

# **EL TEATRE BREU COM A LABORATORI CREATIV: INNOVACIÓ LITERÀRIA I DIFICULTAT ESCÈNICA EN ALGUNS EXEMPLES CONTEMPORANIS**

ALBERT MESTRES  
INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Després d'un ràpid repàs sobre el teatre breu en català dels segles XX i XXI entès com a espai d'experimentació i laboratori d'idees, exposarem algunes consideracions sobre la problemàtica de la posada en escena. Cal dir d'entrada que aquesta mirada sobre el teatre breu en català contemporani no serà ni de bon tros exhaustiva, ja que ens ha interessat fixar-nos en alguns autors i algunes obres concrets per analitzar i comprendre la problemàtica.

Així, si comencem amb un autor com Juli Vallmitjana (1873-1937) això no vol dir pas que sigui el primer ni l'únic autor modernista a escriure teatre breu, sinó que ens interessa l'ús que fa aquest autor del format per explorar camps fins llavors inèdits al teatre català i segurament d'arreu.

Però abans és indispensable definir què entenem per teatre breu. La durada estàndard d'una funció ha variat molt en el temps. Durant l'època moderna i el segle XIX, l'anada al teatre era una mena d'entreteniment que havia d'omplir moltes hores de diversió vària, on es barrejava el drama seriós amb l'entremès o el sainet còmic, al període barroc, o es descabdellaven melodrames interminables sacsejats constantment d'emocions fortes, al romàntic. Fins fa poc es considerava una durada ni poca ni excessiva l'hora i dos quarts,

que permetia una mitja part per a benefici del cafè o el bar del teatre. Avui els directors escènics i els programadors tenen una mena de pànic a tot allò que duri més d'una hora i tot allò que en duri menys. Agafarem, doncs, aquest estàndard pusil·lànim, que per sort no tothom acata, com a barem i considerarem teatre breu aquell que a causa de la seva durada inferior a una hora tingui dificultats pel format de ser muntat o programat.

Tornant a Vallmitjana, doncs, si ens fixem en el conjunt de la seva obra, configurat per vint-i-nou textos, observarem dues coses. D'una banda, el teatre breu constitueix quasi la meitat de la seva obra i es concentra tot als inicis de la seva singladura dramàtica, entre el 1906 i el 1918. De l'altra, conté les propostes més interessants i més difícils de classificar de Vallmitjana. Es tracta dels drames sobre baixos fons i sobre gitanos, d'estructura oberta, aparentment absent, amb un tractament no estereotipat ni psicològic ni convencional dels personatges, amb uns diàlegs vius i dinàmics que arroseguen l'acció a tot drap, on no caben els conceptes d'argument, de conflicte dramàtic entès com a xoc de contraris, on les accions se succeeixen sense parar ni il·lació visible. Vallmitjana va haver d'empescar-se un marc propi per al món que volia descriure, i ho va fer dins el format del teatre breu, adoptant la fórmula dúctil del sànet, amb una força i una capacitat expressiva inaudites al teatre en català. Més tard va voler-ho traslladar en obres de mitjà o gran format com ara *Els zin-calós* (1911), *La mala vida* (1918), *A l'ombra de Montjuïc* (1922) o *El barander* (1923), però, malgrat conservar l'estructura oberta i l'encadenament d'accions més que d'esdeveniments, un costumisme accentuat en suavitzar les arestes fent-ne perdre part de l'eficàcia.

Hi ha a la seva primera etapa, doncs, una sèrie d'obres breus on Vallmitjana clarament forja l'espai, un espai nou, diferent del que s'acostuma als escenaris, on es puguin desenvolupar les accions desballestades i desconcertants que han de donar una veritat tan absoluta com perdurable al món que ens ofereix, ja que avui encara ens arriba íntegra, una veritat, és clar, que no procedeix de la fidelitat del retrat de la realitat, sinó de la mà del creador. Ens referim a obres com *Els jambos* (1910), *La tasca* (1910), *Aires del mar* (1910), *Entre gitanos* (1911), *L'Espanta* (1911), *La gitana verge* (1911), *En Terregada* (1911), *El casament d'en Terregada* (1913), *Prop de l'ombra* (1915) o *Rují* (1917). Sabem que totes aquestes obres es van estrenar però ens omple de dubtes en quines condicions, donat el seu format, a menys que fos en funció única i formessin part d'un programa més ampli. Així, per exemple, *Els jambos*, *La tasca* i *Aires del mar* es van estrenar en menys d'un mes, entre l'octubre i el novembre del 1911. Per cert que la contribució de Joan Tomàs Martínez Grimalt en aquest mateix volum ens il·lumina sobre alguns d'aquests aspectes.

Com dèiem, quan Vallmitjana intenta traslladar aquest món a un format més convencional com a mínim genera incertesa respecte a la seva eficàcia, rotunda a les obres citades. Per això, quan amb Joan Castells vam decidir proposar al TNC el muntatge que acaba de tenir lloc, *El casament d'en Terregada*, no vam poder evitar sentir-nos atrets per aquestes propostes més insòlites i contundents. Fascinats pel personatge d'en Terregada, vam agafar com a base l'obra homònima, d'una durada d'uns trenta minuts, matisada amb tons més radicals extrets de la versió narrativa de la novel·la *Sota Montjuïc* (1908), i hi vam cosir el monòleg *En Terregada* i l'adaptació teatral d'uns fragments de la mateixa no-

vel·la. El conjunt ha tingut un èxit notable de públic a Barcelona.

Les connexions entre Joan Brossa (1919-1998) i Juli Vallmitjana són més de les que a primer cop d'ull podria semblar. Per començar, el món barceloní que Brossa evoca d'una manera el·líptica a la seva obra és el que Vallmitjana va viure i va plasmar a les seves obres. A més, no oblidem que l'obra de Brossa s'alimenta del teatre (sigui el sàinet, el costumisme, el teatre de bulevard i de fira) que va «mamar» durant la seva infantesa i joventut abans de la Guerra Civil, és a dir, el moment de màxima plenitud i de decadència de l'obra de Vallmitjana. D'altra banda, Vallmitjana i Brossa comparteixen el tractament lingüístic i protagonista del diàleg, i sovint els personatges de les obres de Brossa ens remetent directament als de les obres de Vallmitjana. Finalment, cal recordar que Brossa no era, com s'entén habitualment, un rupturista radical amb la tradició, sinó amb la tradició forastera imposada. Brossa, contràriament a la majoria d'autors i directors d'avui dia, va ser un gran defensor de la tradició teatral catalana del segle XX i és coneguda la seva afirmació que no trepitjaria el TNC fins que s'hi representés un Ignasi Iglésias (i no va fer-ho, ja que *La barca nova* es va estrenar al TNC el 1999, just un any després de la mort de Brossa).

Brossa detestava ser comparat amb Beckett o altres autors de l'anomenat teatre de l'absurd, però malgrat la distància que els separa hi ha almenys dos punts importants de contacte entre el primer i el segon. D'una banda, les seves obres, esdevingudes universals, són resultat net de dues tradicions teatrals locals, en el cas de Brossa, la catalana i en el de Beckett, la irlandesa; de l'altra, tots dos s'inspiren en el teatre popular i de fira, encara que d'una manera molt dife-

rent. Brossa, doncs, té com a pilar i eix constructor de la seva obra llarga el sàinet popular. L'operació duchampiana de Brossa consisteix a buidar el sàinet i omplir-lo de diàlegs tractats com objectes extrets de la realitat i alçats a l'escenari, operació que només per ella mateixa ja els carrega de significat, a la manera dels *ready mades*. Això s'acompanya d'intrusions metateatrals d'inspiració wagneriana o de la *commedia dell'arte*. En canvi, al seu teatre breu la base és el número de teatre popular, sigui de cabaret, de varietats o de barraca de fira, i especialment la transfiguració del fregolisme i la màgia. De manera simplificadora, l'operació és la mateixa, el número es transforma amb elements extrets de la realitat o metateatrals. Ara bé, malgrat que les propostes radicals de Brossa abasten tota la seva obra teatral, no es pot negar, d'una banda, que és en el teatre breu (el postteatre, les accions musicals, els stripteases, etc.) on arriben als extrems més sorprenents, insòlits i immediatament fascinants, quasi fins a l'essència dramàtica i poètica, i, de l'altra, que no es pot considerar marginal el gruix de la seva obra teatral breu, sinó al contrari. Citarem com a exemple de tot el que hem dit la famosa peça breu *Sord-mut. Peça en un acte* (BROSSA 1973-1983: I, 127):

Acte únic  
Sala blanquinosa.  
Pausa.  
Teló

El problema és que sovint els directors, davant de la dificultat d'enfrontar-se amb l'obra llarga de Brossa (que de totes maneres no sol superar l'hora o màxim l'hora i mitja), han preferit muntar espectacles arreplegant material divers procedent del seu teatre breu i d'intenció diversa que normalment ha derivat en bunyols desvirtuats, ben lluny dels

objectius creatius i sígnics de l'autor. L'exemple culminant d'aquesta tendència seria l'espectacle *Món Brossa*, de Franco di Francescoantonio, estrenat al TNC el 2001, on l'obra de Brossa és absent. Per sort, l'Espai Escènic Joan Brossa s'ha proposat en els últims anys esmenar la situació.

Nosaltres mateixos, quan el 2001 vam tenir el desig amb Mireia Chalamanch de reprendre l'acció musical *Suite bufa* de Brossa i Josep M. Mestres Quadreny, a l'hora de fer la proposta als festivals que van acollir-la (Grec i Torroella) vam ensopegar amb el problema del format. Es tracta d'una peça per a pianista, cantant i ballarina que dura una mitja hora llarga i que per tant difícilment pot acceptar un programador. Vam haver de recórrer doncs a la manipulació i vam inscriure-la a l'interior d'una altra acció musical de Brossa i Mestres Quadreny fins llavors mai estrenada, *Satana*. La gràcia era que aquí el tractament és invers, ja que són els actors els que mitjançant les seves accions provoquen els sorolls/sons que esdevenen música. Així vam muntar l'espectacle *Sata-Suite bufa-na*, d'una hora de durada, que si bé era eficaç escènicament no deixava de traïr les premisses del teatre breu. Val a dir que un parell d'anys més tard Víctor Àlvaro va muntar la *Suite bufa* teatralitzant i allargant una mica les accions i la va girar amb notable èxit.

Res més lluny, a primer cop d'ull, del món brossià que el món literari de Llorenç Villalonga (1897-1980). I tanmateix no deixem de trobar-hi punts de contacte pel que fa almenys al teatre breu. En primer lloc la coincidència en el temps. El teatre breu de Brossa es desenvolupa entre el 1946 i el 1965 i els famosos *Desbarats* de Villalonga entre el 1940 i el 1965. En segon lloc, el rebuig de tots dos de l'etiqueta de teatre de l'absurd per a les seves obres que més sintonitzen

amb el teatre contemporani del moment. Finalment, un cop més, l'evocació del món popular, del teatre popular i, en concret, del sainet, perquè, encara que Villalonga ens descriu l'aristocràcia rànica mallorquina, en comptes de la menestralia barcelonina brossiana, en realitat el que evoca és un món integrat, a punt de desaparèixer, antiburgès, on cultura popular i aristocràcia són tot u. I d'aquí l'atreviment de l'ús de les formes més col·loquials del mallorquí, inclòs el sacrilegi de l'article salat, i l'evocació constant al sainet com a estructura dramàtica. Dit això, el teatre de Brossa i el de Villalonga s'assemblen com un ou i una castanya. Això pel que fa als *Desbarats*.

Tota l'obra de Villalonga en general navega, sustentada sobre una fràgil capa d'ironia a vegades quasi cínica, sobre diverses aigües sovint en conflicte de la modernitat i l'antigor literària del segle XX. De Proust a Orwell passant per mossèn Alcover i Eça de Queirós o Oller, de Gide a James passant per Valle-Inclán i el Puig i Ferrater d'*El Peregrí apassionat*, de Claudel, Giraudoux i Anouilh a Ionesco i Adamov passant per Espriu. Pel que fa a l'obra teatral, més que en cap altre autor trobem una ampla fissura entre un teatre ambiciós pel que fa al tràgic, referenciat en els clàssics, de grans formats i sota una fascinació espriuana però sempre al voltant del món polièdric del Bearn mallorquí i la seva xarxa tentacular, i un teatre ambiciós pel que fa al grotesc, referenciat en la mateixa mesura al sainet popular i a les noves formes de teatre del naturalisme existencialista. Podem situar al primer grup obres com *Faust* (1956), tragèdia situada a la cuina d'una casa de pagès de la possessió de Bearn on el Senyor viu el seu exili anterior, o *Aquil·les o l'impossible* (1964), tragèdia contemporània situada al campament aqueu de Troia. Pel que fa al segon grup, cal distin-

gir, com ja va fer des del principi Jaume Vidal Alcover al pròleg als *Desbarats* (VILLALONGA 1964: 11-12), entre les obres de caire més popular, purs sainets que voregen l'absurd per manca o excés d'argument (*Economia en 1940* [1964]), on sa Veia Baronessa i sa Cuinera analitzen les economies de la casa, seria el primer cas, *Viatge a París, de Minos i Amaranta, en 1947*, on assistim a les trifulgues de Minos i Amaranta en un viatge surrealista a París que més aviat s'assembla a un guió cinematogràfic, seria el segon), i les més al·legòriques, on es barregen el popular i l'absurd com a imatges dislocades de la fragmentarietat del món actual per contrast amb la complitud i la rodonesa del món tradicional (com a *Alta i benemèrita senyora*, 1964, l'exemple més reeixit d'aquesta veta). Un cop més, doncs, veiem com un autor dedica al teatre llarg els esforços de l'ambició en el resultat artístic mentre que reserva el teatre breu per a l'esplaiament d'aquelles provatures literàries de les quals se sent menys segur però que li reporten els resultats més sorprenents i constitueixen al capdavall les contribucions més interessants a la pròpia tradició literària.

Ara bé, donada la seva envergadura, la presència del teatre de Villalonga als escenaris és una assignatura pendent, ja que només hi ha pujat amb comptagotes: l'Agrupació Dramàtica de Barcelona va muntar *Faust* el 1962 (muntada el 1997 a Mallorca per Pere Peyró, en un esotèrica posada en escena, segons tinc entès) i la TVE, la comèdia *Sílvia Ocampo* el 1976. Pel que fa als *Desbarats*, observem que sempre s'han posat en escena adaptats amb altres desbarats o, encara pitjor, integrats en altres espectacles: el 1962 la Compañía Núria Espert va posar en escena *La Tuta i la Ramoneta* dins l'espectacle *Amics i coneguts*, el Teatre Experimental Català va muntar el 1970 quatre desbarats sota la

direcció de Josep Anton Codina, Carles Maicas el mateix any va incloure *Hi foren ben prop* dins l'espectacle *Coses de capellans* i finalment el 2002 es va presentar *Desbarats*, una producció del Teatre Principal de Palma i l'Auditori d'Alcúdia en adaptació de Pere Noguera, amb *L'Esfinx i Alta i benemèrita senyora*. En canvi, amb aquesta fal·lera que tenim en aquest país d'adaptar altres materials en comptes d'enfrontar-nos a les obres dels nostres dramaturgs, *Mort de dama* ha comptat amb dos muntatges d'importància, un el 1970 de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual dirigit per Ricard Salvat i un altre de ben recent del Teatre Principal de Palma i el TNC dirigit per Rafel Duran.

Avui no tinc cap dubte que una altra assignatura pendent és el teatre d'Agustí Bartra (1908-1982). A la simple lectura el teatre de Bartra, ple d'imatges i d'una verbositat contundent, sembla pecar d'excés de literatura, com passa sovint a les propostes teatrals de poetes que no han trepitjat mai un escenari, però després d'haver posat en escena el 2008 *L'hivern plora gebre damunt el gerani* al Brossa Espai Escènic em pregunto quines experiències teatrals degué tenir Bartra durant l'exili que ignorem i que li van permetre escriure una obra d'una precisió tal que sembla una partitura, amb un coneixement molt gran del tempo dramàtic i un domini exacte de registres. Inscrit de ple en la modernitat, el teatre de Bartra no és fàcil d'adscriure a cap tendència. La seva obra dramàtica, més aviat breu però contundent, es divideix en un primer intent no gaire reeixit marcat encara pel vitalisme modernista, que és *La noia del gira-sol* (publicada el 1981), i quatre textos d'una envergadura encara difícil de calibrar, *El tren de cristall* (1979), una versió lliure de *La metamorfosi* de Kafka, i els tres temps que va arribar a escriure de la tetralogia de les estacions, *Cora i la magrana*

(1956), *Octubre* (1957) i *L'hivern plora gebre damunt el gerani* (1981). Les dues primeres són obres extenses, mentre que podríem incloure les tres darreres dintre el teatre breu, ja que, si bé *L'hivern plora gebre damunt el gerani* és enganyosa i arriba a l'hora de durada, podem considerar la seva estructura en temps real com a teatre breu allargat. Les tres obres, d'un negre existencialisme de cop i volta desbordat per un doll d'imatges i paraules que semblen rebentar-ho tot, s'alimenten de referències literàries i filosòfiques de la modernitat del segle XX. Situades a la mateixa cantonada de qualsevol ciutat, l'una amb un «arbre florit», l'altra en «un vespre plujós d'autumne» i l'altra amb un arbre amb quatre fulles, totes tres en temps real, representen, a falta de la quarta peça que havia de completar la tetralogia, una insòlita i profunda al·legoria de la vida, del pas del temps, de la lluita entre la grisor de la quotidianitat i la força de la vida, amb una dimensió poètica i dramàtica sense precedents ni continuïtat en català o en cap altra llengua. Sens dubte, la tetralogia de les estacions, restada trilogia, en format de teatre breu, és un punt culminant del teatre català contemporani. Però, pel que sabem, només s'ha fet un intent de muntar-la en un sol espectacle el 1981 a Terrassa sota la direcció de Feliu Formosa (un cop més, la traïció del format) i jo mateix, com he dit, vaig dirigir l'any passat la posada en escena de *L'hivern plora gebre damunt el gerani*.

Tot i que el teatre de Manuel Molins (1946) no es pot dir que sigui experimental ni radical en el sentit estricte, és cert que juga constantment amb les diverses formes i estructures sense encotillar-se en cap convencionalisme (ja he parlat dels aspectes lúdics i formals del teatre de Molins en un altre lloc [MESTRES 2008: 425-438]). La seva obra teatral, molt extensa tant en els formats llarg i mitjà com breu, i sempre

l·ligada amb el compromís i la inconformitat respecte a la realitat, es pot repartir, com observava Jordi Lladó al seu pròleg del volum *Bullirà el món* (MOLINS 2007: 6-11) de teatre breu, entre un teatre podríem dir-ne de denúncia (*Abú Magrib*, 2002, *La divina tramoia*, 2006, *Monopatins skaters*, 2006) i un altre abocat a l'especulació lírica i filosòfica (*Una altra Ofèlia*, 2005, *Sabates de taló alt*, 2006, *El ball dels llenguados*, 2006). No ens estendrem en el teatre breu de Molins que ha estat ben estudiat per Jordi Lladó (LLADÓ 2008: 281-302) però remarcarem que per a Molins és un laboratori de creació en un sentit diferent dels altres autors comentats. Podríem parlar, d'una banda, de prototeatre, és a dir, d'obres breus que són una primera aproximació formal a un tema que es desenvoluparà després en una obra llarga (com, per exemple, *L'amant del paradís*, 1990, respecte a *La màquina del doctor Wittgenstein*, 1999 dins *Trilogia d'exilis*, o *Troianes*, 2003, respecte a *Dones en el jardí*, 2008) o bé la revisitació d'un tema (*Cant d'Illir Kosoré*, 2003, respecte a *Abú Magrib*) i de la recuperació, sigui en format sainetes o d'esquetx, del teatre pamfletari, el teatre d'escriptura i lectura (silenciosa o escènica) immediata que denuncia fets del present candent sense excessius escarafalls literaris (*Troianes*, *Rumba la rumba*, 2007, *La bona educació*, 2002, *Declassified*, 2003, *Presos secrets*, 2004). Això fa doncs que per a Molins el teatre breu sigui un espai de llibertat creativa per a la interpel·lació directa o per a l'exploració d'idees.

Podem considerar el teatre de Sergi Belbel (1963) igualment característic del que pretenem exposar però com un cas a la inversa del que hem vist fins ara o, si es vol, similar al de Vallmitjana. Com aquest, també Belbel va començar destacant amb obres de teatre breu que avui són pràcticament paradigma d'una generació i del que s'ha anomenat

«teatre de la sostracció». Es tracta d'un teatre conceptualment minimalista, que se sent molt còmode amb el format breu i que a través del formalisme vol descriure el desconcert de l'home contemporani, l'home sense rostre, globalitzat, desconnectat de les seves arrels, desubicat en el temps i l'espai. L'obra de Belbel és extensa però crec que les seves aportacions fonamentals al nostre teatre estan en el teatre breu dels primers anys i concretament en el volum *En companyia d'abisme i altres obres* (1990). Aquest llibre recull les peces *L'ajudant* (1987), *En companyia d'abisme* (1988), la més llarga de les tres, i *Tercet* (1988). Es tracta de tres obres d'una dramaturgia radical, sense concessions, però al mateix temps subtil i, el que és més important, àgil, emportada pel diàleg que xucla els personatges (Home, Home més jove; Home, Home més jove; L'home, La dona, L'altra dona) i els espais (cap, a *L'ajudant*, “zona abissal, indefinida, completament buida” a *En companyia...*; «la cambra fosca, negra» a *Tercet*). Com Vallmitjana, Belbel va haver-se de forjar un espai conceptual on desenvolupar aquest teatre descarnat ple d'una imaginació vibrant i va fer-ho de nou en el format breu. Com diu el prologuista del volum esmentat, Josep. M. Benet i Jornet, aquestes tres obres «són peces que, diferents entre elles, corresponen a l'exploració més o menys exhaustiva d'unes mateixes tècniques i d'unes intencions dramàtiques emparentades» i «hi ha qui diu que aquest bloc [...] constitueixen el màxim guany, el més incisiu i ben acabat, de la breu carrera de Sergi Belbel» (BELBEL 1990: 7-8). Més tard, va abandonar a poc a poc la radicalitat per fer-se un lloc entre el públic i ha anat derivant, sempre amb gran domini del formalisme, cap a una línia de teatre, en paraules del mateix Benet i Jornet, «més humanitzada, més convencional», la comèdia o el drama urbà de format llarg com a

*Carícies* (1991), *Morir* (1994), *Forasters* (2005), on encara es percep una certa contundència de plantejaments, fins a propostes ja gens arriscades que renunciïn a fer aportacions, com a *A la Toscana* (2007) i *Mòbil* (2007). Però el cert és que el teatre de Belbel, al contrari dels casos anteriors, ha tingut una àmplia difusió als escenaris, i no solament catalans, i això sens dubte és un element decisiu a l'hora d'abandonar plantejaments radicals en format breu.

Com a dramaturg, no m'he fixat mai específicament en el format de les meves obres, és a dir, sempre he entès que cada obra necessita un temps propi, sigui el que sigui, de manera que he escrit obres de llarga durada com *1714. Homenatge a Sarajevo* (tres hores, tot i que en el muntatge operístic del 2004 en durava dues), *La partida* (2001, dues hores) o *Temps real* (una hora i mitja, tot i que Magda Puyo la va fer durar una hora el 2007) o al voltant de l'hora com a *Dramàtic* (1999), *Farsa* (2004) o *Dos de dos* (2008). Però la veritat és que quan Eduard Mòlnar em va proposar fer una obra per al cicle anual de La Cuina de Barcelona que durés menys d'una hora vaig pensar que era el moment de fer allò que normalment no et pots permetre si no et vols quedar amb un projecte més al calaix i vaig posar a l'obra algunes idees que feia temps que em burxaven. Així va néixer *Un altre Wittgenstein, si us plau, o l'holocaust* (2009), un complex monòleg/diàleg entre Wittgenstein el dia de la seva mort, obsedit pels colors, i el jove Wittgenstein que va abandonar la filosofia després de la Primera Guerra Mundial, interpretat per un actor i un quartet de corda amb música del meu pare Josep M. Mestres Quadreny. El fet de poder-hi treballar amb tota llibertat formal tant com a dramaturg com com a director n'ha fet per a mi una experiència creativa singular molt enriquidora.

Acabarem el recorregut pel teatre breu català contemporani amb una aportació singularíssima que fa del teatre breu una poètica única. Joan Cavallé (1958) és un autor del que s'ha anomenat la «generació Belbel» que després ha evolucionat cap a propostes de maduració molt diversa. És autor d'una obra dramàtica poc extensa però sempre contundent que arrenca, després d'algunes provatures, amb *L'espiral. Exercici d'autofàgia* (1985), una proposta beckettiana d'abstracció formal radical, deriva cap a la sàtira en forma de comèdia al voltant de les relacions sentimentals a *El concurs* (1994), *El bagul* (1994) i *Dinastia Ming* (1999), i culmina, per ara, amb *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2008), un text de gran envergadura tant literària com escènica sobre la memòria històrica on es concentra tota l'experiència dramàtica i literària de l'autor en una barreja magistral de tècniques i fórmules del teatre occidental contemporani. En paral·lel i al marge d'algunes propostes més convencionals (per dir-ne d'alguna manera, com *Aquí tens el meu fetge* dins el recull *Dramaticulària*, 2005, volum que ell mateix va concebre i editar), ha desenvolupat una mena de «poesia escènica», entroncada sens dubte amb el postteatre brossià, però que significa un pas més enllà de forta personalitat i lluny de tot epigonalisme, que ell anomena «teatre imaginari» (*Microteatre, parateatre, periteatre, piroteatre*, 1985-2009) i que ha estat editat recentment amb el títol *El cap ple de formigues* (2010). Es tracta d'obres brevíssimes, d'entre un parell de ratlles fins a dues pàgines on el mateix fet teatral esdevé protagonista de l'obra, com per exemple a *Pausa* (CAVALLÉ 2010: 60):

Es fa un silenci. Després un altre. I encara després un altre.  
Al cap del tercer silenci, l'HOME es precipita en una provocadora Pausa.

La seva principal característica és que, com si es tractés de projeccions teatrals d'imatges magrittianes, són impossibles de representar (una mosca que es passeja entre el públic, el sostre del teatre que s'ensorra i mor tot el públic, pluja dins el teatre) perquè sempre impliquen esdeveniments imprevisibles, irrepetibles o irreversibles. Tot i que al meu entendre es tracta d'una aportació de primera magnitud al teatre català, el teatre imaginari de Cavallé només s'ha publicat de manera esparsa i, que sapiguem, no s'ha posat mai en escena, encara que representi una poderosa interpel·lació per a qualsevol director d'escena.

Hem vist que, a banda del teatre tradicional, el teatre breu català, amb una rica tradició pròpia, no és una part marginal del conjunt del teatre català, sinó un pilar fonamental on sovint es troben les propostes més originals i enriquidores dels diferents autors, aquelles que fan que la tradició teatral catalana de text tingui una entitat pròpia dintre el concert de les diferents tradicions occidentals. El problema és com arriben, si és que hi arriben mai, aquestes propostes a escena, ja que ho fan o bé en lectures dramatitzades o bé en representacions puntuals fora dels circuits teatrals o bé engalzades en muntatges que desvirtuen l'entitat i la singularitat de cada una de les propostes, que deixen de ser una obra per esdevenir un ingredient d'una obra. Samuel Beckett va prohibir explícitament que es representessin les seves obres breus en funcions amb diverses obres per aquest motiu. El xoc comunicatiu per a l'espectador de cada una d'aquestes entitats sígniques queda diluït si se n'hi sumen d'altres. Seria indispensable doncs crear un espai on tot aquest gruix de teatre es pogués desenvolupar en plenitud, on el públic fos conscient d'allò que anés a veure, i convèncer les autoritats culturals de la necessitat de fer-ho, ja que en efecte podria semblar a

primer cop d'ull que la despesa que significaria la producció difícilment es pot compensar en obres a vegades de menys de cinc minuts. A nosaltres ens sembla que sí, malgrat que caldria pensar la manera d'estructurar aquestes funcions (sessions diverses, obres diferents amb un marge de temps suficient entre elles per preparar l'escenari i el públic, entrades per veure diferents espectacles diferents dies, etc.). En aquest sentit, cal destacar la proposta que ha dut a terme aquests últims anys la plataforma Areatangent, que oferia precisament un espai als creadors per a la investigació sense preocupar-se del resultat final, el qual s'oferia després al públic, en un espai mínim en tots els sentits, a través de les «càpsules», produccions d'un màxim de deu minuts, o les miniproduccions, d'un màxim de tres quarts d'hora. Mentre han durat, les propostes de la plataforma han tingut la resposta dels creadors i del públic. Ara bé, cal afegir que es tractava sempre de propostes de nova creació i no de muntatges d'obres de la tradició com les que hem examinat breument.

### **Nota bibliogràfica**

- BELBEL 1990: Sergi Belbel. *En companyia d'abisme i altres obres*. Introducció de Josep M. Benet i Jornet. Barcelona: Edicions 62.
- BROSSA 1973-1983: Joan Brossa. *Poesia escènica*. 5 vol. Barcelona: Edicions 62.
- CAVALLÉ 2005: Joan Cavallé. «Aquí tens el meu fetge». Dins: *Dramaticulària*. Tarragona: Arola. Pàg. 77-84.
- CAVALLÉ 2010: Joan Cavallé. *El cap ple de formigues*. Barcelona: Rema 12. Pàgs. 5-70.

LLADÓ 2008: Jordi Lladó i Vilaseca. «Una aproximació al teatre breu de Manuel Molins: un compromís lúdic amb el present». Dins: Francesc Foguet i Biel Sansano ed. *Teatre, passions i (altres) insolències*. València: Universitat de València. Pàg. 281-302.

MESTRES 2008: Albert Mestres. «Joc i compromís: estructura textual i estructura escènica en Manuel Molins». Dins: Francesc Foguet i Biel Sansano ed. *Teatre, passions i (altres) insolències*. València: Universitat de València. Pàg. 425-438.

MOLINS 2007: Manuel Molins. *Bullirà el món*. Pròleg de Jordi Lladó i epíleg de Francesc Foguet. Barcelona: AADPC.

VILLALONGA 1964: Llorenç Villalonga. *Desbarats*. Palma de Mallorca: Daedalus.