara, una boja, una dona lúcida... No sé quants alumnes meus han fet la *Cançó d'Esperanceta Trinquis* i la *Baralla de dos cecs captaires*, perquè eren la millor primera empremta possible d'un material que ho tingués tot, sobretot les ganes de dir, per poder avançar cap a l'essencial. Després ja veurem si el vers l'has dit bé o no, però si ens fas arribar aquest personatge, que a més és un personatge immòbil, anirem bé. Insisteixo, fins que no tinguis res a dir no t'hi posis, a fer l'exercici. Seria gimnàstica, no teatre.

Direcció

Com a director i com a professor mires de trobar indicacions que moguin l'actor, que no el paralitzin.

Sí, és clar. Tinc tres referents molt importants: Peter Brook, Pina Bausch —l'experiència vital de la dansa teatre— i Bob Wilson —assistir a l'estrena d'*Einstein a la platja* amb música de Philip Glass al festival de Venècia em va canviar la concepció del teatre. Peter Brook em va fer descobrir que dirigir no és manar, sinó marcar una direcció. Cap on ha d'anar la barca; però aquesta barca té uns remers autònoms, un timó autònom... Per tant, no pots ficar cullerada en la feina dels altres. Si no, no arribarà al port que has triat. Marques la direcció a través de l'estudi de l'obra, del què volem dir... Has de respectar l'actor, l'escenògraf... Jo mai no he encarregat una escenografia, sempre he encarregat una idea. De vegades la idea es converteix en un projecte d'escenografia que va a la paperera, i després un altre, i un altre... Però mai no m'he posat a dir: «Escolta, vull una escalinata i un taüt».

No, no. En tot cas hem de confluïr en un camí comú a través del treball. A l'última experiència, que va ser *El casament d'en Terregada* de Juli Vallmitjana al TNC,³ els actors em van superar d'una manera bestial... Feien unes coses que jo pensava: «Déu meu, quina valentia!». Feien el borratxo o el *marrano*... I l'impacte era brutal. L'Ernest Villegas, que feia el personatge de Terregada, tenia un monòleg molt difícil en caló i en argot de baixos fons, que durava tretze o catorze minuts. Sol. Jo pensava: «Quan haguem de treballar el monòleg aquest, ens haurem d'arremangar». L'anava guardant, l'anava guardant. I un dia que hi havia tota la companyia, li dic: «Ernest, què et sembla? Ens posem un moment amb el monòleg i comencem...?» I diu: «D'acord, si vols te'l faig». El va clavar. El va clavar! Li vaig dir: «No et puc dir res perquè ho espatllaré!». Ho havia entès tant, s'ho havia treballat tant, que ja no calia l'ajuda del director. La feina del director és prescindible en el teatre. No és imprescindible. A més a més, històricament té molt pocs anys. I que cobri més i sigui més famós... poquíssims anys! Normalment era el primer actor o el mestre de cerimònies, però s'ha creat una mena d'*star system* on parlem més d'un determinat director famós com si fos l'autor del muntatge. Sovint en els cartells no hi figura ni el nom de l'autor del text. Aquesta autoria en un text la puc reconèixer perquè un autor escriu a casa seva sol —o escrivia, perquè ara també es fa en equip. Però, d'un muntatge? A més, quan veus segons quins directors que només se la juguen amb el càsting, que quan trien els actors ja saben què els faran... Ja està, no cal director.

De tota manera, fins arribar a *El casament d'en Terregada*, el recorregut —dels espectacles i de l'aprenentatge— és llarg.

Sí. He citat *El casament d'en Terregada* perquè per mi tanca un cercle. Conscientment, era l'últim muntatge gran que jo feia.

3 Vegeu l'annex «Textos de presentació d'alguns muntatges».

Algun de petit potser encara l'hauria fet, però un amb tants actors... No li trobava sentit, em cansava, pensava: «Per què tant d'esforç si amb una cosa més petita pots arribar igualment a l'espectador?». Quan el teatre perd la dimensió humana i artesanal no m'interessa. Per exemple, vaig tenir la possibilitat de dirigir a la sala gran del TNC, i pagaven més, però vaig dir que no.

Artesanal i humà: aquests són dos dels trets recurrents del teu teatre. Al llarg dels anys i dels muntatges, hi ha una coherència. Un muntatge porta a un altre muntatge, i aquest a un altre... Això seria una mica llarg i complicat d'explicar. Si els analitzésim —potser un dia ho faré—, hi ha un cert discurs tant de forma com de pensament. Un s'encavalca amb l'altre, un neix de l'altre. En aquest cas, com que el meu primer muntatge professional era *L'espantu* del Juli Vallmitjana, per mi tenia sentit tan car amb *El casament d'en Terregada*. Juli Vallmitjana és un autor extraordinari que, tret d'alguna cosa petita, només l'hem muntat jo i el meu germà Francesc. Tenim uns materials extraordinaris a casa nostra i la gent no s'arremanga a fer-los. Com Ignasi Iglésias. Vaig haver de lluitar molt per representar l'Iglésias, i això que era un personatge que havia estat molt popular! Les coses s'han de fer sempre amb sentit.

Una part de la teva feina com a director ha anat adreçada a divulgar l'obra d'autors catalans poc coneguts, negligits o oblidats. Una altra, a establir vincles de col·laboració amb altres professionals amb qui has creat, treballant d'igual a igual, espectacles molt personals. És el cas de Francesc Albiol.

És cert. Tot i que com a director molt sovint he treballat per encàrrec, hi ha uns quants muntatges que tenen un signe personal molt clar. La trilogia que vam fer amb el Francesc Albiol és un d'aquests casos. A més, és l'exemple de com un actor i un director poden compartir moltes coses si es posen a un mateix nivell.



Al Teatro Lara de Madrid, durant la temporada de *Me lo veo venir* (2004).
(Arxiu personal de Joan Castells)

Aquesta era la gran lliçó. Jo dirigia, ell era l'actor. Ni manava ell, ni manava jo. Quan cadascú se sap posar al seu lloc, això és molt enriquidor. El Francesc és un actor extraordinari que ara viu a Madrid i que ja formava part d'El Teatrí. Un dia vam dir: «Fem un primer monòleg». I vam fer *Em vec el bec*. Va d'un actor gran que arriba abans d'hora a un teatre que encara està buit i comença a reflexionar sobre la seva vida d'actor. Passa per diversos textos de la història del teatre. Tots són textos que l'Albiol o jo els sabíem de memòria. Els havíem viscut. Amb això vam fer un *collage*. I com que l'obra passava en un teatre buit, no hi posàvem públic a la platea, només a la galeria. És la solitud d'aquest actor. Després en vam fer un altre: *El microfonista*. Ens vam documentar sobre el món de la ràdio dels anys cinquanta. Era un home davant del micro que explicava tot un món, fins i tot entrevistava el rei... També amb textos reals, provinents de la ràdio de l'època. El sorteig dels *cegus*, no? «Que sube la cuota —¿Y cuánto sube? —A tres pesetas —¿Que cuánto? —¡Que a tres pesetas!». I després en vam fer un tercer que es deia *Ja ve*, que vam



Teresa Urroz i Jaume Bernet a *Dos de dos*, d'Albert Mestres (2008). (Fotografia de Vicent Barella)

connectar amb el món del ritual. Això què implicava? Doncs unes ganes comunes de dir les coses, compartir un llenguatge i, sobretot, partir de la nostra experiència. Poder treballar a partir de nosaltres. No eren monòlegs perquè hi havia situació. I tots tres espectacles acabaven amb un sentit tràgic de la vida. Penso que van estar molt bé. Ara no fa pas molt bé vam recuperar per fer-los a Madrid, al Teatro Lara. A Madrid, en lloc d'*Em vec el bec* era *Me lo veo venir*. Va anar molt bé perquè l'actor que retràvem era més un actor madrileny que un actor català.

També has procurat donar suport als inicis professionals de molts dels alumnes de l'Institut del Teatre.

Sempre he tingut interès en donar-los un cop de mà al pas a la vida professional quan acabaven la carrera. Per això, sempre que he pogut he contractat alumnes que acabaven o que feia dos anys que havien acabat. Com a mínim una primera oportunitat, després... És el cas de la meua petita història amb Parracs. Amb el

grup d'un curs vam muntar un espectacle sobre Bertolt Brecht, que es deia *Parracs de Brecht* perquè estava fet amb trossos, i va quedar prou arregladet. El vam representar, ja com a companyia professional, al teatre de l'Institut. I els vaig dir: «Si voleu, us en dirigeixo dos més». I així vam fer *Preversions*, de Jacques Prévert, i *Violació de límits*, de Manuel de Pedrolo. Hi havia la Montse Vellvehí, la Clara Segura, la Mònica Aybar, el Fèlix Pons i l'Amàlia Sancho. Després s'incorporen altres exalumnes: Tono Saló, Òscar Muñoz i d'altres. Són gent, com s'ha demostrat, amb molt de talent i molta sort. Tots han pogut, després, fer-se un lloc a la professió. I això va ser una prolongació d'allò pedagògic cap allò professional, perquè jo els exigia coses molt diferents a la classe que a l'assaig. A la classe, els demanava que provessin. A l'assaig, eficiència. En un assaig no es pot provar, un assaig és per resoldre. En tot cas, prova a casa. I és clar, aquesta connexió entre la pedagogia i l'escenari a mi m'ha enriquit molt. Crec que la gent que ha treballat amb mi també se n'ha pogut aprofitar.

La teva darrera experiència en aquest sentit, de creació conjunta de diversos espectacles amb un mateix col·laborador, l'has compartit amb Albert Mestres.

De la generació de dramaturgs que escriuen des de la dècada dels noranta, n'hi ha un que a mi em sorprèn especialment: l'Albert Mestres. No ens coneixíem i li va dir al meu germà: «Escolta, que em muntaria una obra, el teu germà?» I ell li diu: «No ho sé, pregunta-li a ell». Vam parlar per telèfon, vaig llegir l'obra i el truco: «Escolta, si me l'expliques, sí, perquè no he entès res». Era una obra tan hermètica... Era *Dramàtic*. Però quan me'n va donar la clau vaig veure que allò era boníssim i sòlid, que no era un invent formal. Hi havia una part de dins de l'Albert Mestres, que després he pogut anar reconeixent, que era colpidora. Vaig voler que ell vingués a tots els assaigs, perquè l'anéssim desenrotllant entre tots dos. Per mi, conèixer l'Albert Mestres ha estat

un dels grans estímuls com a director. Després vam muntar *Vides de tants*, un recull de contes, una cosa més frívola que es va representar a Sitges i a la Sala Beckett. I finalment *Dos de dos*, també una obra extraordinària, que estava dins la campanya del T6 del TNC. L'Albert és un home molt conegut del llenguatge, molt format, un home que llegia Joyce als dotze anys, a l'edat que jo encara llegia el *tebeo*. Hem sintonitzat molt bé. Tenim un altre projecte que no tirarà endavant, ja es veu a venir, tal com va el món. És una història de Catalunya realment sagant. Seria potent de poder-la muntar. Però no interessa. L'Albert —que va crear la seva pròpia companyia— com a productor també s'ha cansat... Li han promès coses i després els *chiringuitos* han quedat ocupats pels mateixos. Això va així.

Parlem de la teva metodologia com a director.

En els muntatges hi ha un procés iniciàtic que el director s'ha de rumiar molt bé. És diferent fer Ruyra que Vallmitjana. Per tant, has de començar diferent. I aquest reflex en un director, per mi és fonamental. Costa d'adquirir. Jo, per exemple, calculo molt bé amb quin ritme he de parlar el primer dia d'assaig. El repartiment és molt important. La seducció dels primers assaigs, també. Has de tenir molt clar el que vols, com ho vols, quin és el ritme dels assaigs, fins a quin punt vols que els actors s'impliquin, si hi ha més feina de muntatge que d'interpretació... Són moltes preguntes que et porten a plantejar els assaigs. Cada obra és diferent i et porta a treballar d'una manera diferent. No pots anar amb tot preparat. Després un assaig et porta a l'altre.

Com organitzes els assaigs? El «treball de taula» el fas a peu dret.

Jo he invertit moltes hores de la meua vida fent treball de taula. És una cosa que s'havia de fer: l'anàlisi. Podíem estar vuit, deu assaigs fent treball de taula. Fins que vaig veure que era una

Vides de tants

Albert Mestres

Direcció: Joan Castells

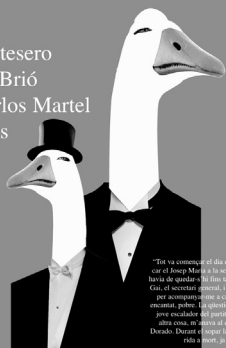
Amb

Salva Artesero

Gemma Brió

Juan Carlos Martel

Fina Rius



"En va començar el dia que vaig anar a buscar el Josep Martí a la seu del partit, però ell havia de quedar-se fins més tard al llegir-me Gènol de nocivitat personal. I l'home va arribar-me per acompanyar-me a casa. El Josep Martí, emparat pel meu, ha quedat en que l'home, em pare encalador del partit amb més força que altra cosa de menys el darrer. Han estat al Dadao. Durant el sopar la conversa era avorrida a punt, ja que era començar..."

Vides de tants, d'Albert Mestres.
Il·lustració de Miquel Puig. Espectacle representat a la Sala Beckett l'any 2003.

pèrdua de temps. Si l'actor sap llegir, que ho llegeixi a casa. Ja ho entendre, ja ens anirem posant d'acord. Hi ha directors que són molt intervencionistes. Alguns, vehements. I alguns ratllarien el maltractament. No em refereixo a ningú. Crec que hi ha una cosa vehement en l'ofici que és normal. Hi ha companys directors que volen dirigir massa. Dirigir en el sentit ideològic, de com s'ha de dir, de com està escrit... Jo ho vaig fer moltes vegades! Fins que vaig pensar: i si no fem treball de taula? Penso que la primera va ser *La barca nova*.⁴ Al TNC hi havia un petit ritual al primer assaig. Tots els de la companyia estàvem asseguts a l'entorn d'una taula i abans de començar l'assaig feia acte de presència l'*staff*, deien unes paraules de benvinguda i es quedaven una estona a la primera lectura. Al cap d'una estoneta marxaven perquè tenien altres feines. I va arribar aquell moment i dic: «Ens posem drets? Podeu fer la primera escena, ja?». I la van fer

4 Vegeu l'annex «Textos de presentació d'alguns muntatges».

amb el text a la mà. No la van fer tal com l'havien de fer perquè no ens havíem posat d'acord en res, però ja la feien! Són ells i no jo els que ho han de fer! Per tant, feu. Ara, això sí, ve un moment en què: «Eh! Pareu. Aquí hi ha un canvi, aquí hi ha un canvi... Sí? D'acord? Sí? Doncs ara feu. No parlem, no, feu el canvi. Després ja els organitzareu».

La segmentació.

Sempre segmento l'obra. És una molt bona aportació del cinema; divideix per seqüències, no per escenes. Les escenes pertanyen a la literatura dramàtica. La segmentació és fonamental perquè cada segment t'obliga a anar endavant, no endarrere. A l'hora de dirigir hi ha coses que serveixen i coses que paralitzen. Per això vaig convertir el que en diríem el treball de taula —la segmentació, l'anàlisi del personatge, la relació dels personatges— en un procés dinàmic. Asseguts en una taula tu no pots esbrinar que el Manelic i la Marta s'odien. Si no ho sabem ni a la vida, allò que ens passa per dins! Les coses poden ser de tantes maneres que asseguts en una taula... És que no sé... Fins i tot per escriure has d'estar dret, com aquell qui diu. Efectivament, treballàvem drets i, quan convenia, quan hi havia un dubte, paràvem. I així anàvem construint l'obra.

I coneixent-la cada vegada més profundament.

Jo sempre deia als actors que hem de suposar que els deu primers assaigs té raó l'autor. Els vint-i-cinc assaigs següents, té raó el director. I els deu últims, té raó l'actor. Les xifres són orientatives, però quan un actor et diu: «Això no es pot fer així, s'ha de fer així» a partir d'un punt, no en tinguis cap dubte: ell no s'equivoca. No fer treball de taula no vol dir no respectar el text. Jo he estat molt respectuós amb el text. Mai no he fet invents de posar un vàter al Guimerà. Mai. Si mundes un text, munta aquest text. Si no, fes-ne un altre! Ara, un text té molts matisos i està escrit

en un moment determinat. Una de les coses de les que estic orgullós és que tant a *La barca nova* com a *El casament d'en Terregada* els personatges parlaven rigorosament, en un cas, el català de Sant Pol, i en l'altre, el caló i l'argot dels baixos fons. Teníem l'August Rafanell, que és un dialectòleg, especialista en el parlar de cada època, i vam parlar com es parlava a Sant Pol de Mar a l'època que l'Ignasi Iglésias escriu *La barca nova*. I després els espectadors deien: «Als primers minuts vaig pensar “Que antic, el Castells!”; però després em vaig adonar que es produïa una catarsi per la llengua, que és la gràcia d'aquest text». És la gràcia d'aquest text! A més a més sonava... El sentit de la llengua...

La llengua pren un relleu especial als teus espectacles.

És molt difícil que un actor que no tingui sentit de la llengua —i això també es va perdent— faci teatre de text. I el sentit de la llengua és com el sentit de l'orientació: es té o no es té. Quan feia un repartiment em fixava si havia d'agafar actors de ciutat o de poble, i de quina zona del país. És molt diferent. Si tu fas *La barca nova* o fas *El casament d'en Terregada* és diferent que n'agafis un d'un poble mariner que un de l'Hospitalet. És absolutament diferent. I al revés també! Clar que un actor ha d'estar preparat per fer de tot, però quan dones molt de valor a la llengua cal que l'actor tingui aquesta sensibilitat i aquest sentit de la parla. Aquest és un tema bastant perdut. Això en totes les llengües, eh? S'acabarà fent un popurri...

Una mena d'homogeneïtzació.

Això anava molt lent, però ja es veia venir... Jo no hi estic en contra, eh? Quan hi ha mestissatge de cultures es barreja la llengua! Està claríssim. Ara bé, Saussure, el lingüista, ja ho deïa: una cosa és la llengua i l'altra, la parla. Les institucions han de mantenir la llengua. L'Institut d'Estudis Catalans vetlla per la llengua, però per la parla no! La gent parla el que vol! No pots anar amb

una metrallera si parla xava o parla... Aquesta dicotomia hi ha estat sempre. De moment, una de les responsabilitats que jo donaria als escenaris és que s'hi parlés correctament, dins del que demana el personatge. Un «pringat» no pot parlar català acadèmic. Cal que empri un registre social i cultural que es correspongui amb el personatge, no? L'altre dia pensava en *Pigmalió* de Bernard Shaw: a la Roseta li volen treure tota la *xabacaner*ia... L'obra la va traduir Joan Oliver. Com la faries, avui dia? Com faries parlar al personatge? I mira que és una excel·lent traducció.

Com el faries parlar abans i com el faries parlar després!

Un cop el personatge està ensinistrat encara trobaríem un lloc més o menys comú. Bé, depèn... És una obra molt barcelonina... Però abans? Mig àrab mig xinès...? Si no, l'obra no té sentit!

Un dia ens vas resumir aquesta preocupació teva pel llenguatge en els espectacles, en la tria d'autors... en una sola frase. Ens vas dir: «El llenguatge va abans que el director».

I tant! Ja us he dit que el director és prescindible com a autor global d'un muntatge. És una peça important en l'equip de treball. Un col·laborador necessari des de la preparació prèvia als assaigs i durant els assaigs mateixos. Ho continua sent fins als sopars de celebració de després de l'estrena. Guaita, aquí hi ha una curiositat: la implicació i els vincles que estableixen els actors quan estan treballant en una obra. Són grups humans que durant uns mesos es deixarien matar —en el bon sentit— l'un per l'altre, vull dir que entre ells es crea una relació molt íntima; al mateix temps hi ha un ordre en aquests lligams, en les relacions que es creen dins la pròpia companyia... Si us hi fixeu, quan es fa el sopar després d'una estrena —en condicions normals i a no ser que hi hagi hagut una història sentimental—, la gent seua a la taula segons l'escalafó de l'obra. El protagonista, la protagonista... i el sereno al final.

S'ha creat una dinàmica.

Clar, que queda expressada fins i tot en això! No vol dir que siguin més o menys els uns que els altres. És que s'han relacionat més i porten més hores treballant junts...

Afavorir una dinàmica de respecte en la relació entre els membres de l'equip també forma part de la teva tasca, tal i com tu l'has exercit.

El teatre té una característica ancestral, que és la generositat. Si tu li demanes a algú: «Posa't aquí dalt i fes el mico», primer de tot li has de donar les gràcies. I si li dius: «Posa't aquí dalt i jo t'ajudaré», és ell qui t'ha de donar les gràcies.⁵ És tan simple com això. Quan a sobre coincideix amb altres coses —empatia, la mateixa visió de la vida, ganes de dir allò en aquell moment, buscar un cert llenguatge personal compartit— tot és molt fàcil, no pots fer una altra cosa. Descobrir-ho em va costar. És progressiu i has de trobar les persones. Respecte i necessitat. Ens respectem i ens necessitem per fer una cosa que volem fer tots junts. Si després agrada al públic, perfecte. Però el més interessant sempre passa durant el muntatge. Quan l'espectacle s'estrena, jo quedo buit de debò. Ja m'ho han pres.

Havies actuat al GOC i a El Teatrí.

Era molt dolent i em van dir: «Tu a dirigir».

A l'escenografia dels teus espectacles reconeixem algunes constants artístiques del teu treball, com ara motius recurrents, un ús determinat de l'espai escènic o la transformació dels objectes i els mobles, que tenen una vida, un recorregut.

Amb l'escenografia tinc un principi molt bàsic: és un element més dins del llenguatge de l'obra. L'escenografia no ha d'il·lustrar:

5 Vegeu l'annex «Carta als actors».

l'espai diu tant com el text. Cada element ha de tenir la mateixa vida que té l'obra. No pot sortir res que no neixi, es desenvolupi i mori. Això és l'art del teatre: que tot sigui present i significatiu. A més, per mi l'escenari és un espai clos i és fantàstic que sigui així. És cert que hi ha motius recurrents; ho he pensat i no sé per què, però repasso les meves obres i molt sovint surten un llit i una taula.

I normalment la taula parada! Són elements rituals, arquetípics. Són dos elements molt potents de la vida de les persones. I després una altra característica que m'ha agradat molt de les escenografies, sempre que l'escenògraf hi ha estat d'acord, són els desequilibris. Mai no he posat un moble nivellat. Si hi ha una taula, fa baixada. Si hi ha un llit després es gira. Perquè l'escenografia no ha d'imitar la realitat, ha d'estimular l'espectador a veure i a crear la seva realitat d'acord amb l'obra. Hi ha hagut obres en què he fet la guitza als actors, des d'aquest punt de vista, però que ho han fet molt bé. Quan vaig muntar *Nyam-Nyam* de Harri Virtanen al Centre Dramàtic de Terrassa, l'espai era un terra inclinat que anava a parar a la claveguera. Els actors, l'Andreu Benito, el Norbert Íbero i la Teresa Sánchez, hi feien un treball extraordinari.⁶ *Nyam-Nyam* va ser un projecte curiós. Jo portava cinc o sis anys sense dirigir, durant els quals m'havia dedicat a fer gestió a l'Institut del Teatre. Aleshores vaig anar al festival de Tampere, a Finlàndia, amb un viatge de l'ADE —Asociación de Directores de Escena— i vaig veure una obra en finlandès que es titulava *Nyam-Nyam*, perquè això de nyam-nyam a tot arreu es diu. I no vaig entendre res! Però vaig dir: «Jo aquesta obra la vull muntar». Pensava: «Això ha de tenir molt interès!». Pel que veia dels personatges, eren un banquer i un amic arruïnat que volien vendre un pis a una noia. Qui tenia al costat m'ho anava més o menys dient. I quan vaig arribar aquí, em van preguntar si volia

6 Vegeu l'annex «Textos de presentació d'alguns muntatges».

muntar una obra al Centre Dramàtic i vaig dir: «D'acord, però m'agradaria que fos aquesta». «De què va?» «No ho sé». Va ser quan vaig conèixer com a dramaturg al Carles Batlle. Vam buscar un finlandès d'aquí que ens fes una lectura, després la traducció... L'obra no em va decebre, al contrari. L'obra original començava a l'oficina d'un banc i la segona escena passava en un pis. Vaig encarregar una tarima inclinada que anés a parar a una claveguera, per donar-hi la connotació que aquests negocis bancaris amb la vivenda eren una cosa indigna que havia d'anar a parar a la claveguera. I mireu on hem arribat.

Sí, perquè l'espectacle és del 1993.

Sí. Vull dir que encara que hi hagi llits i taules, sempre he defugit el realisme. Si hi són, és per una altra cosa. Són suports per als actors.

I són artesanals.

Sí. El teatre és un art i un ofici. Per més qualificatiu que hi posem per donar-hi prestigi de cara a la societat, el teatre és una cosa artesanal. Hores d'assaig. Escenogràficament, aquí hi havia dues escoles. Una, la del Fabià Puigserver, que demanava més artesanian. L'escenògraf havia de tocar el vestit, cosir-lo... Mentre que el Iago Pericot deia que no, que per això hi havia les modistes: l'escenògraf el que havia de fer era dissenyar. Aquí els dos havien tingut unes baralles estupendes, molt enriquidores. Tot això el temps ho recondueix en un concepte: l'escenografia com a llenguatge indiscutible.

I al teu muntatge *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* vas dur l'artesanian escenogràfica a l'extrem.

Em van encarregar el muntatge del *Massagran* de Folch i Torres. En vaig fer una adaptació. És un conte que havia tingut molta ressonància però que conservava el regust religiós i moralista de

l'època. Vaig treure això i vaig mantenir l'anècdota. Em va costar un enfrontament amb els hereus del Folch i Torres. Me'n vaig sortir perquè en un moment determinat vaig dir: «No la munto» i, és clar, l'home volia que la muntés. Llavors vaig dir: «Ja que representem un còmic amb dibuixos de Madorell —que havia dibuixat al *Cavall Fort*—, fem una escenografia absolutament artesanal». Amb el Joan Jorba, un escenògraf esparreguerí, vam dissenyar tot el món màgic del Massagran amb estris i trucs artesanals del teatre. Com que el teatre popular n'és ple, d'aquest tipus de trucs... Ara es fa amb un *mapping*, no? Però llavors no, hi havia molt enginy. Sempre hi havia una sorpresa. I vam confegir tota la història amb elements que es manipulaven a la vista del públic, dibuixos com els de la novel·la... Hi era tot, eh? El vaixell, la balena que es menjava el Massagran... Els nens, i els grans, veien com els objectes actuaven i explicaven la història igual que els personatges. I va ser com un testimoni, perquè aquest camp gairebé s'ha abandonat. Era un respecte cap al nen. «T'ensenyarem els trucs». Com veure un escenari per dins. Això és... Era! Ara tot és tan tècnic que costa menys... però estar dins l'escenari durant la funció era una d'aquelles coses que més m'agradaven. Estar allà i veure com passaven les coses. No deixa de ser un lloc amb una certa màgia. Avui dia no sé què faria. Hi ha tants mitjans tècnics... No ho sé, ja s'ho faran.

I potser la darrera constant essencial del teu treball com a director seria el sentit poètic.

Això és molt fàcil d'explicar. Quan encara estudiava vaig tenir la sort de ser deixeble de Gabriel Ferrater en un curs que feia sobre Carner. Era el seu últim any, després va marxar d'aquest món. I un dia ens va explicar el sentit poètic. Deia que sentit poètic era crear un ordre i en un moment determinat, si pot ser al final, subvertir-lo. Això és sentit poètic. No és cantar les excel·lències de la natura o d'una persona... És crear un sentit lògic i al final



Les aventures extraordinàries d'en Massagrà, de Josep Maria Folch i Torres. Direcció de Joan Castells. Il·lustració de Josep Maria Madorell. Disseny del cartell de Jordi Casas / TNC. Espectacle representat a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya la temporada 2005/2006.

dir: «Ah, sí? Doncs no!». Posava un exemple: hi ha un poema llatí que es diu *Beatus Ille*, d'Horaci, que diu: «Oh, benaurat aquell que viu a la natura, que sent cantar els ocells, que respira l'aire pur...» i fa tota una descripció bucòlica de la naturalesa. I acaba: «Tot això pensava un recaptador d'impostos mentre comptava els seus guanys». És a dir, un fill de puta de ciutat que no podia ni volia estar a la natura. Aquí hi ha el sentit poètic i no en descriure els ocells. Aquesta mena de subversió, jo l'he aplicat sempre. Sempre he buscat que al final dels meus muntatges hi hagués una subversió total de l'ordre que hi havia establert. És l'impacte final. Que tot el que ha passat, al final, per algun motiu, s'espantlli. I fosc. Això és el sentit poètic, no fer volar coloms. I hi és, jo els ho he explicat sempre als alumnes, gràcies al Gabriel Ferrater.

Vas dirigir set espectacles al TNC. Què és per tu treballar en un teatre nacional? Quines responsabilitats comporta com a creador? Com a creador et sents molt responsable. Això sempre, però és que allà es treballava amb molta tensió. He de dir que a mi

se m'ha respectat sempre, mai no se m'ha censurat res, mai no m'han obligat a fer una cosa que no he volgut. Aquestes obres les he muntat perquè he volgut, no n'he fet cap perquè convenia fer-la. Si no hi havia una atracció per part meva, no la muntava. També és un teatre on tens molts recursos. Fins i tot hi ha vegades en què els actors canvien d'actitud perquè es pensen que estan a palau... Vull explicar una petita anècdota —sense dir noms— perquè és molt significativa i revela moltes coses del que és el teatre institucional i del que és el teatre no institucional... En un dels muntatges hi havia un canvi molt ràpid. S'havia de treure una taula d'escena i portar-la al costat, era un trajecte curt. I els «tramoies» no tenien temps perquè el canvi havia de ser molt ràpid. Als actors, tret d'un parell, els coneixia molt. Alguns els havia tingut d'alumnes. Els vaig demanar: «Escolteu, podeu ajudar en aquest moment? Agafar la taula i portar-la fins allà». I van dir: «Si els llums estan apagats, no, perquè és feina d'un “maquí”». I dic: «Home, t'estic demanant portar una taula d'aquí a allà». Total, que van muntar una assemblea per discutir si havien de treure o no havien de treure la taula. Gent amb qui tant abans com després he treballat en teatres alternatius o en teatres més normals, i hi deixaven la pell pel que fos —pel que fos!—, allà es van sentir reines. Vaig pensar: «Aquí hi haurà un *marrón*». I els vaig dir: «Jo no sóc l'empresari. Jo sóc el director. Ara aviso a producció i en parlem». I vaig pensar: «Joan, t'estàs fotent en un *berenjenal*...». Aleshores baixo a l'escenari i parlo amb els «tramoies». Amb els «maquis», he tingut molt bona relació perquè els he respectat sempre. A més a més he comptat amb grans professionals que saben coses que jo no sé fer! Mai no he fet el fatxenda davant d'ells ni he pensat que un m'ha dit «Això no es pot fer» per tocar-me els pebrots! I si ho ha fet, no me n'he adonat. Sempre he tingut una relació amable i professional amb ells, cap problema. I els dic: «Tinc un *marrón* i és que no volen treure la taula i vosaltres no teniu temps...». Es reuneixen: «Tu

faràs això, tu faràs això, tu faràs això». Es reorganitzen la feina entre tots i em diuen: «Ja la treurem nosaltres». Els actors estaven en plena discussió. Vaig esperar que acabessin i els dic: «Ja està arreglat. No us necessito. La taula ja surt. Ara, no baixareu a l'escenari fins que jo digui». I els vaig tenir a dalt una hora, fent veure que els tramoies assajaven per treure la taula. És igual, és una anècdota, però explica que quan es treballa per al teatre públic hi ha una actitud diferent que quan es treballa fora del teatre públic. Potser el teatre públic s'ho mereix, potser sí, però les condicions amb què s'hi treballa són les millors.

És precisament amb els recursos del teatre públic on vas poder desenvolupar muntatges complexos o amb grans repartiments, com ara *Ran del camí* de Txèkhov. Si l'haguessis hagut de muntar amb una producció independent...

Sí, hagués sigut diferent, és clar, allà tens més recursos i procures donar més joc a més gent. A *Ran del camí* eren sis personatges que es trobaven en una taberna. Però en aquesta taberna on passaven la nit hi havia indigents. Vaig demanar un equip de deu o dotze actors més, que van assajar tant com els que tenien text. No marxaven d'escena, no paraven de fer coses. A més a més vaig exigir que els donessin tracte de personatge, no de figurant. Això no ho hauria pogut fer si no hagués estat allà. També has d'explicar les raons que et porten a això, no és un capritx. I de vegades t'equivoques. Hi vaig muntar *Pluja seca* de Jaume Cabré,⁷ hi havia dos espais i dues èpoques. Un representava la Peníscola medieval, l'època del Papa Luna; l'altre, el mateix lloc avui dia, convertit en una mena de museu al castell de Peníscola. Se'm va ocórrer treballar amb un vídeo per potenciar les imatges. La primera vegada que ho he provat i ja no ho he provat més. Volíem posar una càmera de seguretat i que, a través d'aquesta càmera,

7 Vegeu l'annex «Textos de presentació d'alguns muntatges».

poguéssim veure algunes imatges en vídeo. Això els va costar molt esforç i moltes hores, als tècnics. «Ara no va ve, ara si vols que vagi fins allà hem d'obrir més la càmera...» Moltes hores. I quan faltaven tres dies per estrenar m'ho miro i dic: «Això no va. I com els ho dius, ara?». Els ho vaig dir. Em van respondre: «Cap problema. Per això hi som. Nosaltres ho hem provat. Si tu creus que no funciona, no cal ni que ens demanis disculpes ni res. Ho desmuntem i prou». Sempre hi ha un risc d'error, en un muntatge. Sempre. I s'ha de calcular. Jo tinc una anècdota davant la qual em volia morir. En aquest mateix espectacle, el decorat estava molt treballat, representava el castell de Peníscola, amb les pedres... Però una cosa és veure-ho amb maqueta i l'altra, quan venen i t'ho munten a l'escenari. Jo me'l mirava i pensava: «Això no va...». I sento un tècnic que li diu a un altre: «Exin Castells!». No vaig poder veure el decorat mai més. Tenia tota la raó: era un castell d'Exin Castillos! Aquest ja era un error de càlcul massa exagerat i me'l vaig haver de menjar. Però quan veia l'obra, que la vaig veure molt poc, sempre hi pensava. Va ser una obra que popularment va agradar molt, fins i tot el joc escenogràfic. A mi em va crear problemes. Vull dir que sí, et sents molt més pressionat. A més a més, si ve la gent, si no ve la gent... Això a tot arreu, però allà més, no?

Sembla que un teatre públic hagi de justificar la seva existència amb les xifres d'espectadors.

En aquella època, sí. No hauria de ser, però sí.

Al TNC vas recuperar Joaquim Ruyra, un altre autor clàssic català, amb *Un ram de mar*.

El del Ruyra era un muntatge d'encàrrec. Ara bé, jo només acceptava un encàrrec si hi estava d'acord i hi veia camí. El món del Ruyra a mi em va interessar. Us explicaré una anècdota que mostra com de popular devia de ser el Ruyra en el seu temps. Té

una història en la que sant Pere va a treure a la seva mare de l'infern. Uns altres condemnats que també hi eren s'enganxen als peus de la vella per poder-se escapar. Però ella fa cops de peu per treure-se'ls de sobre, i cauen tots una altra vegada a l'infern. Quan la vaig llegir vaig pensar: «No pot ser!», perquè això ho explicava el meu catequista quan jo em preparava per fer la primera comunió. Vol dir que el Ruyra era un autor tan popular que un paio d'Esparreguera, per posar l'exemple del cel i l'infern, citava literalment les seves paraules. És curiós!

També hi vas muntar 16.000 pessetes de Manuel Veiga.

16.000 pessetes per mi és un encant, una de les grans obres de l'època.⁸ El Manuel Veiga ha fet un teatre molt de proximitat. A l'Institut del Teatre de Terrassa vaig muntar *Joc de naips* i he fet alguna altra cosa del Veiga, però aquesta, 16.000 pessetes, per a mi és la millor manera d'explicar la memòria històrica d'aquest país. Una obra molt ben construïda amb uns personatges esplèndids i una forma molt interessant i intel·ligent d'explicar què és la memòria històrica a través de tres personatges. Hi havia el retrat d'una societat. A més, passa en un quart de pis de la Barceloneta, on ara hi ha tota aquesta especulació. Vam anar a fer observació d'un pis d'aquests, com era, per representar-lo amb els mateixos metres quadrats. Vam fer un col·loqui amb gent d'allà i van reconèixer moltes coses de la realitat d'aquell barri. El Manuel Veiga no era de la Barceloneta. La seva obra conté tot un món molt atractiu de personatges marginals, artistes... Em va manifestar el desig d'interpretar el paper del fill, perquè l'obra parla de la desaparició del seu avi Manuel durant la Guerra Civil. No vaig dubtar ni un moment: «Ets el millor actor per fer-lo». Ara fa poc el Manuel Veiga ens ha deixat silenciosament abans de poder trobar els ossos del seu avi. Al muntatge hi intervenia

8 Vegeu l'annex «Textos de presentació d'alguns muntatges».

l'Àngels Poch, que tampoc ja no hi és i que va fer un personatge ple d'humanitat.

Teatre per a nens i joves

Has combinat la creació, la pedagogia i la recerca.

Tot això ho he anat encadenant d'una manera natural sense fer parcelles.

Vas treballar per tal que l'experiència i els estudis teatrals s'eixamplessin, que ocupessin un espai social cada vegada més gran.

El teatre és un camp de saber com un altre, com la física o com la química. I com a camp de saber té les seves característiques: té una història i una potent teoria al darrere que s'ha anat fent durant els segles. Té unes formes pròpies d'expressar-se i té una manera pròpia de comunicar-se amb els altres. Fa recerca sobre el propi camp de saber. Per tant, supera els escenaris. No el podem segrestar als escenaris. Als alumnes els deia: «És igual que acabeu fent teatre o no. Us esteu formant humanament i això és un luxe. El que viviu aquí, si féssiu química o matemàtiques, no ho viuríeu. Viuríeu coses diferents, però, pel que fa al comportament humà, el que apreneu aquí és excepcional». Com a camp de saber superior que és, el teatre ha de ser acollit al mateix nivell que els estudis universitaris. Des de l'Institut del Teatre he lluitat per a això.⁹

També calia que l'art dramàtic formés part, de manera reglada, dels estudis de batxillerat.

Un alumne que vulgui fer la carrera de química, quan arriba a la universitat ja ha fet química durant els estudis de batxillerat. En aquella època, els alumnes no havien fet res de teatre. Arribaven

9 Vegeu l'annex «El teatre, un ensenyament escolar».

autènticament analfabets als estudis superiors. Això em va portar a divulgar la necessitat que aquest camp de saber fos transmès per entesos. Oi que ningú dóna una classe de matemàtiques si no en sap? Ara, una classe de teatre, ja la pot fer el professor de gimnàstica... Això no pot ser. Si acceptem que l'art dramàtic és un camp de saber, qui l'imparteix l'ha de conèixer. Avui dia tot just estem a mig camí. S'ha creat el batxillerat artístic, però encara hi ha molt de camí per recórrer.

Hauria d'entrar a l'escola primària.

Amb El Teatrí vam tenir una experiència pedagògica molt interessant. A la finca de Torrebonica, unes instal·lacions entre Terrassa i Sabadell, venien nens de les escoles i s'hi passaven de dilluns a divendres, dormint allà, fent un taller de teatre amb nosaltres. D'aquests tallers, en vaig treure les eines i l'interès per pensar com hauria de ser la formació teatral dels nens a les escoles.

Una tasca pedagògica que és a la base del programa per a públic jove «Un dia al TNC» i del llibre de divulgació *El món del teatre* (TNC i Proa, 2002).

Domènec Reixach em crida al TNC i em demana que faci un projecte sobre com hauria de ser el teatre per a gent jove en un lloc així. Vaig crear un equip d'especialistes que en sabessin més que jo, no m'ho anava pas a inventar. Hi havia un sociòleg, un psicòleg, una pedagoga i una artista jove. Vam fer un treball molt interessant sobre quins poden ser els estímuls que necessita el públic jove per anar al teatre. Vam arribar a la conclusió que el teatre és d'una modernitat considerable. El que passa és que l'experiència dels espectadors joves amb el teatre és dolenta perquè els hi porten fent grans calderades, en comptes d'afavorir que el descobreixin. Vam fer allò que en dèiem «Un dia al TNC». Es podia fer amb poca gent, però suposo que als qui ho van poder viure els haurà quedat. Era viure un dia en el teatre. Una

experiència completa: veien assaigs, parlaven amb els tècnics, la gent de publicitat, els actors, veien el muntatge... Arribaven a la funció amb un interès extraordinari. Per a un espectador, el teatre ha de ser una experiència personal i no una massificació. Aquest punt d'equilibri costa molt de trobar. Possiblement tindriem més camí per a això fora dels grans teatres i dels teatres institucionals. Podríem oferir aquest treball d'una manera més modesta. Si has d'omplir vuit-centes localitats amb nens que han agafat l'autobús a les set del matí i se n'aniran a les set de la tarda perquè vegin una obra d'hora i mitja amb els mestres passejant pels passadissos com guàrdies civils perquè facin bondat... Això no és una bona experiència com a espectador.

Línies d'investigació

La direcció escènica i l'exercici de la pedagogia conflueixen en una síntesi teòrica a partir de la qual desplegues diverses línies d'investigació teatral.

La meua vessant pedagògica es desenvolupa fonamentalment a l'Institut del Teatre. I de tant en tant he fet alguns treballs a fora, per exemple amb la Escuela Navarra de Teatro, que s'inspira en els plans d'estudis d'aquí. Això m'ha permès configurar un discurs pedagògic i, finalment, fer la síntesi d'algunes tècniques que m'havien arribat des de diverses bandes. Jo intento aplegar-les i fer un pas endavant, una recerca, perquè qui ho vulgui sàpiga que he arribat a aquestes conclusions.

Conclusions que són nous punts de partida. N'hi ha que tenen a veure amb la manera de fer. Quina ha estat per tu l'actitud més propícia per encetar un treball?

Modèstia i respecte. No pot ser que els comentaris es converteixin en crítiques. Tampoc pot ser que jo parli més estona de la que els actors treballin. I si parles poc, l'has d'encertar molt: has



A l'Escuela Navarra de Teatro el 2011. (Arxiu personal de Joan Castells)

de saber què dius. Sobretot, treballar amb el «sí». Davant d'algú que puja dalt d'un escenari o surt al mig d'una aula i comença a fer una cosa, d'entrada jo em trec el barret. Llavors has de permetre que faci els descobriments per ell mateix. Cal ajudar l'actor a adonar-se que ja sap caminar, que no necessita esperar que un director li digui com es fa. Aquesta actitud m'ha donat moltes gratificacions. Un reconeixement.

Una de les teves aportacions és la partitura corporal. Com hi vas arribar?

Quan estàvem d'allò més preocupats amb l'*organicitat* —una paraula que no he entès mai— invertíem moltes hores perquè l'actor es veiés viu a escena. «Fes això, pensa allò, mou-te per aquí, escalfa per allà...» Aleshores vaig tenir l'ocasió de tornar a treballar amb el coreògraf Ramon Oller i la seva companyia, Metros.

Vam muntar un *Romeo i Julieta* molt dramatitzat. No hi havia text però sí uns personatges i un univers gens abstractes. Amb el Ramon vam col·laborar en vuit espectacles i sempre ha treballat amb personatges molt concrets. I m'adonava que jo els donava una indicació i els ballarins la quadraven. Amb precisió i *organicitat*. La quadraven. I deixaven de comptar la coreografia. Encaraven el sentit del personatge d'una forma immediata, com un nen quan juga. Peter Brook deia que actuar vol dir tornar a trobar el nen. Em va interessar molt i li vaig preguntar al Ramon per què passava allò. I em va dir: «Són molt precisos en l'execució física de les coses, aquest és el seu entrenament». I jo vaig pensar: «Ostres, si els nostres actors no entrenen!». A partir d'aquí vaig començar a treballar per aprofitar aquest instint immediat que té el ballarí i portar-lo a l'actor. Vaig confeccionar el que jo en deia la *partitura corporal*,¹⁰ però que es pot dir de qualsevol manera.

En què consisteix?

Es tracta d'incorporar un moviment coreogràfic al personatge, però en una coreografia que tingui al darrere una dramaturgia. No una coreografia per escalfar la veu o el cos, sinó que ja expressi en ella mateixa la dramaturgia de l'obra, i que contingui la segmentació que vols que tingui l'obra. Una obra és una línia contínua, però que avança per segments. Com un tren que passa per diverses estacions i a cada estació s'acosta més a l'objectiu final. O com una línia que segueixes i que, quan hi entren incidents, ho fan dins de la línia. Creàvem una coreografia que ja inclogués la dramaturgia i la treballàvem molt. Pràcticament abans de cada assaig fèiem la partitura corporal. Després, durant l'assaig, els preguntava: «Et reconeixes ara en relació amb la partitura corporal?». I potser en aquell moment, a escena, estava quiet en una cadira!

10 Vegeu l'annex «La corporalitat del text».

La partitura corporal no arriba a la interpretació del personatge en forma de moviment visible, sinó que la sustenta interiorment. No hi arriba la coreografia: hi arriba l'energia! Què és el que hi ha d'haver per fora, depèn de cada actor. Tot i que a vegades hem posat a l'escenari algun fragment de la coreografia. Però era perquè l'actor utilitzés els reflexos condicionats igual que un ballarí. El reflex condicionat és un reflex sense pensament: si et fumen una castanya, tanques les parpelles sense pensar-t'ho.

Una resposta física.

Sí. Parlar també és un reflex condicionat. Jo ho deia: «Parlant, parlant, vénen les idees». Però parlar és un procés tan complex que si haguéssim de pensar com parlem no podríem parlar. Es tracta d'entrenar el text com un reflex condicionat, de manera que en el moment de representar l'obra tot sigui lliure perquè està molt entrenat. Quan repeteixes la partitura corporal, fas tota l'obra! Si l'obra dura una hora i mitja, la coreografia potser dura tres quarts. Al mateix temps, serveix de taula d'escalfament abans de la funció. Fas la partitura corporal, per tant recordes per on passes durant tota l'obra, i després fas la funció. Això m'ha donat resultats molt bons. Alguns actors m'han reconegut que ha estat una manera de treballar despreocupada, sense capficaments, i molt eficaç des d'un punt de vista de la interpretació físicament creïble. Segur que algú més ho haurà fet al món, però en tot cas jo això no ho he copiat. Ni la formulació que en faig ni els passos que s'han de seguir per fer una partitura corporal.

Els moviments que utilitzes provenen de la dansa contemporània.

Hi havia una cosa de la Pina Bausch, una cosa del Ramon Oller, una cosa que creava jo... Mirava vídeos: «Això, per l'energia, pot ser bo per a aquest moment». També en la partitura corporal, com en una coreografia convencional, hi ha el pas a dos. Si

hi ha una escena entre dos, la partitura es fa conjunta, amb pesos, contrapesos, arrossegaments, tensió, distensió... La Pina Bausch era una mestra, d'això! Tu veus una obra de Pina Bausch i veus teatre. En diuen «dansa-teatre»... Teatre, del bo! Això m'ha servit per alimentar la vida professional als escenaris. No sempre, perquè necessites la predisposició de l'actor. Hi ha actors que et diuen: «A mi no m'atabalis, digue'm com ho vols», però sempre que he pogut ho he transmès als actors. Penso que el teatre és patrimoni de tots. Quan un mestre es queda alguna cosa per a ell, és un usurpador. El que tu saps, ho has de transmetre. I si tens una eina, l'has de posar a disposició de l'altre. Si no és prou capaç, tampoc no la sabrà fer servir.

Una altra aportació teva té a veure amb la dimensió ritual del teatre.

Abans he dit que el teatre té un component educatiu. L'altre component és de ritual. Per començar, el teatre es produeix en directe. A més a més, porta molt poc temps tancat en un edifici com els que coneixem ara: ha estat lliure, als carrers. No és que jo reivindiqui els carrers, és que l'origen del teatre està fora dels edificis teatrals. No es fan edificis fins que la burgesia no té la necessitat de lluir. Però hi ha coses òbvies: tu aplegues un grup de quinze persones i els dius: «Un moment, sisplau!», i fan un cercle. Ningú els ha dit que fessin un cercle. Tenim coses a dins que formen part del nostre ADN.

Instintives.

Tot això té a veure amb el ritual. Sobretot la necessitat de representar-nos. Si poses un gos davant del mirall, podrà jugar però no es reconeixerà. Nosaltres ens reconeixem davant del mirall. D'aquí vénen els mites del propi reconeixement. Sense aquest reconeixement no haguéssim ni parlat ni pensat. El que ens complica l'existència és reconèixer-nos. El teatre és un element

importantíssim, una conseqüència d'aquest reconeixement. Sovint traslladem al teatre les coses que no ens agraden o en les que no ens reconeixem. L'arrel del teatre està dins de l'ésser humà. Ni que tanquessin tots els teatres, no podrien prohibir que tu et representessis.

És un impuls ancestral.

Per això em sembla tan important conèixer les festes populars. Per exemple: els Plens de la Patum de Berga són un espai de representació que no està contaminat. Bé, sí, està contaminat per la quantitat de visitants que hi van ara, però els Plens en si mateixos... L'estructura del Ple, el joc del foc, l'olor de la pólvora amb les herbes que protegeixen el cos, la màscara... Tot això és genuí, no està contaminat. És una meravella. El veritable Patrimoni de la Humanitat de la Patum de Berga són els Plens. La resta, com ara l'Àliga, hi ha altres llocs on es fa. Ve dels entremesos amb què antigament celebraven l'entrada d'un rei a la ciutat: per rebre'l amb honors muntaven els signes del rei en forma de màscares pel carrer, etcètera. Però els Plens són genuïns. Encara et pots imaginar com era una tribu.

Perquè el ritual no és necessàriament religiós.

La religió és un dels estaments que més clarament s'han apropiat d'aquesta necessitat humana de la representació. A la religió li cal la representació i la porta a extrems absolutament fantàstics. Una missa —des d'un punt de vista de cerimònia teatral, sobretot abans del Concili Vaticà II— era màgica. La feien en llatí, d'esquena, ningú no entenia res, la gent deia *ora pro nobis* per dir alguna cosa, aixecaven una hòstia o una copa i... baixava Déu! No dic que aquesta apropiació sigui bona o dolenta. Són fets històrics.

Quins elements del ritual popular incorpores al teu teatre?

La Patum de Berga a mi m'ha donat eines per dirigir. Quan he hagut de muntar una escena colectiva, he pensat en la Patum i en el sentit de les agulles del rellotge. És molt diferent anar-hi a favor o en contra. Absolutament diferent. Perquè inconscientment estem immersos en una dinàmica: si vas a l'inrevés és incòmode i té altres significats. Una altra perspectiva sobre com has de jugar l'espai la trobo al Misteri d'Elx. El Misteri d'Elx ha quedat fixat tal com es feia al teatre medieval. He tingut ocasió de veure'l tres o quatre vegades. Vaig poder pujar al terrat on s'està la tramoia, per on baixen l'Araceli i totes les figures. És un teatre barroc amb maquinària artesanal: tot és fet amb telons i cordes, sense cap motor. I els personatges femenins encara els fan nens. Hi ha la voluntat de preservar-ho tot tal com era.

També t'has referit sovint a l'*aurresku*.

Sí, clar! L'*aurresku* és la forma de teatre més ancestral que s'ha mantingut. És un ball mirant els ulls de l'altre, amb un significat i amb una tècnica esplèndida —moure les cames, saltar, anar contra la gravetat... Per a mi això és l'essència del teatre. El teatre no necessita res més que això. Algú amb tècnica i amb la voluntat de comunicar alguna cosa a un altre amb motiu d'un fet important per a aquest altre. Tota la resta hi sobra. I l'*aurresku* es manté. Jo he vist un *aurresku* a Pamplona, en un camp de futbol ple —un aficionat havia tingut un accident en un desplaçament. Al mig del camp un ballador d'*aurresku*, i un silenci... Una adhesió al ballador impressionant. I és curiós perquè la cultura basca és una cultura dura. D'on ve que aquesta gent que trenca troncs sigui tant delicada ballant un *aurresku*? No sé la resposta. És una meravella. I no es tracta de la supervivència sostinguda d'una manifestació popular, sinó que encara és un fet habitual. A la Patum de Berga hi ha la supervivència, però l'*aurresku* és un fet habitual.

Has teoritzat sobre l'essència de l'*aurresku* i ho has aplicat a les teves classes.

Agafes dos alumnes, dos actors, els expliques el sentit de tot això i llavors els dius: «Ara balla-li un *aurresku*». L'emoció es pot tallar. Una vegada, en un curs a Pamplona, jo els explicava això i resulta que allà hi havia dos que eren professors d'*aurresku*. Fa riure perquè van callar fins al final. La ignorància fa ser valent! Però estaven d'acord amb mi, perquè hi havia coses que mai no les havien valorat des d'aquell punt de vista tan essencial. Quan va acabar el curs em van ballar un *aurresku* i em vaig fotre a plorar, de la capacitat d'emoció que té això.

Finalment, també en relació amb el ritual, has investigat sobre la influència dels punts cardinals.¹¹

Jo no sóc creient. Vaig tenir una formació religiosa en un internat però no sóc creient —gràcies a això, potser. En canvi, aquesta mateixa sensibilitat de la meva formació religiosa em fa reconèixer coses que dius: «Per què passa això?». Ara ens poden semblar molt circumstancials, però si les mirem amb perspectiva d'anys i segles, hi ha coses realment sorprenents. Sense necessitat de creure en res. Mentre intentava veure com simplificar les transicions, com aconseguir que un personatge passés d'un estat d'ànim o d'un registre a un altre, pensava: «Tantes coses s'han de treballar? Antecedents, perquè, obstacles... Això ha de ser més simple! Si això és veritat, ho hem de poder trobar a la vida! No es deu haver inventat als escenaris». I vaig tenir l'ocasió, fa molts anys, de veure com ballava un grup de flamenc no professional. Des de llavors he estat un fan del flamenc bo. Llavors un dia dic: «Com pot ser que un basc balli sense tocar de peus a terra i un andalús piqui el terra per fer sortir els dimonis? Què passa aquí?

¹¹ Vegeu l'annex «La influència dels punts cardinals en l'organització de les emocions del personatge».

Són dos registres ben diferents!». Llavors obro una mica el pla i vaig cap al nord; i els països nòrdics són com els bascos però encara més. I vaig cap al sud... i cada vegada són més passionals. Aquí hi ha un viatge entre el que seria la raó ben entesa i la passió. Entre la comprensió —«Comprenc que s'ha mort»— i la passió —«Em cago en Déu, s'ha mort!». Doncs això són dos registres interpretatius. No té res a veure amb la decisió que hagi pres un basc i la decisió que hagi pres un andalús: està a dins. Està a la terra, està al paisatge. Això passa igual aquí, entre un de Vic i un de Tarragona. Fins i tot hi ha un mapa polític en funció de la geografia! I em dic: «A això li he de donar voltes, que potser en traiem alguna cosa». A més, pel meu interès pel teatre medieval, jo ja sé que les esglésies tenen totes una orientació geogràfica. Que a la majoria de les antigues, si és que estan ben construïdes, l'absida dona a l'est i la porta de l'església a l'oest. Per què ho fan? Perquè l'est és la sortida del sol i l'oest, la mort del dia. Per tant, la virtut i el pecat o, si voleu, la maldat i la bondat. I, efectivament, els rituals de les esglésies s'hi ajusten: el nen batejat, com que està en pecat, ve de l'oest; el bategen a l'entrada i el van entrant fins a l'est, que és on hi ha la vida i la bondat. Això també és un recorregut. Són dues línies d'acció —allò que obsessiona la gent d'interpretació—: una que va d'allò raonat cap allò passional i l'altra que va de la maldat a la bondat. I em vaig dir: «Per què no ho proves, això? Si realment depenem tant de la naturalesa... Ens marca el caràcter!». En un curs vaig agafar un actor i li vaig explicar el context —perquè hi ha d'haver un punt de catarsi per fer les coses, però no perquè ho diu el Castells sinó perquè tenen una base. I li vaig dir: «Ho provem? Tu vas cap allà i has de passar de racional cap a passional, de mica en mica, com si seguissis una línia d'acció». Ho va fer i es va crear un silenci... I el noi diu: «Ho he fet!». «I què pensaves?» «En res...» «I quina obra feies?» «Cap!» Vaig pensar: «Doncs això està bé».

De nord a sud, primer en silenci i després amb text.

Sí, primer en silenci. I després igual però del mal al bé. Això ho vaig estar provant bastant temps amb tot un grup. També amb text. Llavors vam crear el punt del mig, que és on una brúixola es desorienta i no sap on buscar. I els vaig dir: «Quan sigueu aquí, dubteu i decidiu on voleu anar». Automàticament es va crear tota una realitat collonuda. Això en vàries sessions, eh? Després vaig preguntar si algú sabia una cançó. Una persona la va cantar com un cantant. «Ara, sense moure't del lloc, digues cap on notes l'imant que t'atrau. I si no ho notes, ho decideixes». Va fer una interpretació de la cançó que feia plorar! Ja no era plana. Anava avançant. I era la mateixa cançó! Vaig treure aquesta conclusió: «Ara ja no ets un cantant, sinó un intèrpret. Aquesta cançó, com la cantes tu, ja no la pot cantar ningú. Tu modifiques això i modifiques absolutament la cançó». Finalment, l'últim experiment va ser de fer el mateix amb un primer pla de l'actor, sense text ni res. Un pla fix: «Expressa només amb un petit gest què t'atrau». Va fer uns canvis extraordinaris. Encara es podria investigar la relació entre dalt i baix, l'espai irradiat —el so de les campanes n'és un exemple. Si tot això té algun mèrit és haver descobert una síntesi entre la realitat cultural i el ritual del teatre, que l'hem empetitit en un escenari però que, de fet, és una cosa enorme.

Tant la partitura corporal com la influència dels punts cardinals són aportacions teòriques molt pràctiques!

Sí, totes dues són eines molt simples, no costen gens de fer. Allò que us deia que un actor català no serà mai un actor alemany té a veure amb coses d'aquest tipus.¹² Per més que estudiis Brecht, l'hauràs de passar per la teva cultura, pel lloc on vius, on t'estàs. Al Màster de Dramatúrgies de la Coralitat condensava

12 Vegeu l'annex «La tradició i el model interpretatiu català».

l'ensenyament de tot això: de la *Cançó d'Esperanceta Trinquis* als punts cardinals, passant per la partitura corporal. I encara hi hauria molt per explorar!

Selecció de textos escrits per Joan Castells

1 Declaració fundacional d'El Teatrí: un laboratori teatral (Esparreguera, 1977)

El centre de creació d'espectacles El Teatrí es defineix, també, com a laboratori d'investigació, amb la qual cosa volem determinar la seva activitat dins el panorama de l'art dramàtic. El terme laboratori, lligat a la creació i a la investigació, no té un caràcter hermètic respecte al desenvolupament públic del teatre.

El terme Teatre d'Art, per exemple, emprat per Stanislavski i Danchenito va representar un nou concepte de teatre enfront dels cinc Teatres Imperials de la Rússia del segle XIX. D'aquesta diferenciació, en va néixer el fet de la interiorització de l'actor i, en conseqüència, del personatge. Si El Teatrí planteja la seva feina com de laboratori, és per donar una major importància a la teorització sobre el propi treball i a l'acumulació metodològica sobre el treball de cadascun dels seus components.

A nivell programàtic, El Teatrí té com a objectiu primordial la confecció a llarg termini d'un sistema teòric-pràctic de treball. Aquest sistema no es basa en l'assimilació d'unes tècniques provinents de creadors, teòrics o escoles anteriors —no ens inscrivim en cap escola, ni en totes. La base i el punt de partida és l'aprenentatge que cada component realitza en solitari, sobre la pròpia pell. Per tant, inicialment ens basem en l'actor i iniciem un procés de treball individual, sense altre material de suport que les pròpies eleccions. Una anàlisi de la majoria de companyies i escoles lliurades a la creació d'espectacles i a la formació d'actors, ens ha permès de tipificar quatre maneres de desenvolupar el mètode teatral:

- a) Partir d'una dramaturgia preestablerta per un director a la qual, després, els actors s'han d'adaptar amb un procés d'assaigs.

- b) Partir d'un tipus determinat de llenguatge teatral —mim, joc, dansa, gènere, etc.— per portar-lo fins a les darreres conseqüències.
- c) Treballar al costat d'una persona que ja té una experiència d'aprenentatge i d'investigació metodològica i que es converteix en mestre.
- d) Fomentar el treball teatral en la convivència comuna.

El Teatrí no es vol incloure en cap d'aquestes quatre tipificacions. Bàsicament partim de zero i posem tot l'èmfasi del nostre treball en l'evolució personal dels components, sotmesa a una acurada autocrítica. Ultra el risc que comporta un plantejament d'aquest tipus, només pot demostrar la seva eficàcia a llarg termini.

El Teatrí es contempla des d'una visió realista i està emmarcat dins el panorama de la vida teatral de Catalunya; per aquest motiu dins la programació del treball de laboratori es preveu la presentació i explotació pública d'espectacles. Pensem representar en tota mena de circuits de difusió del nostre país. Tenim la certesa que els primers espectacles d'El Teatrí només seran un reflex parcial del sistema de treball construït pel grup. Des d'aquest punt de vista, som conscients que els espectacles que presenti El Teatrí han de constituir un llenguatge objectiu, capaç de poder ser llegit amb facilitat per l'espectador al qual ens adreçem. No han de ser confessions informals de l'autor.

Entenem que el teatre és un llenguatge que requereix d'entrada la necessitat de voler-lo produir; ens basem, per tant, en la voluntat d'expressar-se de cada un dels seus components.

EQUIP FUNDADOR: Núria Bohigas, Francesc Castells, Joan Castells, Lluís Julià, Lola Lizaran, Matilde Muniz, Lel Palou, Ramon Tetas.

S'INCORPOREN A L'EQUIP: Montse Bonet, Dolors Canals, Montse Gené, Carme Grau, Carles Sans, Enric Serra.

ALTRES ACTORS QUE HAN COLLABORAT AMB EL TEATRÍ: Cesc Albiol, Ricard Borràs, Xavier Capdet, Margarida Carol, Serafí Casanovas, Norbert Íbero, Jaume Mallofré, Jordi Martínez, Carles Oliva, Santi Pons.

ESCENÒGRAFS: Joan Guillén, Roser Caritx, Antoni Bueso.

Declaració fundacional d'El Teatrí: un laboratori teatral, fulletó de difusió per a l'opinió pública.

2 Carta als actors

Tot i que crec fermament que quan fem teatre treballem per al públic, us haig de confessar que em sento fascinat per allò que passa a les sales d'assaig. Durant els assaigs provem el material que ens hem proposat de treballar mentre ens posem a prova nosaltres mateixos i ho fem amb una promiscuïtat molt elevada. És per això que mentre t'escric no puc deixar de pensar que llegiràs una carta d'amor.

M'adono que cada obra que muntem genera un procés inèdit que envaeix especialment el nostre pensament i la nostra relació. El treball de l'actor esdevé modèlic des del punt de vista de la construcció del coneixement. Els personatges que tu elabores no fan altra cosa que construir el seu «propi coneixement» des de la ficció i a través de la vivència dels conflictes que genera la història que narren. Des dels grecs, representar ha estat un element dinamitzador del pensament i la cultura. Cada obra que fem junts ens fa una mica més coneixedors de la vida.

Treballar a la sala d'assaig et converteix en persona. Etimològicament la paraula *persona* prové del mot *personatge*. Des d'un punt de vista històric podríem dir que els personatges van esdevenir persones. Cada vegada que assagem invertim el cicle etimològic: les persones esdeveniu personatges. Coneixem la realitat d'una obra de teatre gràcies als models que els personatges construeixen per entendre i explicar la seva pròpia realitat i això ho fan progressant pel camí del pensament i del diàleg. Quan irònicament es diu que algú —especialment un polític— fa teatre, tant de bo que es pogués dir en aquest sentit.

La meva condició de pedagog m'ha fet especialment sensible a les tècniques de l'actor, cada vegada més afinades. M'agrada quan arribes a l'assaig. M'agrada quan ets precís en executar

i no se't nota. M'agrades quan et lliures a un partit improvisat del qual hem pactat les jugades i el resultat. M'agrades quan ets clar i simple com un nen quan juga. M'agrades quan dibuixes bellesa a l'espai. M'agrades com toques quan cal tocar. M'agrades quan sues. M'agrades quan aguantes un silenci. M'agrades quan la teva veu és un model de parlar. M'agrades quan tens un atac de rauxa i et fa un pèl de vergonya. M'agrades quan no t'estàs de dir. M'agrades quan no t'exhibeixes. M'agrades quan marxes de l'assaig *feliç*.

Volia dir-te que totes les tècniques de la interpretació pastades des de mitjans del segle XIX són pensades només perquè l'actor agradi, arribi, sedueixi. Han nascut amb la voluntat d'humanitzar aquesta triple relació: personatge-actor-espectador.

Quan s'han acabat els assaigs i representeu davant del públic cada cop m'impersona més de contemplar com heu esdevingut alquimistes en transformar les idees en humanitat i la tècnica en vida. Per això, el dia de l'estrena m'agafen més i més ganes de marxar de puntetes.

És una llàstima que un fet tant extraordinàriament ric es produeixi al ritme descompassat de l'oferta i la demanda i els actors en sou víctimes de primer ordre. Malgrat això, i pel seu component humà, assajar continuarà sent una de les millors vivències del segle XXI.

No he dit res que no sàpigues, però així són les cartes d'amor.

Postdata: Aquesta carta va adreçada a tots aquells actors amb qui he pogut compartir la sala d'assaig i a tots aquells amb qui desitjaria fer-ho.

Publicat a *Entreacte*, agost 2002.

3 La corporalitat del text

La porta d'entrada

El concepte de la interpretació moderna es fonamenta en dos estils que, a la seva època, van suposar una forma d'entendre el teatre com a art i com a llenguatge: la Commedia dell'Arte, operativa a Itàlia des del segle XVI i el *Mètode*, que prové d'un tipus de treball actoral inherent al Teatre d'Art de Moscou. Una bona prova de l'essencialitat d'aquestes tècniques la tenim en el fet que, des que el 1913 Jacques Copeau funda el Théâtre de Vieux Colombier i es comencen a obrir les escoles d'art dramàtic amb voluntat d'integrar les tècniques que ha de dominar un actor, els dos models esmentats són considerats assignatures.

Sobre aquests dos pilars es mou, en forma de flux i reflux, la voluntat de construir nous sistemes interpretatius. Però ambdós respondran més a un concepte global de la dramaturgia que a una tècnica excloent de la preparació de l'actor. La tècnica de l'arlequí no li serveix de res a una actriu que interpreta la Magui de *La gata damunt la teulada*. Tampoc no li serveixen a l'arlequí les teories de Stanislavski. Però Mare Coratge necessita d'ambdues tècniques perquè en aquesta obra de Brecht s'uneix la conducta amb la composició.

El joc com a base

La Commedia dell'Arte es manté viva fins els nostres dies per diverses raons:

- Es basa en la destresa corporal.
- Porta implícita una dramaturgia en el sentit d'unes regles a seguir. Escriu Goldoni a les *Memorias*: «El arte del intérprete consistía más en un arte de variación y coyuntura

verbal y gestual que en una invención total y en una nueva expresión. El actor debía ser capaz de concentrar todo lo que hacía desde el punto de partida, para pasar el relevo a su compañero y asegurar que su improvisación no lo alejara del proyecto narrativo... Ese tipo de representación fascina a los actores de hoy por su virtuosidad, su finura y por la identificación y distancia crítica que exige de su ejecutante. Prefigura el reinado del director escénico al confiar la adaptación de textos y la interpretación general a un capo cómico (o corago).»

- Cada personatge té el seu model. Per exemple: El *Zanni* prové del Don Joan. Documentat al segle XVI, passa de portador a criat. De l'evolució del *Zanni* en provenen l'*Arlequí*, el *Brighella* i el *Pulicarella*.

La formació que necessita l'actor de la Commedia dell'Arte s'ha convertit en un model de teatre complet, fonamentat en l'actor i en el treball col·lectiu, i ha redescobert el poder del gest i de la improvisació —Meyerhold, Copeau, Dullin, Barrault, etc.

Però serà el mateix Goldoni qui trenqui els límits de la Commedia dell'Arte: «Creo que lo que mejor llega al corazón del hombre es la simplicidad y lo natural y no lo maravilloso». De tota manera reconeix que «No soy enemigo de las Comedias sino de los cómicos que no tienen la suficiente habilidad para sostenerlas...»

Aquesta crítica es produeix amb l'aparició de les comèdies de caràcter: «Las comedias de carácter han trastornado el sentido de nuestro oficio. Un pobre comediante que ha hecho sus estudios en las reglas del arte —es decir, según las convenciones de las máscaras— y que tiene la costumbre de improvisar más o menos bien, cuando se encuentra ante la necesidad de estudiar y de decir cosas premeditadas, será necesario que se lo piense muy bien y que se canse de estudiar cada nueva comedia, con el

temor de no saber-la lo necesario o de no saber mantener el carácter como tal.»

Evidentment el tema s'ha complicat. Aquesta descripció del treball de l'actor obre la porta a l'aportació fonamental de Stanislavski. La línia d'acció es convertirà en un fil conductor que guia el treball de l'actor cap a un objectiu concret. La *línia d'acció* és pensament. Entrarem al món de la ment sense deixar el cos. Des d'ara l'actor està obligat a desenvolupar una certa filosofia de la vida. Són importants dos aspectes:

- L'actor s'ha d'implicar en el seu treball com a pensador.
- Ha de tenir el pensament viu mentre actua.

No oblidem que Stanislavski construeix el seu mètode amb uns actors russos, mestres en la composició, i en base a uns models literaris fortament arrelats al realisme psicològic —Tolstoi, Dostoievski... Sovint sembla que l'aportació principal del mètode és la recepta de les accions físiques. Jo crec que allò fonamental rau en l'aplicació de la lògica en el comportament del personatge. El mètode és gran per la seva simplicitat. El treball realitzat correctament en cada un dels passos del mètode ha de conduir l'actor a l'obtenció de la lògica i de la continuïtat d'accions i sentiments.

La tercera columna

Al costat d'aquests dos pilars cal fer referència a l'aportació d'un deixeble dissident de Stanislavski, ens referim a Meyerhold i la seva *Biomecànica*. Ja hem parlat del joc corporal i del pensament. A partir de Meyerhold podem parlar dels reflexes condicionats.

Per a ell els gests són més importants que les paraules i els moviments més rellevants que la dicció. El públic coneix els pensaments d'un actor a través dels seus moviments. Meyerhold vol que l'actor estigui viu, que salti, que balli, que canti i que faci malabarismes. Per això elabora la biomecànica, un mètode

d'entrenament basat en l'execució instantània de tasques que són dictades exteriorment per l'autor, pel director.

Tot el cos participa en cada un dels nostres moviments. Si l'actor disposa d'uns bons reflexos, partint d'un moviment precís, excita en ell el sentiment precís. La biomecànica està emparentada amb les accions físiques de Stanislavski. Deia Meyerhold: «La gente cree que para interpretar el monólogo de “ser o no ser” yo exijo entrar en escena, dar un salto peligroso, andar a cuatro patas [...] Pero cuando yo digo que un actor debe ser un malabarista, cuando en una obra moderna le hago decir un monólogo lanzando pelotas al aire, lo hago en nombre de una pedagogía destinada a desarrollar los músculos de la mano, para obligar al actor a practicar... Sin embargo todos me interpretan al revés.»

Aquestes tres aportacions al sistema interpretatiu que es generen en diferents moments de la història del teatre s'han superposat i actualment les utilitzem de forma discriminada per a aconseguir millors interpretacions i treballs més rics.

A la història del teatre, el treball d'interpretació es complica quan els actors volen ser originals i s'allunyen dels models que tradicionalment han estat funcionant. Hi havia una forma d'interpretar a Electra sense que l'actriu —en aquest cas l'actor— no sentís la necessitat d'inventar res, ni d'aportar res personal. No deixa de ser curiós que les tècniques interpretatives que han sobreviscut ho han fet perquè s'han convertit en models. Però l'actor del segle XXI té l'obligació de treballar sense xarxa, ja no pot deixar de ser creador, haurà de personalitzar el seu treball. En un sentit positiu —o no— ha arribat també la globalització i tot val. Igual que la medicina davant d'una malaltia, qualsevol tècnica si és l'adient cal aplicar-la sense tenir en compte la procedència.

Actualment el repertori que ha d'afrontar un actor és molt ampli i pot provenir de cultures teatralment molt oposades. L'actor ha d'estar preparat per interpretar una obra de Goldoni

o de Txèkhov, un *Edip rei* o Vladimir de *Tot esperant Godot*. I això és complicat.

Per tot això ens cal tenir en compte dos aspectes de la tècnica de la interpretació que —avui per avui— són fonamentals i imprescindibles sempre que l'actor treballi amb text, que és el treball més complex. Parlarem, per tant, del que anomenarem *partitura corporal*. El segon aspecte estarà relacionat amb *el pes del pensament*.

La partitura corporal

La raó de ser de la partitura corporal la trobem en el comportament del cos humà en referència a l'ús de la paraula. Especialitzats com som en parlar disposem d'una sèrie de reflexes condicionats que activen el cos. De fet la parla és un acte espontani que molt sovint s'avança —cas curiós— al pensament. Parlant, parlant venen les idees. L'autonomia que pren el fet de parlar és enorme i ens dona una gran capacitat d'adaptació a les circumstàncies:

- de temps i de lloc,
- de circumstàncies personals,
- de gènere,
- de relació,
- de situació emocional.

Aquest comportament a l'hora de parlar és el fruit d'un entrenament constant exercit al llarg de la vida per tal d'afinar la veu a les circumstàncies. Els nens molt sovint no es comporten segons aquesta lògica i es fan molestos.

Podem establir un esquema:

VEU adaptació **CIRCUMSTÀNCIES** interpretació **PARLA**

De fet aquest mecanisme automàtic estaria referit a l'educació. Educar no és altra cosa que entrenar comportaments en una

determinada direcció. Ensinistrar. Amb la *partitura corporal* educarem el nostre cos per a la utilització del text en una determinada direcció.

La *partitura corporal* és la resposta a la interpretació d'unes circumstàncies utilitzant la paraula i el moviment. Podríem parlar d'una coreografia molt primitiva però que només pren en consideració el solo, el pas a dos i, com a màxim, el trio.

En què consisteix

La partitura corporal s'inventa a partir del text:

- Segmenta la rèplica en funció del canvis que pot suportar.
- S'inventa un dibuix corporal per cada segment de rèplica.
- Té un sentit de progressió constant.
- S'entrena fins a convertir-se en un reflex condicionat capaç de ser repetit automàticament.
- Es una forma dinàmica de memoritzar el text.

Com s'elabora:

- S'ha de fer tenint en compte la dramaturgia de l'obra. Des d'aquest punt de vista no és un exercici sinó una interpretació dramàtica del text i constitueix un camí cap a la posada en escena.
- Es fa amb les rèpliques de cada personatge.
- No es gens psicològica i no prejutja cap estat d'ànim. Només és física.
- Té en compte una diversificació de cada personatge. Una textura de moviment diferenciat per a cada personatge.
- S'elabora en els primers assaigs i s'entrena fins el dia de la representació, quan passa a ser una taula d'escalfament.

A la pràctica, mentre elaborem la partitura corporal estem fent treball de taula perquè estem descobrint el camí que prendrà

cada personatge. Parlem de partitura perquè és una guia per a la interpretació. Suposa un entrenament d'esforços molt superior al que després necessitem per interpretar el personatge. Em va sorprendre l'eficàcia dels ballarins quan deixaven de comptar i es comprometien amb els personatges. El seu treball era orgànic.

La força del pensament

La partitura corporal és un suport en el moment que els assaigs agafen el camí del pensament. El motor d'un personatge és el pensament i l'actor necessita la llibertat del seu cos perquè respingui i pugui aflorar el sentiment. Però la partitura corporal per ella mateixa no és suficient. L'actor necessita la implicació intel·lectual. Per aquesta raó és imprescindible l'estudi minuciós de tots els elements d'una obra o d'un personatge. L'actor mentre treballa un personatge va fent cultura. No és necessari tenir grans coneixements del tema quan comença el treball, però és imperdonable no tenir-los quan el treball acaba.

En el treball de l'actor la força del pensament s'articula en tres fases:

- Estudi de l'obra
- Elaboració de la línia d'acció que és implicada en el text i que cal que es converteixi en pensament del personatge.
- Construcció del personatge en base a l'observació externa.

L'actor no té dins seu la força del pensament del personatge. L'ha de buscar a fora. Cada vegada crec que és més important el treball objectiu de l'actor que es personalitza gràcies als reflexes condicionats entrenats en la partitura corporal.

Publicat a *Revista de la Escuela Navarra de Teatro*, núm. 16, juny del 2001.

4 La influència dels punts cardinals en l'organització de les emocions del personatge

La naturalesa té una dependència evident de la força de la gravetat i conseqüentment de la pressió atmosfèrica. N'és un clar exponent el calendari del pagès, que d'acord amb les llunes especifica quan cal plantar determinats productes. Aquesta dependència afecta igualment a l'ésser humà que tothora rep la influència de l'atracció dels punts cardinals. Conec persones que tenen la necessitat vital de saber en cada moment on tenen el nord i si no el reconeixen s'angoixen.

Aquest fet es fàcilment reconeixible en la construcció cultural dels pobles. Permeteu-me que citi Salvador Espriu, que ho explicita molt bé:

[...] com m'agradaria d'allunyar-me'n,
nord enllà,
on diuen que la gent és neta
i noble, culta, rica, lliure,
desvetllada i feliç!

[...]

Però no he de seguir mai el meu somni
i em quedaré aquí fins a la mort.
Car sóc també molt covard i salvatge
i estimo a més amb un
desesperat dolor
aquesta meva pobra,
bruta, trista, dissortada pàtria.

Al País Basc ha sobreviscut una dansa ritual: l'*aurresku*: ball de caràcter reverencial que s'acompanya amb el txistu i el tamborí.

Per mi és la forma més essencial de representació: un ballarí que dansa amb sentit i emoció davant d'un receptor i que mentre ho fa sacralitza l'espai. El dansador sembla que vulgui superar la força de la gravetat i mantenir-se suspès enlaira. És el nord i és fred i racional. A Andalusia, per contra, ballen flamenc i es connecten fortament amb el terra. És el sud i és calent i passional.

Pel que fa al valor simbòlic de l'est i l'oest només cal fixar-nos en l'orientació de les esglésies: l'àbsida dóna a l'est —el naixement de la vida, la bondat— i la porta a l'oest —la mort del dia, la maldat. L'entrada a una basílica és un camí simbòlic que porta del pecat a la redempció. En tenim un exemple esplèndid en el circuit de representació del *Misteri d'Elx*.

En qualsevol cas, l'espai per al cerimonial serà sempre un espai sagrat o sacralitzat. En podem considerar de tres tipus:

- Un dels espais més complexos consisteix en la utilització de determinats circuits per tota la ciutat, que tindrien el seu origen més remot en les festes dionísiaques. Podríem prendre en consideració algunes representacions modernes que encara suposen la supervivència d'aquest tipus d'espais. És el cas de la representació de *Moros i Cristians* d'Alcoi, la *Festa de Sant Joan* de Ciutadella o la *Santantonà* de Sant Antoni del Forcall.
- En altres casos l'espai per a la representació es delimita en un lloc concret. N'han sobreviscut exemples en la Patum i especialment durant la dansa dels plens o en una plaça castellera.
- En un tercer nivell hauríem de fer esment dels espais que es constitueixen com edificis i que són propers als antics amfiteatres. Un exemple de supervivències, les places de braus que són relloges de sol gegantins: dotze «tendidos» i la cursa comença quan el sol arriba al «tendido» cinc —«a las cinco de la tarde», escriu García Lorca.

Com pot un actor utilitzar aquesta realitat energètica sense misticismes a l'hora d'organitzar les transicions emocionals del personatge? D'una forma molt senzilla. Cal considerar l'espai d'actuació com un mini espai còsmic. Cal fixar amb precisió els quatre punts cardinals que orientin l'actor. L'actor decideix si un fragment de la seva actuació suposa un camí del nord al sud, o l'est o l'oest. Decideix aplicar aquesta força en un determinat segment del seu treball i transita cap el significat d'aquest desplaçament. Amb un joc d'emocions molt primàries anirà del bé al mal o de la raó a la passió. D'aquesta manera no cal que l'actor comprometi els seus sentiments reals en l'actuació. Les seves transicions emocionals tenen una base física. Aquest treball és eficaç fins i tot en un primer pla cinematogràfic o en donar sentit a la interpretació d'una cançó. Ho tinc comprovat.

Text inèdit. Difós entre els alumnes des de 2007.

5 El teatre, un ensenyament escolar

Cada vegada que parlo de la presència del teatre a l'escola amb un ensenyant —cosa que, per la meua trajectòria professional, he fet sovint— se'm planteja el dubte de si ens referim a la mateixa realitat. Estaríem d'acord que el teatre es basa en el fet de representar i que implica la comprensió d'un text o d'un guió, la creació d'uns personatges, la realització d'uns elements plàstics i l'aprenentatge necessari perquè la història pugui ser repetida davant del públic. Coincidiríem encara si ampliéssim aquesta fórmula amb altres ingredients com la música, el joc, la desinhibició, el sentit d'equip. Estaríem d'acord, per tant, que el teatre és una activitat enriquidora pel nen i l'adolescent i que desenvolupa uns valors socials quan els companys dels nens actors assumeixen el paper de públic que contempla i valora el treball que s'ha dut a terme. Però expressat així, l'activitat teatral no deixa de ser un programa d'intencions i ofereix un panorama que és contemplat amb una ullera de llargavista poc pràctica que, sovint, porta a una fertilització molt perillosa de la pràctica teatral. A mi m'agrada de girar el llargavista per empetitir la realitat i deixar un únic protagonista, el nen actor. Tot el problema se centra en què ha de fer l'actor. Quin procés ha de seguir per arribar, sense traumes, al fet de representar.

De fet, el nen entra en contacte amb la representació des que inicia el procés d'aprenentatge del llenguatge. Constantment el joc es basa en l'assimilació de diversos personatges i el nen els incorpora amb una autèntica credibilitat d'acord amb l'argument de cada joc. El concepte del teatre arranca del fet que aquest joc és violat per un estrany que esdevé espectador passiu. En aquest moment el teatre passa a ser divertiment i el procés del joc és forçat en funció d'uns resultats. El fet teatral es

frivolitza, en alguns casos, o, en d'altres, s'emfatitza i s'introdueixen al joc de la representació distorsions de diversa índole que poden ser tipificades de la següent manera:

- 1 Una exageració dels valors pedagògics del teatre ha portat sovint a enfocar-ne la seva presència a l'escola com una estratègia didàctica capaç d'aconseguir una actitud més dinàmica i orgànica. A vegades s'ha fet servir el teatre per ensenyar literatura o història o geografia, etc., amb el pretext que dramatitzant, per exemple, la història d'un rei el nen estarà més dinàmic. L'ensenyant té l'esperança que d'aquesta manera, com si es tractés d'una vareta màgica, l'escolar recordarà aquella lliçó per sempre més. La utilització del teatre en aquest sentit tan forassenyat, no crec que superi el valor que tenia la presència de la música a l'escola quan només era feta servir com a clau mnemotècnica per aprendre les taules de multiplicar o la llista de les preposicions.
- 2 Una segona distorsió es produeix quan el teatre posa tota la seva èmfasi en el fet de la representació pública. En aquests casos es reproduïx la dinàmica d'una companyia amateur que només dóna valor a la seva feina quan aconsegueix una estrena brillant. Es reproduïxen, llavors, en l'activitat teatral tots els vicis dels actors d'aquestes companyies. Es crea una dinàmica competitiva segons la importància del paper que s'ha donat a cada nen, les hores d'assaigs estan en funció d'aconseguir resultats, l'escolar és conduït com en una pista d'obstacles que ha de superar —recordar-se del text, dels moviments, controlar la utilleria, etc. La història substitueix el plaer de representar i, durant tot el període d'assaigs, hi és present la por a quedar malament o a fracassar. En aquest enfocament es produeix un desplaçament del protagonisme cap al professor o al monitor que assumeix, amb errònies pretensions, el paper de director teatral que protagonitza l'activitat i que ha de quedar bé el

dia que l'espectacle es faci públic. Podem dibuixar un esquema de funcionament que cal trencar i que es produeix quan l'activitat teatral té aquest enfocament. El nen que fa d'actor és seleccionat per les seves habilitats interpretatives, segons les fórmules més convencionals. El professor esdevé director escènic i posa en joc el seu prestigi personal en base als resultats finals de la representació, on posarà a prova les seves habilitats i la seva capacitat de domar. Finalment, els pares assisteixen amb embadaliment a la demostració pública de les gracietes dels seus fills.

- 3 També, sovint, l'activitat teatral és tan gratuïta com si, de fet, el teatre no servís de res. És el cas d'entretenir els escolars ocupant-los en coses desconnexes com fer una màscara, aprendre's una poesia de memòria, explicar una rondalla entre tots, etc. Aquesta fórmula és aplicada d'una manera més amatent quan l'activitat està vinculada a dates festives assenyalades com Sant Jordi, la Castanyada, el Carnestoltes, etc. En aquests casos es confon una activitat lúdica amb el teatre i això, a la llarga, contribueix a crear confusió entre els escolars.

Malgrat que un diagnòstic crític d'allò que s'està fent a les escoles quan es posa en funcionament una activitat teatral obliga a assenyalar alguns defectes, la sensibilitat i l'interès de molts mestres i centres per aquest art és una prova indiscutible que estem davant d'un tema important que exigeix la reflexió dels especialistes i el compromís de les institucions. Aquest escrit no té altra intenció que sumar-se a aquest compromís.

L'eix vertebrador és el procés de treball

Des de començaments del segle xx la creació teatral es vincula a l'entorn del concepte «posada en escena». S'ha definit aquest

terme com l'art de crear representació amb l'ordenament i el control del moviment, la imatge i el so, que són els tres sistemes receptius estimulats quan l'espectador està davant d'una representació. Des d'aquest punt de vista, l'art dramàtic és abastable a partir de determinades tècniques que hom pot aprendre i desenvolupar. L'aprenentatge de la pràctica teatral té unes regles de joc precises que fan que l'art de la «posada en escena» constitueixi un veritable llenguatge. En això rau, precisament, el caràcter creatiu del fet teatral. Cada treball implica, indefectiblement, posar en funcionament noves propostes, sempre arriscades. En teatre és impossible la còpia, perquè es treballa amb material humà que es veu compromès en la realització d'una obra.

L'objectiu del teatre és el procés de creació i no la representació pública, com l'objectiu del pintor és pintar i no tenir els quadres penjats a les parets. Quan parlem de procés de creació ens referim a l'ordenació de tots aquells aspectes que formen part del fet teatral. La relació en tots aquests elements per part de l'escolar li farà comprendre que el teatre és un fet creatiu, on conflueixen diversos llenguatges estètics. La manipulació ens menarà cap a una audició final que —a diferència del teatre professional— no serà mai un espectacle acabat, sinó una mostra del treball realitzat, que té el valor de ser irrepetible i personal.

Des d'un punt de vista didàctic el més important és que un procés de creació ha de ser ordenat, ha de tenir una metodologia que l'escolar ha d'arribar a comprendre mentre dura el seu aprenentatge.

Tot procés de creació teatral disposa d'un eix vertebrador. El primer pas —i un dels més importants— consisteix en l'elecció del material que serà objecte del treball. Des d'aquest punt de vista, s'ha de tenir present la possibilitat que ens ofereix el teatre de practicar la interrelació entre diversos llenguatges artístics. No cal necessàriament partir d'un text teatral. Al contrari, quan treballem amb escolars resulta molt més profitós interrelacionar

el teatre amb altres camps artístics o simplement culturals. La interrelació entre el teatre i la pintura a partir, posem pel cas, d'una selecció de pintures de Picasso ordenades per èpoques o per temàtiques, resulta molt suggerent i imaginativa, i comporta una reflexió teòrica molt valuosa des d'un punt de vista pluridisciplinar. Un aprofitament semblant es pot aconseguir si proposem als escolars de treballar a partir de la figura de Leonardo da Vinci o de la música de l'òpera *La flauta màgica* de Mozart o de la pràctica de determinades modalitats esportives o dels personatges més significatius d'un barri i de les seves relacions o de la teatralització d'un programa televisiu. Són exemples d'un material que pot abastar qualsevol idea que tinguem o que tinguin els propis escolars.

Amb el material escollit és necessari d'articular una estructura que ens permeti d'explicar una història amb totes les implicacions que comporta. El primer tractament passa per tres paràmetres:

- 1 La informació i documentació sobre el material, que ha de ser rigorosa i suggerent.
- 2 La reflexió sobre la poètica pròpia del gènere o del material. Picasso ens remet a una poètica diferent si treballem amb un quadre de l'època rosa o de l'època blava o amb el Guernica.
- 3 La decisió de quina serà la lectura fonamental i quines derivacions en podem treure. En el cas d'*Els miserables* de Picasso podem posar l'èmfasi en la situació, en la suposada biografia de cada un dels personatges, en la marginació o en qualsevol altre aspecte que es desprengui de la contemplació de la pintura.

Aquests tres elements han de proporcionar a l'escolar la reflexió teòrica d'allò que està fent i són l'esquelet que aguanta tots els altres elements de la dramatització: la guionització, l'espai escènic,

la caracterització i especialment la credibilitat del personatge que el nen ha de fer-se seu. Els altres elements que s'integren en aquesta estructura—com la veu, el cant, la màscara, el vestuari, l'assaig o la representació— no són els més importants, encara que esdevenen els elements més pragmàtics.

Un camp de saber contrastat

Fins ara hem parlat de *la presència del teatre a l'escola* i aquest terme pot semblar agosarat pel fet que suposa que el teatre s'immisceix —gràcies a la militància artística d'uns quants i d'una forma més o menys frívola— en un sistema educatiu travat de fa anys. El primer que cal és substituir aquest terme, *presència*, que funciona com eslògan reivindicatiu. Cal que parlem de l'ensenyament teatral i de la conveniència que sigui present, al costat d'altres sabers artístics, d'una forma normal en el currículum dels estudiants. Encara que sembli estrany, quan considerem el lloc que ha d'ocupar el teatre en l'ensenyament mitjà és convenient de començar la casa per la teulada.

El teatre al llarg del segle xx, ha constituït un camp de saber perfectament estructurat des de la teoria, la tècnica i la pràctica. Actualment aquest camp de saber té un abast universal inqüestionable. La teorització sobre el treball de la representació, el desenvolupament de la dramaturgia com a ciència d'estudi que implica tota la complexitat del fet teatral, la formulació i la interrelació de tècniques de formació de l'actor en tots els seus aspectes, la reflexió sobre la posada en escena des de la teoria de l'art i de la comunicació són parcelles d'un camp de saber perfectament estructurades com a matèries d'estudi.

Si acceptem que els estudis d'Art Dramàtic són universitaris i la llei així ho contempla, cal que s'estableixi una línia de formació i estudi que neixi en el sistema educatiu ordinari, però no com a activitat extraescolar, sinó com a matèria de treball que té

uns continguts que l'escolar pot anar assolint progressivament. Cal que es corregeixi la deficiència que suposa que un estudiant que, després de l'ensenyament mitjà, opta pels estudis d'Art Dramàtic sigui un perfecte desconexedor de qualsevol de les matèries que seran objecte del seu treball durant la fase universitària. La forma correcta de plantejar el tema és que aquests coneixements siguin integrats en el sistema curricular d'un batxillerat artístic. Perquè això sigui realitat un dia, cal que comencem a posar els fonaments que han de constituir l'estructura d'aquests ensenyants i que podem concretar en quatre pilars bàsics:

- 1 La presència a les escoles, com a especialistes que treballen al costat d'altres professors del centre, de postgraduats en Art Dramàtic.
- 2 La fixació de nivells de coneixement i aprenentatge que han de ser assolits en cada una de les etapes de formació dels nens.
- 3 La determinació d'una metodologia de treball, eficaç i experimentada.
- 4 L'elaboració de material bibliogràfic.

Podem concloure amb una reflexió final. La societat moderna estimula un increment de les hores que el nen dedica a la seva formació. Sabem que cal educar els infants per a una societat que demanarà gent molt preparada en determinades habilitats, però que proporcionarà als ciutadans del futur moltes hores de lleure que caldrà fer rendibles. Per diverses raons, la pràctica teatral pot afavorir la formació integral que hom reivindica pel ciutadà del futur, que podrà disposar amb més llibertat del seu temps.

Publicat a diversos mitjans des de 1991.

6 La tradició i el model interpretatiu català

Existeix un model interpretatiu català? Sovint responem negativament aquesta pregunta des d'un sentiment d'inferioritat vers el nostre teatre. Però no hauríem de ser tan categòrics perquè podem descobrir indicis que ens poden permetre de reconèixer un estil propi de la interpretació.

En determinats treballs del teatre català actual hi podem detectar un sentit rítmic de la llengua. Escoltant diverses versions del *Poema de Nadal* podem detectar un estil modèlic de dir els versos de Josep Maria de Sagarra. És fàcil de reconèixer un mateix ritme, un èmfasi semblant a l'hora de dir, posem per cas:

tots els camins van a Roma,
tots els camins, ja ho sabem!,
tots els camins van a Roma,
però no van a Betlem!

També podem fixar-nos en un particular sentit de la comicitat i del drama. La història de l'escena catalana ha fixat models més clars pel que a fa a la comèdia i al drama i ha passat més de puntes pel gènere tràgic. En el teatre actual encara és fàcil de veure una línia continua que va, posem per cas, d'Enric Borràs a Lluís Soler i de Joan Capri a Andreu Buenafuente.

Per aproximar-nos a la descripció d'un sistema interpretatiu català és útil de fixar-nos en aquell tipus de representació popular que ha sobreviscut dins d'uns mateixos models al llarg de diverses generacions. *Els Pastorets* en constitueix una mostra clara.

Els Pastorets

En arribar les darreres setmanes de l'any proliferen arreu de Catalunya les representacions relacionades amb el Nadal i, molt especialment, *Els Pastorets*. Podríem dir que no hi ha poble ni poblet que no mobilitzi les forces vives per tal de fer realitat aquest tipus de representació. Durant els dies assenyalats els escenaris s'omplen de personatges populars que es confonen amb els protagonistes bíblics per tal de recordar la història —el *Misteri*— de l'adoració dels pastors al portal de Betlem. Milers de persones se senten cridades per la tradició i omplen els patis de butaques de tota mena de teatres —patronats parroquials, ateneus, casinos, locals municipals— per badar, com infants, davant els trucs i la màgia dels efectes satànics, les sorpreses lumíniques que embolcallen els angelets i molt especialment el treball interpretatiu.

Davant d'aquest fet, sempre se'ns evidencia la mateixa pregunta: com és que un costum tan costós d'organitzar ha sobreviscut i, any rere any, reviu malgrat l'obvietat d'una història sense sorpresa argumental? La resposta també pot semblar òbvia: és que la força de la tradició segueix actuant des de l'interior d'una cultura.

Xavier Fàbregas, escriptor que es va moure entre la crònica historiogràfica i l'antropologia cultural, inclou un apartat dedicat a les representacions de Pastorets en el seu llibre *Les arrels llegendàries de Catalunya*, una obra esplèndida que ressegueix les llegendes, els mites i els ritus que configuren la tradició d'un país. D'aquesta manera Fàbregas ens vol fer entendre que darrere d'aquestes representacions hi ha el mateix cabal energètic que mou els ritus dels difunts, les festes majors o les manifestacions populars relacionades amb el pas del temps i els solsticis. En definitiva, que les representacions fetes a l'entorn del Nadal

són ancestrals i que constitueixen una part de la idiosincràsia del nostre poble.

Les representacions d'*Els Pastorets* són una tradició que a Catalunya trobem de manera ininterrompuda des de l'Edat Mitjana. Tanmateix, es degueren concretar com a gènere en la forma que avui les coneixem cap a finals del segle XVIII i els personatges que tipifiquen els pastorets es van pastant durant el segle XIX. Els textos més populars són els de Lluís Millà i els de Frederic Soler, per bé que els noms de Ramon Pàmies, Josep M. Folch i Torres, i Francesc A. Picas es reparteixen segurament les preferències dels afeccionats de Catalunya.

Escola d'espectadors

Sovint s'ha dit que el teatre és l'art de les relacions humanes i que es manté viu i dinàmic per la seva capacitat d'inserir-se en el teixit social. Això és cert i en tenim una mostra en l'afluència massiva d'espectadors a les sales d'espectacles, en el gran nombre de locals per al teatre que hi ha en funcionament en tots els indrets de Catalunya i en la gran proliferació de companyies amateurs disseminades per tot el país.

Els Pastorets són una escola de la vida. La seva posada en escena estimula l'associacionisme, l'adhesió a un projecte comú que esdevé signe d'identitat de tota una comunitat tant per les persones que són protagonistes de la representació com per aquells que cada any assumeixen el rol d'espectador.

Els Pastorets esdevenen escola d'espectadors perquè els que assisteixen a les representacions tenen punts de referència molt clars. Això els permet de comparar, amb criteris precisos —malgrat que no estiguin formulats d'una manera teòrica— els resultats interpretatius i l'encert o les millores de la posada en escena, amb cordialitat o amb vehemència. Aquestes representacions són inserides al teixit social, formen part de la vida col·lectiva

d'una comunitat que amb motiu d'aquestes representacions posa en marxa els mateixos mecanismes que a Itàlia va estimular la Commedia dell'Arte o a Anglaterra el teatre Isabelí.

El públic aprèn a tenir un punt de vista i aquesta és la qualitat principal si volen esdevenir espectadors intel·ligents.

Una escola d'actors

Una prova més de la vitalitat social que el teatre té dins la cultura popular la trobem en el fet que, encara avui, una part important dels actors professionals han de confessar que van començar la seva carrera fent *Els Pastorets*. Parodiant el sentit de l'humor dels graciosos d'aquest gènere, podríem dir que la vida d'un actor consisteix en passar per una corda fluixa que va d'*Els Pastorets* als serials televisius.

Per què molts dels nostres professionals situen l'origen teatral a la seva participació a les representacions d'*Els Pastorets*? Els defensors de la tradició diran que és perquè la gent, en el fons, estima *Els Pastorets*. Però potser hi ha unes arrels més sòlides que ens permeten de parlar d'aquest tipus de representacions com d'un gènere teatral propi, les característiques del qual són ben definides.

Els Pastorets constitueixen un esquema teatral complex i complet, si ens els mirem sense complex d'inferioritat i allunyant-nos d'establir comparacions. *Els Pastorets* tenen la categoria de gènere i en podem establir tres eixos d'identificació:

- Unes mateixes situacions escèniques imprescindibles: la temptació del dimoni camuflat, l'elecció de Josep com espòs, la lluita de l'àngel i el dimoni, la davallada a l'infern, etc.
- Un únic conflicte: el camí accidentat cap a la cova.
- Una mateixa categoria de personatges.

La faula d'*Els Pastorets* és narrada utilitzant tres categories de personatges que s'han anat consolidant al llarg dels anys fins assolir un rol força precís i identificable en la majoria de les actuals versions:

- Personatges conductors de la faula.
- Personatges bíblics.
- Personatges corals i fantasiosos.

Actuar-hi esdevé un escola d'interpretació completa perquè els referents dels personatges són clars. Quan un actor assumeix un rol es fixa en la forma com han resolt els qui l'han precedit les dificultats que implica el personatge. Saben que el primer que cal fer és imitar, reproduir tot allò que s'ha anat acumulant en aquell personatge al llarg dels anys. Més endavant, potser, la seva experiència li permetrà d'aportar alguna característica nova que formarà part del patrimoni del personatge per sempre. D'aquesta forma els personatges s'han fet complexos. Això vol dir que la tradició transmet les principals característiques o la descripció d'aquests tipus i que els anys han anat acumulant una tècnica interpretativa amb què afrontar aquests personatges.

Podem dir que existeix una tradició en la forma d'interpretar i que aquesta abasta tot el territori. La forma de representar la parella de còmics —més enllà del text de provinença: Bato i Borrego, Lluquet i Rovelló, etc.— utilitza els models dels sainets que tant van proliferar al segle XVIII i poden recordar personatges de Robrenyo. Però si ens fixem en els àngels o els diables haurem de cercar el seu referent interpretatiu en els misteris medievals. Aquestes fonts impliquen unes característiques que diferencien les dues categories de personatge. Els pastors cerquen un cert realisme interpretatiu o, si voleu, tenen un peu al costumisme. Per contra, els personatges simbòlics basen el seu treball interpretatiu en una estilització pictòrica clarament diferenciada entre el maligne i els àngels. El mateix cas el trobem en el model

iconogràfic de Sant Josep i la Mare de Déu, que obliga a una interpretació austera, continguda, digna. Aquest referent pictòric és especialment present a l'escena final de l'establia, que manté un cert quietisme malgrat que als personatges protagonistes se'ls permeten algunes llicències interpretatives: fer una broma a la Mare de Déu, una llengota al dimoni, etc.

El fonamental és que *Els Pastorets* esdevé una primera escola d'actors, perquè ensenya a fer un determinat tipus de teatre i això és molt útil quan un actor se'l planteja com un ofici. Des d'aquest punt de vista podríem dir que haver interpretat uns personatges que formen part de la tradició dramàtica del teatre d'aquest país i que —malgrat un cert complex d'inferioritat— constitueixen un referent, proporciona una bona eina de treball i un entrenament útil. Per la formació teatral és molt important tenir models de la categoria que siguin, però que siguin models que la societat reconeix, que l'actor coneix amb precisió i que al llarg dels anys han estat subjectes d'una certa tècnica interpretativa. Els personatges d'*Els Pastorets* constitueixen un cas emblemàtic de tot això. I per molts anys.

Publicat al dossier «Teatre i tradició», (*Pausa.*), núm. 21, 2005.

7 Un espai per al cerimonial de darrere el teló

Les *Passions* que es representen a diversos indrets de Catalunya són una evolució lògica dels Misteris d'origen medieval en els quals eren escenificats passatges de la vida de Crist, de la Mare de Déu o d'algun sant. Les primeres mostres d'aquest gènere poden ser datades del començament del segle x, al nord d'Occitània, on diverses esglésies van introduir a la litúrgia pasqual seqüències dialogades, representades per personatges dels evangelis. Fins al segle XII, no s'introdueix la llengua vulgar i el diàleg no cantat.

Amb el pas dels segles el gènere va evolucionar: l'escenografia es va complicar, les representacions van sortir de les esglésies cap a les places, la música va abandonar el seu paper preponderant, els clergues van deixar de ser els únics actors dels misteris, es van constituir confraries entre els diversos estaments socials, etc. Aquesta evolució continuada va fer que, al segle XIV, els misteris ja s'haguessin convertit en autèntics espectacles teatrals.

Per pressions de la jerarquia eclesiàstica aquests espectacles han seguit un recorregut per diversos espais, bona mostra dels quals encara són vius a alguns indrets dels Països Catalans. Les representacions d'*El Misteri d'Elx* són una bona mostra de com eren utilitzats els presbiteris de les esglésies. Moltes processons, i especialment la que se celebra a Verges i que inclou *La Dansa de la mort*, són exponents de com aquests espectacles van ocupar les places públiques. A finals del segle XVIII es traslladen als escenaris dels edificis que van bastir a quasi totes les poblacions les societats culturals i recreatives. La pràctica continuada d'aquestes representacions, que localitats com Cervera, Esparreguera, Olesa o Ulldecona han assumit com a tradició, va impulsar a partir dels anys seixanta la construcció de teatres

«gegantins» capaços d'afavorir la complexitat tècnica i d'encaibir un major nombre d'espectadors. Allò que s'esdevé en aquests teatres durant una representació és un fet peculiar. Hem concretat la nostra anàlisi en el teatre de La Passió d'Esparreguera.

La representació teatral com excusa d'una festa

El desenvolupament de l'espectacle de la Passió constitueix un fet molt particular que el diferencia substancialment d'una representació teatral convencional. No entrarem en consideracions referides al fet comunicatiu entre l'espectacle i el públic, tals com que l'espectador coneix perfectament la línia narrativa de l'espectacle i que se'n fa còmplice en reiterats i escaients aplaudiments, sospirs, silencis o llagrimetes. Més enllà de reflexions dramatúrgiques, l'assistència a una representació de la *Passió* suposa una activitat festiva. La funció comença a un quart d'onze del matí i acaba a les sis de la tarda i d'aquest fet se'n desprèn tot un ritual. Els espectadors han hagut de matinar, han viatjat fins a trobar la població. Saben que la representació, repartida en 32 escenes, dura més de cinc hores i que serà interrompuda amb un extra gastronòmic a qualsevol restaurant, per potenciar-ne el caràcter lúdic.

El teló, línia divisòria d'un altre cerimonial

Potser en cap altre tipus de representació teatral el teló marca una línia divisòria tan nítida entre dues realitats de categoria diferent. El que passa entre bastidors no té res a veure amb allò que l'espectador contempla emmarcat en l'escena. Sovint hom s'ha referit a la soledat de l'actor al seu camerino un cop finalitzada la representació, quan el públic l'ha abandonat després de la darrera aparició per rebre les glòries. Aquesta soledat només s'entén perquè tot allò que ha fet l'actor des del moment que va

prendre la decisió de dedicar-se a aquest ofici fins a la funció del darrer dia tenia com a destinatari l'espectador. Aquesta solitud no existeix darrere el teló on s'ha representat la *Passió*, perquè aquí s'ha tractat l'espectador com un convidat foraster a qui s'ha deixat mirar per una finestra enganyosa. El testimoni més clar d'això és que al final de la representació no puja i baixa el teló, ni ningú no surt a saludar reverentment per rebre les lloances. Simplement, quan a l'escenari ja no hi queda ningú, es fa córrer la cortina i l'espectador és convidat a visitar un edifici que s'ha convertit en un magatzem silencios i buit.

Un espai lúdic darrere el teló

Deu vegades l'any, aquestes instal·lacions, que aparentment no es diferencien de les de qualsevol teatre mitjanament ben condicionat, es converteixen en un paratge per a viure-hi deu jornades particulars. Tot allò que s'hi esdevé està només lleugerament referit a l'espectacle que s'hi representa, perquè la gran majoria de gent que hi acudeix no té consciència d'actor. Curiosament es tracta d'un dels pocs espectacles, potser l'únic del món, en què quan comença la representació la majoria dels actors que hi intervenen encara són al llit i quan acaba molts ja tornen a ser a casa seva. Naturalment cal excloure d'aquesta curiositat els personatges principals i aquells que porten el pes de l'execució tècnica. Aquests darrers, però, estan en franca minoria. Dels 425 actors que hi intervenen només 83 tenen un personatge definit i la intervenció de la majoria d'aquests es produeix en un moment breu. Així, doncs, el fet de sortir a escena no esdevé la seva principal ocupació. Hom hi cerca una activitat de lleure, una relació entre persones que moltes vegades només són companys d'escenari, però que són fidels a aquesta cita —temporada rere temporada, al llarg de tota una vida— per a dur a terme aquella sèrie d'actes que el costum ha convertit en celebració.

La distribució del territori

Com a qualsevol festa de tipus tradicional, la distribució del territori és definitiva del ritual. Aquest fet també es produeix en el que hem anomenat «cerimonial de darrere el teló». El personal que participa en la representació es pot dividir en dos grups clarament diferenciats: aquells que interpreten un personatge i els que s'encarreguen del funcionament dels mecanismes, dels canvis de decoració i de la logística en general. Aquesta darrera brigada es reparteix en espais clarament vedats, dels quals se'n senten inquilins i des d'on estableixen excel·lents relacions de veïnatge amb la resta de l'equip. En tenim un exemple dalt del teler. Tres homes que han pogut accedir a l'abocador sense ni passar per l'escenari conviuran tot el dia junts, gairebé desenfeïnats: si no haguessin d'esperar el moment oportú, la seva ocupació duraria aproximadament un quart d'hora. Des de 10 metres d'alçada contemplen escèptics el tragí de l'escenari. Poden conversar en veu alta de qualsevol cosa i fins i tot escoltar la radio. Si algú els visita, naturalment li canten les excel·lències dels contrapesos. Uns altres dos s'estan a un reduït balconet des d'on constantment dirigeixen el raig lluminós d'un reflector sobre la figura del protagonista.

A peu d'escenari la defensa del territori es torna més feréstega. Els regidors es mouen per tot arreu supervisant allò que funciona de rutina. L'avisador, càrrec ocupat tradicionalment per una dona, pràcticament no es mou d'una superfície de quatre metres quadrats, des d'on manipula els timbres que adverteixen tothom del final i del començament de cada escena, i també acostuma a guardar la criatura d'algun amic, que asseguda a terra s'embaïda d'allò que veu. És un lloc on sol haver-hi bona conversa.

L'equip més compacte és constituït pels tramoies que amb gran habilitat disposen els elements escenogràfics. S'han de moure d'un costat a l'altre, però quan estan inactius en petits

grups acostumen a acudir a una cita que es produeix sempre al mateix lloc, darrere un determinat paravent. També ocupen un espai propi els traspunts, els utillers, els que fan córrer els núvols, etc.

El grup més nombrós de participants és format pels que interpreten personatge. Quan no han d'actuar no s'acostumen a estar als camerinos. Cadascú té l'hàbit de freqüentar una zona determinada —sota l'escenari, al corredor de darrere el ciclorama, a l'espatllera de la dreta o a la de l'esquerra, al magatzem dels decorats entremig de les oliveres i les columnes, o per les escales, que normalment són plenes de criatures. Un dels llocs més sovintejats és la sala del maquillatge. Quasi es pot dir que tothom té un lloc de residència. Fins i tot a les fosques és fàcil de trobar algú, perquè se sap on s'està.

Els clans o la duplicitat de cadascú

Des d'un altre punt de vista, l'aspecte més remarcable del ritual és la simbiosi que s'estableix entre l'interpret i el personatge. La gent intervé en aquest espectacle des de petits i això fa que tothom es comporti amb una perfecta simplicitat, malgrat d'anar disfressats amb una túnica o de portar barba postissa. És molt semblant a la naturalitat amb que els clergues es revesteixen per a les celebracions litúrgiques. Fosos en una doble personalitat, tothom es coneix i és reconegut. Els actors mantenen una relació espontània que inclou també qualsevol tipus de conversa o de joc, en el cas dels infants, que molt sovint es manté quan ocupen l'escena i els espectadors els identifiquen com habitants de Jerusalem.

Al mateix temps, el tarannà d'una relació que podem anomenar civil —parentiu, veïnatge, companyonia...— es veu modificada per la representació. En molts casos la gent s'agrupa durant tot el dia d'acord amb l'estatus social del personatge que encarna.

Els governants, els sanedrites, els apòstols, les concubines, els criats, els servents, la soldadesca, els botxins i el poble ras reproduïxen fictíciament un escalafó social que es manté igualment fora d'escena. En aquest nou ordre sovint se subverteix la realitat de la societat civil de la població. En aquest sentit podríem aprofundir molts matisos i inventariar multitud d'anècdotes. Fora el cas de parlar de qui-dóna-a-qui la bufetada a l'escena de Jesús davant d'Anàs.

L'espai irradiat

Com en d'altres manifestacions de tipus popular i tradicional el ritual desborda l'espai que li és propi i els efectes de la celebració envaeixen altres llocs. Es materialitza un espai irradiat fora de l'edifici on té lloc la representació. Els participants es troben pel carrer en moments determinats i, amb una parsimònia peculiar, fan el trajecte junts fins al local. Molts no tornaran a passejar plegats en tot l'any. També hi ha qui, calmós, porta els xais o el cavall fins al teatre. Qui els veu, comenta: van a la Passió.

Molt sovint, les persones que han tingut una missió semblant volen prolongar la relació i organitzen algun àpat. Es va donar el cas que una vegada l'any una colla es quedava a dinar a l'escenari i utilitzaven la mateixa taula del Sant Sopar. D'aquesta manera prolongaven el cerimonial darrere el teló.

Publicat a Llorenç PRATS (ed.), *La Passió d'Esparreguera. Impressions antropològiques*. Sant Esteve Sesrovires: Patronat de la Passió d'Esparreguera, 2001.

8 Textos de presentació d'alguns muntatges

Escolta...

Allò que més m'interessa del text de Harri Virtanen és la força dinamitzadora que tenen les situacions dramàtiques que planteja. Davant del diagnòstic cert i coincident en referir-se la societat a les crisis del final del segle xx, *Nyam-Nyam* col·loca l'espectador en el terreny de les intuïcions. Els tres personatges mostren un mateix punt de vista sobre la realitat que viuen. Tots tres es refereixen a la «felicitat de l'èxit». Però el que podríem anomenar «una intuïció personal» els porta a defensar concepcions oposades. Se senten atrets per la intransigència fins al punt de sentir plaer per la destrucció i l'autodestrucció.

Allò que més m'atrau del text de Harri Virtanen és el plaer del joc escènic. La descoberta progressiva de les experiències que viuen els personatges esdevé un gaudi per a l'espectador. La comprensió d'allò que s'amaga darrere la conversa l'estimula a realitzar una activitat intel·ligent.

Allò que m'ha estimulat a muntar *Nyam-nyam* està referit al treball actoral. La base d'aquesta posada en escena és la persona de l'actor, la seva reflexió, la seva creativitat, el seu ofici, el seu rigor... Actors i actriu han treballat, tots tres, amb sentit de l'humor i sense pedanteria. Han furgat el silenci en un espai buit i la vida dels personatges els ha demostrat que la paraula devora.

Silenci....

Programa de mà de *Nyam-nyam*, de Harri Virtanen (Centre Dramàtic del Vallès, 1993).

El cor a la boca

S'atribueix a l'enginy dialèctic de Joan Oliver la frase «hi ha una cosa pitjor que no tenir tradició, és tenir-la dolenta» referida als textos dels autors que constitueixen irrefutablement la història del teatre català. Expressions com aquesta han niat una sensació generalitzada de desànim a l'hora de llegir la nostra «tradició» teatral que contrasta amb el sentiment comú que cal recuperar l'obra dels autors emblemàtics. Ignasi Iglésias ha estat una de les víctimes més clares d'aquesta dialèctica o, si voleu, d'aquesta esquizofrènia. Iglésias es va erigir com una figura imprescindible al tombant del segle passat (XIX-XX) i la seva obra, extensa, va teixir una poètica consistent i rica. Malgrat això, ha restat categòricament allunyat dels escenaris.

Cada vegada estic més convençut que la revisió d'un clàssic s'ha d'allunyar al màxim d'un treball historicista. No es tracta d'apropar-nos a ells sinó de rescatar-los de la seva època. Els textos antics només poden tornar a ser productes frescos si tenim la capacitat d'injectar-los tots els avenços que la dramaturgia ha estat capaç d'acumular al llarg dels darrers cent anys. I no em refereixo als progressos tecnològics sinó a les múltiples descobertes que sobre el llenguatge escènic i el treball actoral han fet els grans creadors del segle XX —Antoine, Appia, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Brook, Grotowski, Kantor, Strehler... Gràcies a les seves aportacions, ara el teatre s'allibera de la servitud als corrents, als ismes, als mètodes de treball... Disposem d'unes eines tan fines que podem fer cirurgia a una obra clàssica i acostar-la a la sensibilitat i a la tècnica dels actors contemporanis i a l'humanisme i als gustos del públic d'avui.

Podem endinsar-nos al teatre d'Ignasi Iglésias per diversos camins: fer un teixit amb les peces curtes més atmosfèriques, plantejar una narració escènica a partir de situacions de diverses de les seves obres, cercar una obra que ens suggereixi diversos

motius de joc. Aquesta darrera ha estat la iniciativa que hem escollit. Què hem fet per rescatar de la «tradició» *La barca nova*?

Primerament creure en el text. A *La barca nova*, Iglésias observa amb el millor estil dels pintors de cavallet de l'època —Ramon Casas, Isidre Nonell— el comportament real dels pescadors de Sant Pol de Mar de començament de segle. Retrata uns personatges sorruts, discrets pel que fa als sentiments, eixuts i poc expressius. D'aquest fet neix una escriptura moderna per la seva precisió que l'allunya de la literaturització retòrica i el mena cap a la rèplica curta. A més el treball de camp sobre el llenguatge —argot mariner i expressions de parla popular— proporciona un encanteri i un secretisme que fa que l'obra agafi una dimensió èpica. La presència de la mort, el pes de les creences convertides en supersticions, l'amor passional i secret manté els personatges en una situació de conflicte dramàtic constant. Al mateix temps, Iglésias interposa clarament dues maneres d'entendre la vida —la de la gent gran i la dels joves— que força el canvi social, el cooperativisme. Aquesta transformació es produeix sense discursos magistrals. Som davant d'una situació real sense romanticisme.

Iglésias fa un còctel de simbolisme, teatre de situació i narració èpica i ens proporciona un material dramàtic de primera categoria que ens permet d'investigar en una línia de posada en escena apassionant.

Hem dut al límit aquest atreviment de l'Iglésias i hem cercat la convivència formal de dos llenguatges. L'espai, la música i la llum configuren un marc atmosfèric que acull amb harmonia el treball realista de la interpretació, el vestuari i la caracterització. D'aquesta manera la posada en escena se sosté en una poètica de contrast que cerca la contemporaneïtat del text.

Lògicament hem utilitzat l'actor com a peça clau de la representació i ens hem situat a la frontera de diversos registres interpretatius. En algunes escenes els actors fan servir una textura

clàssica: sostenen la seva interpretació en la paraula. Altres escenes tenen un tractament més intimista i els actors exploren el món de les emocions. Altres moments, mentre prenien força el treball coral, ens hem basat en el gest i l'activitat sobre l'objecte. Però finalment ho hem fos tot en un sol procés de treball consistent en cedir metòdicament la rèplica a l'actor perquè se la faci seva des de la sensibilitat contemporània.

El resultat: un dibuix escènic que es fonamenta en la darrera rèplica de l'obra «tot es transforma». El món interior explota en un espai obert, la llum ofega la foscor i l'hermetisme dels personatges s'allibera fins a posar-los el cor a la boca.

Programa de mà de *La barca nova*, d'Ignasi Iglésias (Teatre Nacional de Catalunya, 1999).

Condicions atmosfèriques de *Pluja seca*

Els homes al llarg del nostre procés de civilització sembla que ens hàgim especialitzat en la capacitat d'amagar la veritat darrere les paraules. Ara que som a l'època de les transmissions, aquesta tergiversació està esdevenint un vent tràgic potentíssim que ens arrossega indefectiblement a un nou estat selvàtic. «Encara que sembli mentida hi ha gent que li fa por que se sàpiga la veritat». És que sovint la veritat ens espatlla una bona història i no podem resistir l'impuls d'aferrar-nos a l'expressió covarda: i què és la veritat? Aquesta actitud ha acabat conformant un comportament que al llarg de la història, i avui més, ha dut molts homes a la mort i molts pobles a la ruïna. L'extrema contemporaneïtat d'aquesta qüestió ens dóna l'impuls i ens estimula el desig de mostrar-vos allò que viuen els personatges de *Pluja seca*.

Des de bon començament em va atraure l'estructura narrativa d'aquesta obra. Jaume Cabré es passeja amb una feresta elegància pels camins del cisma d'occident —mig veritat, mig

mentida— durant la primavera, l'estiu i la tardor de 1423 i circula amb un bon sentit de l'observació dins una cruïlla de circuits minats d'interessos que acabaran dinamitant les relacions humanes al segle XXI. Per fer més apassionant el viatge, l'autor esmicola la narració en peces d'un trencaclosques que esdevé un joguet d'entreteniment per l'espectador que seguint el joc veurà estimulada la intel·ligència i la capacitat d'emocionar-se.

Penso que una dramaturgia de la representació de *Pluja seca* ha de tenir en compte tres aspectes fonamentals.

- Cal cercar el sentit tràgic de la història des de la ironia. Aquesta dualitat revela la incapacitat de l'home per enfrontar-se a un adversari digne. Seguint les paraules de Hebbel, «la tragicomèdia apareix sempre que un destí tràgic es manifesta d'una forma no tràgica, allà on hi ha un home en lluita que és eliminat, però on no trobem força moral sinó un pantà de circumstàncies que engoleix milers d'homes».
- Cal plantejar un treball actoral molt peculiar. L'actor s'ha d'enfrontar amb una temporalitat fragmentada que li fa fer salts forassenyats des d'un punt de vista interpretatiu. Això només ho pot resoldre amb un entrenament maratonianà de les transicions del seu personatge i del joc de les seves emocions.
- Cal resoldre la mecànica dels canvis. Trenta escenes en sis espais diferents és excessiu i pot perjudicar greument la implicació de l'espectador en la història. Això obliga a investigar sobre la teatralitat amagada en el text de Jaume Cabré. El sentit de la ficció s'ha d'apoderar de l'espai escènic i cal desplaçar el sentit de la realitat a la llum i al so.

Durant el muntatge hem posat la capacitat creativa de tot l'equip al servei del text d'una forma clara i neta. Cabré utilitza una *carpinteria* narrativa molt peculiar que ha esdevingut eficaç en la literatura i en la ficció televisiva. Ara es tractava de cercar-ne la

teatralitat, que vol dir potenciar la poètica de l'autor des de l'espai escènic. El títol mateix —*Pluja seca*— semblava remetre'ns a una qüestió atmosfèrica. Aquesta obra de Jaume Cabré ja és una mica de tots els que hem treballat a la sala d'assaig. Desitgem que des d'ara també sigui una mica de tots vosaltres. El teatre té aquestes coses.

Programa de mà de *Pluja Seca*, de Jaume Cabré (Teatre Nacional de Catalunya, 2001).

La força dels records

Cada vegada més la gent del nostre temps releguem la memòria a les màquines informàtiques. El disc dur ha superat el cervell pel que fa a la capacitat d'emmagatzemar informació. Però no ens enganyem: si comparem la categoria d'aquesta eina binària amb la d'aquest òrgan neuronal, allò que en diem vida supera amb escreix allò que coneixem amb el nom de software.

La vida humana es fonamenta en la cultura del record i no en les dades memorístiques. *16.000 pessetes* és, precisament, una obra sobre el record. Els seus personatges tenen molt desperta la capacitat de reviure experiències passades i això és un dels estímuls principals del present. Finalment la vida d'una persona té el seu suport en el pas del temps. Però tal com deia Appia el temps d'un personatge necessita l'espai. Per això l'obra de Manuel Veiga juga també amb l'espai.

Els personatges de *16.000 pessetes* són concrets, estan arrelats —o desarrelats— a la Barceloneta i els podem observar en els moments més importants de la seva biografia. Estableixen un joc amb el rellotge del temps que els permet de viatjar del present —1992, any dels Jocs Olímpics— al passat —1962, any de la gran nevada. Al mateix temps, la força del record de la Soledat, ens aboca espais diversos: un quart de casa i la presó de

Can Brians. Tot això fa que *16.000 pessetes* tingui un peu al realisme i un altre al realisme màgic.

La Soledat, la Fina, la Dolors i el Man us resultaran personatges familiars perquè formen part del paisatge barceloní i la seva història pot ser la de qualsevol de nosaltres. Cadascun mostra amb apassionament la seva manera d'entendre la vida i defensa amb vehemència les seves dèries. En definitiva, personatges normals alimentats per la gran humanitat que desprenen les tres actrius i l'actor.

En aquesta obra el record funciona com un imant que atrau diversos temes: la família, la malaltia, el sexe, la misèria, la justícia, l'urbanisme, la cultura, l'economia i la memòria històrica.

Al final, una pregunta: és més important mantenir viu el record o reivindicar la memòria?

Programa de mà de *16.000 pessetes*, de Manuel Veiga (Teatre Nacional de Catalunya, 2005).

El Casament d'en Terregada

Amb la programació d'*El Casament d'en Terregada*, el TNC fa una aportació més en la línia programàtica d'acostar els clàssics del teatre català al públic d'avui. En aquest cas es tracta de Juli Vallmitjana (1873–1937), un autor particularíssim, que en la seva narrativa es va interessar per personatges marginats de la Barcelona de començament de segle.

Vallmitjana deixa constància que la seva escriptura és el fruit de tenebroses excursions pels carrers de Ciutat Vella, on es veu la manifestació de la vida, on es pot llegir l'esperit del poble i on hi ha la representació més genuïna de l'estat moral d'un país.

L'escriptura dramàtica de Vallmitjana és d'una textura perfectament contemporània. Dota cada personatge d'unes rèpliques amb precisió d'orfebre de la paraula. El llenguatge esdevé

un document molt valuós de la parla barcelonina de començament de segle, i és especialment interessant per l'ús que fa de l'argot de malfactor i el caló. Els personatges d'aquesta història, però, no són gitanos, formen part del món dels paios.

En la nostra dramaturgia hem resseguit la figura del Terregada, protagonista d'una part important de l'obra de l'autor —*Sota Montjuïc* (1908), *En Terregada* (1911) i *El casament d'en Terregada* (1913). Estem davant un dels personatges més complexos i més ben dibuixats de la dramaturgia catalana de la primera meitat del segle xx, a l'entorn del qual s'agrupa una colla de gent del món de la marginalitat, persones vitals, divertides, espontànies, primàries, imprevisibles, brutes; és a dir, contemporànies.

Aquest personatges, abans que bons o dolents, són homes, elements complexos d'un món no gens elemental. Des d'un lloc concret, el suburbi de les grans poblacions, denuncien el poc sentit i les tares de totes les classes socials, però, en definitiva, el que compta és l'home que sempre és el mateix.

En un espai dislocat, els actors han furgat en les característiques del comportament de cada un dels membres d'aquesta tribu fins a trobar-hi una generositat exemplar: la seva personal humanitat.

Albert Mestres (dramaturg) i Joan Castells (director)

Programa de mà d'*El casament d'en Terregada*, de Juli Vallmitjana (Teatre Nacional de Catalunya, 2009).

9 Pròlegs

El teatre com a eina per a la construcció del coneixement

El teatre esdevé modèlic des del punt de vista de la construcció del coneixement. Els personatges —que són observats des de fora per l'espectador— no fan altra cosa que construir el seu «propi coneixement» des de la ficció i a través de la vivència dels conflictes que genera la història que narren.

Aquesta realitat està molt inserida en l'ésser humà per la influència del teatre en els moments decisius de la història del coneixement entès com a cultura. Des dels grecs, el teatre ha estat un element dinamitzador en tots els períodes de la història del pensament i la cultura. Etimològicament, la paraula persona prové del mot personatge i aquest, del concepte de màscara. Des dels seus orígens, el teatre és part del comportament.

Coneixem la «realitat» d'una obra de teatre gràcies als models que els personatges construeixen per entendre i explicar la seva pròpia realitat. Per aquest motiu, assistir a una representació té un valor educatiu de primer ordre, i també per altres raons:

- Veure com es desenvolupa un argument dramàtic no és altra cosa que observar reflexivament com uns personatges gestionen durant una hora i mitja la seva pròpia vida i com aborden els conflictes —generalment complexos— que els planteja l'autor. El comportament dels personatges esdevé modèlic i paradigmàtic i sempre remet l'espectador a la mateixa pregunta: Jo ho faria igual? En una societat en la qual els nens cada vegada han de gestionar més d'hora la seva pròpia vida, els models dels personatges teatrals poden esdevenir d'una gran importància. Els nens aprenen de les experiències fictivals dels personatges perquè

- entendre aquests comportaments mentre segueixen un argument els suposa una troballa gratificant.
- Una altre valor important del teatre, pel que fa a la construcció del coneixement, és la inseparable relació entre el teatre i el diàleg. L'essència d'una obra de teatre és el diàleg que estableixen els personatges. El pensament dels personatges progressa pel camí del diàleg; sense aquest valor una representació teatral no existiria... El diàleg és el valor educatiu més valuós.
 - El teatre es produeix en directe tot i no ser real. D'aquí es desprenen moltes conseqüències com a realitat educativa. Voldríem referir-nos només a la capacitat d'emocionar. Podríem dir que el fet teatral és tan primari que vol provocar sentiments elementals a l'espectador —segons el tòpic: riure o plorar—. Això, però, només es produeix quan l'espectador ha estat capaç d'entendre i per tant, de reflexionar amb el propi esforç.
 - Malgrat tot, la voluntat del teatre és entretenir, però considerat des de la perspectiva que acabem d'exposar és evident que contribueix al fet que l'espectador visqui una experiència de coneixement d'ell mateix. Davant d'una bona obra de teatre esdevenim indefectiblement espectadors intel·ligents.

Publicat a *El món del teatre*, crèdit de síntesi ofert als Instituts des del TNC, 2001.

Ecrits com a manifestacions collectives

Xavier Fàbregas era reconegut com a polifacètic pel que fa al seu treball intel·lectual. La seva visió de les arts de l'espectacle és pluridisciplinària. Un home com ell només cap en un substantiu: escriptor. Xavier Fàbregas va ser un escriptor. Referint-nos-hi hem d'entendre l'ofici d'escriptor com una forma de pensament, com una metodologia per anar construint a cops de coherència un edifici amb façana d'espill que reflecteix una meditació personal. Fàbregas recull el saber de la societat, la qual contempla amb ulls felins, i el gira del dret i del revés per tornar-lo a mostrar a la societat mateixa. En el procés del seu treball aquest saber s'ha tombat sobre si mateix i l'edifici ha canviat de perspectiva.

L'escriptor, Xavier Fàbregas, va ser un corredor de fons cada vegada més entrenat. Sorprenia els companys i els editors mateixos per l'aparent simplicitat amb què escrivia un llibre. Amb amable sornegueria acostumava a disculpar-se davant d'una nova obra acabada dient: «fas l'índex i ja està». Tenia, però, un altre secret: l'entrenament constant. Amb pulcritud sistemàtica prenia notes de tot. Després hi consolidava un discurs intel·ligent i perspicaç gràcies a la transparència i la precisió del punt de mira que utilitzava. Intel·lectualment sempre sabia on era. Dempeus en un principi que ell creia sòlid, aventurava nous horitzons per emprendre el vol.

Camins diversos —de la crònica historiogràfica a l'antropologia cultural— el fan transitar per paratges cada vegada més interessants gràcies al caràcter multidisciplinar del seu treball. La clara vocació de cronista el porta a aprofundir els lligams de la història i a aventurar noves hipòtesis d'anàlisi d'aquella realitat que ell va arribar a estimar: «les manifestacions collectives». Ignasi Terradas, en el Simposi d'antropologia cultural sobre Xavier Fàbregas, hi remarca el caràcter científic del mètode amb què analitza les «manifestacions collectives» i com el seu treball

es troba amb l'antropologia i amb altres ciències socials, cada vegada d'una manera més precisa. Fàbregas s'ocupa de les «manifestacions col·lectives» enteses «com tot allò que té una manifestació exterior, tot allò que d'alguna manera podem cristallitzar, fotografiar o tenir-ne una imatge. És a dir, veure la part que va més enllà del simple missatge i veure com hi ha tot un gest, una expressivitat que en principi només és una cosa de forma, d'aparença, un difuminat entorn de les accions que ens mena a aquest fons de la cultura».¹

La crònica quotidiana

Fàbregas també aplica aquesta òptica de la «manifestació col·lectiva» quan exerceix la crítica teatral als mitjans de comunicació periòdics. Malgrat la urgència d'un treball d'aquesta mena, mai no fa exercicis d'habilitat intel·lectual davant la crònica d'un espectacle. D'una forma intransigent sempre posa en un primer pla la utilitat pública dels seus escrits, reivindicant-hi incessantment el valor públic i social del món de l'espectacle.

La producció del període que aquest volum (1977-1982) inclou és la menys prolifera pel que fa a la crítica teatral de Xavier Fàbregas. Es donen en la seva vida dos fets que expliquen aquesta frenada de la producció periodística. El novembre del 1978 deixa de col·laborar assíduament en el diari *Avui*. Al cap de quatre mesos reprèn una col·laboració periòdica com a responsable de crítica teatral al *Noticiero Universal* on, de fet, durant quatre mesos només publica set articles. Després, sense abandonar mai les seves col·laboracions a *Serra d'Or* s'està dos anys i mig apartat de l'exercici de la crítica, fins que l'octubre del 1982 pren la responsabilitat de la secció teatral d'un altre periòdic

¹ Ignasi Terradas, *Entorn de l'aportació de Xavier Fàbregas a la història i a l'antropologia*, dins de *Simposi d'antropologia cultural sobre Xavier Fàbregas*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.

barceloní, en aquest cas *La Vanguardia*, que no deixarà fins al final, l'estiu del 1985.

Que Fàbregas s'estigués tants mesos sense fer crítica teatral només es pot entendre per una causa que va considerar prioritària i que també fa referència a la visió de servei al país. El 1980 accepta una responsabilitat pública i és nomenat cap del Servei de Cinematografia i Teatre de la Generalitat, en procés de restauració. Fent gala de la seva intel·ligència, s'alliberà de la incomoditat d'aquesta missió després de dos anys, aprofitant l'es-càndol que va provocar la censura lingüística exercida sobre l'obra de Jordi Mesalles *Els Beatles contra els Rolling Stones*, en què l'autoritat va obligar a substituir paraules malsonants per mots escaients.

Una aproximació amical: els titulars

Les normes més elementals de la comunicació ens indiquen la importància que tenen els titulars en els mitjans de comunicació escrits. En aquest cas, hi ha acord entre els entesos que és més important el farciment que el gall. Si l'articulació d'un pensament crític sobre una representació teatral és com una arma, el titular n'és la bala. És el projectil que arriba net i clar al cor de la víctima. El titular té un percentatge de lectors immensament superior al de l'article. Per aquesta raó em permeto la frivolitat de reflexionar només sobre els titulars dels articles de Fàbregas. Deixo per al lector l'activitat més intel·lectual d'assaborir-ne cada una de les menges.

En el seu exercici crític, Fàbregas feia un joc per les bandes. Conscient de pecar de xafarderia, podem reduir la valoració que fa dels espectacles a tres paràmetres. Els seus escrits fluctuen de la valoració positiva i elogiada a la desqualificació mordaç, tot passant pel comentari sense significació valorativa. Quasi mai no es queda a mig camí; només un 15% de les seves crítiques són fetes sobre la base d'un comentari descriptiu. La majoria agafen

el toro per les banyes i formulen una valoració sense palliatius, clara i neta. La majoria, el 48%, són escrits que poden ser considerats «bona crítica» per les persones implicades, perquè són fets partint de l'elogi i la valoració positiva d'una feina que ha arribat allà on el crític suposava que havia d'arribar. Però un bon nombre, el 36%, són tot el contrari: «males crítiques» sense ambigüitats. Aquest agosarament de no quedar-se quasi mai en un terreny neutral, mirat en la seva globalitat i amb la perspectiva del temps, dóna una visió força reveladora de la vida teatral a Catalunya durant aquest quinquenni. Aquesta voluntat de ser rigorosament valoratiu marca les grans línies en què s'ha mogut Xavier Fàbregas. Hom hi pot detectar, l'exigència creixent pels resultats del teatre català, l'interès naixent pel teatre que arriba d'Europa, la demanda d'una professionalitat ben travada pel teatre comercial i una reclamació de rigor als productes fets amb recursos de les institucions públiques. Tal com hem dit, també en els petits treballs de crítica teatral posa l'èmfasi en el caràcter que el teatre té de «manifestació col·lectiva».

Fàbregas utilitza sovint qualificatius polítics en els titulars de les seves cròniques. Ho fa sempre des d'una perspectiva d'esquerres i amb aquella netedat que a finals dels anys setanta encara tenia aquesta adscripció. «La imaginació al poder – després de la revolució – el conflicte obrer a primer pla – en un un *strip-tease* que fa país» seria una frase feta de titulars corresponents a obres tan diferents com: *Paris–New York*, del mim francès Yves Riou; *Fogo*, del grup A Comuna de Portugal; *Tot esperant l'esquerrà*, de Clifford Odets, en muntatge de La Farsa de Berga; o *Cròniques de la coentor*, del valencià Juli Leal.

Els titulars, especialment quan ha de fer una «crítica dolenta», són plens de sentit de l'humor. Amb «el Molino es deixa apetonar – més val riure que plorar – ni lladres ni serenos – tirar la *Fedra* i amagar la mà – saltar a corda sense corda – pessigolles ensopides – el triomf de l'ortopèdia» es va referir a: *Bésame*

tonto, espectacle de *music-hall* d'El Molino; *Martes graso de Carnaval*, de Benito Eduardo; *La mujer del pelo rojo*, de Sam Locke; *Una altra Fedra, si us plau*, de Salvador Espriu, en muntatge de Núria Espert; *No te n'oblidis mai*, de Peter Nichols; i *Rèplica*, del Teatre Estudi de Varsòvia.

De tota manera, la voluntat objectiva de Fàbregas queda de manifest en el fet que la majoria de titulars es limiten a utilitzar el mateix títol de l'obra representada. Compleixen aquesta regla el 55% de les seves cròniques. I és que malgrat el seu sentit de l'humor Xavier Fàbregas es prenia molt seriosament la seva feina. En això m'agradaria de poder reconèixer el seu mestratge.

Publicat a *Teatre en viu (1977-1982)*. Monografies de teatre, 34. Institut del Teatre, 1995.

Introducció a *Sara i Eleonora* de Carles Batlle

Actualment l'autor teatral viu una realitat molt minsa ja que l'origen de la majoria d'espectacles no es recolza en el text teatral sinó en la creació pròpia i posa l'èmfasi en els aspectes estètics i formals. D'altra banda, les companyies que s'apropen més al teatre de repertori —Teatre Lliure, Centre Dramàtic o Companyia de Josep Maria Flotats— rebutgen l'oferta provinent dels autors autòctons i es fixen en els gran clàssics o en els autors moderns europeus i americans. Les possibilitats que els autors catalans tenien d'estrenar les seves obres eren molt escasses fins a finals de la dècada dels vuitanta. Tota una generació integrada per noms com Jordi Teixidor, Alexandre Ballester, Manolo Molins, Jordi Bergonyó, Ramon Gomis, Carles Reig, Cesc Barceló, Joaquim Vilà, Jaume Melendres, Joan Abellan, etc. són programats molt esporàdicament. Fins a cert punt, hi ha dos autors que acabaran salvant-se d'aquesta abstinència: Josep Maria Benet i Jornet, al Principat, i Rodolf Sirera, al País Valencià.

Però la dècada dels noranta suposa el retorn al teatre de text i el dramaturg català es fa un lloc indiscutible a les programacions. El 1991 es dona a conèixer un autor, Sergi Belbel, i una operació —operació Belbel impulsada per l'Institut del Teatre, Centre Dramàtic de la Generalitat i el Mercat de les Flors— que suposarà la presentació d'una nova generació. Tres textos de Belbel són programats d'una manera quasi simultània: *En companyia d'abisme* (Teatre Adrià Gual), *Elsa Schneider* (Teatre Romea) i *Òpera* (Mercat de les Flors). Això suposa el tret de sortida d'una cursa a la línia de sortida de la qual cal situar també a Joan Casas, Joan Cavallé, Josep Pere Peyró, Lluís-Anton Baulenas. Any rera any altres noms van afegint-se a aquest grup: Lluïsa Cunillé, Manuel Veiga, Xavier Albertí, Ignasi Garcia, Jordi Sánchez, Bet Escuder... Aquesta generació actualment encara respon només al fet sociològic d'haver-se incorporat plegats a la vida activa.

El pas del temps els anirà diferenciant i caldrà redefinir-ne les característiques i veure si tots caben en un mateix epígraf.

Carles Batlle i Jordà

L'autor de *Sara i Eleonora* es refereix a la producció d'aquesta nova generació, a la qual cal incloure'l, amb els següents termes: «El seu teatre, més que no pas per la tradició autòctona, és estimulat per diversitat de models dramàtics estrangers: Samuel Beckett, Harold Pinter, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltés, David Mamet, Sanchis Sinisterra... Tot plegat, cap a on?».

Batlle marca dos moments temàtics i estilístics diferents pel que fa als textos d'aquests nous autors: «A grans trets i provisionalment, podem afirmar que, a Catalunya, en un primer moment, la nova dramàtica substitueix la reflexió sobre una problemàtica col·lectiva per —en paraules d'Enric Gallén— un replegament al món individualitzat, interioritzat, de l'home que, ferit i abandonat dels déus, enyora alguna mena de paradís perdut. No sóc partidari de compartimentar en excés, i encara menys quan ens manca un mínim de perspectiva històrica; amb tot, val la pena definir una segona etapa —l'actual— en què aquesta interiorització ha estat més o menys bandejada a favor d'un replantejament molt més “dramàtic” de les històries. Primer el monòleg, després el diàleg». Cal dir que Batlle, en plantejar la qüestió d'aquesta manera, expressa la voluntat que la seva obra formi part del que anomena segona etapa. Així és: *Sara i Eleonora*, ja ho veurem, és una història objectivable.

Carles Batlle és un barceloní de trenta-dos anys, llicenciat en Filosofia i Lletres (secció de filologia catalana) que està treballant en la tesi doctoral sobre Adrià Gual. Professor de Teoria i Literatura Dramàtiques i de Dramàtica a l'Institut del Teatre, compagina la investigació amb la tasca creativa. Com a autor

dramàtic ha escrit tres textos: *Traspàs* (1993), *Sara i Eleonora* (1994) i *Combat* (1995). Ha exercit diverses vegades de dramaturg, entès com a conseller literari i teatral vinculat a una companyia o a un director i que participa de la responsabilitat de la creació d'un espectacle: *Jo, Patty Diphusa* de Pedro Almodóvar (Sala Maria Plans de Terrassa, 1992), *Nyam-Nyam* de Harri Virtanen (Teatre Alegria de Terrassa, 1994) i *La festa del Blat* d'Angel Guimerà (Teatre Romea, 1995-96).

L'obra *Sara i Eleonora*

L'estructura de l'obra

La lectura d'una obra, així ho vol generalment l'autor, és com fer un viatge en el qual no sabem què ens espera o, si ho voleu, és com entrar en un laberint. Amb la primera paraula comença un camí ple d'intrigues que seguirà un paratge d'estructura enginyosa i complexa que servirà per a crear-nos sorpreses mentre avancem cap el cor del laberint, on toquem la campana i iniciem, tornant a creuar camins, la recerca de la sortida. Carles Batlle ha posat a l'entrada del seu laberint un cartell que diu: «Sara i Eleonora». Es tracta de dos noms femenins i prou. Després sabem que són els dos personatges de l'obra, que a Eleonora li diuen Nona i que totes dues tenen entre vint-i-cinc i trenta anys. El títol és la primera informació que rebem i ens crea la primera sorpresa, la primera expectativa, l'única consigna per entrar al laberint. A partir d'aquí l'autor ha ordenat la informació de manera que sempre ens quedi una pregunta per respondre. Qui són? On són? Què volen? Què s'amaguen? Què els passarà que ens pugui interessar?

La forma com l'autor ens explica la història esdevé un joc que ens obliga a estar actius i ens proporciona el plaer de ser lectors/espectadors intel·ligents. Un gran home de teatre, l'alemany Bertolt Brecht, va dir: «si volem aconseguir el plaer artístic, no

és suficient voler consumir còmodament el resultat d'una producció: es fa necessari prendre part en la producció teatral, tenir nosaltres mateixos una actitud productiva, realitzar un cert esforç imaginatiu, associar la nostra pròpia experiència a la de l'autor». Tota forma es recolza en una estructura i per això el primer pas que ens cal fer és fixar-nos en com ha estat estructurada l'obra.

Carles Batlle estructura la seva obra en cinc escenes centrals que són precedides per un *pròleg* i que conclouen amb un *epíleg*. El *pròleg* es la part que inicia l'obra pròpiament dita i en el nostre cas assegura el pas «suau» de la realitat social de la sala —o del lector— a la ficció de l'escena. Introdueix, a poc a poc, l'espectador dins l'obra creant una ficció sorprenent però que al final haurà esdevingut versemblant. A l'entrada del *pròleg* una acotació que l'actor no ha de pronunciar però que va destinada a clarificar la comprensió de l'obra. Formalment aquesta acotació d'entrada és un exemple de l'estratègia narrativa que l'autor utilitza en ordenar la informació que gradualment proporciona al lector/espectador. Fixem-nos en llegir-la que a cada frase avancem en el coneixement d'on som i de qui és que ens parla.

Mitja foscor: una silueta en la penombra. Una cançó: «Io son l'umile ancella». Els volums es van fent perceptibles: un mirall amb bombetes, una cadira... Algú hi seu, es contempla amb parsimònia; els dits, acostumats i hàbils, rastregen el rostre i el sotmeten a petits estiraments i tortures. És una dona. Alguns objectes repartits pel terra: maquillatge, una perruca, mocadors, un vestit d'època vagament definit, joies... Maria Callas ha emmudit. Ara la dona comença a parlar. Mentre discurseja, els objectes van acoblant-se al seu cos. Amb l'última paraula queda construït el personatge.

Fins al final del *pròleg*, després que Nona hagi acabat el seu monòleg i hagi intervingut una veu en *off*, no sabrem exactament

què ha passat. Al mateix temps s'han creat noves expectatives. On ens durà això? A què treu cap? Aquesta tècnica d'informació progressiva ens mantindrà interessats i encuriosits fins al final. Els darrers enigmes no seran resolts fins a l'epíleg, el discurs final que serveix per treure conclusions sobre la història i que, en el nostre cas, coincideix amb el desenllaç. Batlle utilitza el mateix monòleg per obrir i tancar l'obra, només intercanvia els personatges. Al pròleg parla Nona, al final de l'epíleg ho farà Sara amb les mateixes paraules. L'obra conclou amb la cançó, *io son l'umile ancella*, que hem escoltat al començament i que, ara, tanca l'estructura.

La part central de l'obra és constituïda per cinc escenes a través de les quals es desenvolupa la part fonamental de la història. Aquesta divisió en escenes no es correspon amb la divisió clàssica de tres actes en la qual la narració queda determinada en tres parts: plantejament, nus i desenllaç. A *Sara i Eleonora* les escenes constitueixen una unitat temporal i narrativa en funció del seus límits més que pels continguts. El canvi d'escena ve determinat per un canvi espai-temporal. Entre escena i escena ha passat el temps d'una durada diferent però suficient perquè algun fet que ho modifica tot s'hagi produït. Això fa que la narració sigui segmentada en moments concrets que obliga els personatges a trobar-se en circumstàncies noves. D'aquesta manera avança la història. Malgrat que el gruix de l'obra transcorre en un únic pis, a cada escena es produeix un canvi d'estança.

Més enllà del joc de sorpreses que l'autor ens proposa durant la narració, l'acció es desenvolupa en una base realista. La vida que Sara i Eleonora fan al pis que acaben de llogar, la seva relació, els temes que els preocupen són tractats amb la mateixa versemblança d'una vida quotidiana normal. «La versemblança», tal com la resum Patrice Pavis, «és una anella que uneix dos extrems: la teatralitat de la il·lusió teatral i la realitat de la cosa imitada per l'obra. La mateixa expressió ver-semblança conté

ahora la illusió de la veritat (realisme absolut) i la veritat de la illusió (teatralitat completa)... La versemblança, com el realisme, no consisteix en un problema d'imitar bé la realitat, sinó en una tècnica artística per a posar en signes aquesta realitat». Efectivament, en llegir *Sara i Eleonora* ens adonem que Carles Batlle barreja la recreació d'una realitat precisa amb una estructura narrativa autònoma. Si ens fixem en l'escena 2 veurem que se'ns demana un espai realista (*Menjador d'un pis acabat de llogar. Alguns mobles: un sofà, dues cadires...*) i que totes les accions que es descriuen per tal de recrear l'aspecte festiu de la inauguració del pis són verídiques. Al final de l'escena, però, aquesta realitat se subverteix. La discussió de Sara i Nona acaba quan aquesta se'n va. Llavors l'autor marca una *pausa* seguida d'un llarg monòleg de Sara que trenca l'estructura de diàleg i que sembla que no depengui d'allò que acaba de passar. Carles Batlle ha trencat el realisme de la narració i obliga a l'espectador/lector a situar-se en una altra versemblança recolzada fonamentalment en les qüestions formals. Crea un interès estrictament teatral. Al llarg de l'obra es produeix aquest efecte reiteradament fins a constituir-se en una normalitat.

La unitat bàsica d'un text teatral és la rèplica, que és el text expressat per un personatge en el curs d'un diàleg. Cada rèplica suposa la resposta a la rèplica anterior de l'altre personatge. Podem dir que un text teatral és un encadenat de rèpliques a la recerca de la rèplica final. L'espectador no segueix el fil d'un text coherent i monològic, sinó que interpreta cada rèplica en el context canviant de cada enunciat. A *Sara i Eleonora* el joc de rèpliques està molt ben articulat. Els diàlegs entre els personatges són construïts en base a expressar la quotidianitat. La conversa esdevé corrent, natural. Però, a vegades, aquest cànion també es trenca. El joc de rèpliques és trencat per intervencions més llargues. Aquí el personatge dóna la seva opinió sobre determinats temes. En tenim un bon exemple a la part central de l'escena 2

quan Sara reflexiona sobre les dificultats d'esdevenir actriu. Irònicament l'autor acaba aquesta intervenció fent dir a Sara: «Ara mateix t'estava fotent la pallissa». En aquests casos el que aflora és la «paraula de l'autor» que expressa la seva opinió sobre determinats temes i ho fa en boca dels personatges.

Entre els diversos jocs formals que ens planteja aquest text n'hi ha un que en argot professional és conegut com a «teatre dins del teatre». Aquest terme es refereix a aquell tipus d'obra el contingut temàtic de la qual és la representació d'una peça teatral. A l'espectador se li produeix la il·lusió que simultàniament assisteix a la seva representació i a l'obra interna. A *Sara i Eleonora* aquests moments són jugats com a sorpresa, però quan ens els trobem els podem reconèixer ràpidament.

El tema

Podríem dir que el tema general d'una obra és el resum de l'acció o de l'univers dramàtic, la idea central. A *Sara i Eleonora* cal cercar el tema en el diàleg. Serà allò de què parlen els personatges i respecte a la qual cosa caldrà que es posin d'acord per a comunicar-se realment. En l'obra de Carles Batlle el tema es perfila clarament i està referit al futur professional immediat de les seves protagonistes. La primera configuració del tema gira a l'entorn de la vocació entesa com la inclinació que un sent a un cert gènere de vida, a un estat. La vocació de Sara i Nona es planteja en forma de dilema: esdevenir actriu o fer d'actriu. Per a Sara la seva professió es mereixedora de tot tipus de renúncia, diu: «sé que el teatre forma part de la meua vida, part de mi mateixa. Us ho puc assegurar: mai no he decidit de fer-me actriu: un bon dia em vaig llevar i vaig descobrir que ho era». Nona, però, està instal·lada en el dubte i no està segura que hi pugui projectar totes les seves passions. Per aquesta raó confessa a la seva amiga: «sempre fas tard a la vida, Sara, com es pot saber què cal fer...?»

El tema de la vocació passa, però, per una altra qüestió especialment difícil a la societat contemporània: la possibilitat d'accedir al mercat de treball. La vocació sense la possibilitat real d'exercir-la no és res. El fet d'estar a l'atur saboteja tots els plantejaments, crea angoixa i és motiu de la desesperança. Per aquesta raó Nona creurà molt sovint que el millor és refugiar-se en la vida privada. Se sent temptada a abandonar.

Del tema en surt el conflicte, el motor dramàtic que provoca el moviment, l'acció, i crea forces antagòniques dins del drama. La confrontació entre Sara i Nona suposa dues visions del món, dues actituds diferents davant d'una mateixa situació.

Darrera de les motivacions individuals dels personatges en conflicte, sovint s'hi troben causes vitals i socials extensibles a d'altres situacions semblants. El conflicte no depèn només de la voluntat de l'autor, sinó de les condicions objectives de la realitat social descrita. Des d'aquest punt de vista, no és fonamental que els personatges siguin actrius, la mateixa realitat la trobem en altres sectors de la societat. Podrien tenir qualsevol altre vocació perquè el tema esdevé «universal». Per això l'obra interessarà a l'espectador/lector, perquè en els personatges hi podrà projectar els seus propis punts de vista.

Els personatges

Quan ens enfrontem des de la lectura a un text teatral ens veiem obligats i estimulats a projectar-hi part de la nostra imaginació. No és el mateix quan un text teatral ens arriba representat dalt d'un escenari. La posada en escena és necessàriament una sèrie de decisions que el director ha pres en nom de l'espectador. Quan una obra agafa vida dalt d'un escenari, els personatges queden fortament condicionats per la figura de l'actor. L'estatus del personatge consisteix en ser encarnat per l'actor i tot allò que en la lectura se'ns diu entre línies sobre el personatge (el seu físic, el mitjà des d'on evoluciona), en la representació ha estat

dictatorialment determinat per la posada en escena. Evidentment és diferent el personatge vist i el personatge llegit.

A nosaltres ara ens interessa fixar-nos en el personatge llegit, aquest ésser de paper del qual només en coneixem el nom, l'extensió dels parlaments i algunes informacions directes o indirectes. El personatge del llibre només es pot visualitzar si hi afegim imaginativament algunes de les seves característiques físiques o de conducta explícitament anunciades per l'autor.

També en la definició dels personatges l'autor vol jugar amb nosaltres. Si ens fixem en la darrera frase del pròleg, ens adonem que hi ha una informació estranya. Nona acaba el monòleg dient: «Em dic Sarah B.» Seguint la lectura sabrem quin és el joc que ens proposa l'autor, però primer haurem d'esbrinar qui pot ser aquesta Sarah B., el nom de la qual va amb *h* final. Hem de cercar una pista relacionada amb una actriu amb les inicials S. B. Hi hagué una actriu francesa que es va fer molt famosa i que es feia dir Sarah Bernhardt. Hi pot haver alguna relació entre aquesta actriu i la Sara de la nostra obra? També el nom de Eleonora pot tenir concomitància amb el nom d'una altra actriu molt coneguda, Eleonora Duse. Si ens fixem en les seves biografies, cada una d'elles va representar una concepció diferent de prendre's la vida i especialment la vocació.

Sarah Bernhardt (1844-1923) fou una dona vital que va viure l'esclat del París del tombant de segle i que, amb sensibilitat provocativa, va saber captivar des de l'escenari la tendresa de milers d'espectadors. Es va fer cèlebre per la seva veu, la seva silueta romàntica i la seva manera temperamental d'actuar. Era moguda per un esperit de llibertat total. Tingué velleïtats de pintora, escriptora i intervingué en alguns films.

Per la seva banda, Eleonora Duse (1858-1924) es proposà menar l'art del teatre més enllà dels límits establerts vers uns objectius que el depassaven, dins l'esfera de la recerca moral. L'escenari li provocava un sentiment d'angoixa espiritual que

volia vèncer a través de la comunicació d'una molt íntima religiositat. Tot donant als impulsos vitals una contínua lliçó estilística, pretenia sublimar-los.

Els entesos han volgut veure en la biografia d'aquestes dues actrius concepcions contraposades. Sarah Bernhardt va representar la passió; Eleonora Duse fou el paradigma de l'espiritualitat.

L'autor encara ens ho ha fet una mica més enigmàtic perquè ha intercanviat els rols. A l'obra, Sara es correspon, a grans trets, amb el caràcter de Eleonora Duse i Nona amb el de Sarah Bernhardt.

Els personatges es manifesten a través de les relacions. S'ha dit que el teatre és l'art de les relacions socials entre els homes. La relació entre Sara i Nona ens evoca directament el tema de l'amistat, una amistat que s'ha fet gràcies a la relació establerta durant els estudis i que, després, s'enforteix amb el pas cap a la vida professional. És aquell tipus de relació que esdevé definitiva en la vida de les persones i que ens atrau perquè es fonamenta en el joc de la veritat i de la mentida. Com espectadors serem capaços d'escatir quines confidències es fan i també què és el que s'amaguen l'una a l'altra. La manera de ser diferent de cada un dels personatges provoca que la relació sigui dialèctica i esdevingui, per això mateix, universal. L'espectador/lector es podrà sentir més a prop d'una o de l'altra d'acord amb la seva concepció personal del fet de viure, que podrà veure reflectida millor en Sara o en Nona.

Des del punt de vista de les relacions humanes, hi ha un altre aspecte fonamental en *Sara i Eleonora*: la presència d'un tercer personatge, el Joan, del qual se'n parla constantment. Sempre s'està pendent de la seva arribada, interfereix en la relació de Sara i Nona i, com a espectadors, arribarem a saber que durant una escena s'està a la cambra del costat. De fet, aquest personatge no apareix en escena però hi és present. Hi ha tres

protagonistes en l'obra, Sara, Nona i Joan, perquè tots tres estan en el centre de l'acció i dels conflictes. Des d'aquest punt de vista *Sara i Eleonora* ens mostra una estructura de triangle.

Una nota sobre l'espai

En l'esquema que hem fet de l'obra veiem que s'alternen dos tipus d'espais diferents: espais reals i espais conceptuals. Considerem espais reals aquells que l'autor ens ha descrit d'una forma precisa o amb referències a espais fàcilment reconeixibles: la parada de l'autobús o les diverses estances del pis on transcorre l'acció. Però hi ha altres moments que es produeixen en espais menys concrets. És el cas del pròleg, de l'epíleg i de l'inici de l'escena 4. En direm espais conceptuals perquè només poden ser definits per allò que hi fa l'actor. És l'acció el que defineix l'espai i no l'espai el que sustenta l'acció. Ens adonem que en aquesta duplicitat d'espais hi ha un altre joc de l'autor, una manera més de crear expectativa.

Publicat a *Sara i Eleonora*, de Carles Batlle. Bromera, 1997.

Art-i-fici, pròleg a l'edició de *Nus* de Joan Casas

Quan es va reunir el jurat presidit per Xavier Bru de Sala, que havia d'adjudicar el premi Ignasi Iglésias 1990 d'entre un total de quaranta-quatre obres, tots els seus components —Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet, Domènec Reixach, Joaquim Vilà i Folch, i Joan Castells, qui signa aquest pròleg— van manifestar d'entrada un interès especial per l'obra de Joan Casas, *Nus*. Al llarg de les deliberacions aquest interès es va materialitzar amb l'adjudicació del premi per unanimitat.

Aquesta obra, que el seu autor ha confessat haver escrit d'una sola tirada durant vuit dies, provoca, en una lectura ràpida, notòria curiositat. La peça està teixida amb uns elements escènics molt simples entrelaçats i units per soldadures imperceptibles, com en una filigrana. *Nus* té l'estructura d'una obra d'un sol acte però està dividida en tres malèfiques situacions escèniques marcades per la reiterada aparició de dos personatges —Ell i Ella— a les golfes d'una casa. Cada una de les tres situacions té un mateix inventari temàtic que fa referència, fonamentalment, a una relació sentimental tenyida de turbulència. Joan Casas utilitza dos fils —el lloc i la conversa— per entrelaçar un nus que en estirar-ne un dels caps s'estreny encara més.

Nus comença amb una expressió paradigmàtica del seu protagonista: «Les golfes. Final de trajecte». A partir del *Huis clos* sartrià moltes obres han impregnat l'espai escènic on són immersos els personatges d'una significació existencial, amb un estat de desesperació enfront del qual l'home se sent impotent. Un absurd radical i incontrolable buida de sentit la vida humana. Però els protagonistes de l'obra de Joan Casas cometem un error. Després que els personatges hagin passat la trapa que separa les golfes de la casa, pensen que són en un espai propens a la intimitat amagada, però s'equivoquen. «El decorat som nosaltres». I finalment ens adonarem que aquestes golfes disposen del

mateix parany que la cambra d'un gran immoble a *The Room* o que el soterrani de *The Dumb Waiter* de Harold Pinter. Les golfes no són una presó tancada, sinó un lloc exposat contínuament a l'exterior.

Pel que fa a la conversa, malgrat l'allusió txekhoviana a les *Tres germanes* que només serveix de pretext o de joc ingenu referit al verí del teatre, el diàleg d'Ell i Ella es manté al llarg de tota l'obra en la més estricta superficialitat. Durant tota la conversa —la real i l'allucinada— es repeteixen els mateixos temes tractats escrupolosament com anunciats. I *Nus* és el joc de la mentida, i de la veritat. La mentida és allò que fan i diuen i que ha quedat fixat en el text com en una instantània. L'actor i el públic hauran de reconèixer la veritat en els onze silencis que marca l'autor i que es diferencien substancialment de les cent-cinc pauses. Com a *Betrayal* de Pinter o a *L'àngel de l'anunciació* d'Alberto Moravia, els personatges són víctimes d'una tremenda sinceritat que emmascara la mútua relació. Perquè més enllà de la sinceritat, la veritat radica en allò que no és diu. Final de l'obra: *Li fa un petó al front. S'aixeca, va cap a la trapa. Baixa i desapareix.*

La degradació de les relacions personals d'Ell i Ella sobre la qual se sosté la tercera situació de l'obra —set anys és una lògica data de caducitat pel que es refereix a les relacions íntimes— i el coneixement de les debilitats físiques d'Ella que l'espectador va adquirint progressivament són dos fets que permeten d'ordenar un seguit d'enigmes que han trencat el que podrien constituir una lògica narrativa. A fi de comptes estem davant del típic triangle que serveix de tema a la majoria d'obres de la literatura dramàtica, especialment les de petit format. Aquest fet fa que al final de la peça la curiositat que ha despertat en el lector esdevingui no res. I és que si considerem *Nus* des d'un ordenament lògic de la conversa dels seus personatges hem de concloure que es tracta d'una obra banal, comú, sense una originalitat pròpia.

Però si seguim avançant pel camí de la reflexió sobre l'estructura dramàtica de l'obra trobarem les raons per les quals *Nus* desperta la curiositat. Cal que afirmem, ara, que la capacitat d'encuriosir és una de les principals virtuts d'una obra que ha d'acabar representant-se davant d'un públic.

Més enllà de l'anècdota argumental, l'obra disposa de tres dinamitzadors dramàtics que acaben imposant-se com elements fonamentals que han de provocar el plaer de l'espectador: els objectes escènics, la llum i la temporalitat.

Existeix en *Nus* una carpinteria teatral molt precisa que es recolza fonamentalment en allò que en argot s'anomena «cop de teatre». Les dues aparicions dels personatges a les golfes, sense haver-ne desaparegut prèviament, creen una màgia en el sentit més espectacular de la paraula. No es tracta d'aquella màgia encisadora a la que sovint es fa referència quan, en definitiva, s'intenta parlar de l'atmosfera escènica. Al contrari, el reiterat *fregolisme* dels personatges no té res a veure amb la fórmula que, després, pren cada una de les situacions. La intriga que Ella utilitza per aconseguir una instantània del cos nu d'Ell provoca que entrin en el joc escènic uns vertigens —la roba i les fotos— que acabaran provocant la perplexitat de l'espectador com en els millors trucs de màgia. Pot ser que aquests elements agafin un valor simbòlic —el model de guix: la mort, la instantània del present, etc.— però això no és important. L'eficàcia rau en el seu estricte valor d'objectes escènics que tenen la finalitat de dinamitar qualsevol construcció lògica del discurs. Les golfes i el bagul són reconeguts pels personatges com l'espai dels secrets, però per l'espectador seran la capsa que en obrir-se fa aparèixer el conillet —la llibreta de les redaccions i la nina decapitada. Estem davant d'un artifici teatral. El comportament dels personatges farà que els objectes constitutius de l'escenografia siguin transportats per l'espectador al camp simbòlic i creïn de forma autònoma una contra-realitat.

El plantejament lumínic que Joan Casas fa de la seva obra és un altre element que disposa d'una espectacularitat pròpia i que serveix a la narració però no hi està supeditada. Té un desenvolupament escènic propi. No serveix per marcar el temps real dels personatges ni per fraccionar el temps escènic. Quan es passa d'una situació escènica a una altra no hi ha cap efecte de llum. La llum apareix primer que els personatges:

En començar l'obra entra una mica de llum de baix. És fosc. Encén la bombeta de la dreta, és poc potent. Penombra. Encén un cigarret, la flama de l'encenedor illumina un moment el rostre. Encén el llum de peu, la bombeta és més potent. Obre la finestra i apaga la bombeta i el llum. La llum exterior envaeix l'escena fins a l'última llum del sol i es fa fosc.

El tractament de la llum té un valor semàntic referent als tres focus de llum —obscur, clar-obscur i clar— a què són exposades les tres situacions que tramen una obra d'un sol acte. L'obra que comença amb el joc de mirar i no deixar-se veure acaba amb una transparència digna d'una panoràmica cinematogràfica: *Ella es queda sola, nua, asseguda davant l'última llum del sol que la tenyeix de vermell.*

La temporalitat és una altra ficció que acabarà convertint-se en una força de seducció per l'espectador. Tots els elements escènics són organitzats en el temps d'una manera ben peculiar. Llevat de la referència que es fa palesa a la darrera situació —fa set anys que conviuen a la casa— tota la temporalitat és de ficció. Malgrat les reiterades visites, els personatges mai abans no havien estat a les golfes i malgrat això evoquen trossos reals de temps pertanyents a èpoques passades més o menys pròximes.

Els personatges mostren el tros o els trossos de temps com un element més dels que estructuraven la realitat representada, és una convenció pròpia del teatre i juga amb efectes il·lusoris. La temporalitat esdevé tan mimètica com la representació del lloc

i la representació del personatge. Estem davant d'aquella temporalitat que Joan Abellan a *La representació teatral* anomena *dramàtica*.

Tots aquests elements creen una artificiositat que acaba apoderant-se de *Nus* i fa que el principal valor radiqui en els diversos jocs que en forma de present proporcionen els personatges i els objectes. Finalment, allò que passa a escena no tindrà res a veure amb una realitat personal, social o cultural dels personatges. L'obra és un entreteniment que es fon en una voràgine interna, després de cada situació no queda res de res.

Però, finalment, malgrat l'entreteniment que l'obra ha proporcionat, el joc a què s'han vist sotmesos els personatges fa que es quedin despullats davant l'ull encuriosit de l'espectador, perquè al final tot agafa un sentit lògic. El món provinent de l'exterior en forma de paisatge, de familiars i de sorolls ambientals —lladruc de gossos, l'arrancada d'un cotxe, etc.— ens retornen els personatges com a éssers corrents de trenta i tants anys, vestits amb roba d'estiu, amb sentit del ridícul, humor sorneguer i ocupats amb temes quotidians com el dolor, la malaltia, l'erotisme, el sentit de la conversa, la família, els records, i els valors morals. Efectivament han estat sotmesos a una mirada microscòpica i el problema de les relacions humanes s'ha convertit en un microcosmos —«com si em mirassis amb un microscopi»— desconcertant i no sabem si la realitat se situa en el món de les allucinacions o en el món del quotidià. Si voleu, *Nus* és la crònica d'una escapada.

Publicat a *Nus*, de Joan Casas. Institut del Teatre, 1991.

Joan Castells. Trajectòria professional

- 2006–2009 Director de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre.
- 1973–2012 Professor de Tècniques d'Interpretació i d'Història de la Direcció Escènica a l'Institut del Teatre de Barcelona.
- 1993–2013 Cursos d'Art Dramàtic a la Escuela Navarra de Teatro.
- 1998–2005 Membre del Consell Artístic del Teatre Nacional de Catalunya.
- 1998 Curs *El gran teatre de l'aula (Millorar la comunicació a partir de les tècniques teatrals)* a la Universitat Politècnica de Catalunya.
- 1993 Membre de l'equip de coordinació de les «Jornades de reflexió i debat per una nova etapa de les Arts Escèniques a Catalunya».
- 1997–1998 Cap de l'Especialitat d'Interpretació de l'Institut del Teatre.
- 1988–1992 Sots-director de l'Institut del Teatre.
- 1991–1992 Director del festival Sitges Teatre Internacional.
- 1986–1988 Director de la secció de teatre del Centre d'Iniciatives i Experimentació per a Escolars de La Caixa.
- 1972–1978 Redactor a la Gran Enciclopèdia Catalana.
- 1975–1976 Guionista i presentador de la secció teatral del programa *Tot Art* de TVE.

Direcció escènica

- 2019 *Minetti, un retrat de l'artista vell* de Thomas Bernhard. Festival Lola d'Esparreguera.

- 2013 *Advertències per a embarcacions petites* de Tennessee Williams. Versus Teatre.
- 2012 *La nit just abans dels boscos* de Bernard-Marie Kol-tès. Festival Lola d'Esparreguera i Teatre Tantarantana.
- 2009 *El casament d'en Terregada* de Juli Vallamitjana. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2008 *Dos de dos* d'Albert Mestres. Espai Brossa.
- 2005 *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* de Josep M. Folch i Torres. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2005 *16.000 pessetes* de Manuel Veiga. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2004 *Un ram de mar*, amb textos de Joaquim Ruyra. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2003 *Vides de tants* d'Albert Mestres. Sitges Teatre Internacional i Festival Grec.
- 2002 *Ran del camí* de Txèkhov. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2002 *Dramàtic* d'Albert Mestres. Espai Joan Brossa.
- 2001 *Pluja seca* de Jaume Cabré. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2000 *Frontera. El jardí dels crits* de la Companyia Metros de Ramon Ollé. (Direcció teatral d'un espectacle de dansa.) Teatre Nacional de Catalunya.
- 2000 *Violació de límits*, amb textos de Manuel de Pedrolo. (Dramatúrgia i direcció.) Companyia Parracs. Sala Beckett.
- 2000 *La barca nova* d'Ignasi Iglésias. Teatre Nacional de Catalunya.
- 1998 *Preversions*, amb textos de Jacques Prévert. (Dramatúrgia i direcció.) Companyia Parracs. Espai Joan Brossa.

- 1998 *Corre, corre, diva* de la Companyia Metros de Ramon Ollé. (Direcció teatral d'un espectacle de dansa.) Festival de Peralada.
- 1997 *Parracs de Brecht* amb textos de Bertolt Brecht. (Dramatúrgia i direcció.) Companyia Parracs. Teatre Adrià Gual / La Cuina.
- 1997 *Ja ve*, amb l'actor Francesc Albiol. Sitges Teatre Internacional. Presenta la trilogia íntegra: *Em vec el bec*, *El microfonista* i *Ja ve*.
- 1997 Cantata *El martiri de Sant Sebastià* de Debussy i d'Annunzio. (Direcció d'interpretació.) La Fura dels Baus, amb Miguel Bosé. Teatre de l'Opera de Roma.
- 1997 *Romi and Juli* de la Companyia Metros de Ramon Ollé. (Direcció teatral d'un espectacle de dansa.) Teatre Poliorama.
- 1996 *El microfonista*, amb l'actor Francesc Albiol. Festival Grec, Teatre Adrià Gual.
- 1995 *La festa del blat* d'Àngel Guimerà. Centre Dramàtic de la Generalitat, Teatre Romea.
- 1995 *Em vec el bec*, amb l'actor Francesc Albiol. Sitges Teatre Internacional.
- 1995 *Retrats para la memoria* de la Companyia Metros de Ramon Ollé. (Direcció teatral d'un espectacle de dansa.) Amb el Centro Andaluz de Danza, Sevilla.
- 1994 *Poema de Nadal* de Josep M. de Sagarra, amb Lola Lizaran, Alfred Lucchetti i el quartet de corda de l'orquestra de Moldàvia.
- 1994 *Nyam-Nyam* de Harri Virtanen. Centre Dramàtic del Vallès. Teatre Alegria de Terrassa.
- 1993 *Benvingudes* de José Sanchis Sinisterra amb la companyia de dansa Trànsit. Sala Beckett.

- 1992 *Aquí no hi ha cap àngel* de la Companyia Metros de Ramon Ollé. (Direcció teatral d'un espectacle de dansa.) Espai de Música i Dansa de la Generalitat de Catalunya.
- 1992 *Estem divinament* de la Companyia Metros de Ramon Ollé. (Direcció teatral d'un espectacle de dansa.) Mercat de les Flors.
- 1977 Crea i dirigeix El Teatrí, companyia estable amb la qual presenta els espectacles següents:
- 1985 *El dèria T. T.* de Joan Castells.
- 1983 *Demà Jerusalem* d'Elie-Georges Berreby.
- 1982 *Les cadires* d'Eugène Ionescu.
- 1982 *El bon policia* de Santiago Rusiñol.
- 1981 *El vodevil* de Francesc Castells, basat en la vida de l'actor Josep Sampere.
- 1981 *Quin jove més embalat* d'Eugène Labiche.
- 1978 *En Joan brut* de Carles Riba.
- 1978 *Company de viatge* de H. C. Andersen.
- 1978 *L'espantu* basat en textos de Juli Vallmitjana.

Publicacions

- Versió teatral de *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* a partir de la novella de Josep M. Folch i Torres. Barcelona: Edicions Proa, 2005.
- El món del teatre (crèdit de síntesi)*. Barcelona: Edicions Proa, 2002.
- Juli Vallmitjana, teatre de gitanos i de baixos fons*. Amb Francesc Castells. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- Històries trobades*. Narrativa. Inèdita, 2016.
- Versió lliure de *La Dama de les Camèlies*, a partir de l'obra d'Alexandre Dumas. Inèdita, 1998.
- Text dramàtic *Magdalena Ullet, l'absent*. Inèdita, 1993.

Text dramàtic *El dèria T.T.* El Teatrí, 1985.

Pla d'ús de les infraestructures i dels equipaments culturals de Nou Barris. Estudi realitzat per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona, 1994.

«Guia urbana de la diversió». A: *Barcelona 1888–1929*, Editions Autrement, París, 1992.

Actes del II Simposi d'Història del Teatre. Institut del Teatre, 1989.

El Molino (un music-hall de Barcelona). Estudi realitzat amb Jordi Coca sobre l'estructura i el procés de creació d'un dels espectacles, 1977.

Primeres anotacions a l'entorn del sainet. Estudi dels orígens del teatre català profà, 1967.

Crítica teatral a *Diari de Barcelona, Presència i Destino.*

Collaboracions a les revistes especialitzades: *El público, Primer Acto, Serra d'Or, Els marges i Estudis Escènics.* 1973–1993.

Alguns articles

«Carta als actors». *Entreacte* (agost 2002).

«El pedagog i director d'actors». Monogràfic Ramon Simó. (*Pausa.*), tercera època, 32 (2010), p. 101–108.

«El teatre i el Congrés de la Cultura Catalana». *Presència* (23 agost 1975), p. 20.

«El valor festiu de la representació». *L'Espai*, 6 (2003), p. 28–34.

«Els premis de teatre (1963–1973)». *Els Marges*, 4 (maig 1975), p. 106–116.

«Finlandia, más allá de nuestra realidad. Pequeño informe de dos viajeros», amb Helena Pimenta. *ADE-Teatro*, 25 (abril 1992), p. 50–51.

«La historiografía teatral catalana, en la encrucijada». *El Público*, 58–59 (juliol-agost 1988), p. 40–42.

«La programación en el Teatro Nacional de Catalunya». *ADE-Teatro*, 91 (2002), p. 152–156.

- «La Temporada del Grec. Un pas cap a l'autogestió teatral». *Serra d'Or*, 203 (setembre 1976), p. 55–57.
- «Manifest d'adhesió al pensament de Jaume Melendres, escenificador». *Estudis Escènics*, 37 (tardor 2010), p. 111–125.
- «Comediantes, 15 años: utilización y transgresión de la fiesta». *El Público*. Suplementos, 27 (octubre 1987), p. 46–55.
- «El Globus a l'avantguarda». *Presència* (22 novembre 1975), p. 26.
- «El Lliure hacia un nuevo modelo de teatro. Aspira a una sede en las Arenas». *Primer Acto*, 218 (1987), p. 108–112.
- «El nen, espectador de teatre», *Presència* (8 novembre 1975), p. 24–25.
- «El teatro popular en la Edad Media y el Renacimiento. Simposio internacional sobre la historia del teatro». *El Público*, 58–59 (juliol-agost 1988), p. 35–39.
- «El valor d'una estètica austera». *Presència* (15 maig 1976), p. 20.
- «Els elements escènics de la Festa o Misteri d'Elx». *Serra d'Or*, 171 (desembre 1973), p. 101–104.
- «Esparraguera: 16.000 espectadores cada año». *El Público*, 43 (abril 1987), p. 39–41.
- «Joaquim Vilà i Folch, qui farà la teva tasca?». *Serra d'Or*, 456 (desembre 1997), p. 91–93.
- «La Passió d'Esparraguera, teatre més enllà del teatre», *Hamlet*, 3 (15 abril 2010), p. 28–29.
- «La tradició i el model interpretatiu català». *Pausa*, tercera època, 21 (2005), p. 69–74.
- «Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX», *Estudios Escénicos*, 19 (abril 1975), p. 13–46.
- «Muntar Brossa: opinions recollides i elaborades per Joan Castells, Carles Batlle i Joan Casas», *Pausa*, 12 (juny 1992), p. 52–56.
- «Quan anem a la corrida assistim a una representació teatral». *Escena*, 39 (maig 1997).

«Titelles avui: II Festival de Titelles de Barcelona». *Serra d'Or*, 178 (juliol 1974), p. 53-56.

«Juli Vallmitjana, un clàssic novell», amb Francesc Castells. *Serra d'Or*, 150 (març 1972), p. 55-57.

Amb la col·lecció «Converses», l'Institut del Teatre de Barcelona pretén posar en relleu i deixar constància del llegat pedagògic i de la trajectòria professional de reconeguts artistes i mestres que han impartit docència a les seves aules.

El contingut del llibre és —literalment— una «conversa» executada i editada per un especialista, un bon coneixedor de l'obra de la persona entrevistada. Amb tot, cada volum podrà comptar també amb materials d'altra índole (llicions, articles, programes, exercicis, etc.), que proposarà el curador corresponent.

Amb aquesta iniciativa, no només es vol contribuir a completar la memòria de la història recent de les arts de l'espectacle del nostre país, sinó també proporcionar materials útils per al present de l'activitat escènica.

Això no és un llibre sinó una conversa. Joan Castells parla amb Cos de Lletra, o això és el que pot semblar a primer cop d'ull. En realitat, Joan Castells s'ha passat prop de cinquanta anys dialogant amb el teatre. I com que «parlant, parlant, vénen les idees», el seu pensament i la seva capacitat d'expressar-lo perquè també esdevingui útil als altres s'han anat afinant. Això no és un llibre, sinó la condensació del saber —modest, diria ell— que ha anat aplegant al llarg de dècades de curosa dedicació al teatre.

Sense fer soroll i amb constància titànica, ha anat avançant per aquest camí a través de tres branques entrelaçades: la direcció, la pedagogia i la recerca. Com ell mateix conclou: «Penso que el teatre és patrimoni de tots. Quan un mestre es queda alguna cosa per a ell, és un usurpador. El que tu saps, ho has de transmetre. I si tens una eina, l'has de posar a disposició de l'altre».

Quedi, doncs, aquest llibre que és una conversa, aquesta conversa disfressada de llibre, a disposició del lector.



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

