

I SIMPOSI INTERNACIONAL SOBRE TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI

DE LA TRANSICIÓ
A L'ACTUALITAT

A C T E S

I SIMPOSI
INTERNACIONAL
SOBRE TEATRE CATALÀ
CONTEMPORANI

DE LA TRANSICIÓ
A L'ACTUALITAT

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

1, 2 I 3 DE JUNY DE 2005

Presentació

El Primer Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat) va tenir lloc el dies 1, 2 i 3 de juny de 2005 a l'Institut del Teatre de Barcelona. Organitzat per la Xarxa Temàtica d'Orientacions i Tendències en les Arts Escèniques a Catalunya (2003/XT/00035) i pel mateix Institut del Teatre, ha suposat, no només un esdeveniment fructífer i rellevant pel que fa al nombre i a la qualitat de les aportacions, sinó una primera fita en un camí que –n'estem convençuts– tindrà continuïtat. Breu: cal propiciar altres espais d'intercanvi que, guiats per una vocació interuniversitària i una perspectiva interdisciplinària, esdevinguin plataformes d'exposició, debat i valoració per a la recerca sobre les arts escèniques (a Catalunya o a fora d'ella). Probablement no sigui un desideratum gaire original però sí de difícil consecució, si més no fins ara...

Cal valorar aquest Simposi en el moment concret en què es produeix. Avui per avui, el context sembla més favorable; hi ha perspectives de canvi i nous espais a conquerir:

a) En primer lloc, la propera aparició d'una llei estatal sobre ensenyaments superiors artístics i la més que probable definició d'un estatut universitari per a centres com ara l'Institut del Teatre. També el relleu de l'activitat de recerca del mateix Institut dins d'un marc de referències interuniversitàries.

b) Segonament, la progressiva incorporació de les universitats a l'espai de convergència europeu amb la plena assumpció dels paràmetres establerts per la Declaració de Bolonya.

c) En tercer lloc, la plena consolidació (set edicions per ara) d'un Doctorat en Arts Escèniques, apadrinat per la

Amb el suport i coordinació de la Xarxa Temàtica d'Orientacions i Tendències en les Arts Escèniques a Catalunya (IT, UAB, UB, UPC, UPF)

Amb el suport del DURSI

Les imatges de Joan Brossa de les pàgines 78-88 han estat publicades amb l'autorització de la Fundació Joan Brossa

© 2005, els autors pels textos respectius

Primera edició: desembre de 2005

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939
i.teatre@institutdelteatre.org

Disseny gràfic: SDD
Producció: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Fotocomposició: Barreras & Creixell, SCP
Impremta: Gràfiques Viking, SA
Dipòsit legal: B-29.159-2005
ISBN: 84-9803-097-8

UAB i amb una decidida aportació de l'Institut del Teatre (que compta també amb la col·laboració de la UB, la UPC i la UPF). Un doctorat del qual s'espera la continuïtat en les futures propostes de Postgrau que sorgiran de l'ordenació acadèmica derivada de Bolonya.

No hem d'oblidar, amb tot, que encara estem parlant d'un àmbit de recerca poc convencional. El seu objectiu no és només el text dramàtic, sinó també totes les pràctiques artístiques que poden intervenir en la representació. D'altra banda, la inscripció de les diverses formes escèniques en determinats i variats sistemes culturals fa que el marc d'investigació s'eixampli (i abrasi des de les formes de relació quotidianes als mitjans de comunicació, i que s'estengui transdisciplinàriament per modes d'aproximació certament dispers). Tampoc no hem d'oblidar que, tradicionalment, l'estudi de les «arts escèniques» ha estat bandejat de la recerca superior a Catalunya. Tret dels estudis superiors d'art dramàtic i de dansa, impartits per l'Institut del Teatre, cap departament universitari no recull un programa concebut específicament al voltant del tema. Durant anys, les facultats i els departaments han programat cursos relacionats amb el fet teatral a l'interior dels plans d'estudi de llicenciatures i doctorats com ara els de filologia, filosofia, història de l'art, traducció, humanitats, comunicació audiovisual o arquitectura. I prou.

L'any 2005, el Primer Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani va encetar un nou camí tot propiciant l'intercanvi de recerca científica i la revisió crítica sobre un període especialment prolífic i complex de les nostres Arts Escèniques. Des de l'inici de la transició democràtica (1975) fins a l'actualitat. És un signe predominant als nostres dies: la revisió d'una etapa històrica plena d'interrogants i claroscurs. Una etapa, pel que fa al teatre, especialment rica i dinàmica, i absolutament determinant a l'hora de comprendre la realitat escènica catalana en el present. Passats els anys, és inevitable que ens fem preguntes d'aquesta mena: d'on sorgeixen les estructures de producció

actuals?, quan s'origina el procés de professionalització i d'institucionalització del nostre teatre?, quins factors determinen l'origen de tantes i tantes companyies en els anys que són objecte d'estudi?, què determina la seva estètica, els seus processos creatius o la seva continuïtat? I què passa amb els autors? Els coneixem prou? Com valorem –tots els que fem teatre avui– el corpus de textos dramàtics, de projectes creatius, de tendències dramaturgiques o escèniques que ens han precedit aquests darrers trenta anys? Els coneixem?, ens interessen?, els respectem?, els menyspreem? I tocant a allò que més ens interessa aquí: els estudiem?

El Simposi es va desenvolupar, doncs, en un clima, no gosaria dir festiu però sí *transcendent*. El moment era propici i l'ambient, bigarrat i expectant, també. L'equip organitzador del Simposi va voler incorporar i integrar el màxim nombre d'investigadors procedents de les diverses universitats –d'àmbit nacional, estatal i internacional– o d'altres centres específics de recerca; investigadors que poguessin oferir aportacions originals, per petites que fossin, en relació amb el període de referència. Així, doncs, en el decurs del Simposi es van llegir tres conferències, sis ponències, vint-i-dues comunicacions i es van organitzar tres taules rodones. Tot plegat a càrrec de professors i investigadors procedents d'universitats estrangeres –Richmond, Cornell, dels Estats Units; l'Austral, de Xile; i Londres, Queen Mary, Swansea i Nàpols, pel que fa a les universitats europees–, estatals –Castella-La Manxa–, catalanes –les que integren la xarxa temàtica: Universitat de Barcelona (UB), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Universitat Pompeu Fabra (UPF), Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)–, així com de les universitats de València, de les Illes Balears i de l'Institut del Teatre. També hi va haver una determinada representació d'estudiants del Doctorat en Arts Escèniques, així com de representants de la professió de l'escena catalana: directors, autors, coreògrafs, escenògrafs, crítics i gestors.

L'àmbit temàtic de les aportacions al Simposi va ser prou ampli. Vegem-ho:

- Pel que fa a la dramaturgia textual, es van valorar l'origen i el desenvolupament de la generació del Premi Josep M. de Sagarra, es va fer una anàlisi global o individualitzada de diferents autors –Josep M. Benet i Jornet, Manuel Molins, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Enric Nolla, Raimon Àvila, entre altres–, es va plantejar una revisió del concepte de «teatre històric» i es van fer alguns apunts sobre la fragmentació en el drama català contemporani.
- En relació a la dramaturgia no textual, es van fer aportacions sobre La Cubana o Els Joglars, sobre la trajectòria del mim a Catalunya, els espectacles de poeta, l'art visual de Joan Brossa o l'experiència multidisciplinària de Roger Bernat.
- A cavall de la dramaturgia textual i no textual, es va tractar també de la iniciativa privada de determinats grups i companyies a les Illes i al País Valencià.
- Finalment, es va parlar de les relacions entre política i teatre en un parell de ponències; de l'impacte de les intervencions urbanístiques en l'ordenació del mapa teatral de Barcelona o de la Fira de Tàrraga.

Les mancances són moltes, lògicament, i són reveladores del interès i les perspectives actuals. Detectar-les, no només ens proporciona una informació suplementària sobre el present de la investigació, sinó que ens dóna pistes de per on pot avançar la recerca futura. Vet aquí una relació en absolut exhaustiva de propostes de línies de recerca, sobre el període establert, que podrien ser el motiu d'altres trobades, sense abandonar les investigacions ja endegades: quin ha estat el funcionament de l'escena comercial en terres catalanes? Quin ha estat el desenvolupament global de les empreses públiques? Més: cal fer un estudi exhaustiu de l'activitat dels Centres Dramàtics de la Generalitat de Catalunya i del País Valencià, i també sobre els primers deu anys del Teatre Nacional de Catalunya. Quant al fenomen de les sales alternatives, cal preguntar-se sobre la significació del terme, si

funcionen igual a Catalunya que a les Illes o al País Valencià, sobre la seva rellevància i el seu importantíssim paper els darrers quinze anys. I encara també, valorar la pervivència del teatre *amateur*, incrementar els estudis sobre la dansa, en totes les seves manifestacions, i abordar els diversos estils i tendències interpretatives, d'escenificació o d'escenografia. Finalment, es podria fer un estudi de la crítica d'espectacles al llarg d'aquests trenta anys o sobre la recepció de grups, companyies, creadors i autors estrangers en terres catalanes.

Comptat i debatut: hi ha hagut aportacions valuoses, s'han detectat buits, s'han obert perspectives. Aquest ha estat el gran mèrit del Simposi: posar la primera pedra d'un camí, és a dir, permetre el debat sobre projectes concrets de recerca (acabats o futuribles); i encara una cosa més: constatar que cal vincular els instruments i els resultats de la recerca amb la pràctica teatral contemporània (i també amb altres àmbits socials o disciplines científiques afins). Ben mirat, els organitzadors i els participants d'aquest Simposi en vam sortir amb la convicció que ha arribat l'hora d'actuar. Mai més ben dit.

CARLES BATLLE I JORDÀ

CONFERÈNCIA PLENÀRIA INAUGURAL

1 de juny de 2005

La memòria no té passat
(Per a una contextualització
del teatre històric català actual)

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

EL PERQUÈ (SUBJECTIU) DEL TEMA ESCOLLIT

Vull iniciar la meua intervenció, massa emfàticament qualificada pels organitzadors com a *conferència* (i, damunt, *inaugural*) amb una justificació, necessària i imprescindible, del tema escollit. I és que, com crec que és conegut, tinc la sort (o la dissort, que mai no se sap) de compartir la meua professió d'historiador del teatre amb la d'autor teatral. És cert que, en realitat, només la primera pot qualificar-se de *professió* en sentit estricte (vull dir: em dóna quemenjar i em permet de ser-hi entre vosaltres), mentre que la segona no passa de ser al capdavant més que una *vocació*, un *entreteniment* o, millor encara, un *costum* que em permet d'escriure de temps en temps alguna obra de teatre amb el meu germà Rodolf.

Als anys setanta, però, jo també pensava que podia dedicar-me a l'escriptura dramàtica, tot i que veus més autoritzades que no pas la meua (com la de l'enyorat Xavier Fàbregas) no opinaven ben bé el mateix. Al remat, vaig fer-los cas i vaig deixar de banda l'escriptura en solitari per dedicar-me a allò que segons aquestes veus era el meu autèntic camp de treball: la història del teatre.

Tria encertada? De segur. Passa, però, que ara, amb molt més anys a les meues esquenes, no puc estar-me de pensar que, potser (només potser) no vaig confiar gaire en les meues pròpies capacitats i, en oberta contradicció amb la meua pro-

fessió, no vaig tenir en compte els factors contextuals que em van foragitar de la nòmina dels autors de teatre català en actiu. I és que, ara mateix no em sembla cap casualitat que la darrera obra estrictament meua (*Tardor traïda*) date de 1978, tot just quan la Transició iniciava la seua fi. Fins aquell any, en efecte, havia anat escrivint una sèrie d'obres perfectament obviabiles;¹ obres que cal adscriure adés al camp de la paràbola política de ressons brechtians, adés al camp del teatre històric, gènere que a mi em semblava per aquells anys fonamental per a la normalitat *teatral* (i remarque a consciència l'adjectiu) del País Valencià.

Dissortadament, i com acabe d'apuntar amb la data indicada, el context teatral de la transició va arraconar amb gran rapidesa tant el teatre polític com l'històric. I, molt en especial, el teatre *historiopolític*. Poc de futur em quedava a mi. Que *El verí del teatre* de Rodolf, escrita aquell mateix 1978 es convertís anys després en un gran èxit, però en un muntatge en espanyol d'Emilio Hernández que prescindia del seu rerefons històric, no és cap casualitat.

Van anar passant els anys i la professió d'historiador m'ha dut a territoris pintorescos que per aquells anys setanta no podia ni imaginar que recorreria. Fins ara, però, havia tingut la sort de romandre pràcticament sempre al marge d'aquella època en què jo formava part de la nòmina d'autors, encara que només fóra com a comparsa. I encara que en algunes ocasions m'havia apropat al teatre de Rodolf, gairebé sempre ho havia fet des de vessants que poc o no res m'implicaven... excepció feta dels inevitables articles sobre el *misteri* de la nostra escriptura a quatre mans.

Per aquesta raó, vaig pensar d'aprofitar aquest Simposi no pas per a reivindicar-me com a dramaturg (tasca aquesta virtualment impossible) sinó per reflexionar sobre un gènere

1. Amb un parell de possibles excepcions: la paràbola política *El cavaller dels miralls* (1972) i la versió del sàinet d'Eduard Escalante *Tres forasters de Madrid*, estrenada, amb dramaturgia de Rodolf Sirera, pel grup El Rogle el 1973.

nera que fa gairebé trenta anys em semblava fonamental... i que ara mateix pense que ha estat prou marginat pel públic i pel conjunt de la professió dels anys vuitanta ençà.

Hi ha més, però. El teatre occidental de la darrera dècada, i el peninsular molt en particular, sembla haver-se girat de bell nou cap al teatre històric. Es tracta, com desenvoluparé en aquesta exposició, d'un *altre* teatre històric. Més encara: es tracta, ara sí, d'autèntic teatre històric, molt més autèntic, potser, que el que vam maldar per bastir –sense gaire èxit– tot al llarg dels anys setanta del passat segle. Per aquesta raó, perquè crec sincerament, que ens trobem davant una recuperació del to històric del nostre teatre, em sembla especialment adient reflexionar-hi a partir de la perspectiva que ens dóna la història recent del teatre català.

ALGUNES REFLEXIONS METODOLÒGIQUES PRÈVIES

He parlat fins ara de *teatre històric* amb un més que notable pragmatisme. Cal, però, que tracte de precisar a què em referesc en emprar aquest terme. Tasca, ho avance, força complexa perquè els historiadors del teatre som lluny d'haver arribat a una definició clara i incontrovertida de *teatre històric*. Per començar, no ens trobaríem tant davant un *gènere dramàtic* com davant una determinada forma de seleccionar i organitzar la matèria dramàtica. És, doncs, del tot legítim vincular teatre històric a tragèdia, com per al context espanyol va fer Buero Vallejo (Buero, 1981), o incidir en un teatre de *farsa històrica*, tan conreat al mateix teatre espanyol durant tot el segle xx (Pérez Stanfield, 1983:175-188).

De forma semblant, el *teatre històric* no pot, de cap de les maneres, ésser qualificat com un *estil*: les errònies assimilacions amb el *realisme*, per exemple, no passen de ser això: assimilacions excessives, només justificades per la lectura superficial de treballs clàssics (massa clàssics, afegiria jo) com el de Lukács referit a la novel·la històrica (1976). I el que acabe de dir pot fer-se extensiu també a la vinculació

entre teatre històric i *teatre brechtia*, vinculació que neix del caràcter *èpic* d'aquest darrer i de la presència d'elements èpics (val a dir: narratius) que apareixen en major o menor nombre en el primer. No cal ni dir, per descomptat, que hi ha teatre històric que és inequívocament brechtia, tot i que els coneixedors del teatre del dramaturg alemany saben bé que la història és generalment un mecanisme de distanciament (en el temps) respecte de la faula, i haurem d'arribar potser a l'etapa final de Brecht (parle, per entendre'ns, d'*Els dies de la Comuna*) per trobar-nos amb una obra més estrictament i convencionalment històrica.

Totes aquestes indefinicions, com no podia ser altrament, han provocat i provoquen encara, debats a l'entorn del que cal entendre com a *teatre històric*. Subjau en l'origen de tots ells la contradicció evident entre el present del fet teatral (l'acció té lloc sempre en present) i la distància temporal que presuposa el mateix adjectiu «històric».

Aquesta contradicció l'arrossega el teatre qualificat d'històric ja des dels seus orígens.² Més encara: pot arribar a esdevenir un factor que anul·le el mateix concepte en fer-lo extensiu a totes aquelles obres que reflectesquen la realitat (de bell nou la confusió entre teatre històric i realisme), es trobe aquesta realitat molt allunyada en el temps o siga d'ahir mateix. D'ací la paradoxal conclusió que es desprén de llegir un recent article de María Francisca Vilches de Frutos (1999): tot teatre que parle d'una realitat anterior, encara que només siga en un minut, al moment de la representació és, al capdavall, històric.

2. Un exemple: ¿pot qualificar-se la tragèdia d'Èsquil *Els perses* com la primera peça de teatre històric? Això dependrà de si realment pot qualificar-se d'històrica la idea de temporalitat cíclica pròpia de la cultura grega. Alguns crítics posen en dubte que aquest caràcter cíclic es corresponga amb el concepte d'història (Doménech, 1973: 128), tot i que no hem d'oblidar que historiadors com Robert Nisbet, en defensar l'existència de la idea de progrés dins la cultura grega (1981), defensarien aquesta idea d'historicitat.

Del que acabe de comentar es deriven dos problemes: el primer serà determinar la distància (si val el mot) temporal entre l'acció dramàtica representada i la seua actualització, adés en forma de lectura, adés en forma de representació,³ per poder qualificar una obra qualsevol d'històrica. En èfecte: quina és la distància mínima per poder parlar de teatre històric? El segon, planteja la qüestió de si és possible l'existència d'una pseudohistoricitat o, millor encara, d'una falsa historicitat.

Respondre a la primera pregunta no és gaire fàcil ja que podem trobar, en els autors que han fet provatures en el teatre històric, almenys dues estratègies en el tractament del temps.⁴ La primera és incrementar la distància fins al punt d'aconseguir uns efectes d'estranyament teatralment i ideològicament molt potents. La segona, pel contrari, consistiria a rebaixar la distància: reduir el camp d'acció al passat immediat o com a molt a les seues arrels. En el primer cas, podem trobar-nos amb obres situades en l'Edat Mitjana (*La sentència*, de Joan Colomines, *La conquesta de València per Jaume I* de Joan Pascual i Enric Romaguera, *El tractat d'Almígra* de

3. Es tracta d'una precisió important: la distància pot existir ja en la seua mateixa concepció (un autor com Pau Faner escrivint sobre l'emigració menorquina a Florida durant el segle XVIII [*Mon Senyor*, 1995]) o bé esdevenir un element afegit: una obra escrita des de la contemporaneïtat és representada, o estudiada, temps després, la qual cosa pot provocar interpretacions historicistes d'obres com *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol. I això sense oblidar l'existència d'una historicitat de segon grau: una obra nascuda com a teatre històric i que és llegida amb uns criteris històrics propis d'èpoques diferents als de la seua escriptura, com pot esdevenir amb *Lo darrer agermanat* del valencià Constantí Llombart, editada en data recent, i de forma significativa, pels grups lingüístics secessionistes.

4. De forma semblant, totes dues estratègies tenen el seu correlat en l'espai: per als primers, ubicar l'acció a la Xina o a l'antiga Grècia no és cap obstacle, mentre que per als segons, la immediatesa obliga a situar-la en el marc espacial de l'autor. Aquesta distinció cobra especialment sentit, com veurem a la part final de la meua exposició, en el teatre històric escrit en data més recent.

Salvador Doménech, *Vinatea* de Xavier Casp...) o les Germanies valencianes, primera (*Quatre històries d'amor per a la Reina Germana*, de Manuel Molins o *La llicó de la Germania* de Joan Pascual i Enric Romaguera) i segona (*Dansa de vetlatori*, del mateix Molins). La segona, situaria la seua frontera a la Guerra de Successió i les revoltes del segle XVIII; època copiosament representada a l'escena del Principat (*Rebombori 2* de Jordi Teixidor o *El somriure del marbre* de Miquel M. Gilbert) i una mica menys al País Valencià (*Copats i capats* de Francesc Ferrando), per estendre's durant el segle XIX (*Camí de nit*, de Lluís Pasqual) i, preferentment, durant el període de la Restauració: la trilogia *La desviació de la paràbola* dels germans Sirera, els espectacles *Adrià Gual i la seva època* i *Salvat Papasseit i la seva època* de Ricard Salvat, *La setmana tràgica* de Lluís Pasqual o *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret* de Xavier Romeu i Maria Aurèlia Capmany.

Com és natural, i ateses les diverses trajectòries històriques dels diferents territoris de parla catalana, unes èpoques tindran més importància, atrauran més els dramaturgs, que altres. No és cap casualitat que mentre l'etapa *fundacional* atraga relativament poc els dramaturgs del Principat (almenys els postrenaixencistes), siga un tema relativament prou tractat entre els valencians. Més encara, mentre que el naixement del Principat com a entitat política amb personalitat pròpia sembla un tema que es troba més en el terreny mític que en l'estrictament històric, el teatre valencià en presenta exemples a dojo, i en la seua gran majoria amb una perspectiva i una voluntat molt clarament *historicista*. Sembla palès, doncs, que als valencians ens preocupa molt escatir, i explicar, quins són els nostres orígens... prova inequívoca d'una tensió ideològica subjacent i, si a això anem, perllongada en el temps. De forma paral·lela, sorprèn la relativa manca dins el teatre valencià d'obres dedicades a un episodi històric tan transcendent com el de la batalla d'Almansa i el Decret de Nova Planta; potser la virtual guerra civil que es va viure al País Valen-

cià durant aquells anys no haja encoratjat gaire uns autors que pensaven que el teatre històric tenia entre les seues funcions primordials la de crear consens ideològic entorn a determinats episodis identitaris, per a la qual cosa calia reforçar el caràcter unitari del protagonista col·lectiu, el poble valencià.⁵

En aquesta segona estratègia, ¿on es trobaria el terme *ante quam* del període tractat pel teatre històric de la Transició? Sens dubte a la desfeta de la Segona República espanyola (*Plany en la mort d'Enric Ribera* de Rodolf Sirera o *En Companys* de Josep Maria Muñoz Pujol), i això no tant pels problemes de censura (que també) com pel fet obvi que el present per als autors i el públic d'aquells temps s'havia iniciat a la nostra zona entre 1938-1939, car ja es va encarregar el règim franquista de no tancar mai la postguerra. En conseqüència, també, després de 1976, el període del franquisme passarà a ser oficialment història (*La ciutat perduda* dels germans Sirera [1993] o *Crònica d'una ciutat* de C. Maicas i F. Plasencia [1989]), tot i que no podem oblidar que algunes obres, adscrites a un corrent d'història de la vida quotidiana, tractaren amb anterioritat aquest període: *Vent de garbí i una mica de por* de Maria Aurèlia Capmany (1968) o *Quan la ràdio parlava de Franco* de Josep Maria Benet i Jornet (1980).

Si ens ocupem ara de la segona pregunta, trobarem igualment diferents estratègies, que s'adiuen a la classificació del teatre històric que ens ofereix la seua principal estudio-

5. Alternativament, els autors moguts per una concepció dialèctica de la història tendiran a sentir-se atrets per aquells episodis que desvetllen, precisament, les fractures i les contradiccions de la societat: a *Copats i capats*, per exemple, l'autor insistirà en el caràcter d'ocupació *estrangera* que per al Regne de València va tenir la desfeta de les tropes de l'arxiduc Carles a Almansa, però no oblidarà les posicions encontraades dels valencians durant el conflicte. Ferrando, aleshores, presentarà una conseqüència òbvia: allò que no havia pogut fer la defensa de la identitat del poble i del Regne de València (unificar tots els valencians), ho aconseguirà la repressió.

sa actual, Iolanda Ogando. En efecte, en les categories que aquesta investigadora estableix⁶ podem trobar un ampli ventall que va des de la revisió estricta dels fets històrics (com s'esdevé dins una categoria tan coneguda com la del teatre document)⁷ fins a la lectura mitificadora de la història, tal com comentaré més endavant. Actituds que, òbviament, poden ser provocades tant per un interès manipulador de la història (en un sentit o en altre) o, tot simplement, ser fruit d'interessos extrahistòrics (la mitificació com a fruit d'un embelliment retòric i literari). En tots els casos, però, subjau el gran problema inherent a la plasmació artística o teatral de la història; és a dir: la relació que pot establir-se entre les lleis pròpies de l'escriptura històrica i les de l'escriptura dramàtica. O, amb paraules de Patrice Pavis:

6. En Ogando (2002) podem trobar una tipologia força pràctica de les funcions del teatre històric. Ogando estableix, en efecte, una primera gran divisió entre les motivacions no polítiques i les polítiques del teatre històric. En el primer cas, distingeix entre el seu conreu: *a*) perquè «el teatro histórico está de moda», *b*) per oportunisme, *c*) perquè la història interessa per ella mateixa, *d*) per la recerca d'«efectos de realidad», *e*) per la seua potencialitat retòrica, *f*) com a reacció enfront d'altres corrents teatrals i *g*) com un mecanisme d'evasió. En el segon, el teatre històric tindria –al seu torn– aquestes possibles funcions: *a*) reproduir l'òptica del poder, *b*) trobar models històrics, socials, culturals... en el passat, superiors en qualsevol cas al present, *c*) fer del passat una paràbola del present, *d*) emprar la història per referir-se a problemes universals, *e*) donar, mitjançant un exemple extret del passat, una lliçó aprofitable en el present, *f*) revisar la història i *g*) defugir la censura. Com la mateixa autora reconeix, moltes d'aquestes funcions es combinen o es juxtaposen en una mateixa obra. Al remat, allò que quedaria com una barrera infranquejable, serà la primera divisió.

El caràcter tan ampli d'aquesta classificació, així com la seua flexibilitat, m'estalvien d'incidir-hi en la classificació de les obres de teatre històric del nostre àmbit lingüístic, ja que totes hi tenen cabuda, amb més o menys facilitat.

7. Per als plantejaments teòrics d'aquest gènere, vegeu ACOSTA (1982) i per al cas català, SIRERA (1999).

Verdad histórica y verdad dramática no tienen nada en común. Su confusión por parte de los dramaturgos engendra todos los malentendidos del *realismo* de la representación teatral. El «buen» autor dramático posee el arte de tomarse libertades con la historia. Ciertas inexactitudes –en la caracterización, en la cronología– no tienen consecuencia alguna, siempre y cuando los procesos globales, los movimientos sociales y la determinación de las motivaciones de los grupos sean correctos. [...]

En cambio, una verdad en el detalle que olvide la explicación de las razones profundas de los conflictos solo desemboca en un naturalismo improductivo...

(Pavis, 1998: 236)

Aquesta constatació ha estat present en tota la teoria del teatre occidental, almenys des que Aristòtil va afirmar a la seua *Poètica* (1451b) que «La poesia, en efecte, més aviat explica les coses en universal, mentre que la història explica les coses en particular» (Aristòtil, 1985: 330). Afirmació de la qual es deduirà la superioritat del discurs poètic sobre l'històric ja que

El fet d'explicar les coses en universal consisteix certament a constatar que a aquesta persona determinada se li escaurà de dir o de fer aquestes coses determinades des del punt de vista de la probabilitat o de la necessitat, la qual cosa observa la poesia tot atribuint noms als personatges, mentre que el fet d'explicar les coses en particular consisteix a constatar allò que ha dut a terme Alcibiades o bé allò que ha patit.

(Aristòtil, 1985: 330-331)

Com a conseqüència de l'anterior, els dramaturgs que al llarg dels temps s'han plantejat l'escriptura de peces històriques han oscil·lat entre concedir la primacia a la història o al llenguatge dramàtic. Això ho expressa molt bé un dramaturg espanyol contemporani, José María Rodríguez Méndez, que, en reflexionar sobre el tema des de la seua pròpia experiència, distingia entre teatre històric en sentit estricte i tea-

tre historicista. Mentre una obra del primer tipus seria «rigurosamente històrica» (Rodríguez Méndez, 1999: 39), el teatre historicista seria:

Un teatro en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy. En este teatro histórico, mediante la utilización de las distintas piezas en que se divide la Historia, el autor expone su personal visión encaminada a expresar una tesis o una ideología. El teatro historicista es el teatro histórico de nuestro siglo. Pensemos en obras como *Port Royal* de Montherlant o *El rebén* de Paul Claudel, en los *Diálogos de Carmelitas* de Bernanos. Y tengamos en cuenta los dramas de nuestro Buero Vallejo, por ejemplo. En todos ellos la Historia se utiliza como un simple instrumento para establecer una tesis y replantear en cierto modo la Historia.

(Rodríguez Méndez, 1999: 39-40)

El que fa Rodríguez Méndez en aquest text és posar l'accent en la capacitat que té el dramaturg per a manipular la història, reorganitzar-la, simplificar-la o universalitzar-la. A la qual cosa podríem afegir encara la possibilitat d'inventar-la, sempre que aquesta *invenció* es mantinga en els límits de la versemblança aristotèlica. Ens trobaríem, llavors, amb una categoria paradoxal, la del *teatre de la història possible*. És el que l'historiador i teòric xilè del teatre Juan Villegas qualifica de *teatre pseudohistòric*: «Podría hablarse de un teatro seudo-histórico, cuando el referente del discurso teatral es un supuesto acontecimiento histórico, no contado por historias oficiales o alternativas. El referente "histórico" es mencionado como inédito o, simplemente, se le utiliza sin mencionar las fuentes» (Villegas, 1999: 239).⁸

8. Villegas estableix una tipologia del teatre històric en funció de la seua major o menor càrrega d'objectivitat històrica. Així, distingeix entre: *a*) el que descansa en la «història oficial», a la que ratifica, *b*) el teatre documental que recorre a la documentació històrica, entesa com a matèria primera sobre la qual s'elabora la història com a relat

Terreny ambigu i de límits molt imprecisos, sens dubte, car l'única forma de diferenciar una obra d'aquestes característiques d'una altra amb argument purament de ficció seria la voluntat de l'autor de moure's en un terreny o en un altre. Per aquesta raó, sóc del parer que aquesta categoria l'hauríem de reservar per a aquelles obres que expressament relacionen els seus arguments amb episodis històrics que serveixen com a referents o, millor, com a proves de la veracitat d'allò que es representa.

TEATRE HISTÒRIC I «DISCURS HISTÒRIC»

És evident, almenys a mi m'ho sembla, que les anteriors categories es justifiquen, en darrera instància, en un concepte d'història, diguem-ne clàssic, que descansa en unes característiques essencials i acceptades de forma general per tothom: objectivitat, subjecció a la cronologia, etc. Fins i tot, i dins aquesta concepció, s'ha parlat molt sovint de *ciència històrica*. No fa tants anys, el 1975, podíem llegir per exemple que:

La Historia se presenta como una ciencia con principios propios y, según éstos, se muestra cierta dentro de un sistema determinado de relaciones válidas en una esfera de hechos de la experiencia humana, diferenciándose por tanto de la Historia como mera relación de hechos pasados. En esta acepción de ciencia, sólo alcanza el rango de tal a partir del siglo XVIII. (*Diccionario Unesco de Ciencias Sociales*, 1975: 1010)

Serà inútil, tanmateix, que busquem en aquest diccionari, ja clàssic, cap referència a la història com a *discurs*. Més ben dit: que les busquem després del segle XVIII, perquè

(veg. *infra*), *c*) el teatre que reproduïx l'experiència viscuda de l'autor o del «grup productor» (teatre testimonial), *d*) el teatre com a autobiografia de l'autor o emissor (no sols com a testimoni d'allò que ha vist, sinó també d'allò que ha viscut) i, finalment, *e*) el teatre pseudohistòric comentat més amunt.

abans, en efecte, sembla innegable que la Història forma part de la Literatura, com un gènere més. En efecte, hi podem llegir també:

Como disciplina [la Història] fue ya desarrollada por los griegos, pero con la idea esencial de narración. Tanto Herodoto como Tucídides y Polibio fueron meros cronistas de hechos contemporáneos. Los hechos realmente pasados eran para los griegos mitos y no constituían objeto de la Historia. Esta sólo podía estudiar hechos presentes y basarse en testimonios orales y no documentados.

(1975: 1010 b)

Però dels anys vuitanta ençà, la percepció que tenen de la Història els mateixos historiadors ha experimentat pregon canvis. Hi subjau en aquests nous enfocaments metodològics tant el desig de reivindicar la història davant algunes simplificacions del pensament postmodern (amb la seua proclama de la «mort de la història») com el d'ajustar-se a alguns principis de la postmodernitat.⁹ D'ací que haja co-

9. Com, per exemple, la progressiva difuminació, practicada per alguns corrents històrics actuals, dels criteris de selecció i jerarquització de les fonts documentals, així com dels mètodes de tractament i anàlisi de les mateixes fonts. És cert que contra la sacralització del *document* ja va parlar fa anys Jacques Le Goff amb el seu concepte de *document-monument* (Le Goff, 1978), però això no pot ser excusa per donar a tots els possibles documents la mateixa importància en la investigació històrica (i m'és igual de quin siga el tema de la investigació: la literatura, la religió, l'economia... o el teatre) o, pitjor encara, per a acceptar la informació que els diferents documents ens aporten sense la imprescindible falsació i anàlisi d'acord amb les seues particularitats: la *història oral* pot ser un bon exemple dels perills que arrossegueu les investigacions que no es fan amb tècniques i procediments rigorosos de falsació; al seu torn, la conversió de textos artístics (de qualsevol mena) en documents històrics, sense procedir a la seua anàlisi amb la metodologia específica adient, és una pràctica en què cauen molts historiadors i el resultat més evident de la qual és que només s'obtenen lectures primàries de les obres artístiques adduïdes com a prova... Lectures primàries que, amb anàlisis més acurades, s'haguessen demostrat potser errònies.

brat forma als darrers temps el concepte de *discurs històric*, que ens situa –després d'uns quants segles– de nou en el camp de la història com a *narració*. Aquest és el punt de vista, per exemple, del grup d'historiadors formats al voltant de Michel de Certeau o de Roger Chartier. Que una recent obra d'aquest darrer duga el significatiu, i ben expressiu, títol d'*Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación* (1999) em sembla molt aclaridor.

La confiança en la Història com a motor del teatre històric de la Transició

Si ens adherim a aquesta concepció de la història com a discurs, desenvolupada a partir dels anys vuitanta,¹⁰ trobarem de seguida, com ja havia avançat, una neta cesura entre la visió de la història dominant als anys setanta i la que es té a hores d'ara. En els anys setanta, en efecte, es continuava confiant a ulls clucs en el caràcter científic de la Història i, en conseqüència, en la possibilitat de transmetre informacions objectives i generalitzables aplicables a l'explicació objectiva de la realitat i/o a la seua transformació. La idea que la Història era l'experiència compartida en el temps per una col·lectivitat (nació, classe social o grup cultural) comportava que n'era patrimoni seu. Calia retornar-li el seu coneixement en els casos que havia estat objecte d'apropiació, de manipulació o, pitjor encara, de destrucció de la memòria històrica. I calia fer-ho perquè el progrés, d'una forma o d'una altra, descansava en aquest comú patrimoni històric.

Des d'aquesta concepció, el teatre històric escrit en català durant el període de finals dels anys seixanta i la Transició vindrà, gairebé indefectiblement, marcat per tres intencio-

10. Idea que no podem separar de les teories de Pierre Bourdieu, en especial de la de *camp cultural* (Bourdieu, 1991) que s'ha demostrat especialment fecunda per a l'anàlisi artística, teatre inclòs, en especial perquè recupera la perspectiva històrica d'aquestes anàlisis.

nalitats estretament relacionades entre elles. La primera serà la voluntat de desvetllament d'una concepció de la història diferent a l'oficial. Una història que era adés la d'una nació l'existència de la qual havia estat negada durant el franquisme, adés la de les capes populars, la personalitat de les quals resultava amagada si no reprimida, per una concepció de la història (i de l'acció política) burgesa. La segona, l'explicació de la situació present a través de la prospecció en les seues arrels. Finalment, la tercera seria la de transportar al passat les situacions viscudes en el moment present perquè, mitjançant el corresponent procés de distanciament que això provocava, s'hi reflexionés sobre els problemes contemporanis. No cal ni dir que allò que unirà totes tres intencionalitats serà la seua comuna voluntat didàctica. Però també la concepció de la història com una història de les col·lectivitats i no pas dels individus, la qual cosa comportava també la reducció al mínim de la subjectivitat i la individualitat enfront de presentacions que aspiraven a ser, per damunt de tot, objectives i predicables a la comunitat (nacional, social, política).

La primera de les intencionalitats apuntades va ser per aquells anys, sens dubte, la més operativa en el nostre context perquè, com apunta Ogando:

En el caso de una cultura no normalizada, con una situación política sin consolidar, la literatura, y especialmente el teatro histórico, sirve como discurso portador de ideas, ayudando a construir y a recuperar personajes o mitos de la historia que sirvan para reforzar el ideario y la identidad colectivos. De hecho, es esta la razón por lo que la muchos autores y estudiosos tanto de la novela como del drama histórico consideran que la literatura es mejor que el discurso histórico para llegar a la verdad.

(Ogando, 2002: 359)

Haurem, però, d'afegir al que diu la historiadora del teatre galleg que, als anys finals del franquisme i als nostres països va donar-se una aliança entre la lluita d'alliberament

nacional i la lluita estrictament social.¹¹ Aliança que va permetre que els autors poguessen recórrer a fórmules més pròpies de la segona que de la primera. M'explique: si examinem el recorregut temporal del teatre històric, trobarem que el d'exaltació nacionalista (es tracte d'una nació opressora o d'una nació oprimida) descansa en la lectura mítica del passat, reinterpretat amb una funció teleològica clara: justificar el caràcter dominant d'una nació com a un tret consubstancial a la seua personalitat i, quasi quasi, inevitable (en el cas de l'espanyola, això es pot comprovar a les obres miticohistòriques d'Eduardo Marquina o José María Pemán); o, alternativament, reconstruir el passat per trobar les explicacions del sotmetiment present, generalment en la manca d'unitat de la pròpia població nacional (nació dividida, nació oprimida) o en el caràcter pervers i traïdor dels opressors. Aquesta lectura mítica del passat, a més, servirà per dotar la nació d'herois i episodis heroics als quals encomanar-se en els moments de crisi. Un bon exemple d'aquesta utilització del teatre històric el podem trobar a *En Companys* de Muñoz Pujol, que recorre la biografia del personatge en un camí ascendent d'exaltació, amb poques atuades en els aspectes més controvertits de la seua figura. Més equilibrats em semblen, tanmateix, els dos espectacles de Ricard Salvat, *Adrià Gual i la seva època* i *Salvat-Papasseit i la seva època*, bons exemples de teatre document com he analitzat en altre lloc (Sirera, 1999), ja que combinen el desenvolupament de l'obra des del punt de vista del seu protagonista, que focalitza l'acció, amb un procés de contextualització

11. L'assumpció per part dels marxistes (el PCE-PSUC al seu front) de les reivindicacions nacionalistes no sols com a no contràries a la lluita de classes sinó com a perfectament compatibles, va marcar la política d'aquests grups d'esquerra ja durant els anys de la Segona República, però va adquirir singular importància dels anys seixanta ençà, quan progressen els esforços per crear fronts units de lluita contra el franquisme. Aquest fenomen va distingir aquells anys els partits d'inspiració marxista, marxista-leninista, maoïsta o troskista, que van proliferar a l'Estat espanyol durant els anys setanta.

sociocultural que no sols ens aporta una informació sens dubte necessària sinó també ajuda a distanciar-nos del perill que tot procés de mitificació comporta: caure en l'hagiografia i en la manipulació dels fets històrics.¹²

Tanmateix, el teatre que tracta d'explicar el perquè cal la lluita de classes descansarà no tant en la mitificació i el maniqueisme¹³ com en pretensions científiques. Per això caldrà tenir la ment desperta i oberta i per això caldrà recórrer, per facilitar-hi la seua comprensió, a paràboles i exemplificacions de tota mena. Trobarem igualment en aquest teatre una defensa de la necessitat de renovellar el llenguatge dramàtic per posar-lo al nivell dels nous continguts i dels nous missatges; del nou món (per dir-ho així) que s'anunciava en aquest teatre.

Doncs bé, en la Transició, la combinació de totes dues reivindicacions permetrà plantejar la reivindicació nacionalista, almenys al teatre, allunyada de la mitificació o de la reproducció de models històrics que plantegen la defensa de la identitat nacional com un fre del progrés. Tasca aquesta fonamental per a la nostra pròpia existència i que potser la societat no ha agraït com calia als dramaturgs i gent de teatre que van fugir, als nostres països repetesc, de les hagiografies nacionalistes i dels mites identitaris i van contribuir

12. En aquest punt em sembla significativa la diferència en el tractament de la matèria històrica, respecte de l'esmentada *En Companys*, que fa Muñoz Pujol a una altra obra seua, *Vador* (1988), sobre la figura de Salvador Dalí. Potser Muñoz Pujol pense que les figures artístiques i culturals no necessiten d'un tractament tan mitificador. O potser que tot siga conseqüència del mateix caràcter controvertit del personatge del qual s'escenifica una part de la seua biografia, de la figura del propi Dalí en definitiva.

13. Mecanismes, malgrat tot, particularment efectius entre amplis sectors del públic popular, raó per la qual seran emprats amb profusió pels corrents estètics que donaven prioritat a la immediatesa, la sinceritat i l'emoció sobre l'intel·lectualisme i l'elaboració, com podem comprovar —per exemple— en el teatre anarquista, particularment important a l'Estat Espanyol durant el període de la Restauració i la Segona República.

a evitar que el conjunt de la nostra cultura s'endinsés perillosament per aquest camí. Obres com *La setmana tràgica* o *Camí de nit* de Lluís Pasqual apunten en aquesta direcció de forma molt clara, de la mateixa forma que ho fa al País Valencià *Dansa de velatori* de Manuel Molins o *Copats i capats* de Francesc Ferrando.¹⁴

La segona direcció indicada és la de la utilització de la història com a mecanisme que ens ajudés a trobar respostes als grans interrogants que sacsejaven la nostra societat en els anys setanta, i molts dels quals no eren explicables en termes d'estricta present, sinó remuntant-se en el temps. I, sovint, fins arribar molt lluny. Aquesta voluntat explicativa del present mitjançant el passat comporta, sens dubte, un important risc: la necessitat d'uns coneixements històrics considerables, així com el recurs a fonts documentals si arriba el cas. No és cap casualitat que Rodolf Sirera encapçale el seu currículum amb la seua llicenciatura en Històries (bo: en Filosofia i Lletres, branca Històries), perquè el seu teatre històric¹⁵ sempre s'ha caracteritzat per un ús rigorós de la

14. No entre, per manca de temps, en un fenomen observable al País Valencià (no gosaria de dir que també al Principat) i que seria el trencament de l'aliança adés al·ludida, la qual cosa comportaria, amb el pas del temps, una certa tendència a la recuperació del teatre històric de mitificació nacionalista. Rodolf i jo, amb motiu de les representacions a València d'una obra de teatre escrita amb voluntat de rigor històric però des d'una perspectiva clarament crítica, l'*Homenatge a Florentí Montfort*, vam tenir ocasió de comprovar (en una data tan reculada com 1972) com l'obra feria no sols els sentiments de la dreta regionalista i conservadora, sinó que alguns moments de la representació també provocaven neguit entre els nacionalistes progressistes. En què consistiria, però, aquesta recuperació? És massa d'hora, potser, per determinar-ho amb precisió, però no seria gens d'estranyar que ens trobem aviat amb obres de teatre que rellegiran la història valenciana en clau mitificadora, tot seguint els passos que als anys setanta va traçar Xavier Casp amb la seua obra *Vinatea* (1975).

15. Del que jo també en forme part, i on aprofite igualment la meua llicenciatura en Històries.

història i de les fonts documentals, ja siga com a referents, ja siga com a matèria dramàtica.¹⁶ En el primer cas tenim un molt bon exemple en una obra com *L'assassinat del doctor Moraleda* (1978), basada en un episodi apassionant de les lluites colonials de darreries del XIX (el fugaç enfrontament entre Portugal i el Regne Unit pel que serien, al capdavall, les colònies britàniques de Rodèsia). Un cas combinat d'utilització de la història com a element estructural i com a matèria textual el trobem, per descomptat, a *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), on podem trobar nombrosos textos intercalats amb una precisa funció dramàtica, textos alguns dels quals, per cert, van ser obtinguts directament de fonts documentals primàries, en especial de la premsa valenciana durant la Guerra Civil (una premsa que per aquells anys no havia estat encara estudiada, per cert).¹⁷

És clar que el fet que em detinga tant en aquest punt ha de deixar sorprès qualsevol historiador del teatre de fora de l'Estat espanyol, però no pas als de la Península, car si una cosa caracteritza gran part del nostre teatre històric és que, amb l'excusa del que he comentat *supra* sobre la llibertat del dramaturg per a introduir modificacions a la història (o per fer teatre *historicista*, manllevant el concepte de Rodríguez Méndez), els autors no es preocupen excessivament per documentar-se i tenen prou amb referències històriques molt genèriques (i potser no tan fiables com ells mateixos pensen). Per sort, al teatre en català haig de reconèixer que aquest rigor històric es troba molt més estès que en el teatre espanyol.

16. I no sols el seu teatre: *Temps de silenci*, la sèrie d'èxit fa uns anys a TV3 reflecteix aquesta preocupació pel rigor històric i la utilització de la història com a matèria argumental.

17. Per ser més precisos, aquest material va ser fruit dels treballs preparatoris de la Memòria de Llicenciatura en Històries (que tenia com a tema el teatre valencià durant la Guerra Civil) del propi Rodolf, i que no va arribar a concloure.

Una variant possible d'aquesta segona modalitat de teatre històric és la que inverteix els termes acabats d'exposar i explica el passat en funció del present. Opció molt arrelada en les concepcions teleològiques de la història, tan esteses per altra banda dins la nostra cultura gràcies al pensament cristià. Així, determinats episodis que en el seu moment podien tenir un determinat sentit, són reinterpretats en funció de les seues conseqüències posteriors. Un cas prototípic, pense, és el del Compromís de Casp, que segons aquestes interpretacions *a posteriori* va obrir les portes a la unió de la Corona catalanoaragonesa a la castellana, i en conseqüència és llegit en termes poc menys que catastrofistes per una òptica convencionalment nacionalista, com s'esdevé —per exemple— a *La sentència* de Joan Colomines (1965-1973) que dramatitza precisament aquest Compromís i que té un final que explica bé el que comente:

[...] *Mentre la llum haurà minvat una mica, un dels criats va cap al munt i agafa una bandera catalana. L'estén i diu:*

CRIAT 1: Tu, què en fem, d'això?

CRIAT 2 (*de moment dubta, de seguida diu*): Potser serà millor que ho guardis.

Baixa el teló.

(Colomines, 1974: 123)

El tercer enfocament esmentat és, sens dubte, el més fàcilment detectable, car dur el present cap al passat ha estat, de sempre, una estratègia típica per defugir la censura. En aquest cas, la història no passa de ser un vernís, més útil potser que el de les referències a un temps passat indeterminat o a un temps de faula, però no gaire més precís. Amb quatre referències històriques més o menys conegudes per tothom, l'autor pot embastar una trama on situacions i personatges del present es mouen en un temps aparentment diferent al

nostre; és l'opció de Rodolf Sirera, amb *La Pau retorna a Atenes* (on s'opta per un referent històric aparentment objectiu: la guerra del Peloponès entre Atenes i Esparta). No cal ni dir que ens trobem amb un ús superficial de la història com a matèria dramàtica i que, personalment, sóc del parer que les obres així concebudes se n'allunyen del teatre històric estricte. El que passa és que alguns casos poden donar peu a la confusió: en obres amb una voluntat més clarament històrica la manca de rigor històric provoca la transposició (involuntària o no) dels nostres hàbits de pensament i de la nostra concepció del món, que atribuïm a personatges d'altres èpoques. Es tracta d'una confusió molt difícil d'evitar i que s'agreuja segons la distància temporal s'incrementa. Els resultats poden ser històricament força discutibles però teatralment molt vàlids ja que la discordància crea efectes d'estranyament que l'espectador pot captar; conceptes com democràcia, llibertat, igualtat, justícia social, igualtat de gèneres... més o menys estesos entre nosaltres no ho eren en altres temps o, d'existir, tenien significats ben diversos als actuals.

La crisi de la Història i el teatre català

Ja he dit adés que als anys vuitanta es produirà una important crisi que anorrearà la concepció clàssica de la Història no tan sols com a *ciència* sinó també com a eina capaç d'explicar (ni que siga de gaidó) el nostre present. Són conegudes (fins a l'extrem d'haver esdevingut tòpiques) les afirmacions en aquest sentit del postmodernisme. La *mort de la història* predicada per aquest moviment posava, per contraposició, tot l'èmfasi en el present i en la impossibilitat de jerarquitzar, estructurar i, al remat, explicar de forma articulada, el nostre món amb una mínima perspectiva temporal. Es tractava d'una interpretació que descansava, sens dubte, en fets objectius de pes: la fi d'una política de blocs i de guerra freda, l'afonament dels països del *socialisme real* i la pulverització d'una ideologia (la marxista amb totes les seues derivacions possi-

bles) que havia justificat la gran majoria dels pensadors progressistes d'Occident. A l'Estat Espanyol, a més, la Transició havia deixat pas a una decidida opció de modernització social i cultural que va comportar, de forma paral·lela, la *relectura* del passat en clau d'un present que es manifestava obertament deslligat d'aquest mateix passat.¹⁸

Des del punt de vista teatral, la conseqüència de l'anterior va ser un ràpid descrèdit del teatre històric, descrèdit que venia reforçat per un fet que fins ara no he comentat: l'escriptura del teatre històric sempre ha estat molt més complexa, difícil i menys gratificant (perquè cal saber trobar el punt d'equilibri entre la història i la trama de ficció, entre l'extensió que té la primera i la concentració que necessita la segona) que altres formes teatrals. Escriure, però, sobre el present immediat, i sobretot descriure alguns dels seus components sense preocupació per explicar-se'ls (o amb altres mots: ser notaris en lloc d'historiadors) era molt més fàcil i més productiu. Aquesta opció va comptar, des del primer moment, amb l'entusiasta suport de certa crítica que, en nom de la globalització de comportaments, delers i visions del món, trobava igualment molt més còmoda l'anàlisi d'obres teatrals sense necessitat de recórrer a coneixe-

18. Al País Valencià, l'esdeveniment que marca perfectament aquest trencament històric és la commemoració del mig segle de València com a capital de la República (1987). Contra el que hom podria pensar, els actes van tendir de forma molt clara a la relectura adés al·ludida: la celebració d'un nou Congrés d'Intel·lectuals en defensa de la Cultura va servir per esborrar (malgrat unes poques veus dissidents) el passat anterior (postguerra, repressió franquista, la Transició fins i tot) i enllançar directament la legalitat republicana amb la legalitat monàrquica. Enmig d'aquest ambient no podrà estranyar-nos que no es plantegés una reconstrucció del passat en forma de documentals, obres de teatre, etc. La maniobra de desmemòria no va impedir, tanmateix, que l'únic espectacle produït per a l'ocasió, un de dansa (calia, sens dubte, evitar els riscos de la paraula) esdevingués un exercici de memòria històrica i se situés en l'avantguarda del nou concepte de teatre històric del que m'ocupe a la part final d'aquest article: parle de *Crònica civil* d'Ananda Dansa, amb dramaturgia d'Edison Valls i coregrafia de Rosàngeles Valls.

ments històrics.¹⁹ Igualment, va estendre's com la pólvora en flames entre la professió teatral, amb menys formació de la que potser caldria i atenallada, a més a més, per la necessitat de trobar un nou públic, suposadament només preocupat per la immediatesa i aliè a tot el que podia significar perspectiva històrica.

Dins aquest panorama, ja ho podem suposar, el teatre històric restarà circumscrit a dos corrents: la relectura del llegat cultural i teatral amb el que l'autor s'identifica, o la continuació en la voluntat de trobar explicacions del nostre present dins el passat, això sí, amb una important modificació que anuncia ja el nou teatre històric de darreries dels noranta: els qui busquen les explicacions en qüestió ja no són pas nacions o classes socials sinó individus. El primer cas el podem observar en la producció teatral del valencià Manuel Molins, que dels anys vuitanta ençà ens ofereix un seguit de textos on s'endinsa en el llegat cultural occidental, amb un ampli aparell de reflexions i crítiques personals. La seua *Trilogia d'exilis*, per exemple, tot i que publicada fa pocs anys (el 2002) recull tres textos escrits als vuitanta, dedicat el primer a la figura de Nietzsche i la seua lectura del mite de Dionisos (*Dyónisos*, 1979); el segon, a Arthur Rimbaud i Paul Verlaine i el sempre conflictiu inseriment de l'artista en la societat burgesa (*Els viatgers de l'absenta*, 1983-1987) i el tercer a Wittgenstein i la funció social de les seues reflexions sobre el llenguatge (*La màquina del doctor Wittgenstein*, 1987).

19. Eric Hobsbawm, un dels darrers historiadors clàssics, comentava amb ironia a una de les seues obres recents que si els diplomàtics occidentals haguessen conegut episodis històrics tan elementals com les Guerres dels Balcans de començaments del segle XX s'haguessen estalviat unes quantes relliscades en la forma d'enfocar el conflicte de l'antiga Iugoslàvia a finals del segle (Hobsbawm, 1998: 13). I el mateix podríem dir de les relacions entre Occident i el món musulmà. I si això es pot dir dels diplomàtics, què haurem de dir dels nostres crítics i investigadors teatrals? Quants d'aquests darrers poden dir-se en sentit estrictament *historiadors del teatre*?

El segon corrent anirà articulant-se tot al llarg dels vuitanta, raó per la qual podem trobar provatures ben diferents: així, a *Crònica d'una ciutat* de Maicas i Plasencia, la reconstrucció d'un passat força immediat (els anys quaranta) té lloc simultàniament amb procediments èpics ja assajats pel teatre històric de la dècada anterior (les notícies extretes de la premsa de l'època que van jalonant l'acció, en explícit homenatge als *livings newspapers*;²⁰ o els elements farsescos, com la *beata* omnipresent), però també amb els xiquets i xiquetes que aporten els seus esguards *innocents* a uns fets i a un estat de coses que no entenen i que, en qualsevol cas, els supera.

Un altre exemple de solució –diguem-ne– híbrida, aquest del 1982 serà un espectacle del valencià Juli Leal, *Hasta aquí llegó la riada*, en què l'acció se situa a la València de 1957. Gran part d'ell, en efecte, es trobava construït de forma semblant a com uns anys abans havia fet el mateix autor amb una altra obra històrica (*Memòries de la coentor*, 1977). En efecte, en aquesta darrera obra, la reconstrucció de la València de començaments de segle era possible gràcies a una combinació de recursos típics del teatre històric de l'època: la farsa degradant per a crear visions distanciades respecte de determinades actituds i comportaments, les notícies d'època i el recurs a documentació contemporània extreta en gran part del propi teatre (en aquest cas concret, del món dels sainets d'Eduard Escalante, llegits molt intel·ligentment, val a dir: defugint tòpics i aproximacions superficials). Mitjans i procediments posats al servei d'una intenció completament subscribible per la resta dels autors de teatre històric dels setanta. Diu en efecte Juli Leal al pròleg d'aquesta obra que:

Memòries de la coentor és el tercer espectacle del nostre grup [*Carnestoltes teatre*], integrant així una trilogia dedicada a l'exposició

20. Recurs aquest que pren carta de naturalesa entre nosaltres en dates relativament primerenques, gràcies a les reflexions i a l'escriptura dramàtica de Maria Aurèlia Capmany dels anys seixanta ençà.

dels comportaments socials d'unes classes, durant uns moments històrics transcendents per al nostre País. [...] *Memòries de la coentor* ha evolucionat, de ser un espectacle sobre la petita burgesia del segle XIX valencià, recolzat únicament sobre els sainets d'Escalante, a aquesta mena de «collage», mostrar-retaule de tot un període —l'època d'Alfons XII— a través de les influències que un status polític determinat reflecteix en els usos i costums no sols d'una classe social, sinó de totes, tractant de seguir una línia coherent, recopilant material il·lustratiu al respecte, com cançons, anuncis i cròniques, en general, que parlen d'una forma de viure i sentir d'aquells avantpassats nostres. (Leal, 1977: 5)

Doncs bé, el 1982, a *Hasta aquí llegó la riada* ens trobem inicialment amb uns procediments semblants: l'obra avança amb «material il·lustratiu», extret ara preferentment no pas del sànet sinó del món de la revista. Es descriuen així actituds col·lectives, visions del món de determinades classes i estaments socials. Segons avança l'obra, però, aquesta gira cap al testimoniatge personal, i la part final, amb la companyia de varietats reunida en un establiment de la platja, esdevé una mena de psicodrama dels personatges, que deixen de ser pures icones d'una època i d'un estil de teatre per a presentar-se com a persones amb sentiments, pors, frustracions... que, per no perdre de vista mai el caràcter de teatre històric de la peça, apareixen clarament determinades pel context històric: la repressió política i de la moral, amb la por omnipresent en les ments de tothom.

La recepció de l'espectacle, per cert, va demostrar el difícil que era per aquells anys apreciar el que d'innovació significava l'obra dins el teatre històric: si la part crítica, satírica o documental era percebuda sense gaire problemes, les incursions en el recorregut biogràfic dels personatges semblava una concessió a un naturalisme o a un psicologisme²¹ que, suposadament, no encaixava en el conjunt de la peça.

21. Un problema semblant vam patir Rodolf i jo amb *El brunzir de les abelles*: mentre el públic «comprenia» i acceptava tota la càrrega his-

Més enllà d'aquestes propostes, interessants malgrat el seu caràcter híbrid, algunes obres dels vuitanta avancen ja el nou concepte de teatre de la memòria que s'imposarà la dècada següent. Ja he esmentat en nota el cas de l'espectacle de dansa, *Crònica civil* de la companyia valenciana Ananda Dansa (1987). M'hi referiré ara amb una mica més de deteniment. Fruit d'un encàrrec per als actes commemoratius dels cinquanta anys de València com a capital de la Segona República (1937-1987), els creadors de l'espectacle, els germans Rosàngels i Edison Valls, van oferir-nos una peculiar lectura d'aquells temps de guerra; una lectura allunyada de qualsevol pretensió d'epicitat o d'heroisme. Hi ha *crònica*, ben cert, però és la que neix de l'esguard d'una colla de nois i noies que malden per mantenir els seus costums en un món en guerra que no sols no comprenen sinó que ningú no els explica mai. Nosaltres, els espectadors, som ara els dipositaris d'una contextualització que se'ls escapa als personatges, i som només nosaltres els qui ens trobem en condicions d'interpretar en el sentit històricament correcte els neguits i les petites privacions del grup de nois. Així, doncs, i com esdevé molt sovint en el món de l'espectacle, la dansa demostrava una flexibilitat i una rapidesa a l'hora de trobar noves solucions molt superior a la del teatre.

tòrica de l'obra, la projecció del context en l'interior dels personatges va dur a certa crítica a qualificar l'obra de «naturalista», malgrat que —com hem dit sempre— el nostre referent immediat per a escriure l'obra va ser la gens naturalista i sí molt brechtiana *Paolo Paoli* d'Artur Adamov. Davant aquesta percepció, a la segona obra de la trilogia (*El còlera dels déus*) vam accentuar voluntàriament el «naturalisme» de la proposta, i en la tercera (*El capvespre dels tròpics*) vam optar per construir en paral·lel la història de la dimissió social i de la dimissió personal del protagonista. No cal que diga, crec, que de les tres obres, només la primera ha pujat als escenaris, mentre que les altres dos, potser per aquesta *barreja* poc recomanable (als setanta) d'història pública i conflicte interior, no van interessar els nostres directors i, hem de suposar-ho pel nivell de vendes, tampoc el públic.

Simultàniament al procés de creació d'aquesta *Crònica civil*, Rodolf i jo iniciàvem la nostra segona trilogia històrica, *Les ciutats*, i a les darreries de 1986 vam acabar la primera de les seues obres, *Cavalls de mar*. Ens manteníem en ella fidels al teatre històric i ens plantejàvem ara un tríptic que abarqués alguns dels episodis que van marcar el destí del nostre País tot al llarg del segle XX. Malgrat això, no es tractava d'una simple continuació cronològica de la nostra anterior trilogia sinó que entre una i altra existia una autèntica solució de continuïtat, que no sempre s'ha copsat convenientment.²² En efecte, en *Cavalls de mar* es juga en reiterades ocasions amb focalitzacions diverses d'uns mateixos esdeveniments, i, de fet, tota l'obra no és més que un joc de records que tracten de reconstruir desesperadament uns personatges que, al seu torn, són recordats per un altre. La història, com a inevitable tribut a un estil de teatre històric de transició, és encara objectiva i perfectament reconeixible, encara que la continuïtat cronològica haja quedat difuminada, en perfecta consonància amb la subjectivitat i la focalització múltiple de què he parlat.

Estil de transició he dit que es correspon a una època en la qual la confiança en l'objectivitat històrica es troba en crisi. Per aquesta raó, la nostra experiència amb *Cavalls de mar* no pot dir-se de cap de les maneres que es tracte de un fenomen aïllat: contemporània a aquesta obra és la de Miquel Maria Gibert, *El somriure del marbre* (1986), la peça de teatre històric més reexida de les que fins aquell moment havia escrit aquest autor. Ja en dues peces anteriors (*El sol dels crisantems*, 1977 i *El vi més ardent*, 1981), Gibert havia assajat procediments per a trencar amb un historicisme exces-

22. És significatiu a aquest respecte el comentari de Rafael Pérez, el principal estudiós de l'obra de Rodolf: «Els germans Sirera continuen fidels a la manera de dramatitzar i determinar decisius moments de la història recent, mitjançant el mecanisme de "traslladar al drama una temàtica col·lectiva vista a través d'unes vides individuals" (X. Fàbregas, 1980: 9) tal com feien en la primera trilogia» (Pérez, 1998: 154).

sivament pesant per objectiu i impersonal. Les solucions no eren, tot cal dir-ho, excessivament originals: l'evocació dels fets en lloc de la seua representació o l'allunyament de la quotidianitat mitjançant el recurs a la lírica. O, en paraules de Benet, «l'estatisme de l'acció i la insistència en el to líric». Amb *El somriure del marbre*, tanmateix, Gibert recorre a una solució més pròpia de la narrativa, però que sempre dóna bon resultat quan s'aplica a l'escriptura teatral: el filtre dels diferents autors que donen versions diverses i successives sobre allò que es narra/representa. A més a més, i com apunta el prologuista de l'obra, Jordi Pàmias, el tema fonamental de l'obra és «la meditació sobre el poder», tema que té l'avantatge de plantejar la Història des del punt de vista de les pulsions personals del protagonista.

Aquest recorregut per models de teatre històric en la dècada dels vuitanta es tanca amb la segona obra de la nostra trilogia, *La partida* (1989); obra de gènesi complexa, va significar un pas endavant en el nostre peculiar camí cap a una lectura de la història des de la subjectivitat dels personatges. La història s'escola tot al llarg de l'acció gràcies a la presència d'un personatge-testimoni, l'avi del protagonista, que és qui, per dir-ho així, pateix l'evolució negativa dels fets (l'acció transcorre durant la Guerra Civil), fins arribar a ocupar el lloc que històricament li pertocava al seu nét (la presó, potser la mort). I això perquè aquest darrer, immers en la seua peculiar i privativa forma de veure la història serà incapaç de sortir de la ficció que ha creat i compartirà, irònicament, el destí que havia dissenyat per al protagonista del drama que es trobava escrivint: la seua criatura, doncs, el supera i l'esborra.

DEL TEATRE HISTÒRIC AL «TEATRE DE LA MEMÒRIA»

Com crec que ha quedat clar, aquestes obres marquen bé el progressiu lliscament del concepte de teatre històric des de la recerca de la major objectivitat possible cap a una subjec-

tivitat cada volta major. Una subjectivitat que en l'àmbit teatral serà coneguda com a *teatre de la memòria*, terme encunyat a mitjans dels noranta i que constituirà, dins el teatre espanyol, un dels trets específics de dramaturgs com Juan Mayorga.

Sense entrar en una definició acurada d'un concepte avui per avui molt estès, sí que voldria fer una parella de matisacions al respecte. La primera, que l'aparició d'aquesta nova forma teatral té lloc, sí, per oposició a determinats corrents teatrals contemporanis que havien fet de la immediatesa i del present uns valors absoluts; també, però, per oposició a un teatre històric que semblava completament caduc en quant descansava en l'objectivitat tants cops esmentada. D'ací que els nous dramaturgs que aniran adscriuint-se en aquest corrent manifestaran les seues reticències respecte de la visió clàssica de la història i del teatre històric anterior. I no és que neguen la capacitat *informativa* de la història, fins l'extrem que Mayorga arribarà a parlar de *teatro de la información*: un teatre enganyós en tant que «la acumulación de referencias documentales crea una cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado» (Mayorga, 1999: 10). No; el que passa és que, en adscriure's a la defensa de la història com a relat, posaran ara l'accent en la percepció que d'aqueixa informació tenen els subjectes, els personatges. No hi ha documents incontaminats (ja he parlat del concepte de *document monument*) i qualsevol història és un discurs emès i protagonitzat per persones concretes, subjectes a les limitacions pròpies de la seua condició humana, transmès per persones igualment concretes i limitades, i percebut finalment per receptors del mateix tipus. Sobre tots ells operaran diversos filtres, entre els quals el de la memòria serà fonamental:

Relacionar passat i present, de fer-los conviure en un mateix espai i en un mateix temps [...] perquè sols així podrem entendre, de forma teatral, com un espai, aparentment tan anodí com qualsevol altre, esdevé a causa d'aquesta convivència

de temps en un espai viscut, és a dir: ple de records. Espai viscut, doncs, que serà la pedra sobre la qual es bastirà tot l'edifici de la memòria.

(Sirera, 1998: 11)²³

Com és fàcil de deduir, el teatre de la memòria en oposar-se al teatre de la immediatesa, de la manca de passat que domina el nostre món com recentment recordava Eric Hobsbawm,²⁴ reivindica l'existència d'aquest en tots els personatges com una mena d'arrels de les seues respectives realitats; com he defensat recentment:

Las raíces de la realidad no son sino la historia. Más aún, [...] ella forma parte de nuestra realidad; no se trata de una especie de *background* del que podamos prescindir a voluntad, sino que ella es tan *presente* como los actos y las reflexiones sobre nuestro entorno que a cada momento hacemos y emitimos.
(Sirera, 2002: 149)

23. No puc, per manca d'espai, estendre'm en aquesta necessitat que té la memòria d'un espai determinat on arrelar-se i, si de cas, remuntar el vol. Es tracta, al capdavall, d'un tema literari ben conegut i molt conreat i, en el cas del teatre, amb excel·lents exemples. Em permetré, si de cas, recordar que es tracta d'una vinculació que ja es trobava present a la nostra *Cavalls de mar*, però que esdevé també un dels fils conductors de la darrera obra de Rodolf, *Raccord* (2005).

24. «La destrucción del pasado, o más bien, de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo, crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven. Esto otorga a los historiadores, cuya tarea consiste en recordar lo que otros olvidan, mayor trascendencia de la que han tenido nunca, en estos años finales del segundo milenio» (Hobsbawm, 1998: 13). Resulta fàcil predicar anàloga transcendència en aquests moments al teatre històric, tant en la seua vessant clàssica com en la més recent de teatre de la memòria.

Com a conseqüència d'aquesta doble oposició, el *teatre de la memòria* ha desenvolupat estratègies molt diverses per incloure-hi la història, per fer-se, al capdavant, teatre històric ell mateix. La primera, i molt possiblement la més interessant des del punt de vista teatral, serà la de vincular dramàticament la recuperació (o acceptació) de la memòria a les pròpies experiències vitals dels protagonistes. I, per què no?, dels propis dramaturgs. Perquè el present permanent del que parla Hobsbawm és, com ell mateix reconeix, patrimoni de la joventut; i joves, molt joves, eren la gran majoria dels dramaturgs que han tingut trajectòries fulgurants durant la dècada dels noranta. El pas del temps, però, la degradació física i la perllongació de la vida acaba per fer inviables les coartades que aquesta joventut (ara ja més aviat pseudojoventut) es crea per dissimular el pas del temps: com l'extensió dels beneficis del Carnet jove fins al trenta-cinc anys, que comenta irònicament Rodolf Sirera a *Raccord*. La maduresa, i no diguem la vellesa, és el temps de la memòria, el temps que, ara sí, aconseguix d'alliberar-se del gran parany que la postmodernitat ens posa per furta-los els records o, com a mínim, perquè ens n'oblidem. Parle del que Marc Augé qualifica de «superabundancia de acontecimientos» i la funció de la qual explica de la següent forma.

Desde el punto de vista de la sobremodernidad, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo, no al derrumbe de la idea de progreso desde hace largo tiempo deteriorada, por lo menos bajo las fórmulas caricaturescas que hacen particularmente fácil su denuncia. El tema de la historia inminente, de la historia que nos pisa los talones (casi inmanente en la vida cotidiana de cada uno) aparece como previo al del sentido o el sinsentido de la historia, pues es nuestra exigencia de comprender todo el presente lo que da como resultado nuestra dificultad para otorgar sentido al pasado reciente.

(Augé, 1998a: 37)

Amb l'edat, en efecte, els records se'ns barregen amb el present, l'interpreten o arriben a substituir-lo. Aspectes tots ells apassionants que els millors dramaturgs actuals han sabut integrar en les seues poètiques; servesquen com a exemples recents, amb escriptures ben diferents, els casos de Josep Maria Benet i Jornet,²⁵ Rodolf Sirera o Lluïsa Cunillé.

Convé, tanmateix, fer-hi una precisió important: els records no són només d'experiències viscudes, sinó també de les empremtes que altres fets han deixat en nosaltres a través de múltiples mecanismes de transmissió, en especial mitjançant un procediment sovint menyspreat sinó oblidat: la transmissió de les emocions. Memòria emotiva, doncs. 'Que pot ser, ja dic de primer grau, de segon o de tercer: els nets dels afusellats pel franquisme ploreu igual que els seus pares quan es troben, per fi, davant les despulles dels seus avantpassats. I això que molt d'ells, fins aquell moment, s'havien cregut al marge d'aquest mecanisme, atàvic, tribal... (qualifiqueu-lo com vulgueu), de transmissió de les emocions.²⁶ I milers de xiquets (per als quals la Guerra Civil no era més que *Història* en el sentit més convencional del mot) van acollir amb un entusiasme carregat d'emoció el darrer viatge dels Brigadistes internacionals per les nostres terres: van *viure*, que no pas revivre, així un fet històric esdevingut seixanta anys abans.

I és això, precisament, el que el teatre de la memòria tracta de posar al descobert: la història a través de la memòria emotiva dels protagonistes i, per què no, d'autors i receptors. Anaïs Schaaf ho explica molt bé amb el títol d'una peça breu que és molt més que un merescudíssim homenatge a una obra anterior de Josep Maria Benet i Jornet: *Estimada oient o quan la ràdio parlava dels altres i de nosaltres*. Peça breu

25. Per a la presència de la memòria en el teatre de Benet vegeu SIRERA, 2003.

26. L'emergència d'aquesta memòria emotiva és el motor que desencadena, significativament, la pel·lícula *Terra i llibertat* de Ken Loach.

en extensió però excel·lent exemple d'aquest teatre de la memòria; no debades en l'acotació inicial llegim:

Una ràdio grossa. Una bombeta de quaranta. Entra una dona encongada amb una manta sobre les espatlles. Engega la ràdio i manipularà el dial tota l'estona. Els locutors de totes les emissores tenen la veu de la dona encongada amb una manta sobre les espatlles.

(Schaaf, 2003: 89)

Tot l'anterior explica, sens dubte, que moltes de les obres històriques que s'escriuen en l'actualitat s'emmarquen, com l'acabada de citar, en moments històrics no viscuts directament per autors i públic, però que han deixat la seua empremta en el present: els somnis comunistes (ascensió, apogeu i desfeta final), la Segona Guerra Mundial, la nostra Guerra Civil i la postguerra inacabable. Des del moment, a més, que el que es dramatitza és el record, no importa tant que l'acció transcorra en el nostre context immediat o en un altre més llunyà en termes objectius, però viscut emotivament pels protagonistes.²⁷

Com és lògic, però, aquesta memòria emotiva és també *selectiva*. En efecte, malgrat l'esforç desesperat del personatge de Daniel en l'obra de Juli Leal *Totus Tous* que tanca l'obra amb els següents mots: «Me'n recordaré de tot?» (Leal, 1998: 99), la memòria sempre selecciona dels seus records allò que l'afecta, de forma que el passat (com ja he dit adés) esdevé sempre i indefectiblement present, amb una paradoxa afegida: desapareguda la confiança cega en el progrés, l'exercici de la memòria no serveix tant per ratificar-nos en l'esperança, en una visió optimista de les coses, com per actualitzar uns records que arrosseguen una càrrega de do-

27. Manca, per això mateix, de sentir, alguna crítica que es fa a aquest teatre, com per exemple que en lloc de preocupar-se per la història de França o la Unió Soviètica aquest teatre hauria de circumscriure's a la nostra història. Com si, des del punt de vista que aci m'ocupa, totes les històries no foren d'una forma o d'una altra també part de la nostra pròpia història.

lor, de renúncies, de mort àdhuc. Uns records que s'adiuen bé amb el curs de la nostra pròpia existència però que xoquen amb l'optimisme oficial que predica una societat per a la qual la mort és una enutjosa realitat que cal ignorar, dissimular i, sobretot, expulsar del nostre entorn. Març Augé ho ha expressat amb claretat:

El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejar al pasado, o mejor (pero sólo los supervivientes podrían hacerlo) y son cada vez menos numerosos) por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar las banalidades de la mediocridad ordinaria, la forma horrible de lo innumerable. Pero la memoria oficial necesita monumentos: estetiza la muerte y el horror. Los bellos cementerios de Normandía (por no hablar de los conventos, capillas o diversos museos que quizá un día acaparen todo el espacio en los campos de concentración) alinean sus tumbas a lo largo de avenidas entrecruzadas. Nadie puede decir que esta belleza ordenada no sea conmovedora, pero la emoción que suscita nace de la armonía de sus formas, del espectáculo impresionante del ejército de muertos inmovilizado bajo el conjunto de cruces blancas en posición de firmes y, a veces, en los visitantes de más edad, de la imagen que asocian, de un pariente o compañero desaparecido hace ya más de medio siglo; no evoca ni el furor de los combates, ni el miedo de los hombres, ni nada que restituya algo del pasado efectivamente vivido por los soldados sepultados en tierra normanda y de los cuales, aquellos mismos que combatieron a su lado, no pueden esperar recobrar por un instante, la evidencia sepultada de la muerte si no es olvidando el esplendor geométrico de los grandes cementerios militares y los largos años durante los cuales las imágenes, los acontecimientos y las narraciones se han acumulado en su memoria.

(Augé, 1998b: 103)

És aquesta precisament la tasca que s'imposa aquest nou teatre històric, aquest teatre de la història: oblidar les expli-

cacions oficials, les seues esteticitzacions/manipulacions de la història i jugar a fons el fet que el teatre sí que pot arribar a ser capaç de restituir «algo del pasado efectivamente vivido». Més encara: el teatre sí que pot aconseguir allò que Marc Augé reclamava al text anterior: fer-nos *viure* i fer-nos *sentir* el que uns altres van viure i sentir al seu moment: el passat efectivament viscut dels personatges que, així, es fan una mica (o un molt) nosaltres mateixos.

Això és el que, dins el teatre en català, podem trobar en alguns textos com *El somriure del guanyador* de Gerard Vázquez (2001), o en la seua obra més recent *Uuuub!* O és l'objectiu que guia les darreres obres de tipus històric que hem escrit el Rodolf i jo, com *La ciutat perduda* (1993), *Silenci de negra* (2000) o *Benedicat* (2005). Es tracta, en qualsevol cas, d'una opció que puc intuir especialment fecunda per al teatre durant els propers anys. Una opció que, en definitiva, recupera la història (tal com s'entén a hores d'ara, és clar) com a matèria teatral i posa al descobert una cosa que als setanta potser no es va saber explotar com calia: la seua potència dramàtica a partir de l'interior mateix dels personatges.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Luis (1982). *El drama documental alemán*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- ARISTÒTIL (1985). *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Editorial Laia.
- AUGÉ, Marc (1998a). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- (1998b). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- BARTOMEUS, Antoni (1976). *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial.
- BERENGUER, Àngel (1999). «Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998». Dins: *Teatro histórico (1975-1998)*. *Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 111-128.
- BOURDIEU, Pierre (1991). «Le champ littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89. Pàg. 4-46.

- BUERO VALLEJO, Antonio (1981). «Acerca del drama histórico», *Primer Acto*, núm. 187 (desembre 1980-gener 1981), pàg. 18-21.
- COLOMINES, Joan (1974). «La sentència». Dins: *Teatre 1964-1974*, de Joan Colomines. Barcelona: Edicions 62.
- CHARTIER, Roger (1999). *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. València: Universitat de València-Càtedra Cañada Blanch.
- DICCIONARIO UNESCO DE LAS CIENCIAS SOCIALES (1975). Barcelona: Planeta-Agostini.
- DOMÉNECH, Ricardo (1973). *El teatro de Buero Vallejo: una mediación española*. Madrid: Gredos.
- FÀBREGAS, Xavier (1980). «De la Gloriosa a la primera guerra colonial». Dins: *El capvespre del tròpic*, de Josep Lluís i Rodolf Sirera. València: Edicions Tres i Quatre. Pàg. 7-12.
- GALLÉN, Enric (1996). «Catalan Theatrical Life: 1939-1993». Dins: *Contemporary Catalan Theatre*, David George i John London, ed. Sheffield: The Anglo-Catalan Society. Pàg. 19-42.
- HALSEY, Martha T. (1996). «Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española». *Boletín de la Fundación García Lorca*, núm. 19-20 (desembre de 1996), pàg. 351-368.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz (1999). «Aproximación a una teoría de la puesta en escena del teatro histórico español (1975-1998)». Dins: *Teatro histórico (1975-1998)*. *Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 93-110.
- HOBBSAWM, Eric (1998). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- LE GOFF, Jacques (1978). «Documento/monumento». Dins: *Enciclopedia Einaudi*. Vol. IV. Torino: Einaudi.
- LEAL, Juli (1977). *Memòries de la coentor*. València: Edicions Tres i Quatre.
- (1998). *Totus Tous*. València: Universitat de València.
- LUKÁCS, Georg (1976). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.
- MAYORGA, Juan (1999). «El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado». *Primer Acto*, núm. 280, pàg. 8-10.
- NADAL, Antoni (1998). *Teatre modern a Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de les Illes Balears.

- NISBET, Robert (1981). *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa.
- OGANDO, Iolanda (2002). «¿Por qué la historia en el teatro?». *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, pàg. 345-362.
- OLIVA, César (1999). «Teatro histórico en España». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 63-72.
- PÀMIAS, Jordi (1988). «Pròleg». Dins: *El somriure del marbre*, de Miquel Maria Gibert. Barcelona: Institut del Teatre. Pàg. 5-15.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael del Rosario (1998). *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre.
- PÉREZ STANFIELD, María Pilar (1983). *Direcciones de teatro español de posguerra*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- PRUNÉS, Marta (1999). «Sobre la *Setmana Tràgica* y *Camí de nit 1854* de Lluís Pasqual». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo eds. Madrid: Visor Libros. Pàg. 551-566.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- (1999). «Cataluña: textos y representaciones». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 205-220.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1999). «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 39-48.
- ROMERA CASTILLO, José (1999). «Sobre teatro histórico actual». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 11-36.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1999). «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)». Dins: *El teatre, eina política*, de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco de Martini. Bari: Levante editori. Pàg. 331-350.

- RUIZ RAMÓN, Francisco (1978). «Introducción al drama histórico contemporáneo». Dins: *Estudios de teatro español y contemporáneo*, de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia-Fundación Juan March. Pàg. 215-242.
- SCHAAF, Anaïs (2003). «Estimada oient o quan la ràdio parlava dels altres i de nosaltres». Dins: *Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*. Barcelona: Associació d'actors i directors de Catalunya. Pàg. 89-92.
- SIRERA, Josep Lluís (1995). «Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lector)». *Caplletra*, núm. 14 (primavera del 1993), pàg. 31-48.
- (1998). «Un teatre de la memòria». Dins: *Totus Tous*, de Juli Leal. València: Universitat de València. Pàg. 9-14.
- (1999). «El documento histórico como materia teatral. El caso del teatro catalán». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 221-232.
- (2002). «La realidad y sus raíces». Dins: *Teatro y realidad (Acción Teatral en la Valldigna II)*, José Monleón i Nel Diago, ed. València: Universitat de València. Pàg. 147-158.
- (2003). «De la memoria al presente absoluto: trayectoria del teatro catalán contemporáneo». Dins: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 107-117.
- SPANG, Kurt (1998). «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico». Dins: *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Kurt Spang, ed. Pamplona: Eunsa. Pàg. 11-50.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999). «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 73-92.
- VILLEGAS, Juan (1999). «El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia». Dins: *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. Madrid: Visor Libros. Pàg. 233-250.

PONÈNCIES

1 de juny de 2005

Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé

Sharon G. Feldman
Universitat de Richmond (EUA)

Voldria començar amb Amèrica, i no pas amb Catalunya, amb un retrat del paisatge del desert de Jean Baudrillard, en el qual aquest intel·lectual francès ens ofereix una perspectiva poeticofilosòfica europea d'un vast territori poc diferenciat:

La grandeza de los desiertos consiste en ser, en su aridez, el negativo de la superficie terrestre y nuestros talantes civilizados. Son lugares donde los talantes y los fluidos se rarifican y las constelaciones descienden directamente. [...] El silencio del desierto también es visual. Lo conforma la extensión de la mirada que no encuentra sitio donde reflejarse. [...] El desierto es como una red luminosa y fósil provista de una inteligencia inhumana y una indiferencia radical —no solamente la del cielo, sino también la de las ondulaciones geológicas donde cristalizan las pasiones metafísicas del espacio y el tiempo—. En un lugar así cada día se invierten los términos del deseo, y la noche los aniquila. Pero esperad a que la mañana se levante, con el despertar de los ruidos fósiles y el silencio animal.

(Baudrillard, 19: 15-16)

El paisatge que pinta Baudrillard del desert del sud-oest dels Estats Units és un retrat d'un buit àrid, una escena curiosament cinemàtica, gairebé d'un altre món, sobre el qual fàcilment es podria projectar qualsevol desig o enyorança. La imatge del desert, desproveïda de signes cultu-

rals i mancada de distincions espacials, emergeix freqüentment dins l'àmbit del teatre contemporani occidental com a estratègia postmoderna mitjançant la qual el concepte d'Amèrica es converteix en figura de «dispersió» i de «dissolució», la noció de *placelessness*, en el sentit més extrem (Chauduri, 1997: 4-5).¹

És aquest mateix tipus de pèrdua geogràfica o sentit de desplaçament descrit per Baudrillard que també, durant els anys vuitanta i noranta, semblava ser, en general, un dels trets definitius del paisatge del teatre català contemporani: la presència paradoxal i fantasmal d'una Catalunya «invisible». Amb una inclinació cap a l'universalisme i, potser, un desig de transcendència, un anhel cosmopolita de projectar-se més enllà de les fronteres locals, els dramaturgs barcelonins en gran part van esborrar virtualment la imatge de Barcelona dels escenaris, donant l'esquena a la ciutat (i també, a Catalunya) amb un aire peculiar de modèstia o de reticència, com si el fet d'anomenar el seu lloc d'origen crearia un retrat de localisme excessivament pecador, o significaria un acte de provincianisme descaradament gratuït. Potser, durant aquells anys postdictatorials, el simple gest d'escriure o de posar en escena una obra en llengua catalana servia com a senyal d'identitat suficientment contundent i crucial. O, ¿va ser que el paisatge urbà de Barcelona —el que anomena Julià Guillamon una «ciutat interrompuda»— estigués canviant de manera tan ràpida que pràcticament eludia la possibilitat d'una representació concreta? Com he suggerit en un altre lloc, seria possible percebre la identitat cultural al teatre català contemporani com si fos inscrita no pas a través de la concreció del lloc, sinó a través de la seva elusió o el seu desplaçament, que podríem veure en la mancança de geografia espacial —o en l'evasió «geopatològica» de signes d'identitat— com la noció de catalanitat s'estableix de manera

1. Les traduccions de l'anglès al català són meves.

el·líptica o fins i tot «aporètica», de manera que la seva flagrant no-presència adquireix una sèrie de poders connotatius importants (Feldman, 2002).

Durant els anys noranta, la presència de Barcelona —i de Catalunya— es va aproximar al punt absolut de fuga, i aquesta quasi desaparició dels escenaris no va passar desapercibuda. En aquesta nova dècada, sembla, potser, que la boira que ofuscava el paisatge barceloní finalment s'ha aclarit, i alguns textos recents de l'escena contemporània conjuren una successió de paisatges que parlen de desig i de memòria, de continuïtat i d'identitat cultural —sense complexos perifèrics i provincians—. Avui, amb el temps que em queda, miraré d'esbrinar els signes d'identitat de dos textos recents on la creació de paisatges culturalment codificats ens transporta en un viatge espacial des de l'universal al particular. Les obres que examinaré són *Salamandra* (2005) la nova obra de Josep Maria Benet i Jornet, i *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé.

El paisatge, segons ens semblaria, s'ha convertit en una mena de «nou paradigma espacial» de l'escena contemporània (Fuchs i Chauduri, 2003: 3). Els últims espectacles de Pina Bausch, al món del teatre-dansa, o bé, l'últim espectacle d'IT Dansa, titulat *Paisatges*, en són només alguns dels exemples més evidents del nostre món actual. Entès com «la posada en escena de la geografia dins un marc artístic o teatral», el paisatge és un concepte intrínsecament flexible que concilia la noció de l'espai amb la del lloc i crea ponts entre l'escena teatral i el món. Els orígens de la noció del paisatge es troben a la pintura del Renaixement, i és possible detectar a l'evolució del gènere a les arts plàstiques, visuals, i escèniques una codificació econòmica, social, política i cultural persistent. Dins la retòrica del romanticisme, per exemple, els paisatges adquireixen connotacions nacionalistes, retratant els trets distintius i les característiques físiques del medi ambient natural que posen en joc una sèrie de qüestions de subjectivitat i identitat. Els pai-

satges, de fet, donen forma, cos i cara a les nacions. Dins el context de la literatura catalana, la relació entre paisatge i pàtria es fa especialment evident durant la Renaixença, a les obres, per exemple, d'Àngel Guimerà o bé la poesia de Jacint Verdaguer. Els paisatges per tant són capaços de transmetre una àmplia gama d'emocions pel que fa a la relació entre pobles i llocs i la concepció d'identitat col·lectiva (Chaudhuri, 2002: 25).

Salamandra, probablement l'obra més rica i a nivell temàtic i d'estructura més complexa de Benet i Jornet fins a la data, ens transporta lluny del territori no marcat de realitats interiors i psíquiques, que vam trobar, per exemple a *L'habitació del nen* (2001) i ens porta en un trajecte espacial, creant un mapa d'una geografia escènica que consta d'una sèrie de llocs exteriors situats a diversos punts del globus. Mentre les acotacions escèniques de Benet demanen un espai pràcticament nu, també indiquen que la situació espacial es representi a través d'una pantalla gran al fons de l'escenari, amb imatges de diversos paisatges projectades. Les indicacions al principi de cada escena –sense numerar, però, vint-i-vuit en total– assenyalen les imatges fluctuants d'aquest paisatge.

La incorporació d'aquesta tècnica cinematogràfica dins del context teatral funciona en aquest cas com un expressiu dispositiu enmarcador que crea una coincidència especial entre forma i contingut, car un dels temes subjacents de *Salamandra* és la mateixa tasca de concebre i de crear una pel·lícula i de configurar un mapa dels seus ambients exteriors i els seus paisatges. Aquest tema serveix com a metàfora del procés creatiu i porta al primer terme la relació entre narrativa i trajectòria espacial. Els personatges de Benet s'embarquen amb un trajecte espacial, o odissea, que comença al desert del sud de Califòrnia i els porta posteriorment a l'estat d'Idaho, i després a Alemanya, Grècia, França, i, finalment, Catalunya (específicament, Barcelona), amb referències a Nova York i Egipte emergent a l'entremig. La relació d'aquests personatges amb el món, a la vida i als somnis, està

estretament enllaçada amb la seva relació amb l'espai i amb el paisatge.

A *Salamandra*, un fill adoptat, Claud, de nacionalitat nord-americana, torna a la casa de la seva infància per fer una visita a la seva mare Emma. La casa de l'Emma està situada al desert de Califòrnia, prop de les muntanyes de Santa Rosa. Poc després de la tornada d'en Claud, Travis, un amic de la família (pràcticament un germà d'en Claud), arriba a la casa de l'Emma. Ha portat amb ell una companya, Hilde, de nacionalitat Alemanya. La situació dramàtica, amb ecos de *Qui a casa torna* (1964) de Harold Pinter, engega immediatament una relació dialèctica entre la noció de casa i la de desplaçament, entre la localitat i la transcendència.²

Salamandra comença i acaba al desert, i dins d'aquest ambient expansiu, àrid i estèril, que ens recorda les imatges de l'Amèrica de Baudrillard, podem esbrinar, paradoxalment, les primeres etapes del discurs d'identitat que impregna el text. La presència d'aquella Catalunya «invisible» o fantasmal, suspès en l'aire del fons, juntament amb les preocupacions de Benet, que ja coneixem, amb la identitat cultural, són factors que ens obliguen a contemplar aquest retrat paisatgístic del desert californià i preguntar-nos si fóra possible desxifrar signes de presència en allò que sembla una absència, si d'aquest espai desdiferenciat –l'hàbitat natural d'una salamandra– se'n podria dependre una certa ressonància de catalanitat. De fet, a mesura que avanci l'acció de l'obra, la imatge de Catalunya i del paisatge de Barcelona gradualment es faran visibles.

Claud i Travis, tots dos, són directors de cinema, cadascú amb una especialitat de gènere cinematogràfic distinta, i cada gènere significa una aproximació diferent a la vida i a la realitat. Claud és un director de Hollywood d'èxit, d'un cert perfil públic, especialitzat en melodrames ficticis. Travis, en

2. Vegeu Una CHAUDHURI, *Staging Place*, sobre *Qui a casa torna*, de Pinter.

contrast, és especialista en documentals, acostumat a una vida més discreta i privada, arrelada en la realitat. Així, d'una manera molt pròpiament benetiana, un joc de perspectives es desplega a través de la dicotomia Claud-Travis. Ficció-realitat, melodrama-documental, públic-privat: aquesta dicotomia funciona com a mecanisme metaliterari que no només al·ludeix al procés de creació artística, sinó també pinta un retrat autoconscient de la doble personalitat artística de Benet: de creador de melodrames televisius i també de dramaturg social i políticament compromès. A mesura que l'acció es vagi desenvolupant, les dues visions del món s'aniran contaminant mútuament.

Al desert de *Salamandra*, el paisatge s'està cremant. A més a més, a tots els paisatges que emergeixen al llarg de l'obra hi ha un suggeriment recurrent que la naturalesa en general estigui en flames. El foc es converteix en *leit motif* que persisteix al fons de cada paisatge successiu i cobra un significat especial en relació amb una salamandra del desert, ferida, que la Hilde i en Travis han portat a casa de l'Emma. Es tracta d'una varietat de salamandra molt escassa, en perill d'extinció, i per estar ferida, la seva pròpia vida, tant com la continuïtat de tota l'espècie, es troba en un estat precari. Aquí Benet fa referència a una llegenda (també recreada per Mercè Rodoreda dins el seu conte «La salamandra») segons la qual les salamandres són resistents als incendis, i fins i tot s'alimenten del foc. La pregunta implícita, per tant, que invoca la llegenda és si la salamandra del desert sobreviurà i si el foc contribuirà a la seva supervivència.

A l'obra de Benet, tan com al documental que en Travis està preparant, la salamandra cobra una funció metafòrica com a vehicle a través del qual es pot ponderar una sèrie de qüestions existencials de mortalitat, desaparició, transcendència i salvació (temes molt propis de l'univers literari de Benet). La figura de la salamandra així engregarà una cadena multifacètica i metonímica d'imatges, persones i llocs, tots els quals, d'alguna manera o altra, ens parlen de la precarietat de l'existència i de la dignitat i la continuïtat de la vida.

Claud es troba dins la situació dramàtica (o melodramàtica) de mirar de desembullar el misteri entorn dels seus orígens i la identitat del seu pare biològic recentment difunt. Partirà en un viatge a la recerca de signes d'identitat cultural. Dins el remolí de paisatges ardents que apareixen davant dels ulls de l'espectador, la ciutat de Barcelona emergeix com la clau final del misteri, el referent cap al qual es dirigeixen tots els signes previs. Sense revelar tots els detalls, car l'obra encara no s'ha estrenat, diré que, d'alguna manera el·líptica, circumlocutòria —a través d'un joc fenomenològic de perspectives— *Salamandra* estableix un seguit de connexions especialment oportunes i commovedores respecte a la recuperació d'una dolorosa memòria històrica a Catalunya, Espanya i Europa, recordant-nos d'una història col·lectiva compartida de feixisme i d'opressió i d'un segment de la història catalana i espanyola que, en moltes ocasions, ha perdurat enterrat sota les runes i els enderroc de la Segona Guerra Mundial. Aquí, com al teatre de Benet en general, la memòria es converteix en una manera de perpetuar la vida. Com explica Hilde: «Els records són una mica més que res. Diem que un mort, mentre algú el recorda, no està mort. I les persones que han causat alguna mena de dolor... Almenys, que els seus noms quedïn escrits.»

La salamandra del desert, els jueus i els catalans, éssers vius que Benet entreteixeix per crear una successió calidoscòpica de pobles, cultures, imatges i paisatges, comparteixen de diverses maneres una trajectòria comuna pel que fa a la noció de desplaçament, el perill d'extinció i la lluita dolorosa de sobreviure. Benet fa servir aquesta progressió metonímica per expressar les seves ansietats i obsessions artístiques en relació amb la transcendència, la mortalitat, la pertinença i la perdurabilitat d'un llegat artístic. Cap al final de l'obra, Claud viatja a Barcelona, on el seu ajudant, cercant els ambients de la seva propera pel·lícula, li assenyalava una plaça intrigant:

Darrere teu una església de principis del xx, al davant una altra de medieval... La imatge femenina que corona la font és una santa que protegia la ciutat... Però la gent que vivia aquí, la que va fer tot això, ha desaparegut, s'ha extingit, o gairebé, potser exagero. Se'n va anar a d'altres bandes de la mateixa ciutat o va desaparèixer. És un barri que sempre va ser habitat per famílies de baix poder adquisitiu. També ara. Però ara el canvi és brutal... Gairebé tot són immigrants recents, immigrants africans, asiàtics, llatinoamericans... Et situes? Han fet seu el barri però no saben ni què són aquestes esglésies ni què significa aquesta font.

La pel·lícula d'en Claud serà un melodrama sobre una espècie a punt d'extinció (el mateix tema del documental d'en Travis). La descripció de la plaça revela una certa semblança amb el barri del Raval i suscita, per tant, una reminiscència de l'escenari d'una altra obra de Benet, *Olors* (1998), un paisatge urbà d'enderrocs i runes, el barri de la seva pròpia infància. Es tracta d'una representació espacial de la precarietat de la vida, d'un barri en plena transició, assetjat per un fenomen de desplaçament, en perill de perdre la seva memòria històrica i els seus llaços amb el passat. Com observa l'ajudant, és «un fenomen en vies d'extinció.» És, a més a més, un paisatge, culturalment codificat, car la plaça de Barcelona que s'acosta a la desaparició és també una figura metonímica de la identitat i la llengua catalanes, contínuament sota una amenaça d'extinció. El documental de Travis i el melodrama de Claud s'entretreixeixen en una narrativa fílmica singular que contempla les qüestions de continuïtat i transcendència i reflecteix, com una imatge de mirall, la trama de *Salamandra*. Potser, com sembla suggerir l'obra amb un gir vagament existencial –i fins i tot, unamunià– sigui possible aconseguir la transcendència a través del mateix procés de la creació artística, a través de les paraules, imatges i paisatges que perduraran immortals o immortalitzats sota la pàgina, la pantalla i l'escenari. A través de les pràctiques espacials de *Salamandra*, amb tots els paisatges que els seus personatges travessen, Benet

i Jornet, d'alguna manera, ha aconseguit una forma de transcendència, i ens ha mostrat com, a través de la transcendència, es pot donar sentit a la vida.

Al llarg dels anys noranta, el teatre de Lluïsa Cunillé exhibia una evasió persistent de signes d'identitat geogràfics i d'especificitat cultural amb la creació de paisatges –majorment urbans– desproveïts de característiques distintives, d'una naturalesa provisional, tènue i fugaç. I, mentre la ciutat de Barcelona era ostensiblement absent d'aquests paisatges urbans, hi havia excepcions significants, moments a les seves obres durant els quals podia sorgir una geografia espacial vagament evocativa d'aquesta ciutat mediterrània; per exemple, a les vistes momentànies del mar a través de les finestres de l'habitació d'hotel de *Privado* (1996) o el pis de *La venda* (1994). Fins i tot el títol d'una de les seves primeres obres, *Berna* (1991), insinuava lleugerament la presència de Barcelona a través d'una semblança fonètica amb la paraula «Barna».

Cunillé funda la seva dramaturgia en els llocs i terrenys espacials més comuns. Teoritzant una «pràctica del quotidià» Michel de Certeau percep en aquests espais urbans ordinaris i mundans una manera d'anar en contra de les jerarquies culturals que tendeixen a reforçar les construccions de poder. El quotidià de Certeau ens ofereix un punt de vista de la ciutat «des de sota» que emfatitza el valor de la creativitat, la invenció i la imaginació com a maneres de resistir l'autoritat i subvertir les relacions firmament establertes entre alt i baix, la cultura de l'elit i la cultura popular, la burgesia i la classe obrera. Als paisatges urbans de Certeau, com als de Cunillé, es porten al primer terme aquelles pràctiques i aspectes de la vida quotidiana que habitualment ocupen els àmbits clandestins que no són sempre visibles des de dalt, els espais intersticials, desaparebuts i sense pretensions, indistingibles i de vegades irrepresentables.³

3. Vegeu Ben HIGHMORE, pàg. 27.

Amb la seva contribució a la sèrie de l'any passat, titulada *L'acció té lloc a Barcelona*, ideada i encarregada per Toni Casares a la Sala Beckett, Cunillé es va traslladar des de l'àmbit del «no-lloc» al d'algun lloc, creant un mapa que projecta una visió particular de la ciutat de Barcelona.⁴ Construïda segons les mateixes línies estètiques minimalistes que han definit la prolífica trajectòria teatral de Cunillé, *Barcelona, mapa d'obres* en representa un moment culminant a la seva carrera, presentant una sèrie de personatges dels quals la relació amb l'espai urbà traça una perspectiva –un mapa del paisatge– de la ciutat en la qual han quedat inscrits detalls que ens parlen de poder, diferència, classe social, mort i gènere sexual.⁵

Des del principi al final, a través de cinc escenes, Cunillé genera una representació visual de la ciutat, al·ludint-se a un paisatge urbà poblat per llocs coneguts (i, de vegades grandiosos) que codifiquen l'obra de manera flagrant dins del context d'un discurs sobre la identitat cultural que és inconfusiblement barceloní: la Sagrada Família, la plaça de Catalunya, el Gran Teatre del Liceu, el Palau de la Música, la Rambla, el MACBA, l'Estació de França. L'obra se situa, tanmateix, dins d'un espai interior menys definit, menys conspicu, d'una pensió de l'Eixample, històricament una bastió de la burgesia barcelonina. Com ha observat Francesc Foguet, la pensió funciona com a espai exemplar de la noció de transició: ocupat per un flux perpetu d'éssers transitoris, «ideal per fer-hi confluïr personatges d'origens, estatus, gustos i sensibilitats». En aquest sentit, Cunillé, paradoxalment, ha creat dins un paisatge específic, identificable, el tipus de «no-lloc» desdiferenciat que ens hem acostumat a trobar al seu teatre.

4. Vegeu Marc AUGÉ sobre el concepte del «no-lloc».

5. La visió de la ciutat que proposo està derivada de la meua lectura de Lawrence KNOPP, «Sexuality and Urban Space» i Sally MUNT, «The Lesbian *Flâneur*».

Començant a la primera escena i continuant al llarg de les escenes següents, s'escolta al fons una gravació de *La Bohème* de Puccini, conferint a l'obra des del principi un aire decadent i poc convencional. Es revela que el propietari de la pensió, antigament un empleat del Liceu, s'està acostant a la mort, i una nit, ell i la seva dona, esperant poder passar els pocs dies que els queden dins un espai íntim de tranquil·litat, demanen, un per un, que els llogaters deixin les seves habitacions. A través dels seus diàlegs, sempre per parelles, aquests éssers desplaçats i fora del lloc, que entremesclen l'ordinari amb l'excentricitat de manera sorprenent, revelen i recorden escenes de les seves vides, a mesura que el paisatge monumental de la ciutat es va desplegant.

Entre els llogaters hi ha una dona que té una vida modesta fent classes de francès. El seu fill és arquitecte, especialitzat en el *métier* absurd de dissenyar *xamfrans* i ella suposadament ha escrit una novel·la. La dona té una predilecció per passejar pels carrers de la ciutat de nit, en lloc d'anar de dia: «Alguna nit m'aturo davant les finestres on hi ha llum i la persiana aixecada, i observo una estona la gent que hi viu a dins» [13]. Els seus passejos errants, durant els quals de vegades fa una pausa per observar l'espectacle de les finestres il·luminades, són evocatius de les escenes descrites per Walter Benjamin als seus escrits (*d'après* Charles Baudelaire) sobre la figura del *flâneur* parisenc, que va vagant sense presses pels carrers urbans, sense acabar d'incorporar-se completament a la multitud, delectant-se com un *voyeur* en allò que és quotidià i contemplant l'escena urbana amb els ulls desinteressats, i fins i tot melancòlics, d'un pintor de paisatges, o bé, el que Baudelaire anomena un *spectateur passionné* (Baudelaire, 1986: 9).

En una conversa amb el propietari de la pensió, la dona explica que, quan el seu fill era jove, tenia el costum d'acompanyar-la als seus passejos urbans:

Des de molt petit ja el portava a passejar amb mi per Barcelona, aleshores m'agradava retratar fàbriques abandonades i

solars buits. Qui sap si per aquesta raó ara li fan pànic els espais amples i buits com a tots els mals arquitectes. L'única cosa en la qual estem d'acord tots dos des de sempre és que cada vegada que passem per davant de la Sagrada Família ens vénen ganes de cridar. [...] He passat temporades llargues a fora, però sempre hi torno. I ara ja res m'estalviarà la transformació final, aquella que farà definitivament de Barcelona una ciutat intercanviable amb qualsevol altra capital occidental benestant i autosatisfeta [17].

Entrellaçada amb el discurs de la dona sembla haver-hi una reflexió metateatral de part de Cunillé, qui, com la dona, demostrava en un moment del passat, una predilecció per retratar les mateixes fàbriques abandonades i solars buits, i ara dóna preferència a una mirada que contempla un paisatge arrelat en les particularitats espacials. El comentari de la dona al·ludeix, a més a més, a les transformacions contemporànies que ràpidament han alterat la cara del paisatge urbà barceloní, que, segons ella, han engendrat una certa mancança d'individualitat. S'invoca, doncs, una equivalència entre l'europèisme i la pèrdua d'identitat cultural, amb una actitud que sembla enyorar el passat.

A la tercera escena es revela que el propietari de la pensió posseeix una afinitat pel transvestisme, una pràctica que va començar a cultivar de manera furtiva durant els seus anys d'empleat del Liceu quan va adquirir el costum de provar entre bastidors les diverses peces del vestuari d'òpera. La seva dona també ha cultivat aquest hàbit de transvestisme amb la idea que, eventualment, disfressada d'home, pugui cobrar la pensió del seu marit després de la seva mort. Així, Cunillé confecciona una imatge de Barcelona segons la qual la zona excessiva, frenètica, excèntrica i heterogènia de la Rambla i del Liceu, una secció de la ciutat habitualment associada amb la noció de l'espectacle públic (i, d'alguna manera vagament evocador de les descripcions de Benjamin de les arcades parisenques, el domini preferit de la *flânerie*), s'ha entremesclat amb l'àmbit privat, ame-

surat, homogeni de domesticitat urbana i burgesa que és l'Eixample.

A l'última escena, hi ha un moment revelador durant el qual ell li explica a ella que abans de treballar al Liceu, exercia l'ofici de cartògraf urbà i que havia ajudat amb la preparació d'una guia de Barcelona. A la seva dona li regala una guia dins la qual ha fet una sèrie d'indicacions numèriques assenyalant les hores del dia quan, a causa del moviment del sol, els carrers de la ciutat es quedin enfoscats per l'ombra. «És com un gran mapa d'ombres» [61], ella declara. Aquest mapa d'ombres, d'una manera metatextual, traça un retrat visual d'una mirada intrigant de la ciutat que ens recorda aquell punt de vista «des de sota» de Certeau. Els indicadors d'identitat –sexual, cultural, social– ja no són blancs i negres, sinó, enfosquits per les obres creades pel moviment del sol.

En aquest mapa d'ombres, com a l'escriptura de Certeau, Cunillé ha fet un gest que reformula les jerarquies socials i culturals tal com emergeixen sobre el gran mapa de la ciutat, oferint una mirada alternativa que subratlla la creativitat i la imaginació. Amb el retrat de la parella transvestida dins el món quotidià de l'Eixample, a més a més d'una processió de personatges dels quals les identitats també són lluny de ser fixes, ha exercit una mirada urbana a través del prisma d'una subjectivitat en moviment constant, així desferent les codificacions socials d'alt i baix, masculí i femení, centre i marge –codificacions que, històricament han estat inscrites dins la geografia de la ciutat–. Sally Munt ha teoritzat la possibilitat d'un «*flâneur* lesbià», «lliure de restriccions culturals i capaç de vagar pels carrers com vulgui» (Sally Munt, 1995: 117). Els personatges de Cunillé, de manera semblant, ens proporcionen una visió de Barcelona que desfà les definicions «heteropatriarcal», revelant aquells espais misteriosos i amagats que existeixen dins l'esfera del quotidià.

Els paisatges del quotidià de Cunillé, com els paisatges cinemàtics de Benet i Jornet, ens transporten a un univers

literariteatral on la identitat i la imatge de la ciutat sempre són elusives i enigmàtiques.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trad. John Howe. Nova York: Verso.
- BAUDELAIRE, Charles (1986). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Nova York i Londres: Da Capo.
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *América*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona: Anagrama.
- BELL, David i VALENTINE, Gill (1995). *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. Londres: Routledge.
- BENET i JORNET, Josep M. (2000). *Olors*. Pròleg de Josep M. Benet i Jorner i Enric Gallén. Barcelona: Proa / Teatre Nacional de Catalunya.
- (2003). *L'habitació del nen (Les tretze de la nit)*. Pròleg de Miquel M. Gibert. Barcelona: Edicions 62.
- (2004). *Salamandra*. Barcelona: Manuscrit inèdit.
- BENJAMIN, Walter (2002). *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland i Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap P (Harvard University Press).
- CUNILLÉ, Lluïsa (2004). *Barcelona, mapa d'ombres*. Barcelona: RE&MA 12 / L'Obrador de la Sala Beckett. Pàg. 7-66.
- (1994). *Berna*. (Amb *Home Perplex* per Raimon Àvila, *Patates* per Francesc Pereira i *La Trobada* per Josep Pere Peyró). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Biblioteca Teatral, 83.
- (1997). *Privado. Escena*, vol. 37, pàg. 28-41.
- (1999). *La venda*. Tarragona: Arola. Teatre Contemporani, 3.
- CERTEAU, Michel de (2002). *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steve Rendall. Berkeley: University of California Press.
- CHAUDURI, Una (1997). *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FELDMAN, Sharon G. (2002). «Catalunya Invisible: Contemporary Theatre in Barcelona». Barcelona: Ed. Brad Epps. Aparat especial de *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 6, pàg. 269-87.
- FUCHS, Elinor i CHAUDHURI, Una (2002). «Introduction: Land/

- Scape/Theater and the New Spatial Paradigm». Dins: *Land/ Scape/Theater*. Elinor Fuchs i Una Chaudhuri, ed. Ann Arbor: University of Michigan Press. Pàg. 1-7.
- GUILLAMON, Julià (2001) *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana.
- HIGHMORE, Ben (2002) *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. Nova York: Routledge.
- KNOPP, Lawrence (1995). «Sexuality and Urban Space: A Framework for Analysis». Dins: Bell i Valentine. Pàg. 149-61
- MUNT, Sally (1995). «The Lesbian *Flâneur*». Dins: BELL i VALENTINE. Pàg. 114-25.
- PINTER, Harold (1986). *Qui a casa torna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- RODOREDA, Mercè (1983). «La salamandra». Dins: *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 237-43.

El teatre i l'art visual de Joan Brossa

John London
Universitat de Londres

El poeta catalán Joan Brossa, de 79 años, murió ayer en Barcelona tras la caída accidental que sufrió el lunes y que le causó graves lesiones. Brossa [...] fue conocido por sus poemas visuales.

Així va anunciar *ABC* la mort de Brossa (31-XII-1998, pàg. 8). Cal notar que al primer esment de la notícia en aquest número del diari, acompanyat per una fotografia del poeta, la reputació de Brossa és la d'artista visual. Això confirma el que va escriure Jordi Coca més d'un any abans, quan Brossa va contribuir al pavelló espanyol de la Biennial de Venècia. Malgrat una «consagració internacional a Venècia», Coca va insistir que el poeta continuava «sent poc llegit, gens representat i, en certa manera, encara se'l veu al marge dels corrents fonamentals de la literatura catalana moderna» (Coca, 1997).

L'obra visual de Brossa triomfava sobre la seva obra literària. Tanmateix, no fou sempre així. L'any 1986, Victoria Combalá, la crítica d'art i futura comissària de la gran exposició de Brossa al Centro de Arte Reina Sofía, va suggerir que el reconeixement de Brossa com a poeta i autor teatral havia eclipsat l'obra visual, una obra que quedava, segons ella, «poco conocida» («Poesía cotidiana». *El País: en cartel*, 24-X-1986, pàg. 15). ¿Es pot argüir, per tant, que als últims vint anys, els poemes objecte i les instal·lacions s'han convertit en l'aspecte més conegut de l'obra brossiana? Potser l'escriptor que tenia fama de «críptic» l'any 1974 (Glòria Bordons, «Tot recordant Joan Brossa». *Avui: cultu-*

ra, 7-I-1999, pàg. 2-3 [pàg. 2]) hagués aconseguit el reconeixement popular, com alguns han argumentat, en detriment de l'obra escrita (Carles Hac Mor, «Brossa, sí; sant Joan Brossa, no». *Avui: cultura*, 7-I-1999, pàg. 7)?¹

Per descomptat hi ha en aquests comentaris, més enllà d'una representació objectiva dels fets, un cert debat entre especialistes o brossianòfils que s'estimen més un gènere que l'altre, i que volen demostrar una determinada percepció pública per promocionar el seu camp. Però pel que fa a la poesia escènica, hem de preguntar-nos com la imatge d'un Brossa visual ha deixat el seu teatre en una situació, fins i tot als Països Catalans, molt més allunyada del públic que qualsevol noció de cultura literària o elitista pogués haver creat. És una situació que no sembla tenir res a veure amb la qualitat de les posades en escena del postfranquisme.² El muntatge de 1976, que portava el títol *Quiriquibú*, es va considerar «una ventada d'aire fresc per al teatre català» (Vilà i Folch, 1976: 57), però encara el 1992, quan Hermann Bonnín va dirigir *El sarau*, calia subratllar la vigència teatral de l'autor: «El público y la crítica han reconocido que Brossa era viable en el escenario» (Jordi Coca, «Brossa». *El Observador*, 4-X-1992, pàg. 16). I fins i tot després de la inauguració de l'Espai Escènic Joan Brossa, el 1997, el crític d'*El País* va declarar: «Hace falta más Brossa, ese Brossa que debiera ser ya (y desde hace tanto) un dramaturgo de prestigio internacional» (Pablo Ley, «Quién ríe el último ríe mejor». *El País*, 16-IV-1999, pàg. 54).³ Per això, no és sorprenent tornar a llegir el mateix tòpic periodístic al comen-

1. Per a una visió més matisada de la percepció pública de Brossa fins l'any 1994, vegeu COCA, 1994.

2. Per a una interpretació de la recepció de la poesia escènica de Brossa durant el franquisme, evidentment molt diferent per motius ideològics, vegeu COCA, 1985: 135-144 i LONDON, 2003.

3. Per a l'Espai Escènic Joan Brossa vegeu l'opuscle editat per commemorar els seus primers cinc anys, CARRERAS-MOYSI.

çament del segle XXI, el que diu que l'obra visual del poeta «és la que li atorgà una major popularitat i projecció internacional en els últims anys» (Melcion Mateu, «Formes i temes brossians». *Avui: cultura*, 1-XI-2001, pàg. VIII).

Els defensors del teatre brossià tenen raó quan lamenten la manca de muntatges. El 2002 el nombre de les peces estrenades no arribava al vint-i-cinc per cent de la poesia escènica editada i hem d'emfasitzar les limitacions de les posades en escena que s'han realitzat: només a partir del 1976 passa de tres el número de representacions de cada muntatge i és només a partir del 1999 que un muntatge es representa més de vint vegades al mateix teatre (Plañas, 2002: 384-390). La relativa manca d'interès en muntar la poesia escènica durant el franquisme pot explicar per què les obres són cada vegada més curtes i, als anys seixanta, trobem més obres que tenen un sol acte (podem pensar en els múltiples fregolismes). Segons la versió oficial, el cercle de creació teatral que va començar l'any 1944 es va tancar l'any 1966 quan Brossa va abandonar la seva producció escènica davant l'escassetat de representacions produïdes (Bordons, 1988: 91, 106; Coca, 1971: 149). Per la seva banda, el poeta acostumava a declarar la seva hostilitat respecte al teatre actual de Barcelona. Quan li preguntaven per què no anava al teatre, responia: «Continuo dient que m'agrada tant que no hi vaig» (Coca, 1992: 23).⁴ La seva crítica de Núria Espert era ferotge (Minguet 2003: 190). La separació entre l'autor de més de tres-cents de les obres teatrals més interessants de la postguerra catalana (sinó espanyola) i la realitat teatral semblava definitiva.

I tanmateix, seria un error insistir en la idea d'un Brossa desconnectat del teatre després de l'any 1966, i més desconnectat encara quan la seva obra visual començava a donar-li una reputació internacional als anys vuitanta. Com veurem, el teatre està present durant tota la carrera de l'artista i, per

4. Vegeu també un comentari semblant a RAGUÉ-ARIAS, 1980.

això, en tota la seva creació. Si Brossa anomenava poesia tot el que feia, podem rebatejar-la (que Brossa em perdoni la metàfora religiosa) *performance*.

L'OMNIPRESÈNCIA DEL TEATRE

De fet, el que revela una anàlisi de la vida de Brossa és la importància del teatre a cada etapa, i el paper més secundari de l'art visual. El primer poema objecte («Escorça») és de 1943, però Brossa declarava haver començat a fer poesia visual des del 1954 (Coca, 1971: 138). En canvi, les pseudomemòries del poeta ens donen tot un rerefons autènticament teatral, començant al si de la família. La gran afició del seu pare era fer de tramoista i un any, per Reis, va regalar al seu fill un teatret de Seix & Barral. Un oncle actuava en comèdies i sarsueles com a aficionat. Mentrestant Brossa va aconseguir anar sol a un espectacle de jocs de mans i, amb un cosí, actuava com a mag. Durant la Guerra Civil va actuar a diversos llocs, vestit de xinès, amb el nom de Wu (Permanyer, 1999: 12, 14, 17, 31, 61). Encara que transcrites de converses amb Brossa, les memòries, sobretot quan tracten de l'home (i no del poeta-artista de la postguerra), barregen percepcions artístiques amb descripcions altament teatrals: el cosí del seu pare, Anton Brossa, que feia pets mentre dinava; les visites al Tibidabo; i la visió dels espetecs de les bombes durant la guerra, que va fer-li el mateix efecte que la nit del solstici d'estiu (Permanyer, 1999: 15-16, 22, 34, 48).

No és gens difícil percebre la primera activitat literària de Brossa, la poesia en vers, com una forma de teatre i una contemplació del fet teatral. Els *Romancets del Dragolí* (1948) contenen referències als artistes Joan Ponç, Modest Cuixart i Joan Miró, però la forma mètrica juga amb els seus orígens musicals, particularment quan es tracta de temes com un prestidigitador («La dansa de l'ou»), la màgia («Joc amb cartes molt bonic») i el carnaval («Carnaval»). Hi són petits

discursos i curts diàlegs. «El gran Frègoli» és una descripció concisa de la tècnica del mestre:

Als bastidors del teatre
Un barber un sastre cridà.
Els vestits i les perruques,
Frègoli per capità.
(Brossa, 1986: 56)

(El teatre també ocupa un lloc essencial dins el primer guió cinematogràfic de Brossa, *Foc al càntir* [1948] [Brossa, 2001: 357].) *Em va fer Joan Brossa* (1950) està ple d'accions representades i de happenings *avant la lettre*. Alguns poemes comencen amb un diàleg («L'esmorzar», «Els diners», «Pics i colls») i altres s'assemblen a l'escenari on tindrà lloc una representació:

AQUÍ HI HA UNA PARET

A la qual hi ha una porta.
La porta dóna al menjador.
Al mig hi ha una taula.
Damunt la taula, una capsa d'escuradents.

Heus aquí un paraigua.
(Brossa, 1990: 39)

Aquest estil serà progressivament més teatral als versos brossians (vegeu per exemple, «Poema per a representar» de l'any 1960; Brossa, 1977: 263), però hi ha també un altre tipus d'acostament al fet teatral als llibres de poesia, més enllà de la descripció. Es tracta de la participació del lector, de l'intent de fer-lo explícitament actiu. Pot prendre la forma d'unes instruccions per preparar un aperitiu (Brossa, 1988: 150) o d'una invitació a fer (no dic escriure) poemes per apreciar la vida:

POEMA

A tu, qui
siguis, t'invito

a trobar les coses amb
la transcendental bellesa,
com jo les trobo, i tindràs el
poema.

(Brossa, 1977: 585)

Mirant la paraula FREGOLI [*sic*] escrita en blanc en un rectangle negre, el veurem al sostre, dirigint-hi la vista (Brossa, 1980b: 257). Sovint som nosaltres els qui hem de crear els lligams entre les imatges (el poeta no els fa) i trobar-hi el sentit.⁵

El que és interessant és la constant preocupació teatral de Brossa a la seva poesia, anys després d'haver abandonat la poesia escènica. Trobem poemes com «Clown trist», al qual un pallasso explica per què fa sempre el mateix número (Brossa, 1998: 289) i «L'oració laica a Margarida Xirgu» (Brossa, 1994). Entre els últims poemes són imatges teatrals i jocs, però també aquest diàleg titulat «Parella»:

(1957)

PROMÈS: Mira, la lluna!

PROMESA: Oh, quina sensibilitat! Amor, tens set vides com els gats.

(1996)

MULLER: Mira, la lluna.

MARIT: Calla, ximple! Quines coses que dius! I el cossi, encara per rentar!

(Brossa, 1997: 60)⁶

5. Per a estudis de la poesia en vers de Brossa des d'un punt de vista teatral, vegeu CIRICI-PELLICER, 1972; TERRY, 1977: 28-29; BORDONS, 1988: 178-82.

6. L'envelliment abrupte i ràpid en forma concisa és un eco d'una tècnica utilitzada al teatre futurista *Passatismo* (1915) de Bruno Corra i Emilio Settimelli, per exemple (Marinetti, Settimelli i Corra, 1921: 41-42)– i, més tard, a *The Long Christmas Dinner* de Thornton Wilder (Wilder, 1931: 3-30).

Brossa inclou «Nou situacions dramàtiques» al mateix llibre (*La clau a la boca*), que comencen amb «Venjança», i, passant per temes suculents com «Imprudència» i «Crim involuntari», acaba amb «Odi de famílies» (Brossa, 1997: 70). És com si Brossa, aparentment allunyat de l'activitat escènica, estigués intentant tornar a la seva etapa anterior mitjançant un llibre de poesia, fins i tot suggerint propostes que, al seu entendre, no es realitzarien. Un poema pòstum explica un possible motiu: «La cantautora no canta, només / obre i tanca la boca tot procurant / de seguir el més fidelment possible / allò enregistrat» (Brossa i Madoz, 2003: 33). El poeta no pot actuar ni veure els seus textos representats i queda, en canvi, sense paraules vives.

Però l'allunyament brossià del teatre era només aparent, perquè el poeta, malgrat les seves declaracions afirmant el contrari, continuava anant a certs espectacles, sobretot no literaris. Com es poden explicar, si no, textos com l'homenatge al music-hall Belle Époque, l'any 1993 (Brossa, 1995: 193-194) i l'«Intermedi», dedicat a Pep Bou (Brossa, 1998: 315)? A més a més, s'ha de corregir la noció d'un Brossa teatralment inactiu després de 1966. L'últim volum de la poesia escènica conté Accions Musicals de 1967, 1968, 1976, 1977 i 1978 (Brossa, 1983b: 299-326). Brossa escriu *Gran sessió de màgia* el 1981 per a Hausson (Brossa, 1991) i el 1996 es va estrenar *Poemància*, una altra obra composta per al mateix il·lusionista.⁷

Aquesta continuació del teatre a la vida i la poesia de Brossa ens dona la pista per reconsiderar la creació visual teatralment i la poesia escènica artísticament.

7. Per a altres obres brossianes del postfranquisme, vegeu PLANAS, 2002: 24-25.

EL TEATRE A L' ART

Se sap prou bé que Brossa va afirmar que en els anys cinquanta (és a dir després dels inicis de *Dau al Set*) la preocupació essencial del seu teatre era «buscar la quarta dimensió del poema», però sovint no s'esmenta en què consisteix aquesta dimensió: «el moviment» (Coca, 1971: 69). D'una forma anàloga, i seguint una cronologia lògica, podem argüir que, sobretot després de la composició de la major part de la poesia escènica, la poesia visual il·lustra temes teatrals amb l'ajut de moviments; moviments ja fets quan es tracta de *Satanel·la* (1968), en una suite d'imatges que juguen amb el nom de Frègoli i el concepte del teló (Guerrero, 2001: 133) o la pluja que ja ha plogut damunt el llibre epònim (1973; Fig. 1). Algunes instal·lacions, com l'*Atrezzo per al Tenorio* (1994; Fig. 2) estan esperant moviments, en aquest cas l'acció de l'obra de Zorrilla.⁸ Enmig d'aquests dos extrems es troben les obres a les quals els moviments s'estan



Figura 1. Pluja.

8. Val la pena comparar aquesta obra amb l'*atrezzo* escrit «per al melodrama que escriuria el pintor Argimon» (Brossa, 1987: 107).



Figura 2. Atrezzo per al Tenorio a menjador del Palau de la Virreina, amb el retrat del Virrei.

realitzant. Si mirem el *Poema visual* de 1969 (Fig. 3) i *Trapezistes* (Fig. 4) veiem que la teatralitat dels dos actes d'espectacles populars està directament lligada al text escrit: a les vocals que es revelen com la dona amagada i que donen sentit a mots, i, al mateix temps, la veu a l'esdeveniment de la

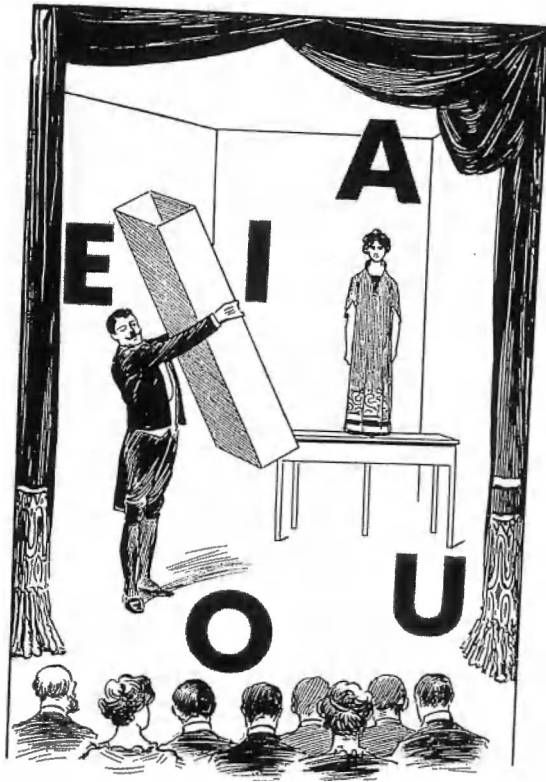


Figura 3. Poema visual.

Brossa

primera obra; i a les paraules periodístiques que parlen de pactes polítics i, per això, fan patent l'acrobàcia ideològica de l'època de composició de la segona obra (1982). Una altra vegada estem observant el teatre d'un autor que ja quasi no escriu peces teatrals. La representació, com explica molt bé

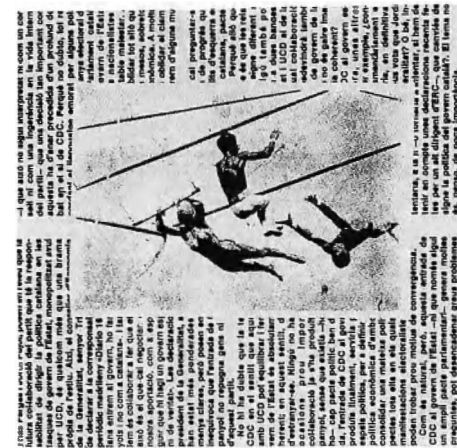


Figura 4. Trapezistes.

Brossa

Lectura (1984; Fig. 5) prové de l'acte de mirar i llegir. El poema inicial d'*El saltamartí* (1963) ho diu explícitament: els versos són «com / una partitura» i «el lector del poema / és un executant» (Brossa 1977: 647).⁹

Som, per tant, actors i espectadors a la vegada, o potser, perpetradors i víctimes. Hem d'escoltar les bestieses, però llegim també els diaris que en fan una part (*Paràsit*, 1994; Fig. 6). Quan hem de seure no és gens clar on (*La conforma-*



Figura 5. Lectura.

ció del cap, 1994; Fig. 7), o si estem ajudant, actuant de botxí o de reu (*Instal·lació*, 1986; Fig. 8). I, durant la primera Guerra del Golf, el 1991, ¿hem de fugir d'una nova mena de *performance* postsurrealista o de participar-hi, tocant una música violenta (*Intermedi*: Fig. 9)?¹⁰

Aquestes imatges són clarament teatrals: constitueixen una forma de representació que ha de tenir lloc (mentalment

9. Per a una interpretació interessant però una mica abstracta de l'obra brossiana des d'aquest punt de vista, vegeu MOLINA, 1992: 22-24.

10. Dic «postsurrealista» a causa de les paraules d'André Breton al segon manifest del Surrealisme (1930): «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» (Breton, 1988: 782-783).



Figura 6. Paràsit.

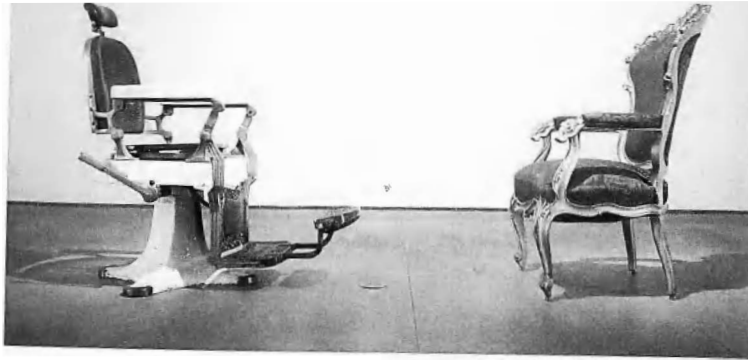


Figura 7. La conformació del cap.

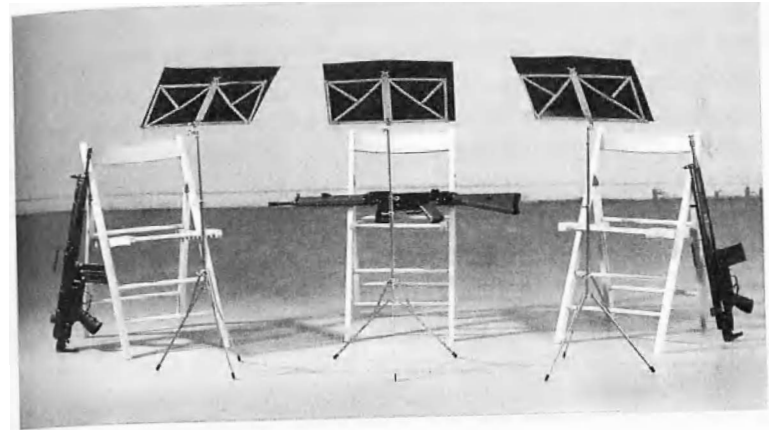


Figura 9. Intermedi.

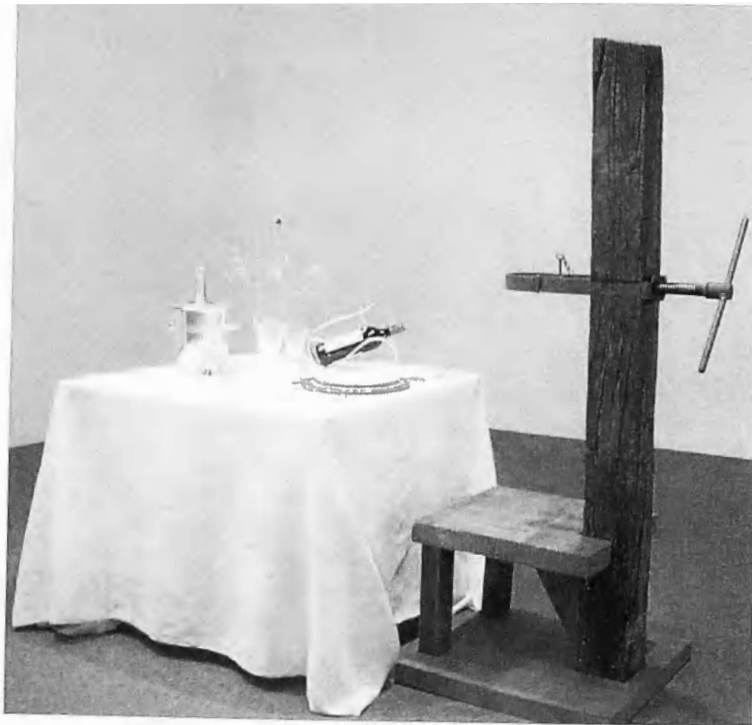


Figura 8. Instal·lació.

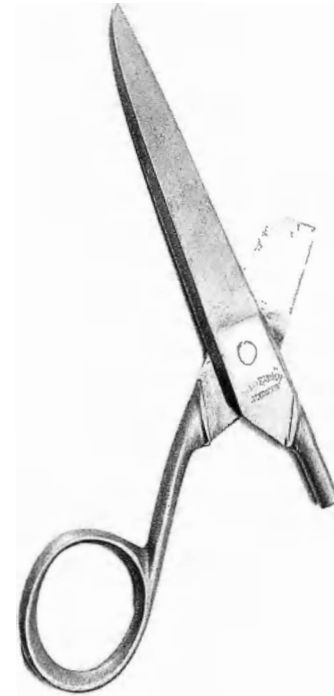


Figura 10. Eina morta.

almenys) per fer comprensible el potencial semàntic de l'obra. Però podem dir el mateix dels poemes-objecte que no tenen cap tema teatral. Pensem en el que va dir Brossa de la poesia visual: la va definir com «la recerca d'un nou terreny entre allò visual i allò semàntic» (Brossa, 1987: 200). L'espectador ha de construir per tant, el pont, no només creuar-lo. *L'Eina morta* (1987; Fig. 10) ja no pot tallar i no tindria sentit jugar amb un *Dau rodó* (1969; Fig. 11). Són objectes inútils, i, per consegüent, corresponen a l'atac contra la utilitat fet per André Breton al primer manifest del Surrealisme (Breton, 1988: 316). Però van més enllà del surrealisme i potser també de l'autodefinició brossiana de «neosurrealista» (Coca, 1971: 32).¹¹ Segurament hi ha un risc d'empobrir aquests objectes si els associem exclusivament als *ready-mades* de Marcel Duchamp. Com el crític Robert Lubar ex-

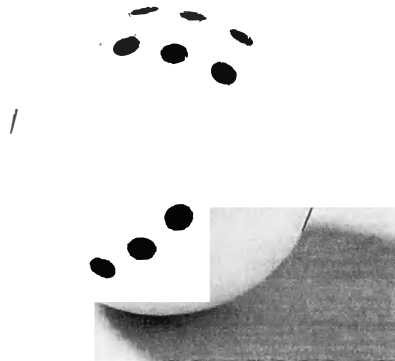


Figura 11. Dau rodó.

11. Peter Bürger analitza, d'una manera reveladora, els poemes-objecte, destaca la seva inutilitat, però pensa que el capgirament irònic de l'*attente* surrealista (no hi descobrim el nostre propi desig) fa de Brossa un «authentischer Surrealist» (Bürger, 1996: 31). Per a una anàlisi de Brossa des del punt de vista surrealista, vegeu BORDONS, 1988: 107-156; BORDONS, 2001. Maria Lluïsa Borràs estudia el context

plica, d'una manera convincent, les creacions brossianes comuniquen sovint un compromís social absent de les obres de Duchamp (Lubar, 2003: 119).¹² Podem afegir que el nostre paper d'actor implícit és obligatori per deconstruir els productes d'una societat desenvolupada. Hem d'imaginar les accions: tallar amb les tisores o jugar amb el dau. La possibilitat de tocar les fulles és tan necessària com entendre que no són fulls (*Burocràcia*, 1967; Fig. 12). El somriure es trans-



B Brossa

Figura 12. Burocràcia.

nacional i internacional de l'obra visual de Brossa (descriu influències i coincidències artístiques); afirma que el surrealisme fou «un dels pares de Joan Brossa» (Borràs, 2003: 106).

12. En canvi, Enric Balaguer considera l'obra brossiana des d'una perspectiva postduchampiana (Balaguer, 2003).



Figura 13. Froc.

forma en un riure perillós, només quan pensem en aquella quarta dimensió, el moviment (*Froc*, 1988; Fig. 13).

L'impacte teatral deriva de la juxtaposició de diversos objectes o imatges: la màscara i un llibre; metralladores, cadires i faristol; fulles i un clip. Demostrant un sentit punxant d'humor performatiu, Brossa va suggerir una altra juxtaposició per a la seva gran exposició retrospectiva al Centro de Arte Reina Sofía: una parella de monges que passarien per les sales cada dues hores a fi de destacar l'origen –encara visible– de l'edifici (London, 1992). (Dissortadament aquesta acció no es va realitzar.)

L'ART AL TEATRE

L'acostament artístic a la poesia escènica ens dona una varietat considerable d'opcions interpretatives.¹³

En primer lloc, es pot citar l'ús d'imatges, a vegades d'artistes amics del poeta. A *Diumenge* (1964) la presència d'una

13. Per a estudis concisos del tema, vegeu FÀBREGRAS, 1973: 11-14; PEREJAUME, 2002.

litografia de Tàpies (no s'indica quina), provoca aquest comentari de la Muller: «Les muntanyes m'agraden ben dibuixades. Ara els pintors desconeixen l'ofici» (Brossa, 1983a: 42). Els altres personatges, l'Amic i el Marit, es demanen per què la Gioconda «somriu d'aquella manera». Les possibles respostes –«perquè estava encinta i només ho sabia ella»– i la idea que podria ser «un home disfressat» (Brossa, 1983a: 38) ens porten al territori duchampià de la Gioconda amb bigotis. Però *Diumenge* és també un altre tipus de debat sobre l'art. El color no prové de l'escenografia –la sala és «blanca» (Brossa, 1983a: 31)– sinó dels medicaments dels homes. L'Amic pren pastilles blaves per al fetge i en té també algunes de verdes. El Marit li ofereix després una pastilla «de les grogues» (Brossa, 1983a: 40, 42, 47). El Marit es nega a ballar amb la seva dona, perquè troba el color de la vida a casa. I quan els tramoistes retiren els mobles i desmunten la decoració al final, l'escena buida ens recorda el començament de l'obra i l'il·lusió que són l'art i la representació teatral. Mentrestant, els colors s'han consumit.

En una obra molt més complicada, *Els quatre elements* (1947-1964), que porta el subtítol *Opereta sense música*, les imatges de Miró tenen un paper actiu. El teló del primer acte deu ser pintat per Miró en l'estil de les «pintures salvatges» (Brossa, 1983a: 157) i els figurins del mateix artista –del Gos, del Xai i del Cavall– apareixen al segon acte. Probablement són referències als quadres dels anys 1923-1925, a *Terra llaurada*, per exemple i al *Carnaval de l'Arlequí*. En aquella època Miró volia aconseguir l'essència de la naturalesa mitjançant la imaginació (Penrose, 1985: 34-36). Pel que fa a l'obsessió genèrica de Brossa, és interessant notar que Miró freqüentava poetes per arribar a la poesia, més enllà de la plasticitat (Miró, 1938: 27).¹⁴ El nom de

14. Per a una anàlisi detallada dels lligams entre Miró i escriptors, i els orígens literaris de molts quadres (per exemple, la influència d'Apollinaire sobre *Terra llaurada*) vegeu GREEN, 1993.

Miró torna al quart acte —una dona ho diu, interpretant els moviments dels llavis d'un home—, però algunes ombres xineses projectades fora de l'escenari —«un cavall», «un gos»— podrien ser d'un quadre seu (Brossa, 1983a: 167).

L'obra conté diàlegs superficialment incoherents i les frases pseudoproverbials adorades per Brossa («Un jardí damunt l'aigua no és pas una fantasia»; Brossa, 1983a: 166). Tanmateix, la coherència prové de la constant percepció artística de la realitat: des de les declaracions —«Algú o altre es posa careta blanca» (Brossa, 1983a: 160)— fins a la funció de l'il·lusionista al tercer acte i l'última pregunta de l'obra, segons abans de la fi, «¿no has deixat de notar l'aspecte de cortina que té la pluja?» (Brossa, 1983a: 167). Tot és transformació, tot sembla incompreensible, però al final de cada acte l'al·lusió oberta a un dels elements ens situa a l'essència, com ha de passar amb els quadres de Miró.¹⁵ (El contrari d'aquest enriquiment artístic és la crítica brossiana. A *Viatges Barcarola* [1964], es precisa al començament el to de l'escenografia: «*Seients moderns i de mal gust*» [Brossa, 1980a: 319].)

Una vegada almenys, Brossa va comparar el seu teatre a la pintura, i ho va fer referint-se a un pintor també conegut pels seus colors intensius: «El meu teatre ha d'ésser desguarnit i intens, com un quadre de Chirico [*sic*]» (Roig, 1975: 18). És, potser, una referència als quadres famosos dels anys 1914-1915, autèntics decorats per a obres gairebé lliures d'éssers humans. I trobem la mateixa claredat lògica (i desguarnida) al «*fons gris*» (Brossa, 1980a: 229) d'una escena d'*El temps escènic* (1963) amb dues velles i una vídua recent i el més banal «*fons de color caqui*» (Brossa, 1980a: 152) per a la desfilada militar de l'*El Saltamartí* (1962). Més concentrat és l'últim acte sencer d'*El sabater* (1957): «*Teló vermell. Pausa. Baixa un teló gris. Pausa. Baixa un teló negre. Pausa. CORTINA*» (Brossa, 1975: 214). És un resum elíptic de la vida, l'esperança i el pessimisme dels actes precedents, i la seva conclusió.

15. Per a altres peces que se serveixen d'imatges mironianes vegeu BROSSA, 1978: 385-386; BROSSA, 1983b: 62-67.

El cromatisme dels vestits té sovint la mateixa lògica. A *Fi de nocturn* (1947-1964), tots els personatges van vestits de dol, exceptuant el Jove alt que duu camisa blanca, pantalons clars i espadenyes i fuig del Capellà castrense que li dispara ràfegues de bales amb un fusell metrallador. Certa pureça se salva (Brossa, 1983a: 121). En un *Striptease* un jove «vestit de negre» marca amb aspes negres la boca, les orelles, el sexe i el cul d'una *stripteasista* blanca (Brossa, 1983b: 276), sense dubte una al·lusió a la censura franquista. L'últim *striptease* esdevé un joc de colors més important que l'erotisme de l'*strip*, puix que la dona es muda de roba («Es treu la mitja blanca i se'n posa una de verda») enlloc d'arribar a l'última etapa directament (Brossa, 1983b: 280). D'una manera semblant, una anàlisi dels colors de fons de les escenes d'*Striptease* i teatre irregular no sempre revela una correspondència directa entre colors i conceptes (Vallverdú, 1996: 94).

Tret de les imatges, objectes i colors presents, un altre element visual que cal destacar a la poesia escènica, sobretot al teatre sense diàleg, són els textos que els espectadors han de llegir. Moltes vegades indiquen el final de l'espectacle, com els mots escrits a l'esquena d'una *stripteasista* «C'EST FINI» (Brossa, 1983b: 267) o el mot «FI» (a les *Accions spectacle*) pintat a la paret, escrit al paper o en una carta: el rei d'oros (Brossa, 1978: 401-402, 405). Un esgrimidor escriu un número en una pissarra que pot ser un número de telèfon o de rifa (Brossa, 1978: 360-361). A l'*acció* que constitueix, paradoxalment, la peça més *textual* de tota la poesia escènica, el públic entra a tres habitacions. A la segona, un home llegeix la relació de l'escena de la primera habitació I, a l'última, els espectadors troben el text complet de l'obra escrit a màquina (Brossa, 1978: 361). Entesa aquesta textualitat brossiana, sembla perfecta la lectura dramatitzada que Pere Portabella va dirigir l'any 2003, de *Sol amb cara*: les paraules de Brossa apareixien en negre damunt una pantalla blanca mentre una actriu vestida de blanc les llegia. Les paraules, abans que tot, són coses (Begoña Barrena, «Teatro: *Brossa viu*». *El País*, 2-III-2003, pàg. 40). (I si tota aquesta èmfasi

en el que es veu sembla exagerada –¿quina obra teatral no és visual?, es podria argüir– només hem de remarcar la relati-va manca de precisió quan es tracta d'altres aspectes de la posada en escena. Brossa no es preocupa tant de dades tem-porals estrictes ni del so de les obres.)¹⁶

La lectura necessària per a la representació de certes obres ha de recordar-nos el paper actiu del lector de versos –l'«executant» (Brossa 1977: 647) del poema– i també els nexes que hem de crear entre objecte/imatge i sentit (i de vegades també títol) a l'obra visual. En aquest context, la participació del públic és totalment coherent, i un desenvolupament menys violent i més intel·lectual de la gran inno-vació futurista segons la qual el públic pot ser l'actor més rellevant (Gordon, 1990: 352, 356). Al *Postteatre* un espec-tador ha de dir als seus companys on anar perquè li ho ha contat una actriu, el públic ha de completar una acció espec-tacle de la qual sap només on tindrà lloc, o els espectadors constitueixen l'espectacle, menjant un gibrell de patates fregides (Brossa, 1978: 409, 384, 393). La versió més radi-cal de la idea apareix a *Fer*: «Penseu en una de les coses que més us indigna, o en l'emoció que més pertorba el vostre orgull, i realitzeu l'acció corresponent» (Brossa, 1978: 392).¹⁷

Els textos dialogats no arriben a aquests extrems, però són plens de referències que ens expliquen que el teatre té límits i que és fàcil destrossar la seva il·lusió:

16. Planas subratlla molt bé aquest punt respecte al *Postteatre* i les *Normes de mascarada* (Planas, 2002: 38, 118). En aquest context és sig-nificatiu contrastar Brossa amb un dramaturg com Samuel Beckett que, sobretot a l'última etapa de la seva creació dramàtica, precisava sovint el nombre de segons de les pauses i les accions i creava un paisatge sonor detallat.

17. Compareu aquestes idees amb l'actitud de Fernando Arrabal, un altre dramaturg avantguardista i antifranquista de la postguerra espa-nyola que també lluita contra el dogmatisme i a favor de la creació: «J'ai-me que chaque spectateur interprète la pièce à sa manière. En faisant cela il devient créateur à son tour» (Chesneau i Berenguer, 1978: 38).

VELLA: Hi va haver una artista que es va entretenir a lligar amb fils negres les perruques dels músics al teló de boca. Imagina't en començar la representació! En un instant van volar totes les perruques de l'orquestra.

L'emplaçament del relloige (Brossa, 1983a: 110)

DONA: [...] Al meu marit, li agrada molt el teatre, és a dir, el teatre i el públic. No li agrada d'aplaudir enmig d'un acte. I tampoc no li plau de veure com els artistes surten a saludar. Diu que això trenca l'harmonia que s'ha creat durant l'obra i fa que veiem la trampa. Filla, sempre hem d'anar-nos-en abans d'acabar les comèdies.

El cap violent (Brossa, 1978: 153)

El missatge més clar es troba al final del segon acte de *Repartiment de vida*. Després d'un debat repetitiu sobre el futbol, un personatge declara: «Això! I el procés no s'acaba; ara, en aquest segon acte (*assenyalant el públic*); en caure el teló continua en la vida mateixa» (Brossa, 1978: 21). La con-clusió sembla evident: hem de continuar actuant al millor sentit de la paraula.

Però quin paper hem d'interpretar? Brossa ens contesta en una resposta que va fer a una enquesta sobre l'art d'avant-guarda: «Entenc l'art i la literatura com un assaig de corres-pondències i una paràbola oberta a l'inconegut» (Brossa, 1987: 110). Hem d'explorar les correspondències (amb més d'un eco baudelairià) i les paràboles després del final de l'o-bra. És per això que Brossa no avala només la participació del públic dins el teatre. La seva poesia escènica és un intent conscient de crear una doble metateatralitat i de fer-nos par-ticipar-hi més enllà de l'escenari i del pati de butaques. És el mateix procediment actiu que adoptem per llegir els poe-mes, però explícitament concebut, assistint i després d'ha-ver assistit a l'espectacle. Hem d'establir els lligams herme-nèutics entre accions, imatges, lletres i frases. Arthur Terry va comparar el repte, parlant de la poesia en vers, amb el d'una «endevinalla» (Terry, 1992: 26).

L'associació de diferents frases pot portar a l'absurd (Bor-

dons, 2001: 307-309) o a una desconexió que allibera la nostra imaginació (London, 2003). Les «correspondències» entre escenes o actes aparentment desunits són més fàcils d'apreciar fora del teatre. Es tracta d'una tècnica que el poeta comparava amb «estrofes contraposades»:

Entre acte i acte no cal buscar-hi una continuïtat il·lusionista. El primer planteja una història, el segon desenvolupa una altra història que no té res a veure amb la primera però que en essència pot ser-ne la continuació. El tercer és una culminació que tampoc no té referències amb els altres dos, però tot plegat manté unes relacions visibles sense perdre's en termes intermedis.

(Coca, 1971: 76)

Aquí l'analogia artística és útil. S'han de concebre dos elements separats en una nova coalició: un retall de premsa amb una foto (*Trapezistes*); dues cadires diferents (*La conformació del cap*); la màscara i el llibre (*Lectura*). El sentit deriva de la juxtaposició o de la superposició, del temps i de l'espai metafòrics entre els elements.

Al terreny teatral —on el diàleg, els personatges i el moviment compliquen les interrelacions— el precedent més conegut és l'obra surrealista de Breton i Philippe Soupault, *S'il vous plaît* de 1920 (Breton, 1988: 107-134), però el poeta català és molt més lúcid. Brossa ens situa còmicament en un univers on la narrativa no pot ser completa. Ho diu Teresa a la primera escena del quart acte d'*Objecte principal* (1957): «L'altre dia van suprimir tota una escena de gran efecte. [...] És de doldre que el públic no reaccioni i parli clar» (Brossa, 1975: 185).

Parlem clar entre els actes i al final de la representació. A *Ja hi tinc un peu!* (1944-1959) les històries estan connectades perquè, encara si el segon acte té personatges diferents que no apareixen al primer i al tercer acte, ell també tracta del retorn d'una persona amada: el Fill tercer que correspon a Quimet dels altres actes. A *El cap violent* (1959), la tècnica és més radical i construeix unes de les obres més reeixides de

l'artista. Una dona, dos homes i un bomber actuen al primer acte. El segon acte se situa en una sastreria de teatre i el tercer mostra una vella parella. A poc a poc ens adonem que cada secció és una visió diferent de l'amor. El primer acte comprén una carta, i és sentimental («Et voldria ben a prop, però em salvo perquè puc pensar en tu»); en el segon hi ha engany i l'ambient és melodramàtic («Jo em dic Antoni. [...] Amb raó veig que t'estimo»). Al final, la «tragicomèdia» del subtítol assoleix tota la seva força: el Vell, immòbil, només ha de dir tres paraules («[amb enuig] Està bé, Vicenta»), mentre la Vella no para de parlar. L'amor s'ha transformat en silenci o en un discurs ininterromput de soledat (Brossa, 1978: 157, 167, 172).

Quan l'Autor primer de *La sal i el drac* (1956) declara que «la vida ha de recuperar tot allò que el teatre ha anat emmagatzemant als seus cofres» (Brossa, 1975: 88) entenem ara que no es tracta de repetir les mateixes fórmules retòriques, sinó de capturar el veritable sentit de la interpretació teatral com a actor i espectador. No és més que la síntesi de tota la nostra relació activament artística amb l'obra de Brossa.¹⁸

BIBLIOGRAFIA

- BALAGUER, Enric (2003). «Els *ready made* [*sic*]: de Marcel Duchamp a Joan Brossa: el significat del significat». Dins: *La revolta poètica de Joan Brossa*, Pere Gimferrer i altres. Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Pàg. 153-58.
- BORDONS, Glòria (1988). *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62. Llibres a l'abast, 235.

18. He d'agrair la lectura i la correcció del meu text fetes amb cura per Lourdes Orozco.

- (2001). «Joan Brossa i el surrealisme». Dins: *Surrealismo y literatura en España*, Jaume Pont, ed. Lleida: Universitat de Lleida. Pàg. 301-322.
- BORRÀS, Maria Lluïsa (2003). «L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps». Dins: *La revolta poètica de Joan Brossa*, de Pere Gimferrer i altres. Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Pàg. 103-115.
- BRETON, André (1988). *Œuvres complètes*. A cura de Marguerite Bonnet i altres. Vol. I. París: Gallimard.
- BROSSA, Joan (1975). *Poesia escènica*. Vol. II: (1955-1958). Barcelona: Edicions 62.
- (1977). *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*. Barcelona: Ariel. Cinc d'Oros, 7.
- (1978). *Poesia escènica*. Vol. III: (1958-1962). Barcelona: Edicions 62.
- (1980a). *Poesia escènica*. Vol. IV: (1962-1964). Barcelona: Edicions 62.
- (1980b). *Rua de llibres (1964-1970)*. Barcelona: Ariel. Cinc d'Oros, 8.
- (1983a). *Poesia escènica*. Vol. V: (1964-1965). Barcelona: Edicions 62.
- (1983b). *Poesia escènica*. Vol. VI: (1966-1978). Barcelona: Edicions 62.
- (1986). *Romancets del dragolí (1948)*. Barcelona: Edicions 62. Els Llibres de l'Escorpí: Poesia, 103.
- (1987). *Anafil: textos esparsos (1971-1986) continuació de «Vivàrium»*. Barcelona: Edicions 62. L'Alzina, 16.
- (1988). *Tarannà*. Barcelona: Alta Fulla.
- (1990). *Poesia rasa*. Vol. I: (1950-1955). Barcelona: Edicions 62. Els Llibres de l'Escorpí: Poesia/Sèrie Gran, 3.
- (1991). *Espectacle Hausson-Brossa. Gran sessió de màgia en dues parts*. Dins: (*Pausa*.), núm. 7 (abril), pàg. 43-64.
- (1994). *25è memorial a Margarida Xirgu*. Full. [Barcelona]: s. n.
- (1995). *Añafil 2*. Trad. Carlos Vitale. Madrid: Hurga y Fierro. La Rama Dorada, 1.
- (1997). *La clau a la boca*. Barcelona: Barcanova.
- (1998). *La memòria encesa: mosaic antològic*. Barcelona: Barcanova.
- (2001). *A partir del silenci: antologia polimòrfica*. A cura de Glòria Bordons. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- BROSSA, Joan i MADOZ, Chema (2003). *Fotopoemario*. Madrid: La Fàbrica.
- BÜRGER, Peter (1996). «Ein Versuch, Joan Brossas Objekte und Installationen su [sic] lesen». Dins: *Poemes de Joan Brossa: poesia visual. Poemes Objecte. Instal·lacions*, de Joan Brossa i altres. L'Alfàs del Pi: Ajuntament de L'Alfàs del Pi / Pedra de Toc. Pàg. 29-31.
- CARRERAS-MOYSI, Katy i altres (s. a.). *Brossa Espai Escènic: la presència forta: 5 anys*. Barcelona: [Espai Escènic Joan Brossa].
- CHESNEAU, Albert i BERENGUER, Angel (1978). *Plaidoyer pour une différence: entretiens recueillis à Courcerault*. Grenoble: Press Universitaires de Grenoble.
- CIRICI-PELLICER, Alexandre (1972). «La poesia visual de Joan Brossa: suscitador de la segona avantguarda pictòrica». *Estudios Escénicos*, núm. 16 (desembre), pàg. 86-105.
- COCA, Jordi (1971). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic. Llibre de butxaca, 52.
- (1985). *Qüestions de teatre*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62. Monografies de Teatre, 18.
- (1992). «Joan Brossa, el cor de la màgia». *Serra d'Or*, núm. 391-392 (juliol-agost), pàg. 23-29.
- (1994). «La recepció de Joan Brossa». Dins: *Joan Brossa, entre les coses i la lectura: objectes, poemes, muntatges, instal·lacions...*, Jordi Fernando, ed. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàg. 28-35.
- (1997). «El personatge: Joan Brossa». *Barcelona: Metròpolis Mediterrània*, núm. 36 (juliol-agost), pàg. 92.
- FÀBREGAS, Xavier (1973). «Introducció al teatre de Joan Brossa». Dins: *Poesia escènica*. Vol. I: (1945-1954), de Joan Brossa. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 5-52.
- GORDON, Robert S. (1990). «The Italian Futurist Theatre: A Reappraisal». *Modern Language Review*, vol. 85, pàg. 349-361.
- GREEN, Christopher (1993). «Joan Miró, 1923-1933: el darrer i primer pintor». Dins: *Joan Miró: 1893/1993*, Victòria Izquierdo Brichs, ed. Barcelona: Fundació Joan Miró / Milà: Leonardo Arte. Pàg. 49-82.
- GUERRERO, Manuel (2001) (a cura de). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Joan Miró.

- LONDON, John (1992). *Conversa inèdita amb Joan Brossa*. Barcelona, 27 de juliol.
- (2003). «La imaginació i la realitat al teatre de Joan Brossa». Dins: *La revolta poètica de Joan Brossa*, de Pere Gimferrer i altres. Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Pàg. 198-207.
- LUBAR, Robert (2003). «El nominalisme de l'objecte». Dins: *La revolta poètica de Joan Brossa*, de Pere Gimferrer i altres. Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Pàg. 116-123.
- MARINETTI, F.T.; SETTIMELLI, Emilio i CORRA, Bruno (1921) (ed.). *Teatro futurista sintetico*. Piacenza: Ghelfi Costantino. Biblioteca Teatrale, 10.
- MINGUET, Joan M. (2003). «L'ofici d'espectador». Dins: *La revolta poètica de Joan Brossa*, de Pere Gimferrer i altres. Barcelona: KRTU / Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Pàg. 185-191.
- MIRÓ, Joan (1938). «Je rêve d'un grand atelier». *XX^e Siècle*, núm. 1-2, pàg. 25-28.
- MOLINA, Víctor (1992). «El estilo de Joan Brossa». (*Pausa.*), núm. 12 (juny), pàg. 18-24.
- PENROSE, Roland (1985). *Miró*. Londres: Thames and Hudson.
- PEREJAUME (2002). «La mina». Dins: *Jocs i camins de Joan Brossa*, Maria Lluïsa Borràs, ed. Barcelona: Fundació Joan Brossa. Pàg. 38-41.
- PERMANYER, Lluís (1999). *Brossa x Brossa: records*. Barcelona: La Campana.
- PLANAS, Eduard (2002). *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. El Pla de les Comèdies, 1.
- RAGUÉ-ARIAS, Maria J. (1980). «Joan Brossa, polémico y nada convencional». *Jano* (31-X-6-XII), pàg. 157-163.
- ROIG, Montserrat (1975). «Joan Brossa: el poeta a les golfes». *Serra d'Or*, (agost), pàg. 15-19.
- TERRY, Arthur (1977). «Pròleg». Dins: *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*, de Joan Brossa. Barcelona: Ariel. Cinc d'Oros, 7. Pàg. 9-38.
- (1992). «Joan Brossa and the Idea of the Poem». Dins: *Joan Brossa: Words are Things: Poems, Objects and Installations*, de Joan Brossa i altres. Londres: Riverside Studios. Pàg. 24-27.
- VALLVERDÚ, Marta (1996). «Del *strip-tease* al teatre irregular: o com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa». *Els Marges*, núm. 55 (maig), pàg. 88-96.
- VILÀ I FOLCH, Joaquím (1976). «*Quiriquibí* de Joan Brossa». *Serra d'Or*, núm. 198 (març), pàg. 57-59.
- WILDER, Thornton (1931). «*The Long Christmas Dinner*» and *Other Plays*. Londres: Longmans, Green and Co.

COMUNICACIONS

1 de juny de 2005

Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la «generació del Premi Sagarra»

Enric Gallén
Universitat Pompeu Fabra

A hores d'ara no hi ha cap mena de dubte que la concessió del primer Premi Josep M. de Sagarra a *Una vella, coneguda olor*, de Josep M. Benet i Jornet, el 1963, va precedir la desclusa d'un grup d'autors teatrals que es van donar a conèixer públicament sota l'empара de l'esmentat premi –i també d'altres– fins al final del franquisme aproximadament. Quins van ser els trets comuns d'aquest estol d'escriptors dramàtics? Fins a quin punt van arribar a funcionar com un grup compacte? Com van respondre davant de la tradició dramàtica catalana? Quins referents del teatre estranger de postguerra, d'altra banda, els van servir com a estímulo, com a base, o com a punt de partença de la pròpia obra?

D'entrada, es pot establir una nòmina prou flexible i àmplia d'autors que, amb una producció de característiques molt diversa, es van presentar als premis¹ com a plataforma bàsica –quasi l'única durant un temps– de la seva projecció social. Així, podem anotar Josep M. Benet i Jornet,² Joan Soler i Antich,³ Josep M. Muñoz Pujol,⁴ Jaume

1. Vegeu CASTELLS, Joan (1975). «Els premis de teatre (1963-1973)». *Els Marges*, 4 (maig), pàg. 106-116; ALOMAR, Maria Magdalena (2005). «El Premi Bartomeu Ferrà (Ciutat de Palma) de teatre». Dins: *El teatre a Palma entre 1955 i 1970*. Mallorca: Edicions Documenta Balear. Arbre de Mar, 18. Pàg. 99-113.

2. MARFANY, Joan Lluís (1964). «Amb Josep M. Benet». *Serra d'Or* (febrer-març), pàg. 66-67. RODA, Federico (1964). «Teatro. Benet Jornet. Premio Josep Maria de Sagarra». *Destino*, núm. 1392 (1-IV-1964), pàg. 62-63.

Melendres,⁵ Alexandre Ballester,⁶ Jordi Teixidor,⁷ Alfred Badia,⁸ Jordi Bergoñó,⁹ en tant que guanyadors del Premi Josep M. de Sagarra (1963-1973). En els casos de Badia i Muñoz Pujol,¹⁰ abans de 1963, tots dos aportaven ja una

3. VEIGU LLOPIS, Arturo (1964). «Después de la noche de los premios. Los ganadores se confiesan». *Destino*, núm. 1429 (26-XII-1964), pàg. 68-69; VILAGINÉS, Carme i VALLVERDÚ, Francesc (1965). «Els premis de Santa Llúcia». *Serra d'Or* (gener), pàg. 53-55; TUBAU, Maria (1965). «Amb Joan Soler i Antich». *Serra d'Or* (març), pàg. 53. NADAL, Antoni (1988). «Pròleg». Dins: *Teatre. Aquí no ha passat res. Els commoguts*, de Joan Soler i Antich. Esplugues de Llobregat: J. Soler, ed. Pàg. 5-9.

4. RODA, Federico (1965). «Teatro. Premio para otra Antígona». *Destino*, núm. 1481 (25-XII-1965), pàg. 45.

5. RODA, Federico (1966). «Teatro. La Defensa índia de Melendres». *Destino*, núm. 1534 (31-XII-1966), pàg. 76; PRADAS, Rafael (1967). «La nit dels premis literaris». *Serra d'Or* (gener), pàg. 37-42; i «Jaime Melendres, ganador del premio teatral José María de Sagarra», *Yorick*, núm. 21 (gener), pàg. 9; BENACH, Joan Anton (1970). «Premis Reus de Teatre». *Yorick*, núm. 41-42 (juliol-agost), pàg. 70-71; FAULÍ, Josep. «Una "defensa" vella, però interessant». *Veus i Lletres de Catalunya*, suplement dominical del *Diario de Barcelona*, 26-X-1975; POUPLANA, Ramon (1971). «Yorick promociona. Jaume Melendres». *Yorick*, núm. 45 (gener-febrer), pàg. 17-18 i 59.

6. SALADRIGAS, Robert (1968). «La gran nit dels premis literaris». *Serra d'Or* (gener), pàg. 50-56.

7. RODA, Federico (1967). «Teatro. Jordi Teixidor. Premio Josep Maria de Sagarra 1968 por su obra *Retaule del flautista*». *Destino*, núm. 1629 (21-XII-1967), pàg. 125; POUPLANA, Ramon. «Yorick promociona. Jordi Teixidor». *Yorick*, núm. 41-42 (juliol-agost), pàg. 62-63.

8. BADIA, Alfred (1977). *Crònica desballestada*. Barcelona: Editorial Millà. Catalunya Teatral, 138. Amb anterioritat va publicar *Una croada*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 10, 1971.

9. FÀBREGAS, Xavier (1973). «Concessió del Premi Josep M. de Sagarra 1973». *Serra d'Or* (agost), pàg. 545. Dins: *Teatre en viu* (1973-1976). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 30, 1990. Pàg. 62-63; BROCH, Àlex (1975). «Por». *Canigó*, núm. 441 (23-VIII-1975), pàg. 33.

10. Josep M. Muñoz Pujol havia estrenat *Torna un home*, estrenada per la companyia Maragall al Teatre Romea (1956), *No hay camino*, estre-

part de la seva obra teatral escrita, representada, guardonada i amb un text publicat –*Calpúrnia*–¹¹ per part de Badia.

En segon lloc, hi hem d'afegir els noms de Ramon Gomis,¹² guanyador del Premi Joan Santamaria 1970, Carles Reig,¹³ guanyador del Premi Josep Ferrer de Reus 1970, Xesc Barceló,¹⁴ guanyador del Premi Ciutat de Granollers 1971, Rodolf Sirera,¹⁵ guanyador del mateix Premi Ciutat de Granollers 1972, Joaquim Vilà i Folch, guanyador amb *Foc somort* del Premi Ponts 1972.¹⁶ O el del mateix Joan Colomines,¹⁷ guanyador del Premi Joan Santamaria 1965 amb *Perdona Frantz*, inici d'una trajectòria teatral closa el 1974.

En tercer lloc, hem de comptar també amb una colla d'autors no guardonats, però que van participar en diversos concursos teatrals. Així, doncs, esmentem els noms de Xa-

nada per la companyia del Teatre Candilejas (1958), i *La hora de todos*, estrenada pel Teatre Nacional María Guerrero de Madrid (1960).

11. L'obra, guardonada amb el Premi Joan Santamaria 1961, va ser editada pels Quaderns de Teatre, ADB, 6, 1962.

12. Vegeu el pròleg de Xavier FÀBREGAS a *La petita història d'un home qualsevol*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 4, 1970.

13. També va guanyar el Premi Joan Santamaria. Vegeu ALBANELL, Josep (1973). «Carles Reig, guanyador del Santamaria». *Serra d'Or* (agost), pàg. 57.

14. «II Concurs de teatre català Ciutat de Sabadell. Francesc Barceló, ganador con *Entraré de nit*. Opiniones de F. Barceló». *Yorick*, núm. 53 (juliol-agost 1972), pàg. 70-71.

15. Vegeu FUSTER, Jaume (1973). «Rodolf Sirera. Un nou teatre a València». *Serra d'Or* (febrer), pàg. 53-54; BENACH, Joan-Anton (1973). «Un text innovador: *Plany en la mort d'Enric Ribera*». *Serra d'Or* (febrer), pàg. 54-55.

16. També va quedar finalista del Premi Granollers de Teatre 1972 amb *Per què surt de mare el Llobregat?*, publicada per Edicions 62. El Galliner, 26, 1975, amb un pròleg d'Hermann Bonnín, pàg. 7-11.

17. Vegeu el pròleg de Xavier Fàbregas. Dins: *Teatre 1964-1974*, de Joan Colomines. Barcelona: Edicions 62. Cara i creu, 21, 1974, pàg. 7-14.

vier Romeu,¹⁸ de qui sabem que va participar en el Premi Josep M. de Sagarra 1968, i que va comptar amb la complicitat del director Josep Anton Codina; el de Terenci Moix,¹⁹ que ho va fer en el Premi Josep Aladern de Reus 1970 (el que va guanyar Jaume Melendres amb *Meridians i paral·lels*), i va reincidir en el Sagarra de 1973; el de Joan Abellan, que va presentar el seu primer text en el darrer Premi Sagarra de 1973.²⁰ O el de Baltasar Porcel,²¹ l'obra del qual, escrita en la primera meitat dels seixanta, va ser representada amb un cert ressò pels primers grups independents fins a 1965, justament. I, finalment, Jordi Bordas, autor de *La terra es belluga*, que va ser representada en el V Cicle de teatre per a nois i noies de *Cavall Fort*, i va ser guardonada amb el Premi de la Crítica *Serra d'Or* 1970.²²

Des de la nostra perspectiva actual, cadascun d'ells demana, a banda de la reflexió que es pugui fer sobre la seva presumpta pertinença a l'anomenada «generació del Premi Sagarra»,²³ una avaluació individualitzada sobre les cir-

cumstàncies en què es va produir i desenvolupar el seu compromís amb la literatura dramàtica catalana. En aquest sentit, i en relació amb la presumpta pertinença a l'esmentada generació, és bo de reconèixer que determinats autors, fossin o no guardonats, se'n van desentendre —uns molt aviat, altres, de manera progressiva— de la vinculació, seguiment o continuïtat de la seva obra dramàtica amb el moviment de renovació del teatre català, estretament relacionat amb l'anomenat teatre independent. Aquesta situació pot abraçar circumstàncies tan diverses com les que afecten als casos personalitzats d'Alfred Badia, Joan Colomines, Baltasar Porcel, Terenci Moix, o Jordi Bordas.

En tot cas, vegem en primer lloc, què podia unir i/o què diferenciava aquest grup d'autors teatrals en relació amb les generacions o els dramaturgs que els havien precedit. D'entrada, remarquem que el més sorprenent és l'aparició en tromba, des del primer moment, d'un nombre més aviat inusual d'escriptors en la seva majoria joves i inèdits i que, com en els inicis del moviment modernista a finals del segle XIX, van aflorar amb el desig de renovar el teatre català de text. En conjunt, el grup va qüestionar per inoperant i per obsoleta, des del punt de vista estètic i ideològic, el conjunt de la tradició dramàtica catalana immediata, la que es va representar en la migrada escena comercial de postguerra, com una mostra epigonal de la de preguerra.

L'altra tradició, la que amb comptagotes s'havia anat conreant i desenvolupant, per raons i motius diversos, al

18. Vegeu «Xavier Romeu». Dins: *La generació literària dels 70*, d'Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Pòrtic. Llibre de Butxaca, 38, 1971. Pàg. 91-100; BARTOMEUS, Antoni (1976). *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. La mata de jonc, 6. Pàg. 266-280.

19. Vegeu «Terenci Moix». Dins: PI DE CABANYES, Oriol i GRAELLS, Guillem-Jordi. Ob. cit. Pàg. 113-124; BARTOMEUS, Antoni. Ob. cit. Pàg. 250-265.

20. Vegeu «Declaració espontània». Dins: *Despertar glaçat de primavera*, de Joan Josep Abellan. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Biblioteca teatral, 23, 1983. Pàg. 5-9.

21. MARFANY, Joan Lluís (1965). «Amb Baltasar Porcel». *Serra d'Or* (abril), pàg. 51-52; RODA, Federico (1966). «Teatro. Teatre». *Destino*, núm. 1488 (12-II-1966). Vegeu també MOLAS, Joaquim (1965). «Pròleg». Dins: *Teatre*, de Baltasar Porcel. Palma de Mallorca: Daedalus. Europa de literatura. Pàg. 7-25.

22. NEL-LO, Francesc (1970). «Pròleg». Dins: *La terra es belluga*, de Jordi Bordas. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 2. Pàg. 7-10.

23. Sobre aquesta qüestió, vegeu MASSIP, Francesc. «Dramaturgs i teatres de la generació dels 70: Els ous d'or de la gallina» i VILÀ I

FOLCH, Joaquim. «Els dramaturgs de la generació dels 70». Dins: *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Quaderns Divulgatius, 6, 1996. Pàg. 71-92 i 93-103, respectivament. Vegeu també la taula rodona «Les generacions teatrals des dels seixanta: miratge o realitat». Dins: *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, d'Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Vic: Departament de Filologia Catalana (Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona) i Eumo Editorial, 2001. Pàg. 139-166.

marge del teatre professional, la representada per Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa o Maria Aurèlia Capmany, donada a conèixer a través de l'Associació Dramàtica de Barcelona, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, o algun altre petit grup de teatre independent, era o podia ser una referència obligada i immediata per als nous dramaturgs. Aquests altres autors, però, no van arribar a establir cap mena d'aproximació ni de protecció, ni de lligam, ni de suport, amb els nous autors dels primers seixanta, els quals, en poques paraules, no en van rebre cap mena de mestratge acollidor, ni afectiu ni còmplice.²⁴

Perquè des del punt de vista literari, els horitzons dramàtics dels nous autors eren ben allunyats no només dels de Josep M. de Sagarra, mort el 1961, sinó també dels de Xavier Regàs, Francesc Lorenzo Gàcia, Armand Matías Guiu, Ventura Porta Rosés, Jaume Ministral Macià, o Andreu-Avel·lí Artís, posem per cas; en definitiva, dels autors representatius d'una determinada escena professional del Teatre Romea de postguerra. Ara tampoc, des del punt de vista del plantejament d'un teatre compromès en l'àmbit ideològic o polític, els primers textos dels nous autors no se sentien ni propers ni gaire identificats amb el conjunt dels autors de l'altra tradició, la representada en règim no professional, i, en qualsevol cas, amb una difusió molt circumscrita i limitada a les plataformes i estructures del teatre independent.

Si, de forma objectiva, podem fixar un denominador comú als nous autors, aquest neix de la voluntat, sinó de la necessitat o del desig, d'escriure textos dramàtics que reflec-

24. Així Jordi Teixidor va reconèixer posteriorment «entre Sagarra i nosaltres hi ha un buit generacional que haurien pogut omplir Joan Oliver, Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo. Com veieu cito noms de gent que tenia la dramaturgia com una activitat accidental, que no era la seva activitat central». Vegeu «El teatre de text: una travessia en el desert». Dins: *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, ed. Ob. cit. Pàg. 141.

tissin la realitat històrica immediata en què vivien amb la voluntat de mostrar i qüestionar, amb procediments literaris d'emascarament,²⁵ l'estat d'una societat emmordassada, desconcertada, i mancada, segons ells, d'una radical transformació. En aquest sentit només cal atendre els termes amb què alguns dels nous dramaturgs parlen en les seves declaracions públiques de l'abast ideològic de les seves propostes textuais.²⁶ Es tracta d'una actitud comuna que, Jaume Melendres, va etiquetar amb encert d'«antifranquista elemental», de «certa tendència a posicions esquerranes», i amb un

25. «El enmascaramiento tiene una función liberadora pues permite al autor mostrarse como desea, aparentando ser otra cosa, otra cosa más inofensiva, por supuesto, que la real. Afortunadamente, el espectador entra en el juego y acepta el engaño en pícaro complicidad con el autor. A veces no obstante, el enmascaramiento es una finalidad en si mismo pues lo que enmascara es menos importante que el ingenio demostrado para disimularlo. Error virtuosista de quienes construyen árboles para no dejar ver el bosque de censura, haciendo extensible la ceguera a todo espectador. Los hay incluso, que utilizan la clave para dar importancia a lo que no lo tiene, trampa en la que caen no pocos embaucadores de demagogia oportunista.» MIRALLES, Alberto (1970). «Editorial», *Yorick*, 38 (febrer-març), pàg. 4.

26. Aquest és el cas d'Alexandre BALLESTER: «Per mi, el teatre és una conseqüència de la societat, i el que jo en penso, del món del teatre, no es pot deslligar de la societat en què visc. Per tant, la meua idea del teatre al nostre país està en funció del que a mi em sembla la societat on es produeix i dels condicionaments sociopolítics on tots estem inclosos, motivat tot plegat per una colla de factors més o menys evidents. Es vulgui on no es vulgui, i tant si ens agrada com si no, la nostra societat està fent el joc a una societat capitalista, per una banda, i el joc a una societat socialista per l'altra. Amb tots els inconvenients d'una societat capitalista, o de consum, que es diuen ara, i cap dels avantatges d'un context socialista. Això, és clar, pel que fa a una mena de línia general del nostre entorn, perquè hi ha més coses. Sempre queden petits cossos, petites entitats que són distintes: aquests són els grups de rebel·lia, els grups d'inconformitat, els d'aquella gent que treballen dins d'un pla completament contrari a tot possible acord a nivell de cosa oficial.» Dins: *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, d'Antoni Bartomeus. Ob. cit. Pàg. 208-209.

valor afegit, l'«entossudiment d'escriure en una llengua que ens era tan pròpia com tècnicament desconeguda».²⁷

Així, per començar, i a banda dels dos primers textos de Benet, o el de Soler i Antich de 1964, tant el conjunt de la producció del primer fins a *Berenàveu a les fosques*, enllestida el 1971, com la de la resta dels nous autors, semblen respondre a la urgència essencial de sacsejar críticament la consciència social i política dels presumptes lectors i/o espectadors catalans.

Quant al (re)coneixement de la tradició dramàtica catalana, i pel que fa a la derivada de l'adotzenada escena professional de postguerra, existia entre els nous autors una consciència generalitzada a acceptar-ne el trencament amb el corresponent buit que això significava,²⁸ la qual cosa explica també, però no només, la recerca generalitzada de determinats corrents i/o autors del teatre europeu i nord-americà de postguerra, convertits en els nous cànons per a una literatura dramàtica catalana que calia re-inventar.

Tanmateix, la posició de cadascun d'ells en relació amb la tradició dramàtica clàssica catalana, cal ponderar-la amb detall, matisar-la i resseguir-la al llarg de les respectives trajectòries amb anterioritat a la mort de Franco, el 1975. Car no tots van compartir, o van fer seu el rebuig o la negació global de la tradició dramàtica catalana.

27. MELENDRES, Jaume (1991). «Una generació mutant». (*Pau-sa*), núm. 9-10 (setembre-desembre), pàg. 28-30.

28. Jaume Melendres afirmava a Antoni Bartomeus el 1976: «D'altra banda, hi ha hagut tota una crisi o un procés de transformació que ha sofert el teatre en general, almenys a Occident, que ha incidit en el teatre català, però, és clar, afegint-se a una sèrie de circumstàncies molt específiques que encara ho han complicat més. *Hi ha hagut un trencament brutal amb la tradició del teatre de preguerra que ha produït un gran buit (en general, tota la literatura catalana en pateix d'això). Aquest buit ha calgut omplir-lo com fos.* I això vol dir malament, a cops. El que sorprèn, al capdavall, és que hi hagi tants autors i tanta gent que faci teatre; perquè el potencial és extraordinari.» Dins: *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Ob. cit. Pàg. 246. Els destacats en cursiva són meus.

De fet, per als qui el teatre era essencialment una manifestació literària amb veu pròpia i diferenciada dels altres gèneres textuals de creació, no van descartar el valor canònic de la pròpia tradició, per minsa que aquesta fos. Si més no, aquesta va ser la posició clara i definida amb tot convenciment al llarg d'aquells anys per Alfred Badia,²⁹ Josep M. Benet i Jornet,³⁰ Ramon Gomis,³¹ Rodolf Sirera,³² o amb

29. «Aquí hi hauria d'haver una institució que subvencionés i, repetixo, que no fos Madrid. Que es fes un teatre molt estudiat, eclèctic (torno a dir que ho sento), que admetés tant el teatre èpic com el teatre de l'absurd o el documental o qualsevol altra tendència, i ressuscitant, de passada, autors que alguns enterren com si fossin difunts, però que en realitat són clàssics, com, per exemple, Bernard Shaw. Una mica el que feia l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, però procurant que no hi haguessin esclavissades que provoquessin la fugida de ningú. Això crearia un públic quantitativament reduït, però real. Aleshores, fixa't que continuo en el món de la meua utopia, al costat d'això, *ens falta el que hi ha a tots els països civilitzats: un teatre de clàssics sortiria en Feliu i Codina, buscaríem el millor que hi ha de Pitarra, obres medievals, etc. Un teatre clàssic, i portar-hi els infants, com fan a França amb Racine i Molière.*» Dins: *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, d'Antoni Bartomeus. Ob. cit. Pàg. 140. Els destacats en cursiva són meus.

30. «Conec força bé la literatura del XIX i del XX. *En teatre, m'agraden Guimerà, Rusiñol, Vilanova, Vallmitjana, Puig i Ferrer, Millàs-Rau-rell... Iglésias tan bon home, em cau de les mans. El llenguatge teatral de Guimerà em sembla modèlic: agafeu, Mossèn Janot...* Analitzeu únicament les primeres rèpliques de *La filla del mar*, ara que ha estat de moda.» Dins: *La generació literària dels 70*, d'Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells. Ob. cit. Pàg. 58. Els destacats en cursiva són meus.

31. «El que vull dir és que un dels problemes que té el teatre català és trobar el seu propi teatre. Sobretot si tenim en compte que el gruix de la nostra tradició teatral comença a finals del segle passat. *El primer clàssic nostre important és Guimerà; nosaltres no tenim un Lope de Vega o un Calderón de la Barca.* A mi pot haver-me interessat un determinat Guimerà; el de *Terra baixa*, per exemple, o el de *La festa del blat*. *I m'ha interessat molt Puig i Ferrer. Però no hem trobat un teatre autènticament nacional, en el sentit que fos un teatre que ens servís de punt de referència.*» *Ibidem*. Pàg. 183. Els destacats en cursiva són meus.

32. «Aleshores, *en el segle XX, la tradició del sainet s'ha configurat com l'única forma de teatre possible.* Durant els anys vint i trenta va haver-hi una

notables matisos del mateix Carles Reig.³³ Amb tot, no es pot minimitzar l'innegable estímul que va representar per a tots ells l'acceptació, prèvia acomodació al model personal de la pròpia obra, dels referents més genuïns del teatre estranger de la postguerra ençà. A més, tinguem en compte que, en els casos de Gomis i de Sirera, aquest convenciment no estava tampoc ni en absolut renyit amb la participació activa en l'organització de sengles grups de teatre independent —La Tartana i El Rogle— en dos àmbits geogràfics i culturals prou contrastats a l'època com eren les ciutats de Reus i de València; dos grups que, entre els seus objectius principals, contemplaven la representació d'autors i textos del teatre estranger.

generació interessant que d'alguna manera va intentar sortir del cercle viciós. Era gent de la petita burgesia, sense massa preparació però que dintre de les seves limitacions podien haver arribat a alguna cosa, per moderada que fos. Però la Guerra Civil va tallar completament l'intent, i després la cosa s'ha acabat. L'únic que s'ha fet ha estat reposar eternament els sainets ja qualificats. *El teatre valencià era una mena de panteó d'obres, i és per això que de la guerra ençà pràcticament no s'ha fet res.*» Ibídem. Pàg. 104, 105 i 109. Els destacats en cursiva són meus.

33. Així, segons REIG: «*El meu teatre és una obra literària. La gent que el llegeixi amb una mica d'imaginació n'ha de treure tant com l'espectador que la vegi feta, o més, o diferentment, en una altra dimensió, més lliure, no depenent del punt de vista del director ni de la gràcia dels actors.*» Quan a la tradició, anotava: «*La veritat és que no el conec massa (el teatre català). A mi em va agradar moltíssim Primera història d'Esther. No sé per què, però em va agradar, i si la tingués per aquí la llegiria de tant en tant. De Benet i Jornet només he llegit un parell d'obres i n'he vista una de representada. Del Melendres no he vist mai res [...]. La veritat és que conec molt poca cosa. I tampoc no hi penso gaire, perquè, cony, quin és, el teatre català? El que es fa a Barcelona? El que la gent té als calaixos? Tornem-hi. Què és el teatre català? La veritat és que no sé què dir-te'n. En tot cas, que, si en el meu teatre hi ha influències, pots estar segur que no n'hi ha cap que vingui del teatre català. A més, jo vull anar a parar a la novel·la. La meua intenció és escriure novel·les perquè considero que una novel·la sempre és més a l'abast que no una obra de teatre.*» Ibídem. Pàg. 323 i 330, respectivament. Els destacats en cursiva són meus.

Ara bé, la posició dels autors suara esmentats no va ser compartida per altres escriptors, vinculats o no a altres grups del teatre independent, i que van qüestionar tant el (re)coneixement de la tradició dramàtica clàssica catalana com el de la figura tradicional de l'autor de teatre. Un exemple, a finals de 1968, i amb motiu de la concessió del Premi Josep M. de Sagarra a *El retaule del flautista*, Jordi Teixidor, autor del text, manifestava: «Per a mi el teatre no és literatura sinó representació.»³⁴ Una afirmació que va ratificar mesos després en un paper personal a la revista *Yorick*,³⁵ i més tard, arran de l'estrena professional de l'obra al Teatre Capsa (1971), quan *Primer Acto* li va dedicar un número, que va compartir amb Jaume Melendres.³⁶ Paradoxalment, amb motiu de l'estrena professional d'*El retaule del flautista*, un sector de la crítica va plantejar la curiosa fusió o barreja en l'espectacle dels procediments brechtians de la proposta de Teixidor amb altres de paròdics, procedents del teatre popular català representat per la sarsuela que havia conreat Fre-

34. E. X. (1969). «Paraules sobre el darrer ple dels premis». *Serra d'Or* (gener), pàg. 27-35.

35. «Para mí, el teatro no es literatura, sino espectáculo. Un texto teatral es un guión —un esbozo de guión— para el montaje. Nadie puede aprender teatro sin un contacto frecuente con el escenario y el público. [...] El autor tiene que dominar todo el lenguaje teatral y no sólo el “diálogo”. *El teatro consiste en representar acciones y no en transmitir palabras.* Los concursos acostumbran a premiar obras “literarias”. Quizás no sea culpa de los jurados, sino de los concursantes, los cuales, en el mejor de los casos, tienen un concepto puramente teórico del teatro. *El teatro no nace en el escritorio, sino en el escenario.* Encuentro muy acertada la idea que ha lanzado Federico Roda sobre unirse un grupo con un autor, es una tarea importante que entra en la noción de trabajo experimental y de cámara. Yo sugeriría incluso que en lugar de trabajar en grupo con un autor, sea el autor el que trabaje con el grupo. Es imposible que salgan autores sin haber grupos que hagan teatro. La actividad teatral haría nacer los autores.» TEIXIDOR MARTÍNEZ, Jordi (1969). *Yorick*, núm. 34 (maig), pàg. 15. Els destacats en cursiva són meus.

36. TEIXIDOR, Jordi (1971). «Dos autores catalanes: Teixidor y Melendres». *Primer Acto*, núm. 133 (juny), pàg. 6-48.

deric Soler.³⁷ En el fons, el procés era molt semblant, sinó paral·lel, al que va dur Rodolf Sirera a escriure i representar *La pau*, tot atenent el pes de la tradició sainetística valenciana: La pau, «era un tema universal, però que connectava fonamentalment amb el teatre tradicional valencià en tant que utilitzava un llenguatge de sainet i els personatges eren identificats pel públic».³⁸ Si es vol, es tracta d'un reconeixement menor o difús, però reconeixement al cap i a la fi d'una determinada tradició dramàtica autòctona, la popular. Justament, la que Xavier Fàbregas havia reivindicat en el seu llibre *Teatre català d'agitació política* (1969). Per la seva banda, des d'una altra perspectiva, però igualment marcada per un conscient compromís polític, Benet i Jornet en escriure *Berenàveu a les fosques*, la seva obra de ressons brechtians més personal i reeixida, no es va estar d'escarnir, d'una banda, el teatre de Sagarra en el simbòlic vòmit de la nena Montserrat damunt del llibre *La corona d'espines*, mentre, de l'altra, construïa un text que tenia molt en compte una obra canònica de la nostra literatura —«Mi modelo, el clásico, en que inspirarme era muy claro, *L'auca del senyor Esteve*, había descrito una generación de barceloneses; yo quería describir otra»—, amb uns nous procediments tècnics i formals, i amb una definida lectura política: «analizar la sumisa aceptación de la nueva sociedad de posguerra por parte de la generación que en su juventud había luchado en el bando de los vencidos.»³⁹

En una línia de pensament propera a l'expressada per Teixidor arran de la concessió del Premi Sagarra, es va manifes-

37. En aquest sentit, Xavier Fàbregas citava *L'Esquella de la Torratxa* (1884), *Si us plau per força* (1865) i *El moro Bernani* (1873), «entre otras, con música de Joan Sarriols, Antoni Gordon y Nicolau Manent, respectivamente». «A propósito de "El retaula del flautista"». *Yorick*, núm. 41-42 (juliol-agost 1970), pàg. 56-60.

38. BARTOMEUS, Antoni. Ob. cit. Pàg. 104.

39. J. V. G. S. (1973). «Los protagonistas de la temporada». *Primer acto*, núm. 159-160 (agost-setembre), pàg. 11 i 25. Vegeu també FÀBREGAS, Xavier (1971). *Berenàveu a les fosques*, de Josep Maria Benet. *Yorick*, núm. 48 (maig-juny), pàg. 53.

tar també Jaume Melendres, el qual, a l'època que comento, havia escrit ja en col·laboració i en francès *Robert le diable*: «Creo que este es el camino a seguir... No precisamente, quizás, en el hecho de formar un triunvirato a la hora de escribir una obra, pero sí en el de trabajar en equipo. Y es que, a estas alturas, resulta un tanto anacrónica la escena del señor que vive al margen del trabajo escénico y que, con la carpeta bajo el brazo, se presenta ante un empresario para ofrecerle su obra... Lo que hace falta es trabajar en equipo, profesionalizándose al máximo.»⁴⁰

La resta dels nous noms potser no es van arribar a expressar mai de forma pública ni amb la rotunditat ni amb la seguretat amb què ho van fer Teixidor i Melendres quant al fet de qüestionar la tradició dramàtica pròpia i la figura de l'autor tradicional. Ara, encara que els altres nous autors ometessin manifestar-se sobre la tradició i/o la figura de l'autor, la lectura que podem fer de la seva producció, falcada de referents estrangers que es poden copsar amb facilitat, no fa sinó certificar el bandejament volgut i generalitzat d'una tradició amb la qual no s'hi sentien còmodes ni identificats, en el cas que la coneguessin.⁴¹ Més encara: com que no els servia, no la podien adoptar com a punt de referència dels seus projectes teatrals, segellats per uns marcats objectius

40. PLAJA MATEU, Antoni (1971). «Jaume Melendres, un economista que se pasa al teatro». *Yorick*, núm. 45 (gener-febrer), pàg. 16.

41. Vegeu les manifestacions de Joan Soler i Antich: «—Com veus el teatre català? —Potser el desconec una mica, i crec que, honestament, no el puc jutjar. Malgrat això, crec que no està massa bé. Com a autors catalans, el que conec més és Baltasar Porcel (amb qui m'uneix una amistat molt sincera i de qui he rebut un ajut incondicional). Conec el seu teatre, i hi crec. Crec també que Pedrolo és un autor fonamental en el nostre teatre. Em parles de Salvador Espriu, i t'haig de confessar que desconec absolutament el seu teatre. Conec l'Espriu només com a poeta. També sé que hi ha uns altres valors, però de moment encara no hi he entrat en contacte.» Dins: «Amb Joan Soler i Antich», de Maria Tubau. Art. cit.

ideològics –sinó polítics– i literaris, força comuns i estesos en la nova dramaturgia de la postguerra europea ençà.

Així, l'obra de Soler i Antich va ser tractada de continuadora de l'obra de Benet, donat que «com aleshores, ens trobem amb un autor jove, nou, amb preocupacions socials», alhora que la descripció de la trama mereixia l'epítet de *camusiana*.⁴² En altres casos, com *Antígona* 66, de Muñoz Pujol, es podia deduir un reconeixement implícit,⁴³ però en absolut exclusiu, de l'homòloga de Salvador Espriu, que va prologar l'obra,⁴⁴ i en peces com *Els mites de Bagot*, de Xavier Romeu, i *Por*, de Jordi Bergoñó, es podia establir un lligam subtil amb el teatre de Manuel de Pedrolo i l'anomenat teatre de l'absurd.⁴⁵ Fixem-nos, però, que estem parlant d'una vessant determinada de la tradició catalana, la que es va desenvolupar al marge de l'escena comercial en la mateixa època.

En qualsevol cas, els nous autors es van trobar amb la dificultat de tractar de la realitat històrica immediata amb les armes de la pròpia tradició, i/o amb els procediments del realisme crític –un corrent considerat desfasat per alguns dels joves dramaturgs–, i que els podia crear problemes seriosos amb la censura. Per regla general, van conrear procediments i tècniques de distints referents teatrals forans, que van adaptar degudament a les necessitats d'explicar, mitjançant la paràbola, la faula, l'al·legoria o el mite, les adverses circumstàncies que travessava la societat sota el franquisme.

42. VILAGINÈS, Carme i VALLVERDÚ, Francesc. «Els premis de Santa Llúcia». Art. cit., pàg. 53-55.

43. «Escrita en un llenguatge directe, hi conflueixen les experiències de Joan Oliver i Salvador Espriu. L'*Antígona* de Muñoz Pujol té un abast més ampli que la d'aquest últim autor.» *Ibidem*. «La "gran nit" de les lletres catalanes». *Serra d'Or* (gener 1966), pàg. 50.

44. Pròleg dins MUÑOZ PUJOL, Josep M. (1967). *Antígona*. Barcelona: Aymà. Quaderns de Teatre ADB, 20. Pàg. 5-6.

45. Sobre el ressò del teatre de l'absurd, vegeu ESTURO, Juan Carlos (1976). «La problemàtica del teatro del absurdo en España a partir de 1960». *Estudios Escénicos*, núm. 21 (setembre), pàg. 85-93.

Quins autors estrangers? Quins corrents forans van ser aclamats i reclamats pels nous autors? Dels primers reconeixements al teatre realista espanyol i nord-americà, perceptibles en els dos primers textos de Benet, o el de l'existencialisme bàsic en Soler i Antich i en part del teatre de Baltasar Porcel, es va passar a partir de 1965 –l'any de la *Ronda de mort a Sinera*–⁴⁶ a dues influències essencials, la de l'expressionisme, i la de Bertolt Brecht i el teatre èpic, que no van ser pròpiament qüestionades en el teatre català fins als primers setanta. Una i altra influència, val a dir, es confonen o fusionen sovint en determinats textos dels autors dels seixanta i setanta. De fet, tant els textos de Ballester⁴⁷ com els de Melendres aposten per un model expressionista que en absolut no menysprea el referents brechtians, si atenem a la lectura dels textos i a les seves pròpies declaracions.

Ara, el gruix de la influència sobre el teatre català provenia de Brecht.⁴⁸ Un Brecht que, malgrat voler-lo representar

46. CARBONELL, Jordi (1965). «Teatre èpic». *Serra d'Or* (novembre), pàg. 51-55; SALVAT, Ricard (1985). «Per a un a història de *Ronda de mort a Sinera* (1965-1985)». Dins: *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Barcelona: Empúries. Migjorn, 10. Pàg. 7-32. Vegeu també l'esplèndida introducció de SANTAMARIA, Núria. Dins: *Ronda de Mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra. Obres completes, ed. crítica. Anys d'aprenentatge*, vol. 14. Barcelona: Edicions 62 i Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu. Pàg. I-XCV.

47. FÀBREGAS, Xavier (1968). «El teatre d'Alexandre Ballester». *Serra d'Or* (juliol), pàg. 55-57.

48. Sobre Brecht a l'Estat espanyol, vegeu, especialment, ORDUÑA, Javier (1988). *El teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol fins el 1975*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 25; SALVAT, Ricard (1998). «Brecht i Barcelona». *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, núm 39 (gener-febrer), pàg. 16-23; HORMIGÓN, Juan Antonio (1999). «Brecht en España». Dins: *Actas del Encuentro Internacional Brecht. Brecht en España*. Sevilla: Diputació de Sevilla (Àrea de Cultura Luis Cernuda). Pàg. 95-111; HORMIGÓN, Juan Antonio (1998). «Brecht en España. Una aventura de Indiana Jones». Dins: «1898-1998 Brecht». *ADE Teatro*, 70-71 (octubre), pàg. 208-220.

en tota la seva complexitat estètica i ideològica, sovint va ser exhibida en els seus termes més didàctics, més incisius des del punt de vista polític,⁴⁹ amb dos textos de referència obligada en els escenaris fins a la fi del franquisme: *L'excepció i la regla*, i *Un home és un home*. Una derivació del teatre èpic va ser també acollida per alguns dels nous autors: el teatre –document, del qual n'és una bona mostra *Layret*,⁵⁰ un text que Xavier Romeu va compartir amb Maria Aurèlia Capmany, que, al seu torn, havia escrit *Vent de garbí i una mica de por*.⁵¹

A partir de 1968, els esforços d'inserció dels nous autors en les estructures del teatre professional i del migrat teatre independent van topar amb la irrupció en un nou context cultural i polític. Efectivament, les dificultats de desenvolupament i (re)coneixement de l'autor individual es van posar de manifest entre els nous dramaturgs. Uns escriptors que si, en primer lloc, van veure com a poc a poc es tancaven les possibilitats de ser representats de forma ni que fos irregular –o intermitent– per part dels grups independents, confirmaven el maltractament per part del «nefasto sistema comercial del país que sólo aspira a conseguir éxito económico» i per «la desesperante comodidad de un público, de una sociedad de

49. Fixem-nos, per exemple, en la valoració de Baltasar Porcel: «No crec en la viabilitat al nostre país dels postulats estrictament brechtians, però crec que la fórmula èpica és la més adequada perquè eixampla el camp del teatre.» I afegia: «Pel que fa als temes, cal, repeteixo, un teatre nascut de la gent i per a la gent. I això només es pot aconseguir no separant els personatges de llur context històric, com fa el teatre psicològic, burgès o el teatre de l'absurd.» Dins: «Amb Baltasar Porcel», de Joan-Lluís Marfany. Art. cit.

50. *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*. 2a ed. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Biblioteca teatral, 80, 1992.

51. Vegeu GRAELLS, Guillem-Jordi (1998). «La producció literària de M. Aurèlia Capmany. Teatre». Dins: *Obra Completa, 5. Teatre*. Barcelona: Columna. Pàg. XXII-XXIV, especialment. La revista *Yorick* també li va dedicar el núm. 10, corresponent al mes de desembre de 1965.

consumo, fiel a un tipo de teatro y poco propicia a llevarse sorpresas». Perquè els nous autors, que havien d'heure-se-les també amb la censura, i que fins a 1970 no van poder disposar d'una col·lecció de difusió dels seus textos, s'havien donat a conèixer en representacions de caràcter minoritari «que albergan un sector de público muy concreto y en general “fiel”. Pienso que en verdad ello conlleva el sistemático y paulatino distanciamiento de los otros sectores normales del público. Si del mal, el menos...»⁵² Fins en aquell moment, el teatre dels nous dramaturgs no havia aconseguit depassar el marc estret dels grups independents,⁵³ i d'això se'n va fer ressò el jurat que va concedir el Premi Sagarra a *El retaulle del flautista*: «El jurat del Premi Josep M. de Sagarra, format per Frederic Roda, president, Celestí Martí Farreras, Joan de Sagarra, Feliu Formosa i Xavier Fàbregas, secretari, constata i lamenta, després de sis anys d'esforços per a promocionar el teatre català, i d'haver sotmès a la pública consideració el nom de sis autors, no hagi estat possible l'estrena, en temporada regular, de cap de les obres premiades. Per aquesta raó, el jurat sol·licita unànimement de les persones i organismes responsables de la nostra cultura una atenció especial al teatre català, sotmès a sistemes competitiu desfavorables.»⁵⁴

52. PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1970). «El crítico ante el autor novel». *Yorick*, núm. 39 (abril), pàg. 72.

53. «Des de l'any 1964, els premis de teatre atorgats als Països Catalans han servit per a donar a conèixer uns dramaturgs joves, els quals (per manca del vehicle difusor propi del text teatral: l'experiència escènica) han hagut de recórrer als premis com a única plataforma per a promocionar la pròpia obra; o, més ben dit, per a donar testimoni d'un esforç davant uns grups de persones que ni tan sols poden ser considerades com una minoria representativa del públic al qual aquests joves dramaturgs volen adreçar-se. El fet esdevé encara més greu si pensem que ni aquests mateixos grups poc representatius no han tingut ocasió de veure escenificades com cal les obres dels autors premiats.» Feliu FORMOSA (1971). «Sobre els joves autors dramàtics». Dins: *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62. L'Escorpí, 28. Pàg. 58-59.

54. E.X.: «Paraules sobre el darrer ple dels premis». Art. cit., pàg. 32.

D'altra banda, les possibilitats d'accedir al teatre públic, al controvertit Teatro Nacional Àngel Guimerà o Teatro Nacional de Barcelona,⁵⁵ van fer néixer unes expectatives que massa aviat es van fer fonedisses. Així, quan Jaume Melendres hi va estrenar *Defensa índia de rei*, sota la direcció de Ricard Salvat,⁵⁶ els incidents que es van produir –dues úniques representacions i prohibició immediata del Ministeri d'Informació i Turisme–, no van fer més que ratificar les greus dificultats de difusió del nou teatre d'autor en l'únic àmbit possible de representació pública de l'època. Cap altre dels nous autors no hi va ser representat.⁵⁷

El cas és que la crisi d'una determinada concepció del teatre pròpia dels seixanta s'anunciava a l'horitzó, estretament relacionada amb la difícil cohesió i consolidació dels grups de teatre independent, amb greus dificultats per representar de forma estable o regular. Passa que, lentament i gradualment, s'havia anat entrant en una fase que qüestionava els valors culturals i polítics més compromesos dels seixanta. En efecte, prenien cos i embranzida arreu del teatre europeu noves manifestacions i orientacions marcades, com en el cas del Living Theatre i Jerzy Grotowsky, per la fèrula de les teories d'Antonin Artaud. En competència directa amb el teatre de text tradicional, el conreu i l'aposta per l'anomenada creació col·lectiva va començar a adquirir un gradual, però irreversible relleu, que va comportar l'arraconament de la figura tradicional de l'autor dramàtic, així com l'acceptació del pro-

55. Vegeu PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1990). *TNB. Història d'una imposició*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Estudis, 4.

56. Segons Benet i Jornet, Salvat «escogí y dirigí una sola obra, de Jaume Melendres, no necesariamente porque se tratara del autor más de su gusto sino, al parecer, debido a que –me lo ha asegurado con pelos y señales, al menos un par de veces– el PSUC (nombre que llevaba entonces el activísimo Partido Comunista en Cataluña) le apremió a hacerlo». Dins: «La aventura del texto: un testimonio». *ADE Teatro*, 83 (desembre 2000), pàg. 158. Vegeu també la rèplica de MELENDRES: «Precisiones a Salvat», *ADE Teatro*, 85 (abril-juny 2001), pàg. 10.

57. Ibídem, pàg. 33-34.

tagonisme indiscutible del director com a responsable de l'espectacle. Aquesta nova situació de l'autor de teatre tradicional, no era única de Catalunya, sinó que afectava al conjunt del teatre europeu, com, pel que sé, ha estat també analitzada per Jean Pierre Ryngaert, i Óscar Cornago en els seus estudis sobre el teatre francès i el teatre espanyol, respectivament.⁵⁸

De fet, entre 1970 i 1975, podem comprovar el suport entusiasta i absolut d'autors com Jaume Melendres i Jordi Teixidor a la creació col·lectiva.⁵⁹ En un context, complex i carregat d'iniciatives, que va veure aparèixer i fondre's la presència de tres dels nous autors en la plataforma del Teatre CAPSA, que dirigia Pau Garsaball. Així, el gran èxit professional d'*El retaule del flautista* (1971), més d'un any en cartell, el nogensmenys notable de *Facem comèdia*, de Ballester (1972), contrasten amb el fracàs escènic de *Berenàveu a les fosques*, de Benet (1973).⁶⁰ Cap altre dels nous autors, en tot cas, va ser acollit per l'empresa del Capsa, que va tancar, com ho va fer també el Teatro Nacional Àngel Guimerà, el 1976. Quant als tres autors esmentats, anoto que mentre Ballester va abandonar provisòriament la seva carrera, Teixidor va intentar un altre èxit, sense aconseguir-ho, amb *L'auca del senyor Llovet* (1972), representada en règim professional al Teatre Poliorama, i Benet, empipat per la valoració de la crítica, responia a les acusacions de falta d'imaginació amb *La desaparició de Wendy* (1973).

Mentrestant Rodolf Sirera guanyava el Premi Ciutat de Granollers 1972 amb *Plany en la mort d'Enric Ribera*, una

58. «La mise en question du texte et du statut de l'auteur autour de 1968». Dins: *Lire le Théâtre Contemporain*. París: Ducrot, 1993. Pàg. 36-41; *Discurso teórico y puesta en escena de los años sesenta: La encrucijada de los realismos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Anejos de Revista de Literatura, 50, 2001.

59. MELENDRES, Jaume (1973). «La creación colectiva». Dins: *Madrid, primera semana del T. Universitario*. Primer Acto, 157 (juny), pàg. 9.

60. BARTOMEUS, Antoni. *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Ob. cit. Pàg. 71- 72.

obra que explicitava una ruptura formal profunda amb els esquemes del teatre èpic dels seixanta, i que no es va representar fins al 1977. La investigació en àmbits no explorats, allunyats de les formes dramàtiques convencionals, conferia al text de Sirera una originalitat fora de dubte, i l'interès d'aquells que potser hi veien una sortida, una alternativa, tant al qüestionat realisme⁶¹ com al teatre brechtia. De forma gradual, doncs, la imatge convencional de l'autor dramàtic perdia força, amb la complicitat d'un sector de la crítica i també d'aquells autors o homes de teatre partidaris de la creació col·lectiva. Així, per a Guillem-Jordi Graells, es tractava d'enterrar la figura de l'autor «tradicional, aïllat, que comença el seu producte autònomament» i de demanar alhora la seva incorporació «com a dramaturg, a la vida i funcionament d'un grup determinat.»⁶²

El cas és que si, d'una banda, un ampli espectre de la crítica afavoria l'enterrament d'un determinat tipus de teatre compromès de la dècada feliç, de l'altra, veia amb bons ulls i abonava altres iniciatives dels últims anys del franquisme, com ara la progressiva consolidació de la dramaturgia no textual, personalitzada en Els Joglars amb espectacles com *Cruel ubris* (1972), *Mary d'Ous* (1973) i *Àlias Serrallonga* (1974), i també en els primers espectacles d'Els Comediants; amb l'edició a partir de 1973 de *Poesia escènica* (1973), de Joan Brossa,⁶³ i

61. Vegeu, per exemple, BROCH, Àlex (1974). «Realisme: errors de propòsit, errors de llenguatge». *Canigó*, núm. 338 (30-III-1974), pàg. 15. Vegeu l'estudi del malaguanyat Rafael del ROSARIO PÉREZ GONZÁLEZ (1998). *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Monografies de Teatre, 35. Pàg. 66-71.

62. GRAELLS, Guillem-Jordi (1974). «Premis textos i autors» *Presència*, núm. 323 (15-IV-1974), pàg. 25.

63. «L'intent renovador i experimentador de Brossa el porta més enllà dels clàssics gèneres teatrals. Brossa no es tanca en el teatre i va vers l'espectacle, sols així és possible comprendre algunes de les seves obres, i, en concret, els ballets a què fem referència.» BROCH, Àlex: «El Teatre de Joan Brossa: de l'al·lucinació a la imatge». *Canigó*, 341 (20-IV-1974), pàg. 12.

amb determinats muntatges de creació col·lectiva, com *La Setmana Tràgica*,⁶⁴ de Lluís Pasqual, en col·laboració amb el Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, o el mateix muntatge de *Terra baixa*, que va realitzar el Teatre de l'Es-corpí, amb dramaturgia de Guillem-Jordi Graells i direcció de Fabià Puigserver.⁶⁵

Els primers temps de la transició van generar noves i esperançadores expectatives en l'àmbit de la política teatral. D'entrada, la nova etapa va acotxar els esforços per establir un determinat model de teatre institucional o fortament subvencionat i/o protegit per les emergents plataformes polítiques democràtiques; en segon lloc, la crisi de desenvolupament dels grups de teatre independent, esbossada a partir de 1970, es va haver de plantejar un repte ineludible: el pas decidit a la professionalització. De fet, el progressiu desdibuixament del teatre independent, unit a la marginació del teatre de text —com reconeixia el llibre d'entrevistes publicat per Antoni Bartomeus el 1976—, van afavorir el gradual afiançament de la dramaturgia no textual en l'escena catalana.

Efectivament, en els inicis de la transició, els nous autors es van trobar en una situació semblant a la dels inicis, quan van aparèixer sense cap mena de suport, d'estímul de cap agent teatral, sense ni tan sols la mà estesa dels autors representants de l'altra tradició que els havien precedit. Marginats i abandonats a la pròpia sort, però també sense cap capacitat ni voluntat de fer un front comú, d'establir una solidaritat interna, davant de l'adversitat que els afectava, alguns van

64. *La Setmana Tràgica*. Mataró: Edicions Robrenyo, Teatre de tots els temps, 1, 1975.

65. «La dramaturgia realitzada endreça el text de molta brossa retòrica i verbal, però cap de les manipulacions realitzades desfà o atenua el melodramatisme del text de Guimerà, amb la qual cosa ens quedem amb la mateixa sèrie de factors que continuen allunyant l'obra de la sensibilitat actual, agreujats per unes innovacions que eren motiu de ruptura d'una unitat —Manelic— o d'una ingenuïtat —Xeixa— que no justifiquen la versió ni la fan acceptable.» BROCH, Àlex. «Quan els propòsits només són propòsits». *Canigó*, 399 (31-V-1975), pàg. 32.

anar abandonant de forma definitiva, provisòria o intermitent, el conreu del teatre de text. Els fets semblen demostrar que, a banda de la comunitat inicial de tots ells en la confecció d'un teatre d'abast crític, i en la introducció de nous plantejaments formals, tècnics i temàtics en sintonia amb determinades experiències del teatre estranger de la postguerra ençà, res més no els unia com a col·lectiu, com a mal anomenada «generació del Premi Sagarra».⁶⁶

Repassem, així doncs, les seves trajectòries posteriors. Sense cap mena de rastre significatiu, que jo sàpiga, comptem amb els noms d'Alfred Badia, Joan Colomines, Joan Soler i Antich, Jordi Bordas, Xesc Barceló, Jordi Bergoñó, Terenci Moix, o Xavier Romeu, mort el 1983. Amb una represa circumstanciada: Baltasar Porcel amb *Els dolços murmuris del mar* (1981);⁶⁷ Alexandre Ballester, que un cop es-

66. Vegeu el comentari de Jaume MELENDRES: «Pero, sobre todo, éramos los autores que nuestro teatro y nuestra sociedad necesitaban, una pieza fundamental en una pieza que se inscribía en un tejido social deseoso de comprender a través del discurso artístico del curso nada artístico de las cosas. Por eso aparecimos y conocimos, a través de *El retablo del flautista*, un éxito multitudinario. Éramos los autores de una sociedad caracterizada por el tic verbal del «quiero decir», un latiguillo que expresaba una tremenda necesidad de hablar con propiedad, de asirse a las palabras como vehículo de las ideas. Ni la censura ni el capital nos dieron demasiadas oportunidades.» Dins: «Del papel a la cinta». *El Público*, 38 (novembre 1986), pàg. 35.

67. *Els dolços murmuris del mar*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 61, 1981. Pàg. 5-6. En la «Nota prèvia i gairebé al marge», Porcel explica els motius del seu distanciament del teatre: «Sovint m'he preguntat per què vaig deixar-ho, essent com era una de les joves promeses –realitat ja, malgrat les deficiències– del nostre món teatral. La resposta és, per a mi, simple: aquell ambient resultava dificultós, petit i emprenyador, una penosa subsistència tot i la voluntariosa tasca d'una sèrie de gent, de la qual jo vaig tractar especialment la de la desapareguda Agrupació Dramàtica de Barcelona. Una de les meves obsessions ha estat sempre la d'arribar al públic ampli, influir-hi, i tant per raons culturals i polítiques com de professionalització pròpia. Paral·lelament al teatre, jo havia començat a fer també novel·la i a col·laborar en la premsa. I per aquí trobava els portals més oberts. Van ésser els que vaig traspasar. Crec que amb encert.» Vegeu també el volum *Les Màscares*.

troncat el vincle amb el Nou Grup de Teatre Universitari (1973) i amb el seu director –Frederic Roda Fàbregas–,⁶⁸ va reparèixer amb *L'única mort de Maria Cincinatti*,⁶⁹ guardonada amb el Premi Borne 1983; Carles Reig que va publicar *S'assaja amb noses* (1976),⁷⁰ *Travessa-deserts* (1977), amb un interessant pròleg de Graells a favor de la creació col·lectiva,⁷¹ i *Lotus continu* (1981);⁷² Ramon Gomis, que, després d'editar *Vermell de xaloc i Llumí d'or* (1976)⁷³ va reparèixer amb *Capvespre al jardí*, el 1989.⁷⁴

De fet, des de la perspectiva de la figura de l'autor tradicional, Josep M. Benet i Jornet, Rodolf Sirera (també amb el seu germà Josep Lluís) i Josep M. Muñoz Pujol van ser els qui van continuar desenvolupant la seva obra que, si bé va ser publicada de forma regular al llarg dels anys vuitanta, no va tenir el mateix seguiment quant a la possible representació. Dels tres, només Benet va aconseguir –ha aconseguit– tenir

Dins: *Obres Completes*, de Baltasar Porcel. Vol. 7. Barcelona: Edicions Proa, 1997. Amb un pròleg de Rodolf Sirera.

68. FIGUERES, Josep M. (1974). «Adéu al NGTU». *Canigó*, núm. 327 (19-I-1974), pàg. 15.

69. BALLESTER, Alexandre (1984). *L'única mort de Marta Cincinatti*. Pròleg de Pau Faner. Manacor: Ajuntament de Manacor. Col·l. Tià de Sa Real.

70. REIG, Carles (1976). *S'assaja amb noses*. Pròleg de Josep Albalanell («La "metafísica política" de Carles Reig»). Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 30. Pàg. 7-18.

71. REIG, Carles (1977). *Travessa-deserts*. Pròleg de Graells. Mataró: Edicions Robrenyo. Teatre de tots els temps, 12. Pàg. 5-13.

72. REIG, Carles (1981). *Lotus continu*. Pròleg de Flore Fraissard. Mataró: Edicions Robrenyo. Teatre de tots els temps, 21.

73. GOMIS, Ramon (1976). *Llumí d'or*. Pròlegs de Pau Monterde («Perot Rovira, entre la realitat i el mite») i Josep M. Benet i Jornet («La trilogia teatral de Ramon Gomis vista des de la seva conclusió: *Llumí d'or*»). Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 32. Pàg. 5-9 i 10-16.

74. Vegeu BENET I JORNET, Josep M (1989). «El retorn de Ramon Gomis». Dins: *Capvespre al jardí*, de Ramon Gomis. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 119. Pàg. 7-12. El 1993 va estrenar *El mercat de les delícies*, publicat dins *Diàlegs 1*. Barcelona: Lumen. Teatre Català Contemporani. Els Textos del Centre Dramàtic, 9, 1996. Pàg. 9-76.

una presència estable i continuada en l'escena professional a partir de 1978, durant un cert temps gràcies a l'ajust inestimable de la seva producció de teatre infantil i juvenil.

Quant a Jordi Teixidor i Jaume Melendres, que havien confiat en la creació col·lectiva com una opció de futur, la seva trajectòria a partir de la transició no deixa de ser també ben significativa de l'arraconament progressiu del nous autors dels seixanta i que, com va ser moneda comuna a la resta d'Europa, van haver d'esperar fins a la segona meitat dels vuitanta per trobar-se amb un context més favorable a l'anomenat retorn del text. Aleshores, però, Melendres, que encara va veure publicada i guardonada, però no representada *El collaret d'algues vermelles*, en col·laboració amb Abellan, havia ja abandonat la seva relació amb l'escriptura dramàtica. Tot dos van aprofitar l'avinentsa per fer en el pròleg un repàs a les limitacions de la dramaturgia catalana: «Doncs bé, deixant de banda la provada vocació vampiritzadora del teatre, podríem al·ludir també a una real dificultat dels dramaturgs catalans a l'hora d'inventar històries. Es tracta, probablement, d'una situació circumstancial, lligada a l'evolució de la societat, a la transformació política i cultural. Però el fenomen és general. Repassem la nòmina, si més no: el llarg silenci de Jordi Teixidor (el més professionalitzat dels dramaturgs catalans, la llarga migdiada d'autors com Xavier Romeu, Ramon Gomis, Alexandre Ballester. D'altres continuen escrivint, és clar. Però Josep M. Benet i Jornet o bé reincideix en els seus vells, coneguts temes o, en la seva darrera obra, *Descripció d'un paisatge*, es refugia en un argument inventat per un grec, difunt des de fa segles. Salvador Espriu recopla, amb la cal·ligrafia que li és pròpia, el vell mite de Fedra. I el mateix fa, en llengua castellana, Ramón Gil Novales. No. No sabem inventar històries. O no ens hi atrevim. I potser no és cap mal.»⁷⁵ Quant a Teixidor, després de

75. «Un viatge, un desig». Dins: *El collaret d'algues vermelles*, de Jaume Melendres i Joan Abellan. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 52, 1999. Pàg. 12-13.

l'experiència de *La jungla sentimental* (1975),⁷⁶ i de la genuïna aportació a la creació col·lectiva amb *Rebombori 2*,⁷⁷ un cop feta la seva personal travessia del desert, va retornar, tot assumint la figura tradicional d'autor, en la segona meitat dels vuitanta amb *David, rei*, premiada i estrenada el 1986,⁷⁸ i amb *Residuals*, premiada i estrenada el 1989.⁷⁹

Certament, fins a la segona meitat dels vuitanta, tot i la creació i consolidació d'instàncies prou significatives de caràcter i orientació pública com el Teatre Lliure, el Centre Dramàtic de la Generalitat, o la companyia de Josep M. Flotats, alguns —no tots— dels autors dels seixanta no van veure representats alguns dels seus textos. Arran d'unes jornades de debat sobre la figura de l'autor, i que es van celebrar a Vic la tardor de 1986, Jordi Teixidor ho va exposar de forma prou crua i crítica: «Hay que decirlo sin tapujos: en Cataluña, la producción teatral depende casi exclusivamente de los presupuestos públicos, y la política teatral de las distintas administraciones tiene el rasgo común de no apuntar objetivos culturales, sino electoralistas, o por lo menos de prestigio. Hay que asegurar el éxito, y estrenar autores vivos, y por tanto no consagrados, sólo acarrea riesgos. Se comprende mejor que, sin otros estímulos, los actuales promotores, que suelen ser los directores, obedezcan a la misma lógica. Pero hay que considerar otros datos: la única iniciativa que tiende a estimular el estreno de autores vivos, un decreto del Ministerio

76. TEIXIDOR (1975). *La jungla sentimental*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 29.

77. TEIXIDOR (1978). *Rebombori 2*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner, 4.

78. Vegeu PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1986). «David, rey tras diez años de silencio necesario». *El Público*, núm. 38 (novembre), pàg. 34-36; BROCH, Àlex (1986). «Pròleg». Dins: *David, rei*, de Teixidor. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Edicions del Mall. Pàg. 5-21.

79. TEIXIDOR (1989). *Residuals*. Pròleg de Jaume Melendres («Amb un passat a l'horitzó»). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Biblioteca teatral, 67. Pàg. 5-10.

de Cultura, està bloqueada per un recurs de la Generalitat. Otro dato: los dos primeros textos agraciados con el pomposamente llamado Premi Nacional de Teatre Ignasi Iglésias no han sido estrenados, pese a que debían serlo en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, como mandan las bases, y el tercero lo fue en la sala Regina. Otro más: el ciclo de *Teatre Obert*, que podía favorecer la formación de nuevos autores, ha desaparecido...» («¿Una generación sin teatro?», *El País*, 13-XI-1986). Aquesta és, però, una història que caldrà tractar en un altre moment.

El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual

Manuel Aznar Soler
Universitat Autònoma de Barcelona

A Jaume Aulet

XAVIER: On vols que anem?

AIXA: Cap al nord.

CARLES BATLLE, *Oasi*.

Una mostra de la vitalitat d'un teatre nacional és quan reflecteix la realitat social i històrica en tota la seua complexitat. Un teatre és viu quan és actual, quan planteja els grans debats i problemes de la societat nacional i coetània, tant a través de la posada en escena dels «clàssics» com amb l'estrena de les obres de la dramaturgia més jove.

LA REALITAT SOCIAL DE LA IMMIGRACIÓ ACTUAL

La presència de la immigració com a realitat social al nostre país és relativament recent. Els canvis polítics a partir del 1989 a les antigues societats socialistes amb la caiguda simbòlica del mur de Berlín, la desaparició de les fronteres interiors a la Unió Europea, la forta crisi econòmica a tota l'Amèrica Llatina o la misèria extrema del continent africà determinen la presència constant a casa nostra d'immigrants il·legals que intenten per tots els mitjans —per terra, mar i aire— d'accedir al somni europeu d'un millor futur, d'un treball i d'una vida més digna. I cal recordar, òbviam-

ment, tant els atemptats de l'11 de setembre de 2001 als Estats Units d'Amèrica com els atemptats de l'11 de març de 2004 a Madrid, per tenir present l'escenari del nostre món actual, amb la guerra de l'Iraq com a teló de fons.

La situació geoestratègica d'Espanya com a gendarme sud de la Unió Europea ha convertit en notícia rutinària l'arribada constant a les costes andaluses o canàries de les «pasteres». Diàriament els mitjans de comunicació ens informen de magribins i subsaharians detinguts o, dissortadament massa vegades, ofegats a prop de les nostres platges. Aquesta tragèdia quotidiana s'ha integrat al paisatge de la nostra vida social com un ritual rutinari d'aquest segle XXI, producte del capitalisme neoliberal i de la seva impossibilitat estructural de resoldre els desequilibris i la radical injustícia a la qual està condemnada la majoria de la població mundial. A més a més, la hipocresia moral domina en el nostre mercat de treball, necessitat d'una mà d'obra que, si és estrangera, naturalment és més barata. Així, la immigració és absolutament necessària per a mantindre el nivell de desenvolupament econòmic assolit per les nostres societats del primer món, pels anomenats estats del benestar. Ara bé, al mateix temps es produeix una explotació econòmica salvatge d'aquesta mà d'obra, tot aprofitant-se de la seva il·legalitat segons la vigent Llei d'Estrangeria. Una Llei d'Estrangeria que constitueix el tema principal de, per exemple, dues obres teatrals de dramaturgs actuals: una és *Trio de negres*, de Bernat Joan i Marí, un «entremès en un acte» protagonitzat per «*Na Montserrat, na Núria i na Maria de Lluc, tres verges de raça negra, [que] estan tancades al retén municipal, en una vila d'Espanya*» per aplicació precisament d'aquesta Llei d'Estrangeria.¹ I un altre exemple actual d'aquesta

1. Un exemplar de *Trio de negres*, de l'eivissenc Bernat Joan i Marí, «entremès en un acte, dividit en diversos quadres, fixat per primera vegada al PC d'en Bernat Joan i Marí, a Sant Jordi de ses Salines, el dia de reis (en el bon sentit de la paraula) de l'any 2001 (*primum millenium*, alça Manela!)» es conserva a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona (22 pàgines numerades).

denúncia dramàtica de la Llei d'Estrangeria és l'obra *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga, estrenada a la Sala Guindalera de Madrid el 27 de novembre de 2003 i el 6 de juliol de 2005 a la Sala Beckett de Barcelona dins del programa oficial del Grec 2005.²

Recentment, però, el govern socialdemòcrata de l'Estat ha realitzat una campanya de regularització dels immigrants il·legals —no sense insuficiències ni problemes, com demostra la tancada d'immigrants a la Universitat Autònoma de Barcelona els dies 28 i 29 d'abril— i els empresaris han presentat més de mig milió de sol·licituds de regularització.³ Però aquest fenomen social de la immigració planteja molts possibles perills a la nostra convivència i —amb la memòria dels esdeveniments xenòfobs i racistes del poble almerienc d'El Ejido el febrer de 2000— el recent assassinat a l'abril de 2005 del madrileny Villaverde de Manuel Sánchez, un jove espanyol de 19 anys, presumptament a mans d'un ciutadà dominicà, ha provocat la irrupció instantània d'una extrema dreta violenta que vol aprofitar el caliu de xenofòbia i racisme latents en un sector de la nostra societat. La convivència pacífica i enriquidora d'homages i cultures es posa així en perill i fets concrets com els anteriorment esmentats plantegen situacions socials d'alt risc.

La població espanyola supera actualment, segons l'Institut Nacional de Estadística, els 44 milions d'habitants, dels quals 3.691.500, és a dir, el 8,4%, són estrangers. Sembla que la població espanyola ha crescut vora de quatre milions des de 1999 i que la clau d'aquest creixement rau en l'augment dels estrangers. Doncs bé, entre aquests són els magribins els qui ocupen el primer lloc amb 505.400 per-

2. MAYORGA, Juan (2003). *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa. Texto Teatro, 128. Pàg. 7-49.

3. «Las solicitudes para regularizar inmigrantes superan el medio millón». *El País*, Barcelona (30-IV-2005), pàg. 25.

sones, el 13,7% dels estrangers residents. I, per altra banda, és Catalunya la capdavantera amb 795.800 ciutadans estrangers, el 23,8% de tot l'Estat.⁴

TEATRE ACTUAL I IMMIGRACIÓ

Els autors espanyols i catalans, a través de diferents estratègies dramaturgiques, no han defugit el plantejament de la immigració en les seves obres més recents. La literatura dramàtica escrita en castellà, des de *La mirada del hombre oscuro*, d'Ignacio del Moral⁵ a *Patera*, del colombià resident a Catalunya Juan Pablo Vallejo,⁶ ha estat sensible al plantejament del tema. I molt recentment, a *Las Puertas del Drama*, revista de la Asociación de Autores de Teatro, s'ha publicat un dossier sobre «Inmigración y teatro» on es pot llegir una «Mesa de Autores sobre la emigración» amb les intervencions, entre d'altres, d'Ignacio del Moral (*La mirada del hom-*

4. «España ya alcanza los 44 millones de habitantes, y los extranjeros superan el 8,4%». *El País*, Barcelona (28-IV-2005), pàg. 30. Segons Mònica Nadal al seu treball sobre «La població estrangera a Catalunya», hi ha actualment a Catalunya 161.146 immigrants magribins, que representen el 23,4% dels estrangers. (Dins: *La immigració a Catalunya avui. Anuari 2003*, dirigit per Eliseo Aja i Mònica Nadal. Barcelona: Editorial Mediterrània, 2004. Pàg. 144). Pot consultar-se també *D'immigrants a ciutadans. La immigració a Catalunya, del franquisme a la recuperació de la democràcia*, catàleg d'una exposició sobre el tema inaugurada el novembre de 2004 i el text de la qual és autor Martí Marín (Sant Adrià del Besòs: Museu d'història de la immigració a Catalunya, 2004).

5. MORAL, Ignacio del (1992). *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: SGAE. I Premi de Teatre de la SGAE 1991. Aquesta obra dramàtica va inspirar el film *Bwana*, d'Imanol Uribe.

6. VALLEJO, Juan Pablo (2004). *Inmigrantes*. XXVIII Premi Born de Teatre 2003, publicada en edició bilingüe i traducció catalana de Lurdes Malgrat per la revista *Primer Acto*, 302 (gener-març), pàg. 25-54.

bre oscuro, Rey Negro), David Planell (*Bazar*) i Fermín Cabal (*Maldita cocina*).⁷

També la literatura dramàtica escrita en llengua catalana ha estat sensible al plantejament d'aquest tema i, si no estic mal informat, la primera obra escrita sobre el tema de la immigració magribina entre nosaltres ha estat *Abú Magrib*, del valencià Manuel Molins, datada el desembre de 1992 i publicada per les Edicions Bromera d'Alzira l'any 2002. Recordem, no gensmenys, que el somni d'anar nord enllà era també el somni europeu del poeta Espriu durant la dictadura franquista, el somni de viatjar a una Europa «neta / i noble, culta, rica, lliure, / desvetllada i feliç».⁸ Somni d'Europa que era el somni durant els anys seixanta de molts treballadors espanyols de viatjar també nord enllà, a Alemanya per exemple, tal com Lauro Olmo va reflectir a *La camisa* (1962). O el somni de molts andalusos o murcians d'anar també nord enllà, és a dir, a la Catalunya industrial i rica on podrien trobar feina, la Catalunya dels *Forasters* (2005) de Sergi Belbel. Un «melodrama familiar en dos temps» (anys seixanta del segle XX i primers anys del segle XXI) —obra inclosa en el programa «Teatres d'Europa: mirall de poblacions refugiades» de la Convenció Teatral Europea i estrenada el 16 de setembre de 2004 pel Teatre Nacional de Catalunya al Fòrum Barcelona 2004—, on al pis de dalt («els veïns del segle XX pertanyen a una altra cultura») viuen, per exemple, andalusos al segle XX, i al segle XXI («els [veïns]

7. «Mesa de autores sobre la emigración». *Las Puertas del Drama*, 21 (hivern de 2005), pàg. 17-25. El xilè Fernando Aguilera (*El motín de la patata*) i la brasilera Carla Guimaraes (*Carne de cañón*) completen la nòmina d'autors teatrals que intervenen en aquesta taula rodona.

8. «Oh, que cansat estic de la meua / covarda, vella, tan salvatge terra, / i com m'agradaria d'allunyar-me'n, / nord enllà, / on diuen que la gent és neta / i noble, culta, rica, lliure, / desvetllada i feliç» (ESPRIU, Salvador (1954). «Assaig de càntic en el temple», d'*El caminant i el mur*. Dins: *Obres completes, I, Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1977. Pàg. 285).

del segle XXI, a més a més, a un altre continent»),⁹ per exemple, hi viuen magribins.

I, actualment, aquest tema dels immigrants il·legals a Europa és ja una preocupació –i fins i tot una prioritat– per als dramaturgs internacionals més sensibles, segons ens explica el mateix Juan Mayorga:

Con Enzo Cormann y Franco Farina, junto a un grupo de jóvenes dramaturgos españoles, franceses e italianos, en el marco de la Escuela Prima del Teatro de San Miniato, estamos desarrollando un proyecto titulado *La playa*, cuyo tema es el complejísimo problema de la migración del llamado Tercer Mundo al llamado Primer Mundo. Es un proyecto artístico y político.¹⁰

En aquest treball, amb una atenció particular a l'espai escènic i a la interpretació del seu sentit, em limitaré a estudiar tres personatges femenins d'immigrants magribins en tres obres dramàtiques de tres autors que escriuen en llengua catalana: la Jasmina d'*Abú Magrib*, del valencià Manuel Molins; l'Haïssa d'*El mercat de les Delícies*, de Ramon Gomis; i, finalment, l'Aixa de *Temptació*, de Carles Batlle. Per aquest motiu no em referiré a d'altres obres dramàtiques que plantegen el tema de la immigració magribina, com ara *A trenc d'alba*, d'Ignasi Garcia i Barba,¹¹ estrenada el 10 de juny de

9. BELBEL, Sergi (2004). *Forasters. Melodrama familiar en dos temps*. Barcelona: Proa. Pàg. 30.

10. HENRÍQUEZ, José (2004). «Entrevista a Juan Mayorga». *Primer Acto*, 305 (octubre-novembre), pàg. 24.

11. GARCIA, Ignasi (1997). *A trenc d'alba*. Dins: *Nous Autors Catalans*, d'autors diversos. Barcelona: Edicions C. Pàg. 94-126 (publicada conjuntament amb *Mala sang*, de David Plana, i *El color del gos quan fuig*, de Beth Escudé i Gallès). *A trenc d'alba*, dirigida per Pere Anglas, amb espai escènic de Maria Pascual i vestuari de David Roig, fou interpretada per Òscar Intente (Bilal), Carles Martínez (Hixam), Pep Jové (Home 1) i Ramon Vall (Home 2), és a dir, sense cap personatge femení: «Su puesta en escena se erigió como un gesto de protesta ante las actitudes xenófobas y racistas y un gesto de solidaridad con los sectores

1977 a la Sala Beckett de Barcelona dintre del Cicle de Nous Autors Catalans.¹²

de la sociedad que luchaban por erradicarlas» [RAGUÉ-ARIAS, María-José (2000). *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Pàg. 118). Per altra banda, la versió en llengua castellana d'*A trenc d'alba* es va publicar amb el títol de *Amanecer en Orán* (Valladolid: Caja España, 1996) com a finalista del Premio Teatro Breve de Valladolid l'any 1994.

12. Sobre el teatre català dels darrers anys poden consultar-se un parell de llibres de RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel, i el ja citat en la nota anterior, *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000. I, a més a més, amb ordre cronològic, els articles de GALLÉN, Enric. «De literatura dramàtica catalana, avui». *Pansa*, 9-10 (setembre-desembre de 1991), pàg. 24-27, dins un dossier sobre «Dramatúrgia catalana actual» (pàg. 23-90) i «Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya, 1939-1993», del mateix GALLÉN. *Caplletra*, 14 (primavera de 1993), pàg. 11-29; SIRERA, Josep Lluís. «Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura)». *Caplletra*, 14 (primavera de 1993), pàg. 31-48; BATLLE, Carles. «Apunts per a una valoració de la dramatúrgia catalana actual: realisme i perplexitat». *Pausa*, 17-18 (octubre-desembre de 1994), pàg. 25-47 [versió castellana: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXI, 3 (1996), pàg. 253-270, traducció de Maria Zaragoza]; BATLLE, Carles. «La nova dramatúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». *Caplletra*, 22 (primavera de 1997), pàg. 49-68 [versió castellana: *Estreno*, XXIV, 2 (tardor de 1998), pàg. 39-49]; LONDON, John. «What is Catalan Drama? Language and identity in Contemporary Catalan Theater: 1939-1996». *Estreno*, XXIV, 2 (tardor de 1998), pàg. 6-13, número monogràfic «Homage to Catalan Theater», coordinat per Sharon G. Feldman; «Sobre l'aparició i la desaparició: el teatre i Barcelona. Catalunya invisible, part II», de la mateixa Feldman. *Pausa*, 20 (gener de 2005), pàg. 55-66, dins el dossier «L'acció té lloc a Barcelona?», coordinat per Toni Casares; BATLLE i JORDÀ, Carles. «La realitat i el joc. Dues idees a propòsit de la nova escriptura: la "literaturització de l'experiència" i la distinció mal resolta entre "particularització" i "localisme"». *Pausa*, 20 (gener de 2005), pàg. 67-74; i, finalment, MESTRES, Albert. «Universalitat versus globalització: la localitat a la dramatúrgia catalana actual». *Pausa*, 20 (gener de 2005), pàg. 75-78.

LA JASMINA D'«ABÚ MAGRIB» (1992),
DE MANUEL MOLINS

Manuel Molins (Alfara del Patriarca, l'Horta, 1946), llicenciat per la universitat romana de Santo Tommasso i per la Universitat de València, professor i dramaturg, és fundador i director del Teatre-Club 49, grup de teatre independent que va representar entre 1968 i els inicis dels anys vuitanta. Autor d'una àmplia obra dramàtica, des de la *Dansa de vetladori* (escrita l'any 1971 i publicada el 1978), *Abú Magrib* està datada a «València, desembre 1992» encara que es publicà l'any 2002.¹³

El mateix autor s'ha referit a la seva obra amb les següents paraules:

Abú Magrib és la història del viatge, en certa mesura iniciàtic, d'un jove magribí per Europa. Per això, els espais són múltiples i corresponen a diverses ciutats o estats europeus. [...] S'hi tracta de presentar l'espai continental com un tot per on Abú Magrib va i ve a la recerca d'un treball, un amor i una vida més digna.

[...]

El problema de les migracions humanes i el racisme no és nou en absolut: l'«estranger», i per extensió tota persona o comunitat diferent, sempre ens ha causat un notable malestar perfectament radiografiat en allò que es diagnostica com la por a l'altre. Però, com escrivia Joan Fuster, «tots som “estrangers” per a algú». Encara que, segons les circumstàncies, podríem afegir-hi, uns som més «estrangers» que altres. És a dir, tenim menys diners o pitjors armes o menor importància social. En una paraula: tenim menys poder [49-50].

13. MOLINS, Manuel (2004). *Abú Magrib*. Alzira: Bromera. Bromera Teatre, 27, introducció i notes de Gabriel Sansano.

Estructurada en denou escenes o seqüències,¹⁴ Molins ens planteja a través d'aquest viatge europeu d'Abú Magrib tots els temes inherents a la immigració: el somni europeu d'una nova vida del magribí i l'enfrontament entre els somnis i la dura realitat, la xenofòbia i el racisme de les societats d'acollida, la condició il·legal de l'immigrant i la seva explotació econòmica, el conflicte entre cultures i religions, la política d'extrema dreta i la violència contra els immigrants. Així, el viatge europeu d'Abú Magrib, un viatge «iniciàtic»,¹⁵ és un pretext perquè Molins mostri una visió crítica de les nostres societats europees, de com ens veuen els immigrants magribins a nosaltres, les nostres societats i cultures, així com també la visió que tenim nosaltres dels magribins, de la seva cultura i religió.

L'acció dramàtica s'inicia «una nit com una gola de llop a una platja tancada i rocosa de la costa mediterrània» [53] on arriben Abú Magrib i Yazid, «vius gràcies a Al·là» [54], personatges que per al Policia no són sinó «ombres». Gent d'una raça especial. Ni homes ni dones. Ombres. Foscor. Taques de nit en la nit» [57]. Yazid té pressa per fugir tant d'Abú com del Policia i li reclama una ronyonera que després sabrem que conté «haixix, contraban», tal com li retreu el mateix Abú: «No em vas pagar el passatge per generositat, sinó per provar-me i protegir-te. Si m'haguessen agafat, m'haurien tancat a mi» [110]. I el Policia interroga Abú a la platja: «Moro de merda! Hi havia un tal Yazid a la barca?» [58]. Abú respon amb el silenci i quan el Policia li demana la documentació, inicia la seva pròpia fugida: «Fill

14. Encara que el mateix Molins parla de «personatges i escenes» (ob. cit., pàg. 51), Gabriel Sansano defensa el concepte de «seqüència», que «es fa servir com a alternativa a la divisió tradicional en actes i escenes» (MOLINS, Manuel. «Introducció». Dins: *Abú Magrib*. Ob. cit. Pàg. 31, nota 9).

15. Sansano vincula aquest «viatge iniciàtic» (ob. cit., pàg. 28) d'Abú amb la estructura circular de l'obra i parla així de «la circularitat del viatge iniciàtic» (ob. cit., pàg. 31) del personatge.

de puta... T'agafaré i te'n recordaràs. Al moro! Alto! Al moro! Hi ha un il·legal!» [59].

«El somni d'Abú» (títol de la seqüència 9) es materialitza en el somni del mar: «El mar era un immens jardí tot ple de joves nues i morenes com en el paradís que ens ha promès Al·là...» [96]. En canvi, quan trobi Jasmina a la seqüència 11 («A Launderette»), li dirà:

ABÚ: (*Parlant en somnis*) No, no t'estime. No puc estimar-te encara. Jo no he creuat el mar per estimar, sinó per fer-me un futur. [...] I jo no en tinc, de casa ni de llit... *Good morning, Haben sie Ar bait?*, Europa és bona si la bossa sona... [98].

Un somni recurrent, el del mar, que també li explica a Kok a la pressó: «Si surto d'ací, em faré mariner; m'enrolaré en un vaixell i viuré sempre lluny de terra, a l'alta mar, perquè el mar és la cosa més bonica i millor que m'ha passat mai. [...] Sí, la nostra terra és el mar. No en tenim d'altra» [139].

Abú, «un camaleó que només lluita per sobreviure» [123] segons paraules de l'Actriu, somnia i continua somniant sense resignar-se a assumir el fracàs de la seva experiència europea: «Ni treball ni papers ni dona» [108], li confessa a Yazid en la seqüència 11. I és que, com li retreu aquest mateix personatge, «et vas quedar mut aquella nit a la barca. Estaves tan fascinat mirant el mar que ni te'n vas adonar que tot s'esfonsava, tot, la barca, els companys, com si fossen pedres, ni que, si tu suraves, era gràcies que jo et portava. No veies res més que els teus somnis. Però Europa no és cap somni, sinó una merda; una bona merda» [110].

L'odissea europea d'Abú Magrib, el seu somni europeu de navegant en un mar de merda, es desenvolupa a través d'una sèrie d'espais escènics que canvien permanentment i que el porten successivament d'«una platja tancada i rocosa de la costa mediterrània» [escena I: 53] a un «carrer per als viants del centre d'una ciutat» [II: 60], a l'«interior del club-dis-

coteca l'Alhambra Show» [III: 65], a «una habitació privada del club-discoteca» [IV: 69], a «un descampat prop d'un campament d'immigrants als afores de la ciutat» [V: 76], a un «escorxador» [VI: 80], a la «gran cuina de la casa» de Brigitte i Jean-Baptiste [VII: 83], de nou a un «descampat als afores de la ciutat» [VIII: 90] i després a «un pont del ferrocarril» [IX: 96], a la «sala d'espera d'una estació d'autobusos» [X: 105], a «una bugaderia automàtica a un barri obrer i perifèric» [XI: 108], al «petit espai de caixers automàtics d'un banc» [XII: 113], a «un cafè quasi buit» [XIII: 119], a un «parc» [XIV: 123], a l'«interior d'una comissaria» [XV: 128], «al pati de la presó» [XVI: 135], a la «sala de la Infermeria de la presó» [XVII: 141], a l'«interior d'un hivernacle en uns grans vivers» [XVIII: 144] i, finalment, a «un pàrquing públic humit i solitari prop del port» [XIX: 153].

Aquesta varietat d'espais escènics garanteix el dinamisme de l'acció dramàtica i la xarxa de relacions entre Abú Magrib i els diferents personatges en què es trobarà el protagonista en la seua odissea europea. Nogensmenys, aquesta odissea d'Abú, que el fa recórrer Europa des de la costa mediterrània espanyola a França, Alemanya i Àustria com a mínim, conclou significativament a prop del lloc on comença. Una estructura circular,¹⁶ des de la platja mediterrània a aquest pàrquing prop del port que, molt expressivament, se situa al costat de l'Alhambra Show:

ABÚ: Ajuda'm a acostar-me al mar... He de morir mirant cap a la Meca... No vull que Al·là també em condemne... [...]

KOK: Només un altre esforç i arribarem a l'Alhambra Show. De moment serà el nostre refugi [156].

16. «El significat del sentit circular i iniciàtic està remarcat, a més, pel títol mateix de la primera i de l'última seqüència, "Al-Fatihah" i "Assobha wa Annas" respectivament, que representen la primera i les dues darreres sures, o capítols, de l'Alcorà, les que obren i tanquen el llibre sagrat de l'islam, guia de fe i de conducta dels creients musulmans» (G. Sansano. Ob. cit. Pàg. 32).

L'itinerari geogràfic i vital d'aquest immigrant magribí il·legal que és el mecànic Abú el portarà successivament a trobar-se amb Kok (seqüència 2: «Kings of Kings»), un negre de Sud-Àfrica qui li fa de soci i representant i li ofereix treballar a l'Alhambra Show tot fent *striptease* i exercint la prostitució (seqüències 3: «Tània», i 4: «Brigitte (1)»). En aquell club-discoteca coneix la Brigitte, una clienta casada amb un carnisser (seqüència 6: «Jean-Baptiste, le boucher»), a través de la qual aconsegueix una feina de repartidor de carn i se sent feliç: «Sóc feliç. Per primera vegada des que vaig arribar, sóc plenament feliç» [74], li confessa a Kok. Una felicitat que es trenca de sobte quan el cornut Jean-Baptiste, el carnisser francès amb una mentalitat d'heroi calderonià, amenaça els amants amb la degollació.¹⁷ Brigitte, que segons ella és «una dona respectable» [86], abandona Abú (seqüència 7: «Brigitte (2)»). El protagonista, que a la seqüència 5 («Salam Alaikum (1)») s'havia trobat amb Salam, el pare de Jasmina, torna ara per advertir-le del perill, de la violència i revenja que els amics del carnisser poden exercir contra ells (seqüència 8: «Salam Alaikum (2)»). I, en efecte, aquests feixistes francesos del Front National de Jean-Marie Le Pen, de la mateixa manera que han degollat ja el gos de la Brigitte (seqüència 7: «Brigitte (2)»), degollen ara simbòlicament la serp d'en Salam, qui considera Abú com un musulmà dolent i prohibeix la relació sentimental entre ell i la seva filla. Jasmina, protagonista d'un «*somni agitat*» [96] del personatge (seqüència 9: «El somni d'Abú»), constitueix una mena d'heroïna romàntica i rebel que s'enfronta amb la interpretació integrista i fonamentalista de la religió i dels preceptes de l'Alcorà que defensa el seu pare (seqüència 10: «Salam Alaikum (3)») i així, en lloc d'*El sí de las niñas* moratinià, es decideix per

17. Brigitte, «burgesa, lúcida i voluptuosa, [...] haurà de pagar un alt preu: degollar el seu gos més estimat, "Jean-Baptiste"», tot convertint-se així, a parer de Sansano, en «una nova, estranya i patètica Salomé» (G. Sansano. Ob. cit. Pàg. 39).

una vida en llibertat. Sol i sense feina, Abú demana feina a Yazid, amo d'una bugaderia (seqüència 11: «A Launderette»), fa vida forçosa de vagabund a Alemanya (seqüència 12: «Tanz, bier und musik!»), coneix en un cafè de Viena una Actriu¹⁸ d'un país europeu de l'Est (seqüència 13: «Mexicoplatz») i assisteix en un parc i com a únic espectador al seu suïcidi real (seqüència 14: «La gossa»), és detingut per la policia com a sospitós d'haver assassinat l'actriu per furtar-li el seu anell (seqüència 15: «El cigarret»), empresonat (seqüència 16: «Amics») i, després d'un motí, aconsegueix rocambolescament la seva llibertat al suplantar la personalitat de Mustafá Mimom, un presoner mort que estava a punt de sortir al carrer (seqüència 17: «La verga»). Amb aquesta nova identitat, que Abú viu com una segona possibilitat de vida, trobarà feina en uns grans viviers, on es retroba amb Kok i on serà finalment apunyalat per un Jove Violent, un client ultradretà, xenòfob i racista (seqüència 18: «El jardí»). Finalment, a les «*primeres clarors de l'alba*» [153], ferit mortalment¹⁹ i acompanyat per en Kok, retroba en un parquing públic la Jasmina, que treballa ara en una agència especialitzada en viatges al Marroc (seqüència 19: «Assobha Wa Annas»). Però que Abú trobi la Jasmina no implica pas el triomf de l'amor sinó més aviat la destrucció patètica dels seus somnis:

ABÚ: Potser la culpa és del meu pare que s'estimava el mar. Sí, sempre em parlava del mar. No l'havia vist mai, la mar, però sempre la somiava. I jo vaig créixer amb aques-

18. «No és estrany que aquesta dona tinga present Hècuba. [...] L'Actriu és conscient que no hi ha cap futur per a dos pobres que s'uneixen en la seua desesperació, en la seua solitud, en la seua misèria» (G. Sansano. Ob. cit. Pàg. 37).

19. Europa, per a molts immigrants il·legals, «no serà sino "la cambra de la mort", com Molins ens recorda en les pàgines de l'obra, citant uns versos de l'*Hècuba* d'Eurípides (Seqüència 14)» (G. Sansano. Ob. cit. Pàg. 26). «Així, al final de l'obra, Abú us troba amb la cara real de l'Europa-cambra-de-la-mort –tal com havia escrit Eurípides fa més de dos mil anys–, s'adona que tot ha estat un miratge» (Ob. cit. Pàg. 28).

ta dèria. Sóc fill d'un somni. El somni del mar. Però la nostra pastera va naufragar i la costa de la riquesa no és més que una claveguera de rates violentes [155].

Abú ha pres consciència de la dura realitat europea i ha obert els ulls sense renunciar a la lluita. Així, assumeix la seva nova identitat com Mustafà Mimom, rebutja l'amor de la Jasmina i la possible tornada al seu país per intentar ser feliços i lluitar contra la misèria que els determina actualment com a immigrants. I, abans de fugir, li diu:

ABÚ: La serp, aquella serp, el desig, ens va unir. Però la serp és morta, més morta encara que el nostre somni, i jo... Jo no puc. No puc estimar-te, comprens? No puc. No sóc res. No sóc ningú. Un gos. Res més. El cap d'un gos. No puc [164].

Així, la trajectòria geogràfica i vital d'*Abú Magrib* li permet a Molins la denúncia de la realitat europea. Abú és víctima de la seva condició d'immigrant il·legal, de moro musulmà «sense papers», víctima de l'explotació econòmica, mà d'obra barata al mercat capitalista europeu i carn de la xenofòbia i el racisme de l'extrema dreta feixista de les «obertes» i democràtiques societats occidentals. Però Abú és també víctima de la intolerància i el fonamentalisme religiós de Salam. Perquè el seu passat a l'Alhambra Show el fan indigne, a parer de Salam, de la seva filla Jasmina:

SALAM: *Munafek!* Ets la vergonya de tots els germans. M'has volgut fer creure que estimaves Al·là i acomplies els seus preceptes, però ara ja sé quin treball tenies, prostitució, begudes...

[...]

ABÚ: He treballat en tot el que m'han deixat [93].

Salam no accepta les excuses d'Abú i l'acusa de ser la imatge negativa de l'Islam, la que serveix de pretext als eu-

ropeus per rebutjar-los: «Les persones com tu són les que ens fan odiosos als europeus. Per culpa vostra ens consideren a tots iguals» [93]. I Abú assumirà davant Jasmina aquesta indignitat de «munafek», d'impíu, que frustrarà la seva relació amorosa:

JASMINA: Vull que vinguis amb mi.

ABÚ: No; no en sóc digne.

JASMINA: Què? Que no n'ets digne? Què vols dir?

ABÚ: Que no sóc un bon musulmà.

JASMINA: Jo no vull un bon musulmà, et vull a tu [95].

Abú se sent «un musulmà de cor», però no pas un fonamentalista islàmic com Salam o Yazid:

KOK: Que ets un radical?

ABÚ: Què?

KOK: Que si ets un integrista.

ABÚ: Integrista? Què és això?

KOK: Un d'aquells que només viuen per imposar la religió.

ABÚ: Ah, no; no ho sóc. La religió és per al cor. Sóc un musulmà de cor; estime Al·là i el seu Profeta, però busque treball. Res més [62].

Abú és, en efecte, un musulmà de cor sense gaire consciència política. En canvi Salam, que ha perdut la dona –segons ell, per voluntat d'Al·là– i que ha emigrat a Europa per preparar la dot de les seves quatre filles i així poder-les casar, és conscient de fins a quin punt és necessari defensar la pròpia identitat cultural i religiosa:

SALAM: Europa és rica, però podrida. Ens acull i ens dona treball a canvi de negar-nos [91-92].

Salam té una visió negativa d'Europa, rica però podrida: «Els europeus tenen diners, cotxes i luxe, però no saben divertir-se amb coses tan simples com la serp i el foc» [78].

Una Europa que amenaça la identitat dels immigrants, contra la qual defensa una interpretació integrista de la religió islàmica al seu monòleg inicial de la seqüència 8:

SALAM: Un bon pare no ha de tolerar la desobediència mai i menys encara ací, en aquest poble fart de tot i descregut on les dones fan el que els dona la gana. Llibertat, en diuen llibertat. Mentida! Això no és llibertat. Aquesta no és la igualtat que Al·là i el Profeta volen per a hòmens i dones... [91].

Així, Salam prohibeix a la seva filla Jasmina la relació amorosa amb Abú, al seu parer –i com ja hem vist– un musulmà indigne, un «munafek» impiu: «Que Al·là m'il·lumine, però no puc consentir que Jasmina torne a trobar-se amb Abú» [92]. L'enfrontament entre pare i filla, a propòsit de l'amor que sent Jasmina per l'Abú, és radical. Així, quan Salam li recorda que és el seu pare «i les filles han d'obeir sempre. És la paraula d'Al·là», Jasmina li respon:

JASMINA: Doncs deixa'm estimar a mi també lliurement.

SALAM: Estàs contaminada. No hauríem d'haver vingut mai a aquestes ciutats, mai; aquests supermercats de suor i de sang han destruït la teua fe.

JASMINA: No, pare; la meua fe és intacta. Al·là viu en el meu cor. El que s'han destruït són les velles històries amb què m'has volgut sotmetre.

(Salam alça la mà i està a punt de pegar-li una bufetada. S'atura, però, agafa la maleta i surt violentament a l'andana dels autobusos. Jasmina es cobreix el rostre amb el vel i plora) [107].

Yazid és l'immigrant magribí que, en canvi, té consciència política i conviccions religioses. Vigilat pel Policia des de la seua arribada a la platja, Abú és conscient que trafica amb drogues i que pagar-li el viatge no ha estat un acte altruista. Ell prospera i a la seqüència 11 («A Launderette») es retroba amb Abú amb tots els signes del triomf: té feina

segura, dona, papers en regla, cotxe i un negoci de bugaderia. Abú li recorda que en realitat es dedica al tràfic de droga i Yazid justifica moralment les seves activitats perquè Europa és una merda, els europeus consideren els immigrants com a merdes i ell els ven, per tant, merda:

YAZID: Per a ells som pitjors que merda, l'escòria, la roba bruta. Només ens ofereixen el que no vol ningú i una cobertura legal que no donarien ni a un gos. Escòria. I l'escòria crida l'escòria com la sang crida la sang. Si pogueren, ens esborrarien [111].

Amb la memòria de l'holocaust jueu, «el crim dels nazis» [111], Yazid explica que ara és l'hora de l'holocaust musulmà:

ABÚ: Per què?

YAZID: Perquè, a més de les nostres riqueses, gas o petroli, busquen un nou equilibri.

ABÚ: Equilibri? Quin equilibri?

YAZID: Sempre que hi ha problemes, ha d'haver un culpable.

ABÚ: I per què nosaltres?

YAZID: Perquè el racisme és un túnel ple de galeries i miralls, una mina inesgotable on tothom pot caure i perdre's, tothom; els jueus patiren el seu holocaust i ara volen el nostre. Europa ha estat el nostre somni i ara nosaltres serem el seu malson. No tenim lloc ací, ni nosaltres ni la nostra llengua ni Al·là. No, no hi tenim lloc. Europa és del cristianisme i el cristianisme és la religió dels poderosos [111-112].

Yazid invoca la lluita com «un manament del Llibre, un precepte de l'Alcorà» («Lluiteu per Déu contra els qui lluiten contra vosaltres. Mateu-los on els trobeu i expulseu-los d'on us expulsen») i justifica el seu comportament davant Abú (venda de drogues com a forma de finançament del terrorisme islàmic) per la hipocresia moral de les societats cristianes europees:

YAZID: I això és el que fem, ni més ni menys; lluitar amb les úniques armes que entenen, els diners. Només els diners ens salven. Amb diners passem de ser l'escòria a ciutadans respectables i podem comprar tot el que necessitem, homes, armes, una bona organització... Omplir-los el mercat de la merda que tant els agrada és el nostre deure, un deure amb nosaltres mateixos i en nom d'Al·là. Aquesta merda és una resposta als seus insults. Ho comprens ara? [111-112].

Molins se serveix en *Abú Magrib* del personatge de Jasmina per a denunciar el fonamentalisme religiós musulmà,²⁰ ja que anteposa l'amor a la interpretació integrista de l'islam: «El Profeta no pot exigir-me que siga bona, si em nega el teu amor. No és just» [95]. I li ofereix el seu amor a Abú precisament com l'acompliment de la voluntat d'Al·là: «Jo sóc el teu mar i tu el meu vaixell. [...] Estem units pel desig i la benedicció d'Al·là. No em deixes. Sóc teua» [98]. El mar era l'abstracció del somni d'Abú²¹ i per això Molins vol que Jasmina es presente com la concreció carnal d'aquest somni: «Sense mi, tu no ets tu. [...] Jo sóc la riquesa i el tresor que Al·là t'havia reservat. La teua vida i el mar. L'eternitat» [102]. Amb aquesta convicció, Jasmina, que parla amb un registre «poètic»,²² no té por a confessar davant son pare la força de la seua passió, del desig amorós: «Però jo desitje intensament Abú i sé que Al·là el va posar al meu camí per revelar-me una altra llum d'aquestes terres» [106]. Però

20. Jasmina, «tot i compartir la fe del pare, adopta una actitud més oberta cap al món que els ha tocat viure ja que ha crescut a Europa» (Ob. cit. Pàg. 34).

21. Encara que només «com un eco, tot i que siga molt llunyà», Gabriel Sansano evoca «la frustració de l'amor en el drama *Mar i cel*, d'Àngel Guimerà, on el personatge central, Saïd, s'adona de la impossibilitat d'assolir plenament l'amor en la terra i en la mar» (Ob. cit. Pàg. 42).

22. Sansano defensa que Molins fa parlar tant a Jasmina com a l'Actriu «un tipus de llenguatge [...] amb ressonàncies poètiques» (Ob. cit. Pàg. 43).

Jasmina no vol ser només el mar d'Abú sinó també mare amb ell. I li diu que es va enfrontar a son pare «per defensar l'alegria del nostre paradís»: «Segons la Sunna, el paradís es troba als peus de les mares. Jo vull ser mare al teu costat i donar-te un munt de fills» [160]. Nogensmenys, aquest somni de la Jasmina de ser mar d'Abú i mare amb ell implica, a més a més, el desig de tornar a la seua terra:

JASMINA: Hem de tornar-hi, Abú [...] Hem de transformar la terra que Al·là ens ha donat. [...] És allí on hem de crear més i més vida i llibertat per acabar amb la força de tots els qui ens oculten l'alegria d'Al·là. [...] Aquest viatge, Europa, res no ha sigut inútil. Ara sabem que hi vam venir per trobar-nos, tu i jo, i retornar a la nostra terra plegats com la lluna i el mar. Et curaràs la ferida i després marxarem a casa, a la nostra casa, i hi treballarem, treballarem, perquè els nostres fills, tots els que vindran d'ací a cent o dos-cents anys, no hagen d'abandonar mai més les nostres ciutats, ni tanta llum, ni les seues cançons. I ens recordaran, sí, ens recordaran no tan sols perquè som els seus pares, sinó perquè vam començar a fer possible que el seu viatge ja no fos exigít per la misèria o la por. Anem [162-163].

El patetisme d'aquestes paraules de Jasmina, tant protagonista com el mateix Abú,²³ es deriva de la impossibilitat de realitzar el seu desig. Abú és a punt de morir i la seua mort significa la destrucció de tota mena de somnis: la felicitat és una quimera, tant la d'ell com la d'ella, encara que el final és obert i Jasmina, integrada en la societat europea a contracor, segueix viva, tan viva com sola i infeliç.

23. Gabriel Sansano defensa el protagonisme estructural de Jasmina amb aquestes paraules: «Així doncs, com hem pogut comprovar, les Seqüències 9 i 19 són les claus de volta estructural de tota l'obra i Jasmina hi té un protagonisme singular ja que és l'únic personatge que pot "salvar" Abú amb el seu amor» (Ob. cit. Pàg. 41).

«EL MERCAT DE LES DELÍCIES», DE RAMON GOMIS

Ramon Gomis (Reus, 1946), doctor en medicina, és autor de *La petita història d'un home qualsevol*,²⁴ *Vermell de xaloc*, *El llumí d'or*²⁵ i *Capvespre al jardí*,²⁶ estrenada al Teatre Lliure el 2 de maig de 1990.²⁷ *El mercat de les Delícies* —estrenada dins el Cicle Diàlegs el dilluns 13 de desembre de 1993 al Teatre Romea en producció del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya,²⁸ amb direcció de Rafael Duran, espai escènic i vestuari d'Oriol Puig i interpretada per Pere Arquillué (Haran) i Mercè Pons (Haïssa)— fou publicada el 1996, juntament amb *La festa*, de Lluïsa Cunillé, per l'editorial Lu-

24. GOMIS, Ramon (1970). *La petita història d'un home qualsevol*. Barcelona: Edicions 62. Els Llibres de l'Escorpí, Teatre/El Galliner, 4, amb pròleg de Xavier Fàbregas. Aquesta obra fou guardonada amb el Premi Joan Santamaria de l'any 1970.

25. GOMIS, Ramon (1976). *Vermell de xaloc. El llumí d'or*. Barcelona: Edicions 62. Els Llibres de l'Escorpí, Teatre/El Galliner, 32. *Vermell de xaloc*, escrita a «Barcelona, tardor del 1971», fou estrenada pel grup El Globus a Terrassa sota la direcció de Pau Monterde, autor del pròleg a l'obra. Per la seua banda, Josep Maria Benet i Jornet prologa *El llumí d'or*, escrita a «Reus, primavera del 1973» i revisada a «Barcelona, hivern del 1975».

26. GOMIS, Ramon (1989). *Capvespre al jardí*. Barcelona: Edicions 62. Els llibres de l'Escorpí, Teatre/El Galliner, 111. L'obra fou escrita a «Barcelona, tardor del 1987».

27. «*Capvespre al jardí* es un breve texto que en 1990 interpretaron Anna Lizarán, Jordi Bosch, Lluís Homar y Ramon Madaula, con escenografía de Puigserver y dirección de Pasqual» (RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España*. Ob. cit. Pàg. 53).

28. Aquest «texto encargado al autor por el C[entre] D[ramàtic] de la G[eneralitat]» es va estrenar «en el ciclo de diálogos dramáticos de los lunes del Romea, del CDG» (RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España*. Ob. cit. Pàg. 53) durant dos dilluns consecutius: el 13 i el 20 de desembre de 1993. Carles Batlle, per la seua banda, afirma que «el relatiu fracàs escènic d'*El mercat de les delícies* (1993), amb tot, ha apartat Gomis del públic des d'aleshores» («La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». Ob. cit. Pàg. 51).

men de Barcelona. Al programa de mà de la representació, el mateix autor afirma:

El Mercat de les Delícies és el diàleg d'una parella d'immigrants procedents d'Asilah, al nord d'Àfrica, que una nit d'estiu arriben, en un llagut, a una platja de la costa mediterrània d'Andalusia. El motiu que els porta a l'Europa dels somnis i les delícies no el sabem, però, en qualsevol cas, tots dos s'arrisquen a un naufragi i a una vida difícil amb el desig de trobar una nova frontera.
[...]

Es tractava de dos nord-africans i l'espai on es relacionarien seria molt simple: una platja deserta. Res més. [...] Els personatges són Haran i Haïssa. Acaben de travessar l'estret de Gibraltar. De fet no necessiten presentació, tothom els coneix. La televisió, sovint, ens en serveix imatges i als diaris, de tant en tant, són una notícia tràgica.²⁹

Com avança l'autor, Haran (29 anys) i Haïssa (25 anys) són dos joves nord-africans que, procedents d'Asilah, han arribat a «una platja amb dunes» quan «són les primeres hores d'un dels darrers dies de juliol. Aviat despuntarà el dia. L'Haran surt de l'aigua, els vestits xops, amb l'Haïssa als braços. L'ajeu a la sorra» [13]. L'espai escènic de la platja —en rigor, un «no-lloc»— no varia al llarg de l'acció dramàtica, evidència que es tracta d'un teatre de situació i que a Gomis li interessa fonamentalment el conflicte entre els mateixos personatges magribins. De fet, l'Haran ha salvat la vida de l'Haïssa quan «amb l'onatge el llagut ha volcat» [15], i han arribat a aquesta platja sense equipatge i sense notícia dels companys de travessia. Fred, desorientació i por a la seua detenció pels

29. GOMIS, Ramon (1996). «Pròleg». Dins: *El mercat de les delícies*. Barcelona: Teatre Romea / Editorial Lumen. Pàg. 9. Aquesta obra està publicada en un mateix volum de *Diàlegs*, 1, del Teatre Català Contemporani / Els textos del Centre Dramàtic, amb *La festa*, de Lluïsa Cunillé.

carabiners són les primeres sensacions d'ambdós supervivents, tot dubtant entre esperar el compliment d'una vaga promesa («El Moussa va dir que algú ens vindria a buscar», diu l'Haran [21]) o marxar cap a la ciutat, com insinua l'Haïssa. Però, immediatament, es planteja la primera discussió entre la parella:

HAÏSSA: Ets incapaç de tenir una iniciativa.
HARAN: No és veritat. I les teves ja veus on ens han portat.
HAÏSSA: Jo no t'he fet venir [22].

Així, l'aventura europea és iniciativa de l'Haïssa, una jove que té les idees molt clares sobre el sentit del seu viatge:

HAÏSSA: No vull tenir mai més paciència. Recorda-ho bé, no m'ho repeteixis. No en vull tenir de paciència; els que encara en tenen s'han quedat a Asilah ensumant la porqueria, la misèria. Ho entens? [24].

L'Haïssa, després de sobreviure, mostra a la platja el seu tarannà vitalista i optimista, les seves ganes de realitzar els seus somnis:

HAÏSSA: Al·là ens ha protegit.
HARAN: Hem tingut sort.
HAÏSSA: No crec que els altres s'hagin negat. Hi ha qui explica que molts que travessen la mar s'ofeguen, però ho expliquen per a desanimar-te, per a fer-te perdre les ganes d'intentar-ho.
HARAN: Em diràs que no saps de ningú que no hagi perdut la vida [29].

El sentit comú d'Haran li recorda a l'Haïssa la tragèdia. Perquè Gomis vol denunciar el 1993 la situació econòmica nord-africana, el silenci del poder polític i dels mitjans de comunicació magribins sobre aquesta realitat social de la immigració il·legal. I també els negocis fets per alguns

d'ells amb els seus propis immigrants il·legals, com ara el Baschir:

HAÏSSA: No vull pensar en desgràcies.
HARAN: No hi pensis.
HAÏSSA: La nostra televisió no en diu res.
HARAN: Per què n'hauria de dir res? De la pròpia misèria no se'n parla.
HAÏSSA: La gana no té fronteres, Haran. El Baschir en dos anys ha organitzat més de dues-centes travessies. Un grupat de gent. Compta a quinze o vint persones per travessia.
HARAN: Deixa de comptar. No sé on vols anar a parar. A més, si t'he de ser sincer no m'interessen els negocis del Baschir. És un porc. Mercadeja amb la gana [29-30].

Una immigració que ja té antecedents a la família de l'Haïssa, ja que la seva germana Fàtima l'ha precedida en l'aventura europea i a hores d'ara treballa «d'assistenta en un hotel de Brussel·les» [35]. Unes germanes a les quals —molt significativament, com a símbol de la seua infreqüent protesta contra l'educació islàmica rebuda de submissió a l'home, una protesta de singular audàcia dins el seu mitjà social— els agradava disfressar-se a la casa familiar d'Asilah amb la roba del seus germans:

HARAN: Les meves germanes no s'haurien atrevit. Mai he entès la teva família.
HAÏSSA: Ni jo la teva. I a més, a la meva família no cal que els entenguis. Jo tampoc no els entenc. La mare també hauria volgut que la Fàtima i jo fóssim d'una altra manera. Ens voldria acaliuades, al seu recer, al servei dels homes de la casa. A hores d'ara segur que pateix. I encara ha d'aguantar el meu pare que deu rabià com un gos [35].

Arribem ja al tema central d'*El Mercat de les Delícies*: la lluita de l'Haïssa per aconseguir la seva llibertat. En efecte, per a l'Haïssa, amb aquesta travessia, es tracta no només de fugir de la misèria sinó, fonamentalment com a dona islà-

mica determinada per una educació repressiva, d'un anhel de llibertat, la llibertat de decidir el seu futur:

HAÏSSA: D'on penses que véns? D'on venim? D'una terra on tot és permès. Traficar, robar, maltractar, empresonar... Fer el manguis. Tot menys poder decidir la pròpia vida, treballar, ésser lliure, decidir el futur [39].

Una visió crítica de la realitat d'allà (l'infern per a l'Haïssa) que es complementa amb la visió crítica de la realitat europea, la d'ací, que s'expressa a través de l'Haran:

HAÏSSA: I què hi fas aquí.
HARAN: Res. Buscar fortuna.
HAÏSSA: Fortuna? A mi el que més m'importa és sortir del nostre infern.
HARAN: A tot arreu hi ha un infern.
HAÏSSA: A tot arreu hi ha problemes, a tot arreu hi ha dificultats. Però aquí, en aquest país, hi ha llibertat.
HARAN: T'amaguen l'ou. No n'hi ha de llibertat per a tothom. Només n'hi ha pels que hi han nascut.
HAÏSSA: I pels que hi treballen.
HARAN: Si hi deixes la pell.
HAÏSSA: Ningú no regala res. T'ho has de guanyar. No esperis que tot et caigui del cel.
HARAN: No espero res. Només sé que els homes no sentim mai vora nostre la mala olor, encara que la portem al damunt. I els més rics són els més porcs. Tu, Haïssa, no saps on et fiques [38-39].

La fugida de l'infern magribí i l'anhel de llibertat impulsen l'Haïssa a aquesta aventura europea i a confiar en l'ajuda de la seva germana Fàtima. Nogensmenys, l'Haran, de nou, intenta obrir-li els ulls a la dura realitat:

HARAN: Aquí es passa malament, Haïssa, per molts germans, parents i amics que tinguis.
HAÏSSA: Ningú diu que no depenguis de tu mateix.

HARAN: Per guanyar què?
HAÏSSA: No ho sé.
HARAN: Un mercat ple de delícies.
HAÏSSA: No només això. També i sobretot una mica de llibertat. Sortir de la porqueria, de la merda, si vols que t'ho digui clar [41].

L'Haran li retreu la seva idealització del mercat de les delícies europeu, de voler fer-se rica amb la inconsciència de les dificultats reals, de fins a quin punt la condició d'immigrant, d'estrangera, serà una nova frontera entre ella i els europeus:

HARAN: Vols un grapat de diners que ara no tens i que somnies tenir. Com la teva germana Fàtima.
HAÏSSA: Et sembla poc? Els diners són necessaris per poder sentir-te lliure.
HARAN: I per envescar-te fins el coll. El teu mercat de les delícies només surt per televisió.
HAÏSSA: També hi veig els llaguts que naufraguen.
HARAN: I altres coses que no vols saber.
HAÏSSA: Què no vull saber?
HARAN: Per exemple, que a partir d'ara ets una estrangera a la terra dels altres. I a la casa dels estranys, a vegades, sense ningú voler, s'hi cala foc.
HAÏSSA: Ets bèstia. Et complaus amb la desgràcia. No sé per què no te'n tornes. A l'horitzó, encara hi ha el paradís que has deixat. Oblides molt de pressa.
HARAN: Només vull obrir-te els ulls [42].

L'Haran és conscient que només la renúncia a la pròpia identitat pot facilitar la integració en el mercat de les delícies, en el Mercat Comú d'Europa. I alerta l'Haïssa sobre la xenofòbia i el racisme:

HARAN: En cap lloc del món els estranys som benvinguts.
HAÏSSA: Fins que deixem d'ésser uns estranys.
HARAN: Si ens tornem com ells.

HAÏSSA: Sempre hi ha una frontera. Un lloc per començar de nou, sense cap mena de lligam, de sostre, de límit.

HARAN: Deixa't de fantasies, Haïssa. El món vagis al lloc on vagis és mesquí, petit, rancuniós. Ni aquells que semblen més savis, més llestos, es lliuren de la pròpia misèria.

HAÏSSA: Si penses això, què hi ha fas aquí? [42].

De fet, l'Haran és en aquesta platja per amor a l'Haïssa, o millor dit, per la por de perdre-la:

HARAN: Un ocell en una gàbia. No puc viure lluny de tu.

HAÏSSA: No em fas feliç. Necessito aire, vull sentir-me lliure. Per això he fet aquest viatge.

[...]

HARAN: La meua llibertat és la passió amorosa.

HAÏSSA: Em sembla una malaltia que no ens podem permetre [43].

Així doncs, per l'Haïssa l'amor de l'Haran és una amenaça al seu anhel de llibertat: «Jo no sóc lliure sense tu» [70]. I una pluja d'estels constitueix el pretext per a expressar els desitjos d'ambdós, que l'Haïssa ocultava, encara que la seua decisió es palesa ben clarament quan li diu a l'Haran: «A prop d'aquí deu passar alguna carretera. Quan la trobem tu segueixes cap a una banda i jo cap a un altra» [52]. Però, naturalment, l'Haran no vol separar-se d'ella:

HARAN: Jo no vull perdre't. Res més.

HAÏSSA: Deixa'm sola. Ja ens tornarem a trobar.

[...]

HARAN: El que vols fer no té cap sentit.

HAÏSSA: No m'ho tornis a dir. Necessito totes les meves forces per buscar una nova vida.

HARAN: I per què?

HAÏSSA: Perque la que he viscut fins ara no m'interessa [54].

L'Haran li torna a recordar que el suposat mercat de les delícies d'Europa és una invenció seua, un somni sense realitat:

HARAN: Aquí ja hi ha rics. El que necessiten són pobres.

HAÏSSA: No m'ensarronis. Desitjo sentir-me lliure.

HARAN: I jo et faig nosa [54].

Així, quan l'Haran li pregunta si l'estima, l'Haïssa li respon amb tota claredat:

HAÏSSA: No t'ho diré més. T'estimo. Però necessito sentir-me diferent, sense entrebancs, sense compromisos. No t'enfadis. Tingues una mica de paciència. Encara que agafem camins diferents ens tornarem a trobar.

HARAN: Jugues amb foc.

HAÏSSA: Ja hi hem donat prou voltes. Ara, si em vols ajudar deixa'm fer [55].

I a continuació l'Haïssa dibuixarà a la sorra dos anells de compromís i escriurà: «Haran i Haïssa. A la terra de les delícies. 1993». Nogensmenys, l'Haran li dirà: «Només vull esborrar «Terra de les Delícies» [57]. I de l'escriptura a la sorra, del somni deliciós, a la dura realitat d'una papers que ambdós han perdut en el naufragi. Així, mentre l'Haran afirma que sense papers no trobaran feina, l'Haïssa li replica: «Et sembla que sense papers no ets ningú. Com si els nostres documents tinguessin cap valor. Són paper mullat. I mai tan ben dit» [58].

L'Haran i l'Haïssa són uns immigrants il·legals, uns «sense papers» en el mercat de les delícies del Mercat Comú europeu. Però mentre ella somnia amb esperança optimista en una nova vida, en un futur millor i en llibertat, ell pensa en la realitat pura i dura de la seva diferència, de la seva condició d'immigrants il·legals:

HARAN: Però em sembla que porto escrit al front que no sóc del país.

HAÏSSA: No serà pel ulls, per la mirada, per la boca, pel teu somriure. Serà per la teva parla, per la teva religió, pels teus costums.

HARAN: Serà suficient per ésser sempre un immigrant il·legal [59].

Després d'un intent d'escena eròtica que l'Haïssa frustra, un soroll la determina a fugir de la platja quan ja són a trenc d'alba: «Vull anar-me'n, vull fugir. Si els guàrdies ens troben aquí ens repatriaran» [67]. I és tot just ara quan l'Haran puja a la duna i contempla l'espectacle de la tragèdia:

HARAN: Aquest viatge és una enganyifa.

HAÏSSA: Just acaba de començar.

HARAN: Per a tu. N'hi ha d'altres que ja l'han acabat.

(Haran la deixa anar)

HAÏSSA: Han mort. Lloat sigui Al·là [69].

L'Haran, lúcid i solidari, manifesta la seua desolació: «Aquesta costa és un gran cementiri» [69]. I, encara que li dona «un grapat de bitllets» [71], es resisteix a separar-se de l'Haïssa:

HARAN: He deixat la meua terra pels teus somnis, no pels meus.

HAÏSSA: Jo no t'ho vaig demanar. Ets tu que vas voler venir.

HARAN: Els teus somnis també són els meus.

HAÏSSA: Si és així, fes el que et dic. Agafa el teu camí.

HARAN: Ets molt tossuda, però no te'n sortiràs.

HAÏSSA: Me'n vaig.

HARAN: Tu no te'n vas. Et quedes amb mi [72-73].

L'enfrontament entre els personatges sembla així inevitable. L'Haran és un obstacle per a realitzar el seu somni i l'Haïssa es decideix a agafar la navalla però, en l'intent de desarmar-la, l'Haran «es fa un tall a la mà» [73]:

HARAN: Bèstia! M'has tallat. Que t'has tornat boja?

HAÏSSA: No t'he tallat. Ves-te'n. Deixa'm fer el meu camí.

HARAN: On aniràs? On et creus que aniràs? Això no és el mercat de les delícies.

HAÏSSA: Haran! No et vull cap mal... Però no et posis al mig. *(L'Haran li barra el pas)* [74].

Definitivament, la passió amorosa de l'Haran suposa un obstacle seriós per a l'anhel de llibertat de l'Haïssa:

HAÏSSA: No em posis les mans al damunt.

HARAN: Haïssa!

HAÏSSA: Deixa'm! T'ho prego. Pel que més estimis. Vull ésser lliure.

HARAN: No deixaré que te'n vagis. És perillós [75].

La imminent presència dels guàrdies i la passió amorosa de l'Haran, que «*enfollit la besa*» [75], desencadenen el desenllaç tràgic:

(L'Haïssa es gira. Recull la navalla del terra, i la hi clava)

HARAN: Haïssa!

(Els jeeps dels guàrdies arriben a la platja. Pel roquissar l'Haïssa s'enfila terra endins. El sol il·lumina de vermell l'horitzó. És l'hora prima del matí) [75-76].

Un final tràgic per a l'Haran, però obert a la esperança per a l'Haïssa, que fuig de la platja cap a l'aventura d'una nova vida al mercat de les delícies europeu, amb probable destinació a Brussel·les. Un anhel de llibertat de l'Haïssa que ofega el sentiment amorós i que compta de moment amb la hipoteca moral d'un assassinat.

Un dels trets que caracteritzen el teatre de Ramon Gomis és el protagonisme dels seus personatges femenins. Josep Maria Benet i Jornet afirma en aquest sentit, tot fent referència a *Capvespre al jardí*, que «aquí, com en aquella primera etapa, la dona esdevé model portador d'uns valors que l'altre sexe no sembla que atenyi amb la mateixa intensi-

tat».³⁰ En *El mercat del les delícies*, el personatge de l'Haïssa no desmenteix en absolut, com hem vist, aquesta afirmació.

«TEMPTACIÓ», DE CARLES BATLLE O LA HISTÒRIA D'UN MALENTÈS TRÀGIC

Carles Batlle (Barcelona, 1963) a *Temptació*, exemple més que relatiu de «drama relatiu», nou realisme basat en la poètica de la sostracció (fragmentació, discontinuïtat temporal, teatralitat de l'enigma, reconstrucció per part de l'espectador de la interpretació del sentit) de-construeix en cinc escenes i una coda la història d'un malentès «a la Catalunya actual»:³¹ una temptació que és tant la de la immigrant que somnia amb la integració com la del català temptat pel mestisatge.

Batlle, a *Temptació*, ens dona un exemple d'un relatiu «drama relatiu»³² en servir-se, amb la poètica de la sostrac-

30. BENET I JORNET, Josep Maria. «El retorn de Ramon Gomis», pròleg a *Capvespre al jardí*, de Ramon Gomis. Ob. cit. Pàg. 11. També RAGUÉ-ARIAS ressalta el protagonisme de la dona en *El teatro de fin de milenio en España*. Ob. cit. Pàg. 53.

31. BATLLE, Carles (2004). *Temptació*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya / Proa. Pàg. 21-69. Fou publicada amb *El plan B*, d'Isabel Díaz, amb pròleg de Francesc Foguet i Boreu. *Temptació* fou estrenada a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya el 2 de novembre de 2004, dirigida per Rafael Duran, amb escenografia d'Anna Alcubierre, vestuari de Mariel Soria, il·luminació d'Anna Roldós i so de Pep Puigdollers, i interpretada per Jaume Bernet (Hassan), Santi Ricart (Guillem) i Mireia Aixalà (Aixa).

32. Enric Gallén es refereix en aquest termes al «drama relatiu»: «Es tracta d'un tipus de text dramàtic –en general de caràcter íntim–, caracteritzat quant a la forma i a l'estructura dramàtiques per una consciència ambigüïtat i falta d'explicitació en línies generals de l'anècdota/trama de l'obra i/o dels antecedents que expliquin l'actuació i el comportament global dels personatges. Un concepte teatral que es presta, en definitiva, a relativitzar el sentit i la funció de la paraula o de l'acció dramàtiques, i a convertir els mecanismes discursius en una autèntica estratègia teatral» («Pròleg». Dins: *Suite*, de Carles Batlle. Barcelona: Proa / Teatre Nacional de Catalunya, 1999. Pàg. 11).

ció,³³ d'una estratègia que «es concreta en un seguit de trampes, d'informacions ambigües, d'apel·lacions a imaginaris difusos i a inquietants identificacions, d'expectatives que no volen tancar-se, de pistes falses, d'incitants propostes de coherència poètica i de misteriosos mecanismes d'enigma, de malentès i d'atzar».³⁴ *Temptació* és un relatiu «drama relatiu» –dramatúrgia que Batlle vincula amb «alguns grans noms de l'escena internacional, com ara Samuel Beckett, Harold Pinter o David Mamet»–³⁵ on els personatges construeixen un triple malentès amb un desenllaç tràgic: Hassan creu que l'ajuda d'en Guillem és una generosa, altruista i solidària correspondència per l'amistat amb el seu pare (un); Aixà creu que la presència del seu pare a Catalunya és una amenaça per al seu futur en llibertat i no pas un atzar (dos); i, finalment, Guillem creu que Aixà i Hassan són amants (tres). *Temptació* és, doncs, la història d'un triple malentès construït amb una estratègia d'enigma (fragmentació de les escenes i reconstrucció de la història per part del receptor implícit) i atzar, és a dir, només amb alguns elements del «drama relatiu» i per això em sembla un relatiu «drama relatiu» Batlle defensa l'eficàcia artística d'aquesta «dramatúrgia opaca, de la sostracció» per a escriure obres compromeses, un teatre polític amb estratègies dramatúrgiques actuals:

Qualsevol «tema» pot ser treballat des d'aquesta opció dramatúrgica. Es pot parlar de compromís, de solidaritat, de lli-

33. José Sanchis Sinisterra fa servir aquest concepte a «Lluïsa Cunillé: una poètica de la sostracció», pròleg a *Accident*, de Lluïsa Cunillé. Barcelona: Institut del Teatre, 1996. Pàg. 5-12 (versió castellana: SANCHIS SINISTERRA, José (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Edició de Manuel Aznar Soler. Ciudad Real: Ñaque. Pàg. 140-143).

34. BATLLE, Carles (2001). «El drama relatiu», pròleg a la seua obra *Suite*. Barcelona: Proa / Teatre Nacional de Catalunya. Pàg. 19-20.

35. BATLLE, Carles (1999). «Notes de l'autor». Dins: *Les veus de Iambu*. Barcelona: Edicions 62. Pàg. 72.

bertat, de revolució, de justícia; fins i tot es pot ser més concret i abordar la tortura, l'exili, el racisme o la colonització, però ja no des del míting, el debat o la falsa provocació adolescent. Al capdavant, allò que ens interessarà és descobrir les contradiccions i l'estranyesa de la realitat que ens envolta, l'univers d'emocions i els pous d'humanitat que s'hi amaguen, la nostra enorme complexitat...³⁶

Batlle sosté que «al *drama relatiu*, la pèrdua de rellevància fa que l'anècdota i els antecedents apareguin de forma enigmàtica i ambigua»³⁷ i que les preocupacions, idees, intencions i projectes dels personatges no han d'expressar-se d'una forma explícita: «Són elements que apareixen de forma ambigua i fragmentària, la qual cosa, és clar, obliga el públic a tenir una actitud activa, *constructiva*...».³⁸ I si «l'única manera de mantenir l'obertura de sentits és prioritzar el *com* sobre el *què*»,³⁹ Batlle afegeix:

Pel que sembla, doncs, la tematització del *com* implica –en mots de José Sanchis Sinisterra– una «poètica de la sostracció». Les obres menys conformistes –per no dir *alternatives*– de la dramaturgia catalana contemporània freqüenten aquesta *teatralitat de l'enigma*. [...] *El drama relatiu* [...] tendeix inevitablement cap a un *nou realisme*. I aquest *nou realisme* es defineix precisament per la seva teatralitat opaca.⁴⁰

En *Temptació*, a la casa del català Guillem («entre trenta i quaranta anys»), situada en un poble indeterminat de la Catalunya profunda, coincideixen, per art de l'atzar del teatre, el magribí Hassan («entre cinquanta i seixanta anys») i la seva filla Aixa («entre vint i vint-i-cinc anys» [23]). En temps

36. BATLLE, Carles. «El drama relatiu». Dins: ob. cit. Pàg. 22-23.

37. BATLLE, Carles. «Notes de l'autor». Dins: ob. cit. Pàg. 70.

38. Ibídem. Pàg. 71.

39. Ibídem. Pàg. 70.

40. Ibídem. Pàg. 71-72.

passats l'Hassan va mantenir al Marroc una relació d'amistat amb el pare d'en Guillem, acaba d'arribar ara en un camió com a immigrant il·legal a Catalunya i li confessa que té dos fills que han emigrat també a Europa: un varó que viu des de fa tres anys a París i una filla que fa només un any ho ha fet també a un lloc d'Espanya que desconeix: «Va tenir un disgust per culpa meua i se'n va anar» [III: 47].

En l'escena primera en Hassan visita en Guillem per demanar-li solidaritat i ajuda per a trobar feina. El primer malentès d'aquesta *Temptació* té a veure amb la interpretació que fa Hassan de l'actitud d'en Guillem com una actitud amistosa i solidària:

HASSAN: Estic convençut que aquesta feina que m'has trobat m'anirà bé, que me'n sortiré, que la meua família se'n sortirà, i podré tornar allà baix, tornar-hi un altre cop [I: 30].

En rigor, el català Guillem és un explotador, sense escrúpuls morals, d'immigrants il·legals com en Hassan, el qual ha fugit per necessitat econòmica del seu oasi al desert, molt a prop de Zagorà: «Allò és el cul del món, el cul [...]. Els últims anys les coses no ens han anat gaire bé. Hi ha hagut sequera. No en tenim prou amb el que ens envia el xicot, però he vingut» [I: 29-30]. En Hassan havia anat a viure a l'oasi perquè ha hagut d'abandonar la casa d'Aïr Benhadou, «a la famosa casbah de les pel·lícules» [III: 45], que ara ocupen la germana i el pare. I ara, a Catalunya, no manifesta cap voluntat d'integració: té clar que ha vingut per treballar, estalviar diners per a la seva dona i els seus dos fills petits i tornar a l'oasi el més aviat possible. Però no sap el que li espera en aquest mercat de les delícies català. En primer lloc, l'actitud del mateix Guillem, el seu suposat amic, que el català aclareix des de l'inici: «Em sembla que hi ha hagut un petit malentès» [III: 46]. I és que amistat i altruisme són valors caducs i inútils per a en Guillem, orgullós de la seua casa, la casa de la seua família des de fa més de tres

segles, una casa que «regalima història pertot arreu, per les quatre parets» [III: 46-47]:

GUILLEM: Saps una cosa? Ni que em morís de gana, ni que vingués una guerra, per res del món, ho sents?, per res del món no abandonaria la meua casa. És casa meua. Tu i jo som diferents, Hassan... Ara parlem de coses serioses. Ho tens clar, el que em deus? [III: 47].

Guillem, arrelat profundament a la memòria històrica del seu espai familiar —és a dir, a un nacionalisme essencialista i «romàntic» basat en l'arrel a la terra i a la seua memòria històrica—, es complau, amb certa mal dissimulada crueltat, a remarcar la «diferència» entre ells, entre un català «històric» de pura sang, fidel a les essències de la tradició, i un immigrant magribí il·legal que ha hagut d'abandonar per raons econòmiques la seua barraca de l'oasi. Un moro de merda que per a en Guillem, sentimentalismes a banda, és només un moro de merda més, carn d'exploració de la qual és ara ben conscient Hassan: «Li dec el transport, el menjar i el préstec. L'hi he de tornar en un any» [III: 48]. Però en Guillem li donarà una volta més al «negoci»: de moment, li deu tres-cents euros per l'entrevista de feina que li ha aconseguit, tres-cents euros qui li exigeix d'immediat. A més a més, si li donen la feina li haurà de pagar una part del sou i, per arrodonir el «negoci», «si quan acabi l'any, no he recuperat els meus diners, la teua caseta, i no parlo de la barraca de l'oasi, entesos?, la teua caseta d'Air Benhaddou serà meua (*Pausa breu*). I ara, vols saber res més?» [III: 50]. Així, en Guillem representa la imatge sòrdida de la societat catalana d'acollida, la imatge sòrdida que Batlle denuncia d'un capitalisme salvatge i «civilitzat», i es revela doncs com un veritable «fill de puta», una condició moral que assumeix sense problemes. Així, quan en Hassan prengui consciència del veritable tarannà ètic de l'«amic» Guillem, no dubtarà d'amenaçar-lo amb violenta agressivitat:

HASSAN: Si d'aquí una setmana no he començat a treballar, ho sents bé, fill de puta?, si d'aquí a una setmana no tinc feina, tornaré. Tornaré i et tallaré els ous. I ara, vols saber res més? [III: 50].

Aixa, la filla de Hassan, és la criada d'en Guillem i a l'escena II, davant la càmera de vídeo —símbol de la incomunicació entre els personatges— i en un monòleg que té Guillem com a destinatari, li conta la història de la seua emigració, la història d'una travessia que es completa a l'escena IV quan, en un altre monòleg, li confessa la seua violació per l'home de la barca.⁴¹ L'Aixa, com l'Haïssa d'*El mercat de les delícies*, va deixar l'oasi fa un any per un anhel de llibertat, de voler decidir la vida per ella mateixa, pel somni de «controlar» el seu futur:

AIXA: Controlar. Més que una paraula és un somni: controlar, que ningú decideixi per tu. De fet, va ser per aquest somni que vaig venir, que sóc aquí [II: 33].

I és que l'Aixa era la víctima d'un «pacte» de Hassan amb el pare d'en Guillem pel qual tots dos fills es casarien: «Però no et pensis que la cosa sigui gaire excepcional, al Marroc això passa sovint» [II: 34]. Un pacte «de pel·lícula» al Marroc que ara s'ha fet realitat escènica a Catalunya sense que cap dels dos personatges tingui consciència del fet:

AIXA: Aquell dia vaig sentir la crida de Déu, la crida veritable. Era Déu qui m'ho manava: fugir, havia de fugir, fugir d'allí, lluny, cap al mar, cap al nord, i com més aviat

41. «La combinació de formes monològals (escenes I, II i IV) i dialògals (III i V) accentua les interrelacions entre els personatges i, per mitjà de la confessió, n'ofereix també la part més introspectiva, que les gravacions de vídeo fixen en un temps reproducible» (FOGUET I BOREU, Francesc. «Una mirada parabòlica del present», pròleg a *Temptació*, de Carles Batlle. Ob. cit. Pàg. 13).

millor (*Pausa breu*). Pobre pare (*Pausa breu*). Ara el meu pare és mort. No el veuré mai més [II: 34].

Aixa, tot coincidint amb la Jasmina d'*Abú Magrib* o l'Haïssa d'*El mercat de les delícies*, justifica la seua decisió de fugir «cap al nord», és a dir, el seu anhel de llibertat i el seu desig d'una vida millor, com l'acompliment de la voluntat d'Al·là. En rigor, totes tres dones (Jasmina, Haïssa, Aixa) són víctimes del fanatisme religiós, de la interpretació fonamentalista de la religió islàmica que defensen els seus pares: Salam a *Abú Magrib*, el pare i la mare de l'Haïssa a *El mercat de les delícies*, i el Hassan a *Temptació*. Ara bé, en realitat aquest monòleg d'Aixa en defensa de la seua llibertat per manament diví és també la confessió d'un crim, d'un assassinat, del seu parricidi: un parricidi que és fruit d'un altre tràgic malentès.⁴² Perquè fa uns quants dies en Hassan va trucar a la porta d'en Guillem i, de sobte, li va obrir precisament l'Aixa, la seua filla: «Ell es devia fixar que no duia el mocador, però no va dir res» [II: 35]. Nogensmenys, l'Aixa interpreta aquest encontre sobtat a Catalunya amb el seu pare com una amenaça per a la seua llibertat —com amenaça era també per a l'Haïssa l'amor de l'Haran a *El mercat de les delícies*—, recorda a l'escena IV la seua violació per l'home de la barca i responsabilitza el seu pare de totes les seues desgràcies:

AIXA: Per culpa seva fugir, per culpa seva el mar, la nit del mar, el mar que ja no suportó, per culpa seva l'home de la barca, ell, sí, ell allà al davant, el culpable, sí, el culpable de tot i, ves per on que apareixia del no-res, trucava al timbre, se'm plantava al davant i amb una rialleta

42. «Amb l'assassinat de Hassan, Aixa no sols consuma la venjança contra l'autoritarisme del pare, afavorida per la providencial aparició que fa, sinó que rebutja la seva identitat, la memòria, per salvar el futur que s'ha imaginat al costat de Guillem, com una dona integrada a la societat catalana» (FOGUET I BOREU, Francesc. Ob. cit. Pàg. 12).

em deia «t'he trobat a faltar, *baldufa*, t'he trobat a faltar» [IV: 55].

Però l'Aixa interpreta la presència del seu pare —l'espectador sap que fruit de l'atzar— des d'un altre malentès. Per a ella, erròniament, la presència de Hassan a Catalunya «volia dir que el meu pare venia a buscar-me, a reclamar allò que era seu, les seves monedes, les seves catifes, les seves cabres, el fotut matrimoni, per què, si no?, per què si no hauria vingut?, digues, per què?, per què?» [IV: 56]. Una presència que amenaça tots els somnis de llibertat d'Aixa que, mentre prepara el te a la cuina, valora el perill de la nova situació: «Jo no tenia papers, no era ningú, no podia triar, fugir, fugir un altre cop, això sí que no, ningú pot decidir per tu, ningú hauria de decidir per tu» [IV: 56]. Però quan l'Aixa torna, es troba que el seu pare «havia anat cap al balcó i havia caigut» [IV: 56] per un balcó sense barana. I ara es quan l'Aixa decideix assassinar el seu pare que, penjat al balcó, «va començar a cridar que què feia, que qui era, nena, deia, t'estimo, què fas, sóc el pare, sóc...» [IV: 57]. Tot sentint amenaçada la seua llibertat, el seu futur amb en Guillem, l'Aixa tracta de justificar el seu parricidi com la concreció del destí del seu pare, un destí tràgic que és també voluntat d'Al·là: «Déu va voler que caigués [...]. El destí del meu pare era veure'm abans de morir, el meu destí és un altre, el meu destí és aquí, al teu costat» [IV: 58].

Perquè l'Aixa, a diferència del seu pare, representa la voluntat d'integració total de l'immigrant magribí il·legal a la societat catalana. Nogensmenys, ara el dilema moral de l'Aixa rau en si dona part o no a la policia: si no, la mala consciència li durarà mentre visqui; i si dona part, es nega ella mateixa el seu futur, el seu somni d'integració a la societat catalana, tot mitjançant el matrimoni amb en Guillem:

AIXA: S'adonaran que no tinc papers, una «dona soltera» sense papers, em faran fora, m'entaforaran en un avió i m'enviaran cap allà baix, com una mercaderia defectuosa. Oi

que no ho vols, això? Oi que no ho vols? (*Pausa breu.*) Entens ara per què t'ho explico tot això? Hi haurà un dia que la casa on viuré serà casa meua, i que els meus veïns em saludaran pel carrer i em diran «bon dia, senyora tal», i el nom que diran sonarà català. Aquell dia no hauré de passar cap més frontera d'amagat. No vull més pel·lícules a la meua fantasia, només tinc ganes de descansar, descansar i prou. Mira'm, sé que m'estimes, entens per què fa tanta estona que parlo? Ho entens? No vull cap secret entre nosaltres, però tampoc vull que ningú decideixi per mi, no, no ho vull, NO VULL QUE NINGÚ DECIDEIXI PER MI [IV: 59].

Finalment, a l'escena V en Guillem consuma aquest malentès col·lectiu, fruit de la incomunicació entre l'Aixa i el català. En Guillem interpreta la presència de Hassan a casa seua com l'evidència que és l'amant de l'Aixa, a la qual té ara «*estirada i lligada al llit amb un esparadrap a la boca*» [V: 60]. I, en aquesta situació, en Guillem comença la seua patètica confessió d'amor:

GUILLEM: Volia dir-te que t'estimava, que em volia casar amb tu. Tants anys carregant-vos com a mercaderia, tants anys fent tractes embrutidors amb vosaltres, tants anys menyspreant-vos, tants anys de principis i fidelitats i vet aquí que ara em declarava, i em declarava a una mora. Havies fet trontollar les meves conviccions més arrelades [...]. Si el meu pare hagués aixecat el cap... El teu Guillem s'ha enamorat d'una mora, pare, d'una mora de merda [V: 62-63].

Història d'una incomunicació tràgica, tampoc en Guillem li va confessar el seu amor a l'Aixa aquella nit que la va convidar a cava a la cuina. Un amor per «una mora de merda» que en Guillem interpreta al seu monòleg com una traïció a la seva identitat catalana, a la memòria històrica de la seva família, al nacionalisme essencialista i «pura sang» del seu pare, a una concepció conservadora i xenòfoba a la qual aquest veritable fill de puta es manté fidel per la força de la

sang i pel prestigi de la tradició. Un amor per «una mora de merda» que significa la ruptura amb aquesta herència familiar de nacionalisme «romàntic», amb aquesta memòria històrica que el personatge sent com una càrrega, com «una mortalla» de la qual és presoner i de la qual vol alliberar-se. Un amor per «una mora de merda» que significa, doncs, la temptació de traïr un passat i una identitat, és a dir, la defensa d'un futur de mestissatge:

GUILLEM: Quan pensava en tu els mobles em sobraven, i els quadres, i totes les mandangues de tants i tants anys. [...] Era un amargat, un mort sense vida, vivia pels morts i algun dia moriria sense res, una mortalla de memòria i res més, res més. Memòria. De què ens servia la memòria? [...] Quins collons! Havia de venir una estrangera per alliberar-me de la memòria, sí, per alliberar-me. Només perquè ja t'estimava. T'estimava [V: 64].

També per a en Guillem, com per a l'Aixa, l'amor és la llibertat i, en ambdós personatges, l'alliberament d'una memòria històrica que els hi ofega. L'espai escènic juga, doncs, una funció simbòlica important: mobles, quadres i «mandangues de tants i tants anys» constitueixen la decoració d'un temps passat, d'un món vell i caduc, de la memòria familiar, una escenografia que ara cal modernitzar amb el mestissatge. Però el malentès tràgic frustra la possibilitat que aquesta temptació d'en Guillem sigui realitat, puix que el dia que ha decidit donar-li l'anell de promesa a l'Aixa és tot just el mateix dia en què veu en Hassan, «un dels meus clients, un vell conegut del meu pare» [V: 64], abraçat amb ella:

GUILLEM: No era boig, ho havia estat, però ara ja no ho era, ja no. Ara hi veia clar, més clar que mai, havia estat a punt de caure en un parany terrible, havia estat a punt de traïr la memòria dels meus, de llençar els meus mobles, havia estat a punt de vendre la meua puresa a la temptació d'una carn esplendorosament estrangera [V: 65].

I aquesta frustrada temptació amorosa, interpretada com una traïció a «la memòria dels meus» i a la seua pròpia «puresa» de sang, se substitueix ara per una temptació homicida contra en Hassan, un dels seus «clients», impulsada per un sentiment de revenja contra els suposats amants:

GUILLEM: Vaig córrer cap a ell amb les dues mans esteses [V: 66].

Batlle construeix *Temptació* amb una sèrie de recursos tècnics (fragmentarisme, discontinuïtat temporal, dosificació gradual de la informació com a instrument que possibilita la reconstrucció per part de l'espectador dels fets dramàtics) que són característics del teatre actual. Així, ara és quan en Guillem evoca la seua reacció violenta, de ràbia i indignació en sentir-se traït pels dos moros de merda: empenta en Hassan, que es queda penjat del balcó, s'amaga a continuació a dalt, després l'Haïssa el deixa caure, en Guillem tot seguit baixa, fa veure que acaba d'arribar i abraça amb odi l'Aixa: «En aquell moment vaig jurar que em venjaria de tu» [V: 67]. I la venjança es concreta finalment en decidir un futur de prostitució per a l'Aixa, una immigrant il·legal que es converteix així en una víctima innocent. Una víctima innocent que, de l'espai simbòlic del paradís de la casa familiar catalana, serà condemnada a l'infern del bordell, és a dir, a ser explotada sexualment per un «amic» d'en Guillem que tot just està a punt d'arribar:

GUILLEM: Treballa en una casa molt confortable, hi viuen altres noies, t'hi trobaràs bé, només has de ser amable amb el propietari, i fer tot el que et digui. Ho has entès? Ell et cuidarà bé, de vegades voldrà tastar la mercaderia, per això t'he lligat. Oi que no et sap greu? Ara, tu i jo ens hauríem d'acomiarar. (*Guillem comença a despullar-se lentament.*) [...] Ja ho saps: «ho puc vèncer tot, menys la temptació». I tu, ja ho saps, em temptes. (*Ell està despu-*

llat als peus del llit. S'enfila al llit.) Em fa l'efecte que el meu pare aprovaria que fos en aquest llit. Adéu, Aixa.

Fosc [V: 68].

I en la «Coda», de nou «en pantalla, imatges del primer metratge d'una pel·lícula: ratlles, números... Comença la pel·lícula. [...] Escrita a mà, més o menys borrosa, una paraula:

TEMPTACIÓ

HASSAN, *al cap d'una estona*: Tinc quatre fills, tres nois i una noia. Els més petits són allí baix, amb la meua dona; el noi gran i la noia van venir abans que jo. El noi..., el noi, fa tres anys i la noia, l'any passat. Tinc moltes ganes de veure'ls.

Sobtadament la pel·lícula s'encalla. La pel·lícula resta definitivament aturada.

Fosc [69].

Fruit d'un malentès tràgic, tant en Hassan com l'Aixa són víctimes d'en Guillem: els immigrants il·legals magribins es converteixen així en vulgars «clients», en mercaderia humana per a la seua explotació salvatge per part del capitalisme català. I, per la seua banda, en Hassan és víctima tràgica d'un doble malentès: per part d'en Guillem, per creure'l l'amant de l'Aixa; i per part d'aquesta, pel fet d'interpretar la presència del seu pare a Catalunya com una amenaça per al seu futur en llibertat, per la seua voluntat d'integració en la societat catalana mitjançant el matrimoni amb en Guillem. Aquest, finalment, ha superat la temptació de l'amor per una mora de merda, la temptació del mestissatge i de la traïció a la memòria històrica de la seua «romàntica» i «pura» identitat catalana, per a reafirmar-se com un fill de puta explotador d'immigrants il·legals, una imatge gens amable, per cert, de la societat d'acollida.

CONCLUSIONS

La Jasmina d'*Abú Magrib*, l'Haïssa d'*El Mercat de les Delícies* i l'Aixa de *Temptació* són joves magribines que es rebel·len contra la seua condició de dones islàmiques sotmeses a l'autoritat del pare i lluiten en defensa de la seua llibertat per a decidir el seu futur: la Jasmina d'*Abú Magrib*, per exemple, s'enfronta amb el seu pare, Salam, musulmà integrista. Per la seua banda, la decisió d'emigrar ha estat iniciativa de l'Haïssa a *El Mercat de les Delícies*, tot imitant la seva germana Fàtima, que treballa ja com a assistenta en un hotel de Brussel·les. L'Haïssa ha decidit fugir del Marroc per aconseguir la llibertat i aquest anhel de decidir per ella mateixa la seua vida és tan intens que arribarà fins al punt que, quan pensi que l'Haran, el seu promès, és una amenaça contra el seu futur, no dubtarà a assassinar-lo. Finalment, l'Aixa de *Temptació* acabarà també per assassinar en Hassan, el seu pare, en interpretar erròniament la seva presència a Catalunya com un obstacle per al seu futur d'integració social.

Els tres autors desenvolupen les seues obres amb diferents estratègies dramaturgiques però totes coincideixen, doncs, en un desenllaç tràgic: Molins ens descriu el viatge iniciàtic del protagonista a través de constants canvis de l'espai escènic i narra l'odissea europea d'Abú Magrib, estructurada en denou fragments, on hi ha un desenllaç tràgic que suposa la mort del protagonista i la frustració amorosa de Jasmina. Gomis escriu un drama de situació, basat en el diàleg convencional entre dos personatges, que deriva també en tragèdia amb la mort de l'Haran. I, finalment, Batlle escriu un «drama relatiu» on també, fruit d'un malentès col·lectiu, els dos immigrants il·legals, Hassan i Aixa, pare i filla, seran, cada un d'ells a la seua manera, víctimes innocents de la temptació del català Guillem.⁴³

43. Foguet i Boreu afirma que la marroquina Aixa i el català Guillem «es troben davant d'una temptació fatal: renunciar a la pròpia memòria, és a dir, a la identitat» (Ob. cit. Pàg. 11).

EPÍLEG

Tinc la impressió que el conflicte de fons que planteja a la societat catalana del segle XXI la presència d'immigrants magribins i la d'altres llengües, races i cultures (mestissatge, multiculturalisme, diversitat cultural i ètnica, racisme, eurocentrisme, nacionalismes, assimilació i integració), s'està plantejant cada vegada amb més profunditat i rigor al teatre actual escrit en llengua catalana. Així, de la platja andalusa o canària a, per exemple, un pis del Raval de Barcelona l'any 2005, l'espai escènic ens pot servir per a demostrar com la dramaturgia catalana dels darrers anys s'acosta cada vegada més al cor del conflicte, a la realitat social actual de Barcelona i Catalunya. En aquest sentit, dues darreres obres em semblen exemplars: *Oasi*, de Carles Batlle, i *Forasters*, de Sergi Belbel.

A *Oasi*, de Carles Batlle, l'exiliat català Xavier torna de Londres a la seva casa natal en «una vall, prop dels Pirineus. Any 2001»,⁴⁴ una casa en la qual «l'amo» [46] ha crescut amb el seu «germà» Raixid, els pares del qual van morir en un accident. I en Raixid, que va ser tractat pels pares d'en Xavier «com si fos de la família, com si fos fill seu» [70], s'ha casat amb la Maria. Un Xavier que, per aplicació de la Llei antiterrorista, arribem a saber que va estar empresonat un any a Madrid per oposar-se a la construcció d'un canal per a la competició de rem a les Olimpíades de Barcelona 1992 («vam organitzar-nos: defensaríem la terra» [57]) i que se sent ara «un intrús [...] a casa vostra» [45]. Un Xavier que ha tornat del seu exili anglès perquè «volia saber si era possible recuperar el passat» i ara ha entès que «tot el que vaig deixar aquí ja no existeix» [54] i «que la meua autèntica vida [...] s'amaga en aquests deu anys, allà dalt, a Anglaterra»:

44. BATLLE, Carles (2003). *Oasi*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre. Pàg. 25.

XAVIER: El meu vent ha esborrat el paisatge de la meva infantesa, el paisatge de la meva joventut. No queda res. No queda res. No sento els mateixos sorolls. Quan miro per la finestra, no veig el mateix. Hi ha un polígon a l'entrada del poble, i l'autovia. Fins i tot ha canviat el color de l'aire, i l'olor. [...] Tot és mort [69].

Un Xavier que a Londres, en canvi, s'enyorava de la casa familiar («aquesta casa m'hauria de retornar els records, les sensacions...» [55]) i que ha descobert ara tot el contrari, el desarrelament característic de tot exiliat:⁴⁵ «ves per on, jo, en canvi, sóc un estrany. [...] Sóc un intrús» [59]. En Raixid, davant la ruïna econòmica d'en Xavier i la imminència de la inundació de la casa per a la construcció d'una «resclosa» que ha projectat ell mateix [63], li prega com a favor que li vengui els negocis i les terres [62] i demana per aquest motiu la complicitat de l'Aixa:

RAIXID (a AIXA): No es pot viure del passat... Ha arribat la meva hora, Aixa, la nostra hora. Enfonsarem aquestes muntanyes, construirem fins al capdamunt, tindrem de tot. Serà un país bonic. I ho haurem fet nosaltres. Nosaltres. Confia en mi [75].

Però el destí de l'Aixa està també nord enllà, a Londres, amb en Xavier.⁴⁶ Un Xavier que «llença el llibre per la finestra»

45. «Aquí, mitjançant una inversió intrigant dels paradigmes tradicionals, l'ésser desarrelat, desterritorialitzat i sense lloc no és pas l'immigrant àrab, sinó l'uropeu que ha estat vivint dins un estat d'exili i d'alteritat» (FELDMAN, Sharon G. «Tornar a casa», pròleg a *Oasi*. Ob. cit. Pàg. 15).

46. «Aixa també s'ha embarcat en el seu propi trajecte d'exili; i per això es debat per recordar/oblidar el seu oasi. En efecte, mentre l'oasi es transfigura en un simple miratge dins la memòria d'Aixa, ella, a canvi, s'apropia dels records de Xavier» (FELDMAN, Sharon G. Ob. cit. Pàg. 18).

[83] –un llibre que poc abans ha confessat l'Aixa que «és la meva joventut» [81], el regal que li va fer en Raixid– i decideix finalment, a instàncies de l'Aixa («No lluitis més, deixa-ho tot, ven-l'hi tot a en Raixid. Ven-l'hi tot. Marxem... No quedarà res. No queda res. Ja no queda res. Començar, començar de nou. Lliure» [81]), de retornar a Londres amb l'Aixa: «Me'n vaig. Prepara els papers, tota serà per a tu, passaré per casa teva» [85]. Una decisió que, òbviament, complau Raixid:

RAIXID: Et sentiràs orgullós d'aquesta terra. És la nostra terra. La nostra terra anirà al capdavant del món, ningú no ens deturarà. I tu també hi hauràs tingut alguna cosa a veure [85].

Una altra vegada, com a *Temptació*, Batlle fa servir l'espai escènic amb una funció simbòlica: la casa familiar a *Oasi* és la senya d'identitat i torna a representar la memòria històrica, l'arrelament a la terra.⁴⁷ I si a *Temptació* el mestissatge era un desig frustrat i la casa d'en Guillem continuava a les seues mans, ara la casa d'en Xavier té un amo nou: el seu «germà» Raixid, l'àrab de naixement que «s'ha quedat a l'espai adoptiu de la seva infància».⁴⁸

A l'«Epíleg» de *Forasters*, de Sergi Belbel, la venda per part del Fill del pis de baix a l'Home del segle XXI –al qual

47. Feldman defensa que *Oasi* «representa un cas excepcional i significatiu segons el qual una nova imatge de Catalunya ha començat a aparèixer» (FELDMAN, Sharon G. Ob. cit. Pàg. 10) i afirma que Batlle «concep la noció de Catalunya en relació amb un discurs clarament basat sobre l'exili, el desplaçament, la migració i el retorn» que «col·loca la seva obra dins un espai ambivalent de transaccions i dislocacions interculturals dins el qual Catalunya està implicada» (FELDMAN, Sharon G. Ob. cit. Pàg. 13) i que «la identitat cultural es concep com una noció dinàmica i no pas estàtica» (FELDMAN, Sharon G. Ob. cit. Pàg. 17).

48. FELDMAN, Sharon G. Ob. cit. Pàg. 14.

declara haver reconegut «des del primer moment»⁴⁹ ens situa ja davant la realitat de mestissatge en la societat catalana actual. Un pis de baix, habitat per una família catalana de tota la vida, pis que representa la seua identitat i la seua memòria històrica. I un Fill del segle XX que a l'escena III de la primera part li diu a la seua Mare malalta, quan aquesta li demana pels sorollosos veïns del pis de dalt, els immigrants andalusos: «No són d'aquí. Vénen d'algun lloc del sud» [48]. Aquest mateix Fill del segle XX que a l'escena IX de la primera part rep el pis com a herència de llavis de la Mare –la família ho ha perdut tot, «tot excepte aquesta casa» [98]– i li diu amb solemnitat: «Jo mai no em vendré aquesta casa, t'ho prometo» [98]. I una Mare del segle XX que li confessa un secret al Nen del pis de dalt: «Aquest és el meu secret: m'hauria agradat molt tenir un fill com tu» [133].

I, en canvi, un Home del segle XXI que a l'escena VIII de la primera part parla amb la Filla malalta i li confessa la seua intenció de comprar el pis: «M'agradaria que convencessis el teu germà perquè es vengués aquest pis. El vull comprar» [81]. Doncs bé, aquest Nen del segle XX, «el fill petit dels de dalt» [50], s'ha convertit en l'Home del segle XXI –un professor universitari que ha estat contractat per una universitat de Barcelona molt propera– i és el que acabarà comprant el pis a l'«Epíleg».⁵⁰ Un epíleg en el qual l'Home del segle XXI –el Nen del segle XX que davant la Mare li confessava ser «el primer de la classe» [131]– parla molt significativament amb el petit Orfe –l'«actor que interpreta el

49. BELBEL, Sergi. *Forasters*. Ob. cit. Pàg. 151.

50. Sharon G. Feldman afirma que Belbel «reflexiona a *Forasters*, la seva obra més ambiciosa fins ara, sobre els temes vigents de la diversitat cultural i ètnica, les poblacions desplaçades i la immigració, el racisme i l'etnocentrisme, l'assimilació i la integració» («Dins la nostra memòria», pròleg a *Forasters*. Ob. cit. Pàg. 19-20) i que «la manca de diferència culmina amb la revelació que un veí de dalt ha comprat el pis de baix (una revelació que apareix en el pròleg com un element de premonició, que culmina en l'epíleg i forma així un marc que enquadra la resta de l'acció dramàtica)» (Ob. cit. Pàg. 22).

Nen del segle XX» [30]–, «un Nen d'onze anys» [68], simpàtic i intel·ligent, que informa al Pare que «de gana van morir els meus pares» [103], que viu ara al pis de dalt –recordem que habitat per persones d'«un altre continent» [30] i que li confessa a l'Home que no és el primer de la classe: «Et dic un secret? (*Pausa*) És mentida! Em va fatal! Aquest cole és una merda» [153].

Així, un «xarnego», un andalús immigrant a Barcelona als anys seixanta –per exemple, Manolo el Pijoaparte, de Juan Marsé, personatge de *Últimas tardes con Teresa*–,⁵¹ un d'*Els altres catalans*, de Paco Candel,⁵² és el nou amo del pis de la família catalana al segle XXI, com potser ho serà demà un immigrant magribí. S'acompleix així la voluntat del poeta Jaime Gil de Biedma als versos darrers del seu poema «Barcelona no és bona, o mi paseo solitario en primavera», quan puja a peu cap al castell de Montjuïc, trepitja amb «los murcianos» i escolta «estos chavas nacidos en el Sur / hablarse en catalán»:

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-taulells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.⁵³

51. MARSÉ, Juan (1966). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix-Barral. Novel·la que va guanyar el Premi Biblioteca Breve de l'any 1965.

52. CANDEL, Paco (1964). *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62. Candel és autor també d'*Encara més sobre els altres catalans* (Barcelona: Curial, 1973), *Un xarnego en el Senado* (Barcelona: Plaza&Janés, 1979) i *Els altres catalans vint anys després* (Barcelona: Edicions 62, 1985, pròleg d'Oriol Badia).

53. GIL DE BIEDMA, Jaime (1975). «Barcelona no és bona, o mi paseo solitario en primavera». Dins: *Las personas del verbo*. Barcelona: Barral Editores. Pàg. 79.

Finalment, cal recordar que Sergi Belbel, l'autor de *Forasters* i «fill d'una família immigrant amb arrels a Andalusia i a Castella»,⁵⁴ ha estat nomenat recentment director del Teatre Nacional de Catalunya. Doncs bé, no dubto que, si la dramaturgia catalana actual és, com crec, una dramaturgia viva, en anys vinents diferents autors coincidiran, amb estratègies dramaturgiques diverses, a plantejar el tema de la immigració en tota la seva complexitat. Així, no cal ser profeta per advertir que —amb la memòria de *Salamandra*, de Josep Maria Benet i Jornet, com a teló de fons—⁵⁵ de l'actual Raval de Barcelona, per exemple, eixirà el futur dramaturg català del segle XXI: entre aquests nous *altres catalans* que ara assisteixen a les escoles públiques d'arreu de Catalunya, un Abú o una Aixa escriurà aviat, en llengua catalana, el drama (o melodrama) de la immigració magribina actual.

54. BENET I JORNET, Josep Maria. «Sergi Belbel: tot just comença», pròleg a *Forasters*. Ob. cit. Pàg. 7.

55. BENET I JORNET, Josep Maria (2005). *Salamandra*. Barcelona: Proa / Teatre Nacional de Catalunya.

Dels usos de la fragmentació en el drama català contemporani¹

Carles Batlle i Jordà

Institut del Teatre / Universitat Autònoma de Barcelona

El procés de recerca formal en què se submergeix el drama d'ençà de les acaballes del segle XIX se'ns revela, avui per avui, en una escriptura essencialment *fragmentada*. Diversos teòrics i dramaturgs han posat l'accent sobre aquesta qüestió.² Per part meva, també he volgut fer una aportació personal sobre el tema. En primer lloc, com és de calaix, situaré mínimament la qüestió. Tot seguit, però, miraré de desenvolupar, amb exemples de textos teatrals escrits en llengua catalana, una idea de collita pròpia: la fragmentació en el drama contemporani forma part d'un disseny dramaturgic que, més que no pas buscar el *distanciament*, mira de garantir la tensió-atenció del receptor fins al final.

L'AVENTURA DEL «DRAMA CONTEMPORANI»

Segons la coneguda teoria de Peter Szondi (Szondi, 1988), podem afirmar que, des del Renaixement fins a les acaba-

1. Poques setmanes després de llegir aquesta comunicació, algunes de les reflexions que s'apunten a la seva primera part veuran la llum en l'article: «Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani I». *Pausa*, núm. 21 (juny 2005), pàg. 115-126. En aquest sentit, només la segona part —l'específicament catalana— és plenament inèdita.

2. Val la pena destacar, a França, les aportacions del Grup de recerca sobre la *Poétique du drame moderne et contemporain* de l'*Institut d'Études théâtrales* de la Universitat París III, sobretot les reflexions dels seus caps visibles, Jean-Pierre Sarrazac i Jean-Pierre Ryngaert.

lles del segle XIX, impera una forma dramàtica diguem-ne tradicional que, per bé que atemporal (o ahistòrica), suporta uns continguts mutables (històrics) que s'hi adapten. El resultat d'aquesta unió és allò que l'autor bateja com a «drama absolut»: l'actualització d'unes relacions interpersonals —bàsicament dialògiques— en un present absolut. El drama, entès així, oculta el seu caràcter de representació, és a dir, que no s'hi permeten «trets èpics il·lícits». Per això el dramaturg és absent del drama. «Els mots parlats en el drama són tot decisions, són resultats de la situació i romanen en ella; de cap manera no s'han d'interpretar com si provinguessin de l'autor» (Szondi, 1988: 14).

La «crisi del drama», del «drama absolut», arrenca aproximadament l'any 1880 i, en mots de Jean-Pierre Sarrazac, és una resposta «a les noves relacions que l'home manté amb el món, amb la societat. Aquesta nova relació s'instal·la sota el signe de la separació. L'home del segle XX —l'home psicològic, l'home econòmic, moral, metafísic, etc.— és sens dubte un home *massificat*, però per damunt de tot, és un home *separat*. Separat dels altres, separat del cos social, que tanmateix el colla, separat de Déu i dels poders invisibles i simbòlics... Separat d'ell mateix, pelat, explotat, esquarтерat. I escindit —com ho seran especialment les criatures ibsenianes o txekhovianes— del seu propi present» (Sarrazac, 2001: 8). Això vol dir que les tendències, els pensaments i les preocupacions de la nova època ja no s'adapten a la forma fixa establerta. En altres mots, que s'imposa una nova dialèctica entre forma i contingut. Segons explica Sarrazac, en el moment històric en què marxisme i psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món, l'univers dramàtic que s'ha imposat des del Renaixement —aquesta esfera «d'esdeveniment interpersonal en el present»— deixa de ser vàlid. La pressió dels nous continguts (l'*escissió* psicològica, moral, social, metafísica entre l'home i el món) fa trontollar una forma dramàtica dissenyada des d'Aristòtil amb l'objectiu de crear un conflicte interpersonal que es resolgui, en un o altre sentit, mitjan-

çant una catàstrofe. El «drama absolut» trontolla. Neix el «drama modern».

Així doncs, l'aventura del «drama modern» s'inicia al moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica. Si ho hagués d'enunciar en una sola frase, identificaria aquesta aventura amb *la recerca incessant d'una nova forma*. Txèkhov, Ibsen (Batlle, 2003), Hauptmann o Strindberg viuen problemàticament la contradicció entre les seves concepcions de l'individu i del món i les solucions formals que els ofereix el «drama absolut». I treballen per trobar una sortida airosa, òptima. Tanmateix, segons el que es desprèn de Szondi, aquests quatre autors, tot i ser uns grans innovadors, no aconsegueixen alliberar-se del jou que els imposa la tradició. No hem d'oblidar que Szondi, que escriu el seu assaig l'any 1954 (època d'eclosió de la dramaturgia brechtiana), pateix d'un prejudici crític segons el qual l'única via de sortida per al «drama modern» està en un camí, diguem-ho així, que mena directament a l'*epicitat*.³ Des d'aquesta perspectiva, les vies obertes pels autors citats són provatures inconcluses, fins i tot frustrades, que finalment culminen en les aportacions èpiques de, per exemple, Piscator, Brecht, Bruckner o Wilder. Tot i el prejudici —aquesta *epicitat* necessària, i també la idea que hi ha un inici i un final de procés—, l'aproximació szondiana a la «crisi del drama» ens és extraordinàriament valuosa en la mesura que sap, «tot retenint els principis socioestètics» on s'abeura, emancipar-se d'allò que hi ha de dogmàtic en el pensament lukacià, «la seva condemna del decadentisme, del formalisme, de totes aquestes *riques experiències* sobre la forma del teatre» (Sarrazac, 2001: 12). Experiències a les quals, precisament, està consagrada la *Teoria del drama modern*. Per entendre'ns: hem de renunciar a la idea que la fi del teatre dramàtic hauria pogut ser el teatre èpic. Si no revisem Szondi, algú encara

3. Segons Sarrazac, la teoria de Szondi està fortament arrelada en l'*Estètica* de Hegel i en la *Sociologia del drama modern* de Lukács.

podria creure que el manteniment de la relació intersubjectiva (entre persones), pròpia del drama, i, sobretot, la crida a –cito un cop més Sarrazac–. «L'intrasubjectiu, a l'íntim, tan presents en el teatre del segle XX, d'Strindberg a Adamov o a Sarah Kane, signifiquen indefectiblement una regressió cap a l'individualisme, l'apolitisme, breu: el teatre *burgès*.» El tema, no cal dir-ho, és apassionant: ¿Podem dir que el teatre de Pinter, pel seu component *intrasubjectiu*, és un teatre *burgès*?

Sembla evident, doncs, que la «crisi del drama» no és un procés tancat, amb data de caducitat, que ens ha de dur (o ens va dur) irremeiablement a l'eclosió d'un teatre èpic modern, sinó que, més aviat, es tracta d'un procés obert, una *crisi sense fi* (en els dos sentits de la paraula: sense final i sense objectiu), que busca solucions diferents a dialèctiques diferents en èpoques diferents. Avui, els autors del «drama contemporani» encara estem buscant la nostra forma.

Els estudiosos del tema han tendit a dividir la crisi de la forma dramàtica tradicional en diverses crisis de menor envergadura: una crisi de la història («dèficit i esquarterament de l'acció»), una crisi del personatge (Abirached, 1994), una crisi del diàleg i una crisi de la relació entre sala i escena.⁴ Alguns d'aquests processos ens condueixen directament al concepte de *fragmentació* en el «drama contemporani».

FRAGMENTACIÓ I RESTITUCIÓ

«L'escriptura per fragments –diu Jean-Pierre Ryngaert– s'oposa evidentment a un principi essencial de la construc-

4. Vegeu les conclusions de SARRAZAC, 2001. També, en paraules de Jean-Pierre Ryngaert: «L'afebliment de la faula o la seva dissolució, la desaparició del personatge, el diàleg a trossos, els capgirells del temps i de l'espai, han esdevingut d'ara endavant algunes de les característiques més conegudes dels textos *oberts*» (Ryngaert, 1999: 16).

ció dramàtica clàssica, el de la progressió i l'encadenament, que demana que mai no es deixi l'escena buida i que tot vagi en la mateixa direcció, la direcció del desenllaç, lògicament engendrat des del començament per un inici únic» (Ryngaert, 2002: 13). La progressió del drama obeeix a les regles d'un desenvolupament en el qual cada part engendra necessàriament la següent. El fragment, en canvi, indueix a la «la ruptura, la multiplicació dels punts de vista, l'heterogeneïtat», a la possibilitat d'explorar pistes paral·leles o contradictòries.

Les tècniques de *fragmentació* (que ja detectem en el barroc, i resseguim en les avantguardes, al teatre èpic o, fins i tot, al teatre de l'absurd) són a la base d'una orientació dramàtica essencialment postmoderna (en el sentit que Lyotard parlaria de l'acceptació de l'heterogeneïtat i la dissensió). De fet, d'ençà del debat postmodern als anys vuitanta i fins a l'actualitat, s'han multiplicat les escriptures del *desmuntatge* o de la *deconstrucció*. La qual cosa ha obert una controvèrsia força interessant. Breu: ¿els creadors han de contemplar opcions de *restitució* (*remuntatge*, *reconstrucció*) per als processos de recepció dels seus productes artístics? Així, per exemple, quan parlem de *fragmentar la història*, hauríem de considerar fins a quin punt s'han previst les vies de la seva *restitució* per part del receptor (és del tot versemblant que l'autor no hagi tingut en compte ni la possibilitat ni la necessitat de fer que la història sigui restituïble). Per tant, la famosa «crisi de la història» contempla, o bé la inexistència prèvia d'aquesta història, o bé la seva completa dissolució (en el cas que la *restitució* sigui, bé per error, bé per omissió, del tot inviable). Podríem elucubrar sobre els beneficis o els inconvenients d'aquestes dues opcions –*restitució* o *no-restitució* de la història–, però no sortiríem de les apreciacions personals.⁵

5. Tornem ara per un moment a Szondi i plantegem un sil·logisme a partir de les seves idees. *a)* En opinió del crític, el «jo èpic» treballa per establir lligams i reordenar, per objectivar, per restituir. *b)* el «jo

Al meu entendre, hi ha una tendència innata del receptor cap a la *restitució*. I això passa sempre. Tal com diria Umberto Eco, les obres són una mena d'artefactes «mandrosos» que reclamen del lector una autèntica «cooperació» perquè n'emergeixi el sentit (Eco, 1979). I d'entre els textos, els de teatre més; i d'entre els de teatre, el «drama contemporani» molt més encara (es tracta d'una qüestió d'*obertura*). En aquest sentit, crec que fóra adequat que el creador no negligís mai els diversos itineraris d'aquesta cooperació. M'agrada pensar en els autors, tal com fa Jean-Pierre Ryngaert, com algú que desfà i refà al mateix temps.

FRAGMENTACIÓ I RECEPCIÓ

El conreu de la forma dramàtica tradicional («drama absolut») comporta l'ús, més o menys conscient per part de l'autor, d'un seguit de recursos avalats per la lògica supervivència de l'*eficàcia* a través del temps. Alguns han parlat de *fórmula*. De fet, podem parlar de fórmula, amb una certa propietat, quan ens referim a l'estat de la forma dramàtica

èpic» és consubstancial al «drama modern». Conclusió: si es prescindeix de l'opció d'un «remuntatge objectivador», s'invalida indefectiblement l'escriptura en qüestió com a alternativa dramàtica moderna o contemporània. Ja he parlat més amunt dels prejudicis szondians. Avui en dia, ningú no creu que la cosa hagi d'anar per aquí. Si a hores d'ara és absolutament clar que el caràcter èpic no és indispensable a l'hora de definir els «dramas modern i contemporani», potser tampoc no ho ha de ser la viabilitat o no del *remuntatge*. En aquest sentit, és força interessant el concepte de *détour* que, en els últims anys, amb una clara voluntat de continuar però de superar les idees szondianes, ha divulgat l'escola francesa. En poques paraules, la noció de *détour* (esmunyir-se, fer marrada, passar de costat, fer una giragonsa) si bé abraça la idea de *distanciament*, no s'aplica tant a la famosa objectivació brechtiana sinó a superar una certa idea de realisme (la que s'associa, en línies generals, al «drama absolut»). Segons això, les formes d'*estranyament* del *détour* acabarien sent les propostes del «drama contemporani» (Sarrazac, 2002).

en el moment en què s'inicia l'aventura del «drama modern»: em refereixo a la *pièce bien faite* i als seus mecanismes de construcció. Podríem arribar a dir que la pràctica d'aquests mecanismes de ben segur que comporta un cert encarcament de la creativitat. Segur que n'hi haurà que no hi estaran d'acord i que definiran la *fórmula* com a incentiu de la creativitat. Potser sí. De fet, la supervivència d'aquesta manera de fer és indiscutible si mirem bona part de la cartellera teatral o la majoria de produccions cinematogràfiques del mercat: l'herència de l'*eficàcia* encara és activa. És allò que Robert Mckee ha definit com l'«arquitràma» en el cinema contemporani (Mckee, 2003).⁶ El patró dramàtic tradicional, l'*arquitràma*, arriba carregat amb una estratègia *per defecte* a l'hora de dosificar la informació, de controlar les expectatives, d'organitzar els cops de teatre i, en definitiva, de garantir l'atenció del receptor. Per consegüent, es podria dir que l'experimentació formal del «drama contemporani» neix amb el llast d'un gran problema: si la *deconstrucció formal*, la fragmentació, implica una desarticulació d'aquesta *estratègia per defecte*, com ens ho hem de fer per fer que les nostres obres siguin interessants?, com podem garantir la tensió? ¿És per això que bona part dels drames actuals són acusats d'anar contra el lector-espectador?, que bona part dels textos ens cauen dels dits i esdevenen, en opinió de molts, productes endogàmics i autocomplaents?

Conclusió: la fórmula de l'*arquitràma* comporta un disseny més o menys preestablert del *receptor implícit* (allò que l'Estètica de la Recepció ha definit com la planificació d'una hipòtesi de recepció inscrita per l'autor en el propi text); el «drama contemporani», en canvi, ha de singularitzar aquest concepte i inscriure, per a cada text, una hipòtesi de recepció particular que vagi d'acord amb l'opció formal (dialèctica amb un determinat contingut) que s'estigui experimentant.

6. En aquest sentit, la *minitràma* i l'*antitràma*, definides per Mckee, correspondrien, *grosso modo*, a les diverses provatures dels drames modern i contemporani, no respectivament.

FRAGMENTACIÓ, RESTITUCIÓ I RECEPCIÓ

Segons Wolfgang Iser, un dels pares de l'Estètica de la Recepció, com més «indeterminats» siguin els textos, més compromès estarà el lector en la coproducció de la seva possible significació (tanmateix, si la indeterminació supera determinats límits, afegeix, el lector probablement se sentirà fatigat). El text, doncs, ha de contenir les condicions de les seves diferents actualitzacions. Bàsicament, «espais buits» que facin possible el joc interpretatiu i l'adaptació variable del text. Com menys «espais buits» –afirma Iser–, el text és més determinat i, per tant, més «avorrit». Tan sols els «espais buits» garanteixen una participació del lector en la realització i la constitució del sentit dels esdeveniments. En definitiva, el component buit del text –conclou– és la condició bàsica de la seva realització (Iser, 1989).

La separació dels *fragments* en el «drama contemporani» comporta una constel·lació d'«espais buits». S'espera que el lector col·labori activament en la recepció del text, en la *restitució* i reordenació d'aquests espais d'indeterminació. S'estableix un dens tramut d'informacions i expectatives (del qual, lògicament, no només podem responsabilitzar la «fragmentació») que incrementen el caràcter *misteriós*, *obert*, de l'obra. Deixar-se introduir en el joc que ens proposa aquest tramut ha de ser necessàriament una opció apassionant. Si no, tal com diu Iser, és que ha arribat el moment en què el lligam, la relació, entre els fragments ha esdevingut massa enigmàtica, que el receptor busca en va el rastre d'una perspectiva unificadora. Però què passa si l'autor ha prescindit de l'opció *restitutiva*, és a dir, si no vol que es restitueixi cap història, o línia temporal, o definició espacial, o veu enunciativa, o lògica formal predeterminada?

Res no passa. L'únic perill és que el receptor abandoni el text.

Perquè no es tracta de desqualificar cap opció creativa. Per a mi, la línia *no restitutiva* (si tenim en compte –insisteixo– que la voluntat de *restitució* és innata en les persones) és

arriscada, i, amb tot, tan acceptable com qualsevol altra. Per allunyar la línia *no restitutiva* de l'autocomplaença i l'esterilitat, només cal que l'autor inscrigui en el seu treball un *receptor implícit*; és a dir, que sigui conscient que a l'altra banda de l'escenari o del llibre hi ha un procés de recerca en marxa (un procés que, en un sentit o altre, ha de controlar). Ryngaert explica que hi ha un sentiment d'impotència que pesa sobre l'autor (i sobre el lector) si no es proporciona algun principi artístic de composició, alguna arquitectura subtilment indicada. Hi estic d'acord: cal aquest principi. Podem parlar de mecanismes de coherència textual, d'anàfores subtils, de petits *leitmotius*, d'estranyes repeticions, de lluminoses simetries, paral·lelismes o coincidències. Tant se val. Deixar-se anar, sense cap mena de control, per l'opció del *no-remuntatge* suposa evadir-se de tota preocupació per la comunicació, o millor encara, per la *interpretació*. És això possible? (Eco, 1996)

FRAGMENTACIÓ I DRAMA CATALÀ CONTEMPORANI

Els autors de teatre català actual, atents a l'evolució de l'escriptura contemporània, han incorporat la dinàmica que imposa la fragmentació a la seva producció dramàtica. No ho han fet tots, ni els que ho han fet ho han aplicat a totes les seves obres, però sí que podem parlar d'un volum de textos realment significatiu. D'entrada, cal distingir entre *fragmentació* i simple *seqüenciació*. Certament, l'organització dels textos en un seguit d'escenes –molts de cops breus i nombroses– no necessàriament implica una posició creativa postmoderna (en el sentit anunciat més amunt). Molts de cops tan sols suposa un projecte creatiu que, molt proper als plantejaments de l'*arquitrama* més convencional, s'abeura, entre altres coses, de la influència del muntatge cinematogràfic i el treball televisiu. No és d'aquests textos que vull parlar. I, amb tot, reconec que separar allò que és *fragmentació* d'allò que no ho és no sempre és fàcil. Fet i fet, la inci-

dència de les tècniques audiovisuals és fonamental en la construcció dramàtica contemporània, sigui postmoderna o no ho sigui.

Tanmateix, cal acotar. Partint de la dificultat enunciada, proposo que els fragments a valorar mantinguin entre ells, com a mínim, una relació basada en la combinació d'alguns dels paràmetres següents:

- a) Absència de relació causal entre escenes (autonomia de les parts).
- b) Canvi d'ordre cronològic (és a dir, no hi ha continuïtat temporal *lògica*).
- c) Canvis significatius de registre lingüístic entre escenes.
- d) Canvis de perspectiva o focalització sobre un mateix o diferents objectes (potser més evident quan parlem de successió de monòlegs, però també factible en escenes dialogades).
- e) Alternança entre *escenes* i *relats*, és a dir, entre situacions amb acció present i situacions amb acció referida.
- f) Canvis d'espai sorprenents, inesperats o inexplicables.
- g) Canvis en l'estatut de versemblança (intersecció o simultaneïtat de temporalitats o espais, jocs de realitat-ficció), etc.

Certament, cap d'aquests paràmetres, sol o en combinació, tampoc no garanteix l'aparició d'una dramàtica que plantegi la ruptura, la diversitat de perspectives, l'heterogeneïtat, com una via per dirigir una mirada polièdrica, perplexa i interrogadora davant la realitat. I, amb tot, potser hi ajuden una mica. En funció d'aquesta llista, per exemple, consultant a simple cop d'ull els meus prestatges, ja relaciono algunes de les obres més rellevants dels últims quinze anys: (per ordre alfabètic d'autors) *Després de la pluja* o *El temps de Planck*, de Sergi Belbel; *Desig* o *Olors* de Josep M. Benet i Jornet; *L'últim dia de la creació* o *Nus*, de Joan Casas; *Apocalipsi* o *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé; *Dramàtic*, d'Albert Mestres; *Àrea privada de caça*, d'Enric Nolla;

Una pluja irlandesa, de Pere Peyró; *La dona incompleta*, de David Plana; *Raccord*, de Rodolf Sirera, entre molts d'altres. La llista, evidentment, no és sistemàtica però apunta una línia de recerca que m'agradaria deixar oberta, per si algú la volgués reprendre.

De moment, per tal d'exemplificar la teoria apuntada en aquesta comunicació, comentaré *Paradís oblidat* de David Plana, una obra que tracta un dels temes més recurrents de l'escriptura contemporània: la memòria (com també ho fan *Olors* o *Raccord*). Hem vist que les formes de la *fragmentació* contemporània fan referència a allò que és divergent i heterogeni per tal de donar compte d'un univers opac i inestable la complexitat del qual rau –en mots de Ryngaert– en els camins transversals i en els desenvolupaments improbables. Si l'«univers opac i inestable» és el contingut, l'escriptura fragmentada ens serveix la forma. Aquest «univers opac i inestable» és percebut (o presentat o patit) pel *jo escindit* del subjecte contemporani, conscient o no de la relativitat dels fenòmens (de la realitat passada, present i futura), filtrat per la seva mirada perplexa. Per consegüent, els processos de la memòria (la personal i la col·lectiva) estan tan sotmesos a la descomposició, a la manipulació o a la fugacitat com ho està la forma teatral que els vehicula als escenaris. Vegem-ho.

Per començar, definiré l'obra atenent al conjunt de paràmetres que acabo d'enunciar; segonament, faré una aproximació molt sintètica (atès l'espai de què dispo) a la seva particular proposta de *receptor implícit* (tenint en compte les dificultats inherents al seu caràcter d'escriptura fragmentada).

«Paradís oblidat». Paràmetres de fragmentació

- a) La fragmentació de les escenes respon a una relació no causal iacrònica. Les escenes són autònomes.
- b) Durant la lectura, fins a l'última escena, no observem una relació clara –si és que hi és– entre els personatges de les diferents situacions. La successió d'espais també és sorprenent i imprevisible.

c) Les diverses situacions focalitzen de forma inquietantment estranya sobre *objectes* similars (que poden ser individus, accions o objectes concrets) en contextos diferents.

d) Les tres primeres escenes són «acció teatral present»; la quarta escena també, però augmenta la densitat d'elements «relatats» (elements de la història).

e) En l'última escena se superposen elements de realitat i elements onírics (visions). La informació que aporten aquestes visions xoca de vegades amb la informació obtinguda a les escenes, de tal manera que ja no sabem si la realitat és allò que hem percebut com a tal a les escenes o allò que ara percebem en les visions (o cap de les dues coses).

f) Com també fa a *La dona incompleta*, Plana opta per oferir, en la darrera escena, una explicació lògica (una solució) que permeti relacionar la sorprenent proposta formal i el contingut: hi ha un protagonista amb una malaltia mental degenerativa mitjançant el qual l'autor parla de la desestructuració de la memòria i de la relativitat dels fets, i també de la temporalitat que els endreça i els acull.

g) Així, en aquesta darrera escena, apareixen elements recurrents, paral·lelismes, pistes boiroses que semblen indicar una relació, que semblen proposar una *restitució*. I amb tot, el receptor és incapaç de fer una recomposició diàfana, completa, sense vacil·lacions.

Construcció del receptor implícit

(Un cop desmuntada l'estratègia per defecte de l'*arquitràma*.)

a) A la primera escena, tenim dos turistes al Carib. Entenem que són marit i muller. Es produeix una estranya revelació (important de cara a la tensió del final de l'obra): el marit ha acumulat i amagat en un banc una immensa fortuna. L'arribada d'un estrany just després d'aquesta revelació genera un primer element de tensió important: el perill, la por al desconegut que se'ns apropa, que no para de xerrar i

es declara «amic» nostre. I sí, es tracta d'un atracament. La parella es nega a donar els diners. Els receptors sabem que hi ha força diners a la cartera, el lladre no (ironia dramàtica). De sobte, la violència: la mort de la dona i la possible mort de l'home a mans de l'atracador. La tensió augmenta en la mesura que es tracta d'una violència que no esperem, no perquè no sigui versemblant ni possible, sinó perquè la lògica dramàtica convencional d'una primera escena, un cop presentats els personatges, no ens guia per aquest camí. L'efecte patètic s'incrementa en la mesura que som conscients que tots aquells diners no serviran per res, i, més encara, que tot plegat ha estat un acte gratuït, ja que —revelació final— no hi havia res a la cartera.

b) El pas a la segona escena, pel que fa a la tensió, és estrany. No hi ha gaires expectatives obertes. Per damunt de tot, la simple curiositat: com podrà continuar aquesta trama? Què queda pendent? Ben mirat, el canvi d'espai i de temps és una sorpresa esperada (anunciada pels títols: «Paradís tropical» per a la primera, «Paradís europeu» per a la segona). Ara observem una altra parella, amb una criatura de bolquers, en un parc d'una gran ciutat. Les primeres rèpliques semblen indicar una relació afectiva entre els dos personatges adults. El primer element de tensió apareix amb una estranya incògnita: qui i per què ha deixat un Ròlex en una bossa de plàstic plena de merda de gos? Amb tot, la principal virtut diguem-ne «tensional» de l'escena no té res a veure amb aquest interrogant: consisteix simplement a subvertir sorpresivament, en la segona meitat de la situació, tot l'ordre lògic establert en la primera (sobretot pel que fa a les pressuposicions relacionades amb la conducta i al rol dels personatges). El tema del Ròlex, doncs, es revelarà ben aviat com una pista falsa (que evidentment no caldrà respondre). Així, la mare de la criatura pretén desempallegar-se'n; el suposat pare, que se sacrificava a tot hora pel seu fill, tampoc no en vol saber res (el deixa en mans d'un captaire que, finalment, l'abandona.) La fragilitat de la criatura desemparada genera un element d'empatia de primer ordre.

c) ¿La sort d'aquesta criatura genera una expectativa de cara a l'inici de la tercera escena? No ho crec. El receptor ha reconegut el codi: cada situació és independent. Canvi de títol («Paradís fiscal»), canvi d'espai, canvi de personatges. Ara, dos personatges, un home i una dona, i després un tercer, un jove, en una oficina fora d'hores. Per què es reuneixen? El motiu de la reunió sembla el principal focus d'interès. Creem algunes expectatives sobre intencions ocultes i relacions de poder, però de moment res més. A poc de començar, es produeix un episodi puntual de tensió amb una màquina estàtica de fer *footing*: un cop engegada, la dona no en pot sortir. Però la cosa no passa d'aquí: la dona se salva. Un altre fals «accident» que té, però, la virtut d'anunciar la funcionalitat de la màquina durant el desenllaç de l'escena. El problema principal serà un altre: hi ha una conxorxa per fer una estafa a gran escala i un dels convidats a participar-hi, el jove, no hi està d'acord. La tensió és resol altre cop amb un final cruel en què l'individu «dissident» es veurà obligat a signar si vol salvar la vida. La màquina, com a element de tortura-coacció, s'activa més com un element de coherència poètica (estructura interna de l'escena) que no pas com la confirmació d'una expectativa oberta amb anterioritat.

d) A l'última escena trobem un home malalt d'Alzheimer. Inesperadament, descobrim que és el mateix home de la primera i de la tercera escena, que la dona és la nena que va quedar abandonada al parc... Les relacions es van dibuixant d'una forma no nítida en la mesura que ho permet la ment desordenada de l'home que forneix les informacions. Sobtadament, la necessitat de *restituir* esdevé imperiosa, urgent. No falten, però, els factors d'oposició: les veritats assumides en les escenes queden, de sobte, relativitzades pel record que en té l'home en l'actualitat (què es veritat?, què és mentida?). A canvi, el tema dels diners amagats (esmentat a la primera escena) s'actualitza i es reactiva com a element tensional de primer ordre. Podran recuperar els diners (pobra filla, que no en té, de diners!)? D'altra banda, el receptor assisteix al desenllaç d'una història, sense solució possible,

de desamor i incomunicació entre pare i filla. La impotència davant d'aquesta incomunicació genera, en primer lloc, la identificació del públic amb la dona. Ara bé, un cop instal·lada la identificació, la dona passa a cometre un assassinat, la qual cosa obliga el receptor a confrontar-se amb ell mateix. Quan el pare, al final, amb la urgència de la mort imminent, recorda i enuncia el codi secret del banc, la filla no hi para atenció (cosa que reactiva, per ironia dramàtica, l'empatia del públic). Al final, en la versió publicada —a l'estrena al TNC (2002) la cosa no va anar exactament igual—, entenem que la filla renuncia a aquests diners voluntàriament. No vol res del seu pare. Final rodó.

Podem parlar, doncs, de falsa autonomia de les escenes, de miratge de juxtaposició. Com s'ho ha fet l'autor per mantenir l'interès d'una situació a la següent durant els tres primers actes? Bàsicament pel fet que cada situació manté una estructura tensional completa, organitzada i satisfactòria. Independent. És arriscat: no crec que per part de l'auditori hi hagi una esperança certa de recomposició, que ningú fonamenti l'interès en l'«espera». Des d'aquesta perspectiva, l'escena quarta vindria a negar la vella oposició hitchcockiana entre suspens i sorpresa. Per comptes d'anunciar, tot dilatant —«suspenent»— la resolució, una «solució» final, Plana ens ofereix aquesta situació quan ja no ens l'esperem: les quatre escenes estan lligades! I el final, així, resulta emotiu. En el supòsit que algú s'hagi desinteressat pel procés (atesa la seva aparent desconexió), l'emoció del final està destinada a generar satisfacció en l'auditori i a fer oblidar els moments més durs del trajecte.

A començament del segle xx, Trepliov, el dissortat personatge de *La gavina* de Txèkhov, ho diu ben clar: «S'han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no les sabem trobar, val més que ho deixem córrer.» La demanda, cent anys després, segueix ben viva. I el resultat, ara per ara, és —i uso una imatge extreta de l'últim text de Benet i Jornet, *Salamandra*— «una mena d'animal d'existència impos-

sible. El seu cos és el d'un mamífer petit, però el que queda de les seves potes són potes d'au, de la boca encara li surten ullals com els d'un vampir, li pengen a l'esquena restes d'unes ales d'ocell i té, conservades parcialment, banyes de cèrvid.» L'entrançable (o repugnant) monstre polièdric del drama contemporani.

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert (1994). *La crisis del personaje dramático*. Madrid: ADE.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2004). «*Casa de nines*: les primeres passes del drama modern». Dins: *Casa de nines*, de Henrik Ibsen. Barcelona: Proa / TNC. Pàg. 9-35.
- ECO, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- (1996). *Interpretation et suinterpretation*. París: UPF.
- ISER, Wolfgang (1989). «La estructura apelativa de los textos». Dins: *Estética de la recepción*, Rainer Warning, ed. Madrid: Visor. Pàg. 133-148.
- MCKEE, Robert (2002). *El guió*. Barcelona: Alba editorial.
- PLANA, David (2002). *Paradis oblidat*. Barcelona: Proa / TNC.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1999). «Spectateur, le retour?». Dins: AUTORS DIVERSOS. *Écrire le théâtre aujourd'hui. Alternatives théâtrales*, núm. 61, pàg. 16-19.
- (2002). «*Le fragment en question*». Dins: AUTORS DIVERSOS. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise. Études Théâtrales*, núm. 24-25, pàg. 13-17.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2001). «Crise du drame». Dins: AUTORS DIVERSOS. *Poétique du drama moderne et contemporain. Études Théâtrales*, núm. 22, pàg. 7-14.
- «Du détour et de la variété des détours». Dins: *L'avenir d'une crise*. Pàg. 77-87.
- SZONDI, Peter (1988). *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre.

Altres referències d'interès:

AUTORS DIVERSOS (1997-1998). «Théâtre en pièces (Le texte en

éclats)». *Études théâtrales*, núm. 13.

AUTORS DIVERSOS (1999). «Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910». *Études théâtrales*, núm. 15-16.

LYOTARD, Jean-François (2004). *La condició postmoderna*. Barcelona: Angle editorial.

PAVIS, Patrice (2002). *Le théâtre contemporain*. París: Éditions Nathan.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993). *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1989). *Théâtres intimes*. París: Actes Sud.

— (1999). *L'avenir du drame*. París: Circe.

— (2002). *La parabole ou l'enfance du théâtre*. París: Circe.

Furgant les orelles del llop: formes i figuracions de la por en la dramaturgia catalana dels darrers anys

Núria Santamaria
Universitat Autònoma de Barcelona

Diu la dita que «de covards no hi ha res escrit». La màxima és literàriament, i per tant literalment, desmentible, però il·lustra al punt una recalcitrant tradició on la por era amagada, eludida, dissimulada, i en canvi la covardia, *l'apocament*, es tenia per una mena d'insuficiència moral. El menyspreu al poruc no era ideològicament ni socialment innocu, per això en bona part de les ficcions d'aquesta banda del món fins a la Revolució Francesa el coratge havia estat una virtut individual, patrimoni i instància legitimadora dels qui manaven i se suposava que protegien (nobles, sants, caps militars), mentre la basarda s'atribuïa a les masses, als esperits rústics, als nens, a les dones. L'esquema no ha caducat del tot, per bé que ara sembla majoritàriament circumscrit a un tipus de producte (còmics, telefilms, pel·lícules d'acció...), esquitxat de sospites d'evasionisme alienant o de reaccionarisme. La modernor va engrunar la convenció dels herois monolíticament gallards, mostrant-ne els dubtes, les febleses i els temors que els humanitzaven i contribuïen a sedimentar una mena de versemblança on el personatge podia entendre's com un calc estilitzat de l'individu de carn i ossos. L'àmplia difusió que les teories psicoanalítiques van obtenir a Europa després de la I Guerra Mundial a causa, en bona mesura, de la convivència amb els múltiples afectats, tant al front com a la rereguarda, per les seqüeles nervioses i

les alteracions somàtiques que produïa el pànic de guerra, devia ésser un dels factors d'acceleració en el procés de desdibuixament dels conceptes de persona i de personatge, dinamitats de soca-rel per les avantguardes (Abirached, 1994: 305-369), i en l'encuny d'una nova galeria d'arquetips (l'aprensiu, el fòbic, el cagadubtes...) que té una de les seves expressions contemporànies més conegudes en els protagonistes de Woody Allen, dels quals en són deutors, almenys en el vessant més caricaturesc, algunes de les figures de Pasqual Alapont –penseu, per exemple, en *Tres tristes traumes* (1998)– i de Carles Alberola.

Totes aquestes vertiginoses simplificacions, a frec del que és obvi i opaques a l'excepció, no volen ser més que el peu per insinuar la vastitud d'un tema, el de la por, susceptible de ser estudiat més enllà de la descripció del cas singular, historiable en un pla col·lectiu (Delumeau, 1989: 27-40). L'abast i la naturalesa polièdrica de la matèria impliquen, doncs, un respectable esbarzer conceptual i metodològic, que comença per la definició i l'acotació de l'objecte d'anàlisi, i s'embolica no poc ni gaire quan es prova de forçar-ne la intersecció amb el camp del teatre. A diferència del que ha succeït amb altres manifestacions artístiques com el cinema o la narrativa, la presència de la por als escenaris no sembla haver estat excessivament analitzada, tret d'aspectes molt laterals i concrets (la catarsi o Artaud, per exemple), ni sembla haver estat capaç de generar ara i adés unes fórmules expressives autònomes, derivades o emancipades dels gèneres sensorials del XIX i part del XX com el *grand guignol* (Ordóñez: 1998a). Vet aquí una probable causa perquè el sarcàstic contrapunt que Gerard Vázquez inventa a *Quid pro quo* (2005) per a una situació plena d'històries espantoses (reals o no), sigui un personatge disfressat d'Hannibal Lecter; o perquè Sergi Belbel triï el guió televisiu, que compta amb una gramàtica narratològica i uns codis visuals àmpliament assumits com a efectivament acoquinadors (subjectivització de la perspectiva, el·lipsis, repertori iconogràfic adequat, etc.), el dia que decideix expli-

car-nos «una història de terror» a *Ivern* (2002); i potser també són aquí les raons per les quals la teatralització de l'univers de Poe que va assajar la companyia Dagoll Dagom el 2002 no reeixís: l'intent d'extrafer una atmosfera gòtica amb recursos tradicionals (llamps i ombres, caracterització expressionista, setge fantasmagòric, etc.) no va suportar una proximitat que posava massa en evidència l'artifici i el desactivava.¹

El joc dramàtic, ens ho han repetit a tort i a dret, es caracteritza entre altres coses per la reunió pactada en un mateix espai-temps d'una o unes persones decidides a fer veure que són el que no són amb una o unes persones decidides a fer veure que creuen que les primeres són el que fan veure que són. Els usos dels darrers segles, la integració del teatre en la llotja cultural com una mercaderia més i el consegüent ajust als dictats de la demanda, han fixat unes regles per al joc que tendeixen a ser compatibles amb l'entreteniment sense grans sotracs. No parlo, com és lògic, de l'univers sencer d'expressions teatrals, només d'una galàxia que és prou folgada com per fer admissibles certes generalitzacions. No deixa de ser curiós, en aquest sentit, que dos dels desencadenants més freqüents de crisis d'ansietat en circumstàncies ordinàries, la foscor i la gentada, hagin esdevingut per al públic convencional elements que afavoreixen el seu plaer com a espectadors. De fet, la ruptura o el trastocament dels protocols o les coordinades lúdiques consuetudinàries solen desvetllar el defici de la platea: un silenci inusualment sostingut a escena, posem per cas, crea una mena de buidor incòmoda que de seguida és mitigada pel renou de cames, la tos, els murmuris o la intervenció espontània proferida des de l'anonimat, com encara s'ha pogut comprovar en un dels darrers espectacles de Carles Santos, *La meua filla sóc jo* (2005), on s'hi incrustava el famós 4' 33" de John Cage. Semblantment, la dissolució de la frontera

1. Vet aquí un dels motius perquè *Terrífic* (1991) del Tricicle resultava hilarant.

entre escenari i sala resulta neguitejadora per a segons qui: una altra forma de buit com és l'obscuritat escènica pot ésser un auxili per modular la suggestió de l'obra, com ha experimentat en algun dels seus darrers muntatges Hermann Bonnín (*El fabricant de monstres*, de Max Maurey, Paul Coste i Charles Moitrier [2003]). Tanmateix, és segur, que el sentiment d'amenaça es presenta d'una forma més abrupta si la platea s'il·lumina i l'observador perd l'empara de la penombra o si l'espai del públic és transitat, violat, pels intèrprets. El mecanisme de la ficció invasiva és prou vell com perquè no alteri forçosament l'espectador i com perquè hagi estat assumit i fins esperat en modalitats tan diferents com la revista, el cabaret, la comèdia per a nens o la *performance*. Tot depèn, és clar, de com s'utilitza, del grau de profanació territorial a què s'arriba, del trencament d'expectatives que implica i de l'actitud amb què es perpetra la *ràzzia*.

La naturalesa *voyeurista* de l'espectador de teatre és un tòpic, tan discutible i matisable com vulguin, que ara pot ser-nos útil per a descabdellar algunes intuïcions sobre aquest punt. Mirar sense ésser vist, la impunitat de l'escrutini, és un component substantiu en l'espectador del segle XIX en endavant. És de creure que part de la gratificació de l'experiència rau en el fet de convertir els tràfecs dels personatges en «objecte» de desig (Gubern-Prat, 1979: 17-18). Una sala il·luminada facilita que la mirada sigui retornada i que el setge visual s'inverteixi sense possibilitats d'evasió, atès que l'espia resta atrapat a la seva butaca i a un nivell intimidantment inferior al del personatge que el mira. El desassossec pot convertir-se en angoixa si l'espectador tem ésser interpellat, arrencat de la càlida indistinció de l'ens col·lectiu que és el públic i exposat al pànic escènic. Moltes persones renuncien a assistir als espectacles d'Angel Pavlovsky o de La Cubana per eludir la possibilitat d'un tràngol així. Hi ha alguna cosa de sàdica revenja en aquesta mena d'operacions i també un germen poderosament transgressor que artistes com Leo Bassi han sabut convertir en matèria primera dels seus treballs (Ordóñez, 1998b). No costa de

veure que la resistència o el rebuig a passar per cuites d'aquesta espècie prové de la virtut que tenen de mobilitzar tot de pors individuals latents (la de parlar en públic, la d'envermellar, la de fer el ridícul...), així i tot, no és desestimable considerar un caire més difús del temible que té a veure amb la rebel·lió dels objectes o la maledicció dels desigs corporitzats —amb Mides i Petrucxa, amb Frankenstein i l'aprenent de bruixot... Les figures que belluguen dins la capsca escènica fascinen en la seva radical ambigüïtat —en l'ésser sense ésser— i són acceptades mentre circulen pels llimbs acotats de la ficció governable, però quan travessen la quarta paret obren un esvoranc, que pot ser esglaiador perquè posa en escac el nostre control de la situació i qüestiona les nocions de la realitat i el seny. Sigui com vulgui i per llameners que es presentin els fils especulatius descabdellables des d'aquí, la comunicació no pretenia pas centrar-se en aspectes de realització i recepció escèniques, sinó en els projectes textuais que les precedeixen i de com les pors s'hi han fet presents amb relativa assiduïtat durant aquests deu darrers anys.

Ben cert que, de personatges espaordits, no en falten en les peces dramàtiques del darrer decenni i una classificació acurada ens proporcionaria un catàleg significatiu de les diverses manifestacions de les pors, des del simple recel fins a la descripció i exhibició més explícites de les conseqüències fisiològiques de l'espant: l'Home a punt de ser executat al microdrama de Rodolf Sirera, *Pla de vol* (2005), a pesar de la seva desorientació, nota la sang glaçada a les venes, el cor accelerat i l'ofec quan entreveu la mort; la Dona segrestada de *La sang* (1998) de Sergi Belbel sofreix episodis de pànic davant la idea de la tortura i de l'execució que fan irrepremissibles les llàgrimes, el riure histèric i la defecació, i la Galeista multifòbica de *Mala sang* (1997) de David Plana no pot contenir la micció quan es troba atrapada a l'ascensor. No és casual que aquests dos darrers títols continguin la paraula «sang», al capdavant tracten d'uns impulsos essen-

cialment primitius que ens recorden l'animalitat constitutiva dels éssers humans, la impossible sublimació de la fisicitat que ens limita i ens determina, i com n'és de fràgil el simulacre de la seguretat que el progrés i la cultura ens han venut: «Si [Jean-Paul Sartre] hagués estat aquí» —diu la professora de *La sang* [33]— «la nàusea se li hauria tornat descomposició, pura cagarrina ben empírica, com la meua, l'hi asseguro.»

Més enllà de la constatació de l'esperugiment, però, importen les causes que l'han generat i com els personatges es relacionen amb el que no deixa de ser una cara de la substancial incertesa. La por és una emoció «fonamental, és a dir, universal, inevitable i necessària» (André, 2005: 17), un senyal d'alarma naturalment programat per evitar que l'individu prengui mal. També s'aprèn a tenir por a través de l'experiència, anoten els savis, i si l'impacte de la lliçó és molt traumàtic, la por es transforma en un condicionant poderosíssim. El Monitor d'*A-dicció* (2004) d'Andreu Carandell té por dels gossos i les agulles, perquè «alguna cosa em devia passar, de petit...» [17] i allò que defineix caràcters com la Dona II de *La furgoneta* (1996) d'Àngels Aymar, l'Edda d'*Ànima Malalta* (2000) de Bienve Moya o la Veïna nouvinguda de *Forasters* (2004) de Sergi Belbel és el perpetu sobrecor. Igual que una bona porció dels immigrants il·legals que arriben a la costa després de ballar-la negra (*A trenc d'alba* [1997] d'Ignasi Garcia, *El mercat de les delícies* [1996] de Ramon Gomis, *Tractat de blanques* [2002] d'Enric Nolla). A despit de les grans diferències entre els personatges de les dones i dels immigrants, i de les anècdotes que protagonitzen, són construccions que tenen en comú el fet d'ostentar la representació de sectors desfavorits. En aquests casos, l'esborronament no és pas un tret que els rebaixi, sinó que més aviat els dignifica i fins ajuda a reforçar un concepte del mèrit heroic —promocionat per una certa tradició de l'humanisme liberal il·lustrat—, que depèn del tremp personal: el valor no és negar la por, sinó superar-la perquè no hipotequi la pròpia llibertat. Parlar de les pors d'aquestes

figures sol tenir un sentit socialment sensibilitzador, brandable com un retret contra una organització social que esprem i margina els més desassistits.

L'altra cara de la moneda és la por dels privilegiats, fet i fet, receptors probables de les obres. Hi ha uns quants textos on un dels punts culminants del drama es resol amb un episodi de violència motivat pels temors dels qui creuen que perilla el que és seu, ja es tracti de cultura, territori, status o diners. «La por fa matar», diu el personatge que monologa a *Ahmed* (2003) de Manuel Dueso. I sí: Tarquei, l'indígena de *Les veus de Iambu* (1999), de Carles Batlle, mor perquè la seva condició el fa suspecte a ulls de l'explorador occidental. També l'indi de *L'ombra de Sandip* (1996) de Raimon Àvila és atacat pel blanc gelós de torn. Sense prejudici de les possibles audàcies formals d'aquesta mena de creacions ni del to o l'aire d'altres temes confluents, el seu sòcol moral es funda sobre una benintencionada prèdica de la comprensió i la tolerància, eventualment amplificable a altres grups maltractats o bandejats per l'ordre instituit —els drogoaddictes, els delinqüents de baixa estofa, els homosexuals...² Tot i que es presenten com una crossa reflexiva per combatre l'irracional —la por que deriva en brutalitat— els ingredients de persuasió de les peces són essencialment emotius i sentimentals. La seva estratègia, en aquest punt, tracta d'aconseguir l'empatia amb les temudes i temeroses víctimes —perquè deixin de ser vistes com una amenaça i s'hi reconegui el consemblant— o de remoure la consciència respecte a la complicitat o la indiferència de les conductes reflectides, sense forçar l'articulació de grans raonaments.

Aquest camí, el del contagi emotiu, és el que prenen tot sovint les materialitzacions d'altres pors col·lectives. Amb

2. Alguns botons de mostra: *El pont de Brooklyn* (1995) de Lluís-Anton Baulenas, *Fashion Feeling Music* (1999) de Lluís Hansen i Josep M. Mestres, o *16.000 pessetes* (2005) de Manuel Veiga. Tampoc no es pot fer estrany que la tendència hagi confluït en una determinada espècie de teatre juvenil amb obres com ara *Heroïna* (2004) de Francesc Campos.

diferències de gruix, malgrat tot: en el tractament de les feredats al·ludides el que sembla buscar-se en darrer terme és la dissolució de les prevencions. En canvi, en els casos que ara comentaré, fa tot l'efecte que les històries que s'hi despleguen tendeixen a revifar a dretcient els temors que el lector-espectador mateix pot sentir i que formen part del medi cultural compartit. Val a dir que parlem d'un ordre distint de sensacions, ja no és la por reactiva, amb causa identificable, que desapareix en liquidar l'element fobogènic; sinó d'una llei de trasbals més indefinit que no té necessàriament un origen específic o tangible i que es viu «como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo» (Delumeau, 2003: 31). I potser per això algunes peces d'aquest lot podrien ser llegides en part com una temptativa d'exorcitzar l'angoixa davant la perspectiva d'un imminent terrabastall general. Els genets de l'Apocalipsi no han canviat massa de fesomia i són encara l'encarnació dels càstigs que corresponen a l'estúpida iniquitat humana. La intervenció divina és sobrera, atès que la dinàmica suïcida fa segles que s'ha engegat i l'home continua jugant a la ruleta russa amb el destí del món. Aquesta és, per exemple, una de les línies subjacents de les obres que parlen de la guerra: *A Pel rei d'Espanya i la fe de Crist* (1998), de Miquel M. Gibert, un vell carlí reconstrueix sense gota d'autocommiseració ni de sentit crític una vida malaguanyada pels desordres bèl·lics; els germans Sirera a *Silenci de negra* (2000) basteixen una intriga en el context de la França de Pétaine on les més greus traïcions són perpetrades pels més pròxims, i Gemma Rodríguez a *L'home que va deixar la ciutat a les fosques* (2003) ens fa sentir el relat d'una acció de sabotatge que serà el bateig de sang del combatent que viurà l'ominosa carnisseria de la Guerra Civil espanyola i la causa directa de la mort del seu fill. Els plec temàtics d'aquests títols, tret potser del de Rodríguez, no es limiten a la guerra i fins es diria que tampoc no és la reflexió sobre la guerra en si el més decisiu.

El «decorat» bèl·lic emergeix com una de les evidències més nítides de la vocació humana pel mal, és a dir, com un axioma que abona els auguris més inquietants. Que els drames se centrin en la peripècia individual també és una tàctica per afavorir la commoció del receptor, però no hi ha esclatxes per a la pedagogia moral en sentit estricte. El compacte i espordidor escepticisme respecte a la possibilitat que res canviï, fan superflu l'alliçonament.

L'escriuidora convicció que no hi ha guerres que acabin amb les guerres, que l'home és incapaç d'aturar l'horror que ell mateix provoca, vertebrada el text d'Albert Mestres *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), matriu per a l'òpera *1714. Món de guerres*, que es va estrenar el 2004 dins el Festival Internacional de Música de Perelada. Com es deprèn del títol, l'obra va néixer amb motiu del setge de Sarajevo i es basteix com un suggestiu *patchwork* d'episodis que evoquen l'infern bèl·lic en diversos moments històrics i en diversos indrets. Les referències concretes (la Guerra de Successió a Barcelona, la guerra de jueus i palestins), les al·lusions mítiques, la invocació de figures reals (Sade, Rosseau, Plath, etc.), barrejades amb la desolació del munt de víctimes sense nom es fonen en unes seqüències on els eixos geogràfics i temporals se sobreposen i es destaroten per essencialitzar els esquemes de la violència guerrera, bo i conformant un enèrgic retaule que mostra la inacabable espiral de sofriment dels civils. *Refugiats* (2002) de Sergi Pompermayer comparteix amb *1714. Homenatge a Sarajevo* una certa aspiració a la composició coral, ni que sigui per la suma de tragèdies particulars, tot i que prescindeix del registre èpic i s'edifica sobre una primària voluntat de denúncia. «Si el teatre encara tingués efectes catàrtics» —escriu David Plana, al pròleg de l'edició— «hauríem de reconèixer-nos i horroritzar-nos davant la visió de *Refugiats*» [12]. No és tant la guerra, en relació amb la qual l'individu ordinari té poca influència, el que assenyalava el dit acusador del dramaturg en aquesta ocasió, com l'obscentat dels guanys que s'obtenen amb els sofriments d'altri i la «manipulació mediàtica que aconsegueix de convertir

en *veritat* el sedàs ple de sediments interessats amb què els mitjans filtren aquella realitat» (Massip, 2002).

El malson d'uns poders que manipulen i reglamenten les persones amb retortes intencions és una altra de les pors de col·lecció que es vehicula amb una relativa diversitat de fórmules en el teatre català d'aquests darrers anys. En aquesta línia, l'ombra del nazisme és un dels llocs comuns, que ha servit per plasmar l'imperi de la por sobre tota una societat, en obres com ara *El gat negre* (2001) de Lluïsa Cunillé —on cap dels personatges no sembla estalvi de les arbitrarietats del règim—, *L'home* (1999) de Jordi Blesa, *Salamandra* (2005) de Josep M. Benet i Jornet o *UUUUh!* (2005) de G. Vázquez, on es posen de relleu els sibil·lins mètodes amb què actua el mal, la liquidació de tota forma de candidesa, la inevitable transformació de la neutralitat en connivència. Vázquez ja s'havia servit del motiu de la barbàrie nazi a *El somriure del guanyador* (2001) amb la torna de l'horror perllongat en els corredors de la mort de les presons nord-americanes contemporànies. Certament, la pulcra legalitat no ens preserva de res i el sistema pot convertir-se en l'amenaça més directa i demolidora de l'individu: Vicente Muñoz Puelles i Josep Palomero van inspirar-se en el cas de Merhan Karimi Nasser, que en trobar-se sense documentació va haver de viure onze anys en un aeroport francès, a *Zona lliure de trànsit* (2001). El tàndem valencià amaneix una dramatització on no hi falten els tocs lírics i l'humor, amb tot, el vertigen del laberint kafkià es manté. Els inflexibles engranatges burocràtics i policials de la civilitzada Europa despersonalitzen, fiscalitzen l'individu, *l'aparquen* i deixen en suspens el dret de viure. En un àmbit distint, el professional, els feréstecs mecanismes acèfals que atenallen cruelment a les persones han servit de pretext a amargants dramatitzacions com *Històries d'amor* (1996) i *Efecte 2000* (2000) de Toni Cabré o *El mètode Grönholm* (2003) de Jordi Galceran.

Al costat de la indefensió dels abusos flagrants, l'alarma també s'adreça a riscos més submergits. A *Accident*, Cunillé

ha jugat amb la paranoia de la conspiració dels mitjans de comunicació i el govern per mantenir els ciutadans en la inòpia [30-31]. De fet, la idea no està tan lluny del que apareix a *Refugiats* o a *La pell en flames* (2005), potser perquè s'ha convertit en un tic de la vulgarització postmodernista: l'entelèquia que anomenem realitat és constantment interferida i distorsionada per uns mitjancers que ens fan beure a galet sense que ens hi rebel·lem o ens hi resistim. El paradigma de la mansuetud ecumènica és, sobretot, la televisió que tritura els fets, el sentit del temps i la història, per convertir-los en espectacle: «Jo veia la tele, com cada dia després de la feina» —diu un personatge de Nolla (2003: 87)— «algú que posa una bomba i mata 35 persones, l'altre que crema tot un bosc, els homes que maten les seves dones, la dona que es venja dels homes amb un ganivet, i la guerra que cada deu anys canvia de país, com cada dia, tot normal.» La imatge ho banalitza tot i la representació del terror es fa impossible perquè «la simple información oculta ya su visibilidad» (Borsò, 2002: 96), l'allunya de l'esfera del real immediat i fins el dolor d'una criatura fotografiada enmig de les bombes esdevé negociable. Encara que mai no s'hi aprofundeixi reflexivament, en la base d'aquestes ficcions resideix el dilema ètic i metaartístic sobre la impudícia del mirar —que fa que l'espectador s'hagi de reconèixer còmplice morbós de la ignomínia—, i de l'exhibir, que en el cas del dramaturg es converteix en una disjuntiva que afecta l'enginyeria mateixa de la seva escriptura a forçar-lo a decidir què fa escoltar i què fa veure, i quina dosi de sensacionalisme o de suggestió està disposat a invertir. En qualsevol cas, la demagògica simplicitat de les obres que ara comento no deixa de ratificar la inversió de categories morals que, escudada en el lliure albir humà, mira de trobar el bé en el mal, bo i servint-se del mal com a hipotètic instrument edificador (Jones, 2002: 22).

Refugiats és una ansa útil per introduir un punt addicional en la discussió referit a les solucions formals que tots aquests dramaturgs adopten i que recorren l'espectre que va

de la indeterminació absoluta, l'ambigüitat, l'incomodant desconcert que denota l'esfereïdora perplexitat del *logos*, fins al manlleu d'esquemes i patrons imaginatius de determinades convencions de gènere, que són una resposta complementària al pànic davant l'orfenesa d'una forma que tradueixi el món. *Refugiats* bé podria tenir-se com un matisat exponent del l'antiutopia, sinó fos que l'obra se situa en l'ara mateix d'un lloc no massa llunyà i que tot resulta paorament plausible (McHale, 1987: 35). Lluïsa Cunillé ha estat, potser, una de les autores que amb més traça ha sabut construir aquestes atmosferes d'estranyament i proximitat, de mirall entelat, on els indicis de catàstrofe imminent pessegueu amb insídia els personatges. Ja a *Berna* (1994) l'eclipsi era un ingredient central i a *Accident* (1996) es preveu l'arribada d'una intensa onada de calor. El cataclisme pot adquirir també sécs punitius, al capdavall, en més d'una de les peces de Cunillé s'al·ludeix al menyspreu de l'home pel seu entorn, sigui matant gossos com a *L'aniversari* (2000), sigui espoliant boscos com a *Occisió* (2005), sigui construint unes ciutats hostilment lletges (*L'afer* [1998], *Passatge Gutenberg* [2000], *Barcelona, mapa d'ombres* [2004], etc.). Roger Bernat amb *Joventut catalana: una conferència* (1999),³ Enric Cabra amb *Gina al terrari* (2000), Benet amb *Olors* (2000) o Enric Casasses amb *Do'm* (2003) també s'han apuntat a la crítica de la voraginosa especulació antiecològica (que és com dir antihumana), però és Cunillé qui ha aconseguit, amb un peculiar ús de les eines de la intriga, fer efectiu el corc del mal presagi còsmic amb recursos com el somni que Marta explica al final d'*Apocalipsi* (1998). Allò que aquests dramaturgs exposen com un procés inexorable, Jordi Arbonés ho mostra a les clares a *Klaus i Mortimer* (1998), a través de la creació d'un món, futur o paral·lel, on les concessions a la retòrica de l'absurd van del bracet amb l'estilització rea-

3. L'espectacle es va estrenar al Mercat de les Flors de Barcelona durant el Festival Grec 99. No hi ha text publicat.

lista. L'herecosmos que es dibuixa és ple de temibles senyals del destí per al qual Mortimer es prepara construint «la panacea» amb la intenció d'escapar abans no esclati el daltabaix definitiu, quan ja «només se senten sorolls estranys i un fort cruiximent de dents» [67]. La responsabilitat humana de l'inexorable hecatombe col·lectiva, la identificació de la rel dels mals, no fa menys temible l'esdevenidor. De fet, és el futur com a indefinició categòrica, la distància entre el present conegut i la intuïció del que pot venir, d'allò que és impossible d'aferrar i comprendre perquè encara és preessència, el que esparvera. Tant des de la mencionada perspectiva universal, com des de la perspectiva particular: l'angoixa davant el fill que ha de venir d'un dels personatges de *La sang* [67-69] té a veure amb això i, en part també, és el presentiment de l'inevitable dolor que arribarà, el que empeny al metge de *Fugaç* (1994) a matar la seva filla. La necessitat d'apaivagar el mortificant enigma és, al capdavall, el que propicia que tota una colla d'endevinaires treguin el cap en les ficcions d'última hora (*Missatges* [2000] d'Ignasi López-Serra, *Invisibles* [2002] de G. Clua). Que siguin bruixes de pega i de mantega només rebla i enverina el dubte.

En l'atapeïda història que Vázquez teixeix a *Magma* (1998), la influència dels dramaturgs en llengua francesa dels cinquanta és dilueix en un conjunt de referències que ens desplacen a una sinistra altra banda del mirall on «la por mai no se sap quan s'acaba» [127]: un enorme casolot vigilat, vaques i llibres prohibits, un cadàver al fons del riu, éssers mutilats, identitats bescanviades, pròfugs d'un orfenat dickensenià i la rememoració d'unes rondalles tradicionals, grotescament estrafetes, saturades de violència. L'ús pervers del conte apareix també a *Tens por?* (2000) d'Isa Fernández⁴ i a *Alícia* (2005) de Vicent Tur. Es tracta, com és

4. El text es va estrenar a la Fira de Tàrraga de l'any 2000, amb la direcció de Marta Timón, però no tinc constància de la seva publicació.

sabut, d'un procediment molt conreat en altres camps artístics: ensenyar-nos el revers obscur del relat de fantasia posa al descobert, *deconstrueix*, aquest tipus de discursos i la tendenciosa ideologia que hi duen adherida, però això significa simultàniament la demolició d'uns codis que ens havien ajudat a fer intel·ligible el món, l'obtenció d'una via vers la fuga consoladora i la irremissible ensulziada de la il·lusió d'innocència. És probable que un principi molt semblant sigui el que explica l'eficàcia torbadora de les obres que trenquen l'arquetip de la candidesa primigènia i mostren la malignitat infantil: la nena que esclafa amb una pedra el cap d'una altra a *Mala sang*, el nen que assassina el seu germà a la banyera a *Danys irreversibles* (2005) de Miquel Argüelles o l'adolescent que es complau amb la tortura de la dona retinuda a *La sang* provenen la mala entranya innata dels éssers humans, que és el corollari per a la dimissió de tota esperança en el present i en el futur.

Si l'impuls d'agressió és connatural, qualsevol pot ésser un assassí. Qualsevol. Enric Nolla en pasta un, amb reminiscències gideanes, a *Àrea privada de caça* (2003) que mata sense cap raó concreta. L'acte gratuït neguiteja perquè és arbitrari i se suma a l'esborronadora falta de sentit de l'existència mateixa que no està sotmesa a regles lògiques i on la vida, la mort, l'èxit i la felicitat depenen de les caramboles de l'atzar. De tota manera hi ha una espècie d'atacant més intranquil·litzadora i és la dels qui infligeixen dolor amb mètode i reiteració: el militar que prepara conscienciosament la ratera per a les seves víctimes i després les extermina a *El gos del tinent* (1997) de Benet i Jornet, el sàdic reincident de Tur (*Alícia*) o l'esquarterador antropòfag d'Ignasi Moreno (*Jeff: els colors de la bogeria* [2005]) impressionen perquè trabuquen la ingènua jerarquia que havia establert la intel·ligència com a capacitat superior, controladora dels instints, i corroboren que el mal no és una excepció: «[Mart] és molt fàcil», observa el protagonista de *Paraules encadenades* (1996) de Jordi Galceran. Hi ha un aspecte interessant en tots aquests textos, compartit per *Temptació* (2004)

de Batlle, i que remet de nou al tema de la mirada i a les conseqüències que té en les fórmules dramàtiques i escèniques elegides. Els escrits de Batlle, Galceran i Moreno demanen pantalles sobre les taules, en el de Benet és explícita una posada en escena (Quintana, 2002) que ha de satisfer el botxí i en el de Tur, l'execució de les víctimes, és precedida per la farsa d'un judici sumari. És clar que Galceran treballa des d'una precisa consciència de gènere, que incideix en l'ordenació de les informacions a la manera dels *thrillers* i li permet un cert distanciament irònic, i que el macabre pols dels seus personatges s'inspira en *El col·leccionista* de Billy Wyler (basada en la novel·la de John Fowles) i en *Sleuth* de Joseph L. Mankiewicz (Antón, 1998). Tres quarts del mateix es pot dir de la peça de Batlle que, a part de l'*Àtame* de Pedro Almodovar sembla tenir molt present *Peeping Tom* de Michel Powell. De fet, tota aquesta generació d'assassins en sèrie no oculta els seus deutes amb l'arquetip de *psycokiller* fílmic, per més que l'origen de l'anècdota, com en el cas de Moreno, sigui real. A banda, però, dels deutes inventius i narratològics, els subratllats sobre la facultat violadora de la mirada són decisius, perquè, com comentava abans, arrosseguen l'espectador a una complicitat que l'enfronta amb les clavegueres del seu jo, a la commocionant evidència del seu *Doppelgänger: Mr Hyde c'est moi, aussi*. Ulisses, l'escriptor de *J.R.S., de dotze anys* (2002), d'Octavi Egea, pot il·lustrar aquesta escissió quan contempla amb esgarrifament hipnòtic les pàgines de pedofília penjades a la xarxa i tem la seducció que sobre ell exerceix el tèrbol adolescent que coneix.

Cal concloure que en l'àmbit personal allò que suscita l'esglai és, com en l'àmbit col·lectiu, la pèrdua de seguretats que afermen la vida moral i afectiva, i la pèrdua de control sobre el jo que reconeixem com a tal, incloent-hi les qualitats físiques. Les successives amputacions de la professora de *La sang* aconseguen horroritzar en la mesura en què l'acció mai no és representada, els efectes no són cauteritzats per l'artifici del visible teatral, per la concreció limitadora. El

lector-espectador presencia l'esglai dels qui reben els membres de la dona i la projecció imaginària que se'n fa amplifica l'esgarrifosa sensació de dilatada agonia. El cos continua sent un tabú, per això l'acció teatral de Sergi Fàustino a *Nutritivo* (2005) resultava d'impacte: qui ens convidava a menjar les botifarres fetes amb la seva pròpia sang, ens convertia en vampirs *de facto* i ens recordava que el ritual catòlic de la missa es fonamenta en un acte d'antropofàgia, per metafòric que sigui. Per un altre costat, el repte de l'home a les lleis de la natura sempre passa comptes, ni que la revolta sigui en contra d'una natura que s'ha equivocat com en el cas del transexual de Jordi Prat a *Obra vista* (2004), el cos del qual continua patèticament condicionat per les sensacions d'un penis ja inexistent [23-25]. La incauta emulació divina, a través de la ciència crea monstres: Faust es converteix en el Dr. Frankenstein en la paràbola dramàtica de Victòria Szpunberg titulada *Esthetic Paradise* (2004). La peça s'erigeix com una crítica a les tiranies socials de la bellesa plantejada en uns termes força simplistes i maniqueus, però allà on la proposta reïx és en l'última escena, hereva d'alguns finals típics de ciència-ficció, on es revela que l'amenaça no és única i extraordinària, sinó que es tracta d'una plaga amb tots els ets i uts. La imatge de les vint-i-tantes dones embenades, sense rostre i sense memòria, que amb la identitat perduda volen saber qui són [129-132] és positivament astoradora i sembla condemnar el lúcid a una soledat no menys angoixant. Malgrat tot, la ciència pot esdevenir un reconfortant refugi, un cop perdudes totes les fes, si ofereix vestigis d'alguna mena de transcendència després de la mort com s'esdevé a *El temps de Planck* (2002) de S. Belbel.

La mort, en efecte, és presenta com una de les pors cardinals pel que té d'impermeable a tot assaig de comprensió i de xuclador cap a un abisme sense fons i sense consciència rectora. Es diria que no hi ha una basarda més gran que la de la sentència d'una desaparició segura, tret de la impossibilitat de la mort, el destí d'espectre o de *zombie*. Guillem Clua ha realitzat una de les provatures més agosarades en el camp

del gènere dramàtic de por amb *Invisibles*, bo i prenent com a punt de partida la vella idea que la mort no representa un passaport a una altra forma de vida, sinó la continuïtat dins d'una altra dimensió de l'aquí on s'apinyen tots els fantasmes des dels inicis dels temps, fantasmes que ens envolten a totes hores i que s'han tornat bojós «perquè han de passar l'eternitat en un malson [...] condemnats a no morir» [12]. En una tessitura distinta, els ancians arterioscleròtics han proliferat de forma notòria en el teatre català: la mare d'*Olor* (2000) de Benet i Jornet, l'Home de *Paradís oblidat* (2002) de David Plana, l'Estrella d'*Àrea privada de caça*, etc. El que pot servir de dada per a la sociologia com a registre d'una longevitat vital que duu uns delmes aparellats, i materialitza l'espant de la desmemòria i l'objectualització –esdevenir un cos sense consciència de la pròpia subjectivitat–, també es podria agafar com una simptomàtica encarnació dels jeroglífics epistemològics contemporanis, l'emblema de l'estructura oberta i indeterminada, del mirall sense reflex, del desconcert davant una abstrusitat rotunda on dades invertebrades i estímuls heterogenis compareixen sense ratificació possible. Seny i demència esdevenen, aleshores, categories reversibles, com ens ensenya l'home que irromp en l'hotel d'*Occisió* (2005),⁵ a qui li resulta insuportable la immersió en una realitat on no hi ha verificacions possibles. Tampoc d'ordre moral.

L'entorn en què Cunillé situa els seus personatges s'elabora amb «un grau de realisme o (hiper)realisme tan desproveïda de referencialitat, que sembla que l'autora hagi esborrat la barrera entre l'art i la vida» (Feldman, 2002: 142). No obstant això, com ja han divulgat els seus estudiosos i com sol donar-se en la literatura fantàstica, aquesta mena de rèplica del quotidià i fins de l'anodí està plena d'esclètxes contorbadores: *Vacants* (2000) és l'exemple perfecte

5. *Occisió* es va estrenar al Teatre Lliure, amb la direcció que Lurdes Barba. El text no ha estat publicat. Agraïxo la còpia mecanografiada que me n'ha facilitat l'equip del Teatre Lliure.

d'un transcórrer, o millor d'un ser-hi, insubstancial i d'uns caràcters pusil·lànimes fins que ambdós expliquen que senten veus, a *La venda* (1999) hi ha un ascensor que només puja i a *Barcelona, mapa d'ombres*, Ell té el poder de provocar incendis a distància. La conculcació de les lleis físiques, dels referents pragmàtics vulgars, torpedineja el blindatge racionalista i ens deixa sense nord, però en les obres de Cunillé, la incomoditat epistemològica sembla patrimoni del receptor, sense que, en general, alteri massa els seus personatges, en afinitat amb el realisme màgic. Tot al contrari del que disposa Benet i Jornet a *L'habitació del nen* (2003): la incertesa substancial sobre què i com és la realitat, si és delimitable més enllà de les projeccions mentals del subjecte, si l'inconcebible és possible, etc. llisca del pla de l'especulació abstracta i es xopa d'emotivitat en portar-lo al pla de les relacions humanes, en un dels aspectes més sensibles com és el de la pèrdua d'un fill. La impossibilitat que el lector, en aquest cas potser més que no l'espectador, dirimeixi qui dels dos personatges té raó, si el fill és viu o mort, és la clau fonamental per provocar el desassossec.⁶ L'obertura de sentits d'aquestes obres, la impotència per amansir la ferotge indeterminació del real és, comptat i debatut, l'expressió més genuïna de la basarda. Ja ho diu el nen benetià: «Si no se sap fa més por» [89].

OBRES CITADES

- ALAPONT, Pasqual (1998). *Tres tristos traumes*. Alzira: Bromera. Teatre, 23.
 ARBONÉS, Jordi (1998). *Klaus i Mortimer*. Barcelona: Millà. Catalunya Teatral, 307.

6. En aquest sentit, el tractament que Benet dona a la relació entre el pare i el fill possiblement mort, es diferencia prou de les relacions dels pares amb els ectoplasmes de les filles que utilitzen Cabré (*Viatge a Califòrnia* [1998]) i Beth Escudé (*Les nenes mortes no creixen* [2002]).

- ARGÜELLES, Miquel (2005). *Danys irreversibles*. Dins: *Dramaticulària*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre Contemporani, 25, pàg. 11-17.
 ÀVILA, Raimon (1996). *L'ombra de Sandip* [inèdita].
 AYMAR, M. Àngels (1996). *La furgoneta*. Barcelona: Millà. Catalunya Teatral, 297.
 BATLLE, Carles (1999). *Les veus de Iambu*. Barcelona: Edicions 62 El Galliner/Teatre, 170.
 — (2004). *Projecte T-6: Temptació*, vol. 4. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 43
 BAULENAS, Lluís-Anton (1995). *El pont de Brooklyn*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 143.
 BELBEL, Sergi (1998). *La sang*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 168.
 — (2002). *El temps de Planck*. Barcelona: Columna. Col·lecció Columna/Romea, 1.
 — (2002). *Ivern: una història de terror*. Barcelona: Empúries. Narrativa, 191.
 — (2004). *Forasters*. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 42.
 BENET I JORNET, Josep M. (1997). *El gos del tinent*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 159.
 — (2000). *Olors*. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 14.
 — (2002). *Això, a un fill, no se li fa*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner. Teatre, 185.
 — (2003). *L'habitació del nen. (Les tretze de la nit)*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 192.
 — (2005). *Salamandra*. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 50.
 BLESÀ, Jordi (1999). *L'home*. Barcelona: AADPC. Teatre/Entreacte, 19.
 BOZZO, Joan Lluís (2002). *Poe*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 191.
 CABRA, Enric (2000). *Gina al terrari*. IME. Col·lecció Petit Format.
 CABRÉ, Toni (1996). *Històries d'amor. Overbooking*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre/Teatre, 41.
 — (1998). *Viatge a Califòrnia*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 162.

- (2000). *Efecte 2000*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 178.
- CAMPOS, Francesc (2004). *Heroïna. Joc de xiques*. Alzira: Bromera. Teatre, 31.
- CASASSESS, Enric (2003). *Do'm*. Barcelona: R&M. En Cartell, 7.
- CLUA, Guillem (2002). *Invisibles*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 189.
- (2005). *La pell en flames*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 188.
- CUNILLÉ, Lluïsa (1994). *Berna*. Barcelona: Institut del Teatre. Biblioteca Teatral, 83.
- (1996). *Accident*. Barcelona: Institut del Teatre. Biblioteca Teatral, 92.
- (1998). *Apocalipsi*. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya.
- (1998). *L'afer*. Barcelona: Edicions 62. El galliner/Teatre, 64.
- (1999). *La venda*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre Contemporani, 3.
- (2000). *Vacants*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre/Teatre, 46.
- (2000). *Passatge Gutenberg*. Lleida: Pagès. Teatre de Butxaca, 16.
- (2001). *El gat negre*. Lleida: Pagès. Teatre de Butxaca, 19.
- (2004). *Barcelona, mapa d'ombres*. Barcelona: RE&MA. En Cartell, 8.
- EGEA, Octavi (2003). *J. R. S., de dotze anys*. Barcelona: Columna. Columna/Romea, 5.
- ESCODÉ, Beth (2002). *Les nenes mortes no creixen*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre Contemporani, 16.
- GALCERAN, Jordi (1996). *Paraules encadenades*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre/Teatre, 40.
- (2003). *Projecte T-6: El mètode Grönholm*, vol. 2. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 34. Pàg. 133-206.
- GARCIA, Ignasi (1997). *A trenc d'alba*. Dins: *Autors catalans*. Barcelona: Grup FOCUS. Edicions C, 1. Pàg. 94-126.
- GIBERT, Miquel M. (1998). *Pel rei d'Espanya i la fe de Crist*. Dins: *Brufers d'estiu*, Pasqual Alapont i altres. Lleida: Pagès. Teatre de Butxaca, 9.
- GOMIS, Ramon (1996). *El mercat de les delícies*. Barcelona: Lumen i Generalitat de Catalunya. Teatre Català Contemporani/Els textos del Centre Dramàtic, 9.
- HANSEN, Lluís i MESTRES, Josep M. (1999). *Fashion Feeling Music*. Barcelona: Teatre Lliure.
- LÓPEZ-SERRA, Ignasi (2000). *Missatges*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 174.
- MESTRES, Albert (2004). *1714. Homenatge a Sarajevo*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre Contemporani, 24.
- MORENO, Ignasi (2005). *Jeff: els colors de la bogeria*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre/Teatre, 54.
- MOYA, Bienve (2000). *Ànima malalta*. Tarragona: Arola. Textos a part. Teatre Contemporani, 9.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente i PALOMERO, Josep (2001). *Zona lliure de trànsit*. Alzira: Bromera. Bromera/Teatre, 26.
- NOLLA, Enric (2002). *Tractat de blanques*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre contemporani, 18.
- (2003). *Projecte T-6: Àrea privada de caça*, vol. 2. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 34. Pàg. 73-131.
- PLANA, David (1997). *Mala sang*. Dins: *Nous autors catalans*, Barcelona: Grup FOCUS. Edicions C, 1. Pàg. 8-67.
- (2002). *Projecte T-6: Paradís oblidat*, vol. 1. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 32. Pàg. 17-79.
- POMPERMAYER, Sergi (2002). *Refugiats*. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 27.
- PRAT, Jordi (2004). *Obra vista*. Barcelona: R&M. En Cartell, 10.
- RODRÍGUEZ, Gemma (2003). *L'home que va deixar la ciutat a les fosques*. Dins: *Monòlegs: vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*. Barcelona: AADPC. Teatre-Entreacte, 47. Pàg. 73-77.
- SIRERA, Josep Lluís i SIRERA, Rodolf (2000). *Silenci de negra*. València: Eliseu Climent. Teatre Tres i Quatre, 47.
- SIRERA, Rodolf (2005). *Pla de vol*. Dins: *Dramaticulària*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre Contemporani, 25. Pàg. 165-171.
- SPUNBERG, Victòria (2004). *Esthetic Paradise*. Barcelona: R&M. En Cartell, 9.
- TUR, Vicent (2005). *Alícia*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre contemporani, 28.
- VÀZQUEZ, Gerard (1998). *Magma*. Tarragona: Arola. Textos a part/Teatre contemporani, 1.
- (2001). *El somriure del guanyador*. Barcelona: Edicions 62. El Galliner/Teatre, 182.
- (2005). *Quid pro quo*. Barcelona: Proa. Óssa Major Teatre, 17.

- (2005). *Projecte T6: Uuuh!*, vol. 6. Barcelona: Proa. Teatre Nacional, 51.
- VEIGA, Manuel (2005). *Projecte T-6: 16.000 pessetes*, vol. 5. Barcelona: Proa. Teatre Nacional de Catalunya, 47.

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena en España. Teoría y práctica del teatro, 8.
- ANDRÉ, Christophe (2005). *Psicología del miedo: temores, angustias y fobias*. Trad. Alicia Sánchez. Barcelona: Kairós.
- A[NTÓN], J[acinto] (1998). «Emma Vilarasau y Jordi Boixaderas interpretan un violento “thriller” en el teatro Romea». *El País*, 17-I-1998, pàg. 8.
- BORSÒ, Vittoria (2002). «La escritura: “mise en scène” del terror y crítica del terror en la literatura». *Sileno*, 13, desembre, pàg. 85-104.
- DELUMEAU, Jean (1989). *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII: Una ciudad sitiada)*. Trad. Mauro Armíño. Madrid: Taurus.
- FELDMAN, Sharon G. (2002). «El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé». *Catalan Review*, vol. XVI, núm. 1-2, pàg. 141-154.
- GRIXTI, Joseph (1989). *Terrors of Uncertainty: The Cultural Context of Horror Fiction*. Londres-Nova York: Routledge.
- GUBERN, Román; PRAT, Joan (1979). *Las raíces del miedo: Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets. Cuadernos Ínfimos, 86.
- JONES, Ronald (2002). «¡Seamos chicos malos! ¡Portémonos mal!». Trad. Jesús Espino Nuño. *Sileno*, vol. 13, pàg. 17-27.
- LOVECRAFT, H. P. (1984). *El horror en la literatura*. Trad. Francisco Torres. Madrid: Alianza. El libro de bolsillo, 1002.
- MASSIP, Francesc (2002). «Botons d'argent». *Avui*, 11-III-2002, pàg. 32.
- MCMALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Nova York-Londres: Methuen.
- ORDÓÑEZ, Marcos (1998a). «Una pàgina moralista». *Avui*, 2-II-1998, pàg. 40.
- (1998b). «Els pallassos pacten amb el diable?». *Avui* 17-VIII-1998, pàg. 34.
- QUINTANA, Lluís (2002). «Autoria i complicitat en *El gos del tinent* de J. M. Benet i Jornet». *Zeitschrift für Katalanistik*, 15, pàg. 51-60.
- RUBIO GIL, Ángeles (2004). *El azar como destino: De la sociedad del juego al miedo*. Barcelona: Comte d'Aure. Colección Emancé, 1.
- TUDOR, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.
- VAX, Louis (1981). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus. Persiles, 130.
- WARNER, Marina (1998). *No go be Bogeyman. Scaring, lulling, and making mock*. Londres: Chatto&Windus.

«Forasters» de Sergi Belbel: contingut i estructura

David George
Universitat de Swansea (Gran Bretanya)

Com de costum a les obres de Belbel, l'acció d'aquest «melodrama en dos temps» té lloc en una ciutat indeterminada.¹ Els dos temps en qüestió són els anys seixanta, i el començament del nou segle XXI. L'obra se centra en una mateixa família i les relacions entre ells, i les d'ells amb els seus veïns. Es podria suposar que la família és típicament catalana, i que els veïns són del sud d'Espanya i Llatinoamèrica o del nord d'Àfrica respectivament, però s'universalitzen tant els personatges –no tenen noms propis– com les seves preocupacions i manies. En aquest assaig, analitzarem les relacions de família, emfatitzant els següents temes: la violència (física, però més especialment verbal); l'immobilisme i les qüestions generacionals; la destrucció, l'amargor i la frustració; la podridura; i la tendresa. A continuació, ens centrarem en el temps (passat, present i futur), la qual cosa ens permetrà reflexionar sobre la universalitat de l'obra. A continuació, tractarem el tema de l'«altre»; i, finalment, comentarem alguns aspectes estilístics i estructurals.

1. BELBEL, Sergi (2004). *Forasters*. Barcelona: Proa. Col·lecció TNC. Pàg. 1. L'acció de *Carícies*, per exemple, té lloc en «diferents espais d'una ciutat» (BELBEL, Sergi (1992). *Carícies*. Barcelona: Edicions 62. Els Llibres de l'Escorpi: Teatre/El Galliner, 127. Pàg. 13).

LA FAMÍLIA

Bàsicament, és una família disfuncional, i les seves interaccions són, en general, feridores, fins i tot brutals. La Mare és un personatge particularment dur. A mesura que s'acosta la seva mort, les seves actituds envers la família s'endureixen (encara que, per altra part, com veurem més endavant, també adquireix una certa tendresa). Adreçant-se al seu fill, diu:

No vols donar-li una alegria a la teva mare que està a punt de dinyar-la? Pensa que la pròxima vegada que em veuràs serà davant la làpida grisa d'un nínxol vessant una llagrimeta. Ni ara que ja tinc un peu a l'altre món no ets capaç de fer res per mi? Imbècil [19-20].

La seva franquesa quan li diu al seu fill que mai no vingui la casa és feroç: «Si et vens aquesta casa, m'aixecaré de la meva tomba [...] et tallaré els ous i el pito i et cosiré el forat del cul, mariconàs» [61]. Es mostra igualment cruel amb el seu sogre, en acusar-lo d'haver-li robat la morfina. Tant les seves paraules com les seves accions són violentes:

Fora d'aquí, vell estúpid! [...] Ho entén, vell idiota? Quinze anys aguantant les seves manies i rentant-li la merda dels calçotets! Fora!!! A fer la maleta! Vostè se'n va a... l'asil [...] (*El copeja repetidament*) [29].

L'obra presenta una visió bastant desoladora de les relacions generacionals. No existeix respecte entre les generacions, com demostra l'exemple que s'acaba de citar. Els que eren joves als anys seixanta són crítics amb la nova generació del començament del segle XXI (per exemple, amb la seva obsessió per la informàtica), de la mateixa manera que havien demostrat una manca de respecte envers els seus pares, com al següent comentari de la Filla a la Mare:

Tens quaranta-quatre anys! Quaranta-quatre! No és la flor de la vida. *Jo sóc* a la flor de la vida. Jo. Tu ja has viscut el que haves de viure i ja està. Deixa que els altres ho facin i no intentis controlar-nos la vida i posar-nos pals a les rodes com fas sempre perquè fem el que tu ni vas fer ni et vas atrevir a fer de jove encara que te'n mories de ganes! Gelosa de merda! Ja n'estic farta! [41].

Sembla que Belbel està qüestionant el suposat liberalisme dels joves dels anys seixanta.

A *Forasters* la família és essencialment destructora, i una font d'amargor, frustració i podridura. Als veïns tan despreciats els sembla «estranya i malalta» [99]. El Fill es frustra quan veu que el seu pare té intenció de casar-se amb l'Assistent sud-americana perquè està convençut que aquesta actua per motius purament egoistes. Expressa la seva frustració amb el mateix menyspreu envers aquesta persona gran que ja hem observat en altres exemples:

PERÒ QUIN FUTUR, COLLONS, SI TENS MÉS DE VUITANTA ANYS!? El futur d'aquests diners, avar, egoista i mal pare, serà per ajudar una família pobre d'un poble perdut de Sud-Amèrica!!! [51].

El càncer que pateixen la Mare i la Filla sembla simbolitzar l'estat de la família en general. La paraula clau és «podridura», aplicada per la Mare a la seva malaltia amb amargor, però al mateix temps amb gran claredat: «Per dintre estic absolutament morta. Podrida. Només falta que la podridura s'estengui del tot» [18]. «El càncer és físicament repulsiu, i fa pudor i fàstic» [20, 63]. El càncer simbòlic que destrueix aquesta família catalana de classe mitjana recorda la malaltia que caracteritza les famílies benestants de les obres d'Ibsen, sobretot d'*Espectres*, on la família és destructiva i marcada per la malaltia, tant física com mental.

Irònicament, la Mare, que potser és la persona de tota l'obra que expressa amb més força i amargor la frustració, el poder destructiu i la podridura de la família, també és capaç

de descobrir i de mostrar un element de tendresa. Una segona ironia és que aquest aspecte més tendre del seu caràcter sorgeix precisament quan se li acosta la mort, i una tercera resideix en el fet que el demostra no amb la seva pròpia família sinó envers els veïns immigrants tan despreciats. La Mare ajuda la Veïna que ha estat atacada físicament pel seu marit, però és el Nen –fill dels veïns– qui més li desperta la tendresa. Un exemple molt clar el veiem a l'escena III de la primera part: «*El nen mira l'avi i somriu. La mare observa el nen i s'emociona sense saber ben bé per què*» [21]. Li dona un consell molt perspicaç i sensible en dir-li que, encara que sigui llest i intel·ligent, no ho hauria d'exhibir massa clarament davant l'altra gent. El nen li ha explicat que és el primer de la seva classe a l'escola, i la Mare li diu: «Tant hi fa si ets el primer o no. Això no ho diguis mai. Encara que sigui veritat. No has de fer ostentació del que ets. És molt lleig» [91].

Aquest patró d'agressivitat, violència i frustració alleujades molt de tant en tant per una tendresa inesperada és també característica d'una de les obres més conegudes i polèmiques de Belbel, *Carícies*. La descripció del rebrot d'un amor tendre entre la Néta –aparentment tan agressiva i poc preocupada pels altres– i el Jove (fill dels nous veïns immigrants) a l'escena III de la segona part és molt semblant al final de *Carícies*. Comparem les dues acotacions:

FORASTERS

Les boques d'ells ja són a tocar. Soltadament, el jove es posa a plorar en silenci. La néta li acarona la galta, suaument i acosta els seus llavis als d'ell [100].

CARÍCIES

Lentament, amb molta cura, la Dona passa un cotó fluix mullat amb aigua oxigenada per la cara de l'Home Jove. En silenci. Ell mira la Dona i es deixa fer. Ella li eixuga delicadament els degotalls d'aigua amb un cotó sec. Ell es relaxa i somriu. Ella li acarona suaument els cabells. Ell li agafa la mà. Es miren als ulls. L'aire és una boira de càlida sensualitat. Dos éssers estranys acaben de «trobar-se» [72].

En ambdós casos, la tendresa es manifesta no entre membres de la mateixa família, on les relacions són distingides per la violència i l'agressivitat, sinó entre veïns. També em sembla significatiu que els gests entre la Néta i el Jove expressin tendresa, i no els sentiments purament sexuals que s'evidenciaven entre la Filla (la mare de la Néta) i el Veí quaranta anys abans: «*Filla i veí creuen una mirada plena de desig*» [94]. És una de les mostres –que examinarem més endavant– de com els temps potser han canviat, malgrat tots els indicis indiquen el contrari.

EL TEMPS

No obstant això, un dels temes més persistents de *Forasters* és que la història es repeteix. L'exemple més clar d'aquest fenomen és quan la Filla pateix del càncer que ha causat la mort prematura de la seva mare. Sembla que Belbel ens vulgui dir que, per més que vulguem afirmar la nostra individualitat, el passat i les nostres arrels són condicionants dels quals és impossible d'escapar. Un crític ho veu de la següent manera: «Con un determinismo a la manera de Zola, el que fija las leyes de la herencia, Belbel despliega dos épocas y escenarios.» DORIA, S. (2004). «Los espejos de Belbel y la ley de la herencia» (*ABC*, 24-IX-2004, pàg. 82). I, un cop més, hom podria detectar una semblança entre l'obra de Belbel i *Espectres* d'Ibsen.

La memòria és un element clau de *Forasters*, i a mesura que avança l'obra, esdevé cada vegada més prominent. Freqüentment, són els objectes petits, insignificants, els que fan recordar als personatges o als espectadors alguna cosa del passat. A l'escena VIII de la primera part, apareix la següent acotació, referint-se a la Filla: «*Ella, intrigada, desembolica el paquet. És un llibre antic, de tapes dures. El mateix que hem vist que llegia la mare a l'escena anterior. La filla rep una forta impressió i surt cap al passadís*» [49]. A la mateixa escena VIII, és una maleta de l'Avi la que evoca el passat al pare: «*Els seus ulls*

semblen evocar una imatge llunyana» [53]. La manera en què la memòria dels temps perduts és evocada pels detalls minuciosos dels objectes és quasi proustiana. Mitjançant els objectes, els personatges se situen en un ambient, estableixen un enllaç amb el passat i les seves pròpies arrels, i articulen la seva identitat. El millor exemple és el següent, que té lloc a l'escena II de la segona part, quan l'Avi s'està preparant per anar a l'asil de vells. Els objectes representen la seva manera d'aferrar-se a casa seva, de la qual la seva família voldria expulsar-lo:

AVI: No m'hi hauria d'endur també els àlbums de fotos?, i les que tinc emmarcades a l'habitació?, i els regals que em va fer la teva mare? Els botons de puny, els barrets i les corbates?, i la caixa on guardo les cartes?, i el bagul de la meva mare?, i els coixins que em vas comprar per la meva esquena?, i el canari?, qui li donarà menjar, qui el cuidarà, me l'hauria d'endur amb la gàbia i tot, no? [74].

Les fotos, els regals, les cartes, el bagul i els coixins són els seus punts de contacte amb el passat i amb els membres de diverses generacions de la seva família, que potser perdria anant a l'asil, mentre que el possible abandó del canari el desconcerta. Dins la ment humana, el temps és subjectiu i es pot distorsionar. Just abans d'anunciar quins són els objectes que hauria d'endur a l'asil, veure el seu fill amb una maleta a la mà fa que el temps es distorsioni a la seva ment: «L'avi el mira i té un estremiment, com si per uns moments en el seu cap el temps s'hagués detingut» [74]. La ment pertorbada pot confondre fàcilment el temps present amb el passat i el futur, i actua com un element desestabilitzador. Quan l'avi està a punt de sortir cap a l'asil, en la seva ment, la imatge del seu fill amb la maleta a la mà significa que no tornarà mai a casa seva, és a dir li produeix una imatge molt desconcertant: «Com si fos el record d'un moment futur» [75]. Aquest concepte de la intercanviabilitat temporal fa pensar en els versos famosos de *Four Quartets* de T.S. Eliot: «Time present

and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past.»² També recorda *El tragaluz*, d'Antonio Buero Vallejo (1967), on els Investigadors inviten el públic a reflexionar sobre la intercanviabilitat del passat, el present i el futur.³

L'exemple més interessant de com el passat, el present i el futur es barregen es troba al final de l'escena IV de la segona part, just abans de l'epíleg, en un moment teatral espectacular i genial que uneix la Mare, la Filla i la Néta en un moment de lucidesa produïda per la mort:

Els ulls oberts de la mare-filla semblen clavar-se bruscament en els de la filla-néta. La mirada que va de l'una a l'altra, inesperadament, sembla materialitzar-se, fora del temps i l'espai. Un raig de llum imperceptible uneix màgicament uns ulls amb els altres. Tres dones i vuit mirades diferents en només dos cossos:

La mare morta mira la seva filla, al segle XX; i la filla mira la seva mare...

La filla morta mira la seva neboda, al segle XXI; i la neboda mira la seva tieta.

2. ELIOT, T. S. (1968). «Burnt Norton». Dins: *Four Quartets*. 3a. ed. London: Faber and Faber. Pàg. 13.

3. Altres crítics han remarcat els paral·lels entre *Forasters* i *Historia de una escalera*. VEGEU DELGADO, M. (2004). «Forum 2004 Barcelona: A summer of stagings in Spain's theatrical capital». *Western European Stages*, vol. 16, núm. 3 (primavera); i HOLT, M. P. (2005). «Three new productions at Barcelona's TNC and a theme in common». *Western European Stages*, vol. 17, núm. 1, pàg. 15-18. Holt, però, subratlla les diferències més que les semblances entre les dues obres: «The two works are, however, quite different in their presentation of different time frames. Belbel juxtaposes events separated by forty years in remarkably fluid alternating scenes, while each of the three acts of Buero's work represents a different time in the history of the neighbors on one floor of a Madrid residential building. Also, Buero set his drama in the space outside the apartments, with the stair landing providing on occasion a more intimate locale; *Forasters* is set in a single apartment, where noises intrude from the apartment above and its inhabitants (the immigrants of the city) enter when the plot requires» [16].

Però també...

La mare morta, al segle XX veu la seva néta al segle XXI; i la néta veu l'àvia que no va conèixer...

I encara més...

La filla morta al segle XXI es mira a ella mateixa quaranta anys enrere, es retroba amb ella en el moment més decisiu de la seva vida; i la filla al segle XX es veu a ella mateixa i mira la seva pròpia mort, al mateix lloc que la mare, quaranta anys més tard. ...I, aleshores, totes elles semblen entendre un misteri fins aleshores ocult o impenetrable.

Lentament, la filla-néta du una mà als ulls de la mare-filla i els tanca. Immediatament, es produeix una brutal explosió d'una lluminositat absolutament cegadora, fora del temps i de l'espai.

Com si assistíssim, de cop, a l'origen de l'univers.

I sobtadament, fosc [105].

La mort és la clau de la comprensió dels misteris de l'univers, mentre que, per aquest joc de miralls, Belbel presenta les tres generacions de dones com un sol ésser, i els tres temps cronològics com un tot indivisible.⁴

Finalment, pel que fa a la qüestió temporal, cal remarcar la circularitat de *Forasters*. L'obra acaba on comença, i el pròleg i l'epíleg emmarquen l'acció principal. El context és que el Fill ven la casa a un Home, un acadèmic ben vestit i educat, que resulta ser el Nen dels anys seixanta al qual la Mare va agafar tant afecte. El fill d'immigrants ha fet camí d'una manera més eficaç que els autòctons, i sembla més civilitzat que ells. El temps ha fet els seus estralls, i la família se sent obligada a vendre la casa ja despullada de tots els mobles. És una escena que recorda el final de *L'hort de les cireres* (1904),

4. Belbel m'ha explicat que parteix de la teoria de l'ADN mitocondrial, o les set filles d'Eva, segons la qual només existeixen set tipus diferents de dona a tot el món. Seguint aquesta teoria, l'ADN és més potent que la raça. El resultat del fet que les successives generacions de dones s'assemblin tant és que els conflictes més forts són els que passen entre mare i filla.

de Txèkhov, on la família, Ranevskaya, tan lànguidament indiferent i tan segura de la seva superioritat, acaba destrossada per una classe socialment inferior, representada per Lopakhin.⁵ El final tant de *L'hort de les cireres* com de *Forasters* representa el final d'una època. En el cas de l'obra de Belbel, sembla que el futur pertanyerà a una societat molt diferent de la tradicional catalana, en la qual diverses generacions d'immigrants tindran un paper important. Les semblances entre Belbel i Txèkhov són també formals: tots dos rebutgen el realisme, i Txèkhov és considerat, en certa manera, un precursor del teatre de l'absurd.

L'«ALTRE»

La relació entre la societat «normal» i els que hi són marginals és un dels temes clau de *Forasters*. L'«altre» consta de dos elements: els immigrants i els homosexuals. Belbel s'ha preocupat dels grups marginats en altres obres, per exemple *Carícies*, i va donar èmfasi a l'element de racisme al seu muntatge de *La filla del mar*, de Guimerà, el 1992. A *Forasters*, com ja hem anat veient, hi ha dues generacions d'immigrants: els dels anys seixanta, que «pertanyen a una altra cultura», i els del començament del segle XXI, els quals «a més a més [pertanyen] a un altre continent» [3]. Aquesta diferència, indicada a *Personatges*, suggereix des del començament un món canviant, que Belbel contrasta amb l'estancament de la família catalana. Encara que ells també eren originàriament immigrants –havent migrat del camp a la ciutat–, desprecien els immigrants: a l'escena III de la primera part, per exemple, la Mare es refereix a «aquesta gen-

5. Maria Delgado ha comentat aquest paral·lelisme. També hi veu semblances entre *Forasters* i *Espectres*, d'Ibsen, les obres de Eugene O'Neill i, sobretot, *Retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès (Delgado, pàg. 83).

tussa», i el Fill diu: «No són d'aquí. Vénen d'algun lloc del sud» [18].⁶ L'Avi sobretot està en contra dels immigrants: «Gentussa, comencem a estar envoltats de gentussa per totes bandes i la pagarem ben cara» [22]. Ell seu fill, el Pare, expressa semblants opinions quaranta anys més tard:

Música al pis de dalt.

PARE: Forasters! [...] Hostes vingueren que de casa ens tra-gueren. [...] I no només ho dic pels estrangerots aquests que ens estan robant les poques coses autèntiques que ens queden. [...] [La meua filla] va fugir fa quaranta anys amb un d'aquests, renegant de la seva família, la seva terra, la seva llengua i la seva sang [52].

És a dir, que la seva filla va renunciar a totes les senyes de la seva identitat, en un món en què els vells, sobretot, se senten amenaçats per l'«altre».

La família catalana mostra una estranyesa davant l'«altre»: MARE: «Què són? Una família?» [18]. La mare és molt condecant envers els veïns:

MARE: Sé que tenen uns costums molt diferents dels nostres i que quan criden no vol dir necessàriament que s'estiguin barallant [...] però han d'entendre que ara viuen aquí perquè ho han triat vostès pel seu propi interès [43].

No els entenen quan parlen. Per exemple, a l'escena II de la primera part, l'Assistentia «*mira la filla i diu alguna cosa en veu baixa, en la seva llengua materna, una mena de lament o oració pels dies difícils que s'acosten*» [17]. Al mateix temps, «*sona una música molt potent, segurament no occidental, al pis de dalt*» [17]. Tot això serveix per desorientar la societat receptora, i accentua la sensació de decadència que estan patint.

6. El mateix Belbel és d'una família d'immigrants andalusos a Catalunya, i coneix molt bé la problemàtica i la dinàmica de la situació.

A primera vista, la relació entre la societat receptora i la immigrant és una de superioritat i de dependència, com en el següent diàleg entre el Pare i l'Assistentia sud-americana a l'escena II, en què aquell es dirigeix a ella fent servir el mateix llenguatge agressiu i vulgar que la família emprà quan parlen entre ells:

ASSISTENTIA: Demà és el meu dia lliure, he d'anar a visitar la meua família.

PARE: La seva família sóc jo.

ASSISTENTIA: No.

PARE: La despatxaré. Parlaré amb el meu fill, que està desitjant fer-la fora d'aquesta casa des que hi va entrar a ... treballar, i la forà a la porta. I quina família ha d'anar a visitar, a veure?

ASSISTENTIA: Les meves cosines.

PARE: Les seves cosines? Quines cosines? Vostè no hi té ningú, aquí; tota la seva família es va quedar al seu país morint-se de gana i si no fos pels calers que jo li dono vostè també hi seria i ja hauria mort desnutrida o d'alguna malaltia lletja.

ASSISTENTIA: Calli!

PARE: No em dona la gana. Em matarà, em matarà i haurà de viure la resta de la seva vida amb la mort a la consciència, desagraïda, mala dona, aprofitada, antipàtica, inculta, foca, vaca, burra! [15].

Les aparences enganyen, però. És l'Assistentia qui està en control, com es veu de la seva reposta al Pare. L'acusa d'actuar com un nen petit [15], i deixa clar que coneix els seus drets: «Així que vol despatxar-me, eh? Doncs com no truiqui a un advocat, ho té clar» [16].

No solament no se senten inferiors a la població receptora sinó que troben la forma de vida al vell continent inferior en molts aspectes a la seva: «FILLA: Troba estrany que un pare no parli mai d'un fill seu que fa temps que no veu, oi? ASSISTENTIA: Sí. Molt. Fa llàstima. (*Pausa.*) Al meu país això és impossible. FILL: Ah, sí?» [30]. Segons l'Assistentia, la

família és tot el que tenen els pobres, la qual cosa els ajuda a mantenir aquells valors de respecte que s'han perdut al món occidental. Per fora Europa sembla una societat civilitzada, però per dintre està podrida, una expressió del qual són els vòmits de la Filla cancerosa que l'Assistententa té de netejar [85].

En definitiva, els immigrants són una espècie de mirall que mostra la decadència de la societat catalana-occidental. Són l'objecte d'una manca de comprensió i de menyspreu. Belbel no els idealitza, però els seus valors semblen ésser superiors en alguns aspectes. L'immigrant s'ha d'espavilar per sobreviure i, quan el desterrament metafòric que pateix la família catalana es converteix en un desallotjament físic, és significatiu que la persona que els desallotja comprant-los la propietat és membre de la primera onada d'immigrants dels anys seixanta. Com a *L'hort de les cireres*, la classe que dorm a la figuera i no s'adona que els temps han canviat és desplaçada per una altra classe molt més dinàmica.

Els immigrants són una mena de cap de turc de les frustracions i insuficiències de la família catalana, que el seu progrés només serveix per accentuar. En una conversa amb la seva germana el Fill ataca violentament els veïns de dalt, qualificant-los d'«una colla de grollers, analfabets, mala gent, ficats en negocis bruts» [81]. La realitat és que el Fill està fent servir els immigrants per a amagar la seva gelosia que sent per la seva germana. Ella té intenció de casar-se amb l'home del qual ell està enamorat, però dins una societat tradicional com la de la seva família, no pot expressar la seva veritable sexualitat. Al mateix temps, sembla que el seu futur cunyat surt amb la seva germana només per estar a prop d'ell. I aquí la segona representació de l'«altre»: els homosexuals. La Mare, que defensa els valors tradicionals, està cremada sabent que té un fill homosexual, i la seva frustració s'expressa mitjançant una crueltat i un cinisme envers el seu fill, que es mostren sobretot a l'escena IX de la primera part. La Mare li aconsella que es casi i que deixi de veure el noi del qual està enamorat, perquè aquest és el seu com-

pany de curs i d'una família respectable, «de bona família, catòlica, apostòlica i romana» [61]. Li diu que, un cop casat, pot fer el que vulgui amb homes que ni siguin respectables ni coneguts, «i si són estrangers o gentussa com els d'aquí dalt i els has de donar diners a canvi, molt millor, així no, et comprometran a res» [61]. Es veu que aquesta societat està construïda sobre valors completament hipòcrites, i la Mare, una dona intel·ligent i perspicaç, adopta una actitud cínica pel que fa a la respectabilitat. L'amor no hi entra pas per res: aquesta és una societat mercantilista, on les emocions són un producte més.⁷

No és sorprenent, per tant, que el Fill no sàpiga enfrontar-se a la realitat. Es casa, però, naturalment, el seu matrimoni és un fracàs, i té un amant. Tot i així, la seva filla —de la generació jove de tombants del segle XXI— no troba cap problema amb el fet que el seu pare sigui homosexual. En una conversa amb el seu cosí —fill de la Filla i el jove immigrant, dels quals el matrimoni també ha estat un fracàs— ella defensa la relació entre el seu pare i un altre home com quelcom basat en l'amor i no l'engany:

NÉT: No m'enganyaràs, nena, encara que et facis la moderna i la tolerant i facis petonets i siguis tan amiga del que dóna per cul al teu pare i s'embruta la polla amb la seva merda, que, tan iaïos com són, només ho deuen poder fer després de mirar pel·lis guarres de jovenets mamant-se unes tranques així..., a mi no m'enganyes, tia, estàs al mateix lloc que jo.

NÉTA: Almenys ell té algú a qui donar per cul. Deu donar més gust que pelar-se-la cada dia davant la pantalleta de l'ordinador mirant tetes operades per Internet. Això sí que és trist de veritat [79].

7. Aquesta situació recorda un cop més les obres de Bernard-Marie Koltès, específicament *La solitude des champs de coton* (1987), que Belbel ha traduït al català i al castellà.

Malgrat el cinisme i la grolleria del Nét –reflex del que hem observat a la generació dels seus pares i avis– a l'actitud de la Néta es veu una honestedat i una voluntat d'afrontar la realitat que és tan poc comuna en aquesta societat. De la mateixa manera, el seu pare (el Fill), que va fugir quan sa mare es moria, aprèn a resistir sense acovardir-se la mort de la seva germana. La societat és capaç de millorar, i els immigrants porten noves formes d'enfocar la realitat. El fill dels primers veïns de dalt ha fet una carrera civilitzada, i sembla que els nous veïns rebutgen la violència domèstica que era característica dels primers. Després de presentar-nos una visió amarga d'una societat en decadència, Belbel ens deixa amb quelcom positiu, basat en el fet que els éssers humans, en algunes circumstàncies, som capaços d'actuar amb noblesa. No es tracta de l'optimisme fins a cert punt fàcil de l'epíleg de *Després de la pluja* (que Belbel va suprimir en edicions posteriors), sinó d'una lluita per acceptar les diferències racials, l'atavisme, la inevitabilitat de la mort, i el fet que el progrés només serà possible mitjançant un esforç personal.

L'ESTRUCTURA TEATRAL

L'estructura de *Forasters* està al servei d'aquest procés d'introspecció, i de la lluita dels personatges per acceptar i, al mateix temps, per intentar lluitar contra el flux inevitable de la història. En primer lloc, el que els mateixos actors facin els papers equivalents a la seva edat en les dues èpoques accentua la circularitat de la història i l'atavisme, però, al mateix temps, d'una forma molt subtil, dóna èmfasi als canvis que hi ha hagut. El fet que la mateixa actriu interpreti els papers de la Mare i la Filla subratlla la teoria de l'ADN mitocondrial, o les set filles d'Eva. A més a més, de la mateixa manera que la presència dels objectes proustians, com ja s'ha comentat, permet que l'autor evoqui el passat i faci conscient al públic de com el temps passa imperceptiblement, aquest mateix públic s'adona que els estralls del temps converteixen la jove

en una dona gran, un procés que recorda fins a cert punt el que li passa a Dorian Gray a la novel·la d'Oscar Wilde.

Una cosa ben diferent passa en el cas de la Veïna del segle xx i l'Assistentia del segle XXI. La mateixa actriu fa els dos papers, però les dues s'assemblen només pel seu estat de dones immigrants. La Veïna té molts problemes per entendre el català (per exemple, a l'escena VI de la primera part), i està disposada a aguantar l'agressió física del seu marit. És a dir, fa un paper de dona estereotípicament passiva, condicionada pel seu paper de mare de família. L'Assistentia, en canvi, no té semblants condicionants i, com ja hem observat, té una seguretat de si mateixa i coneix els seus drets. Encara que té de fer feines «brutes», manté la seva independència, l'autoestima i una fidelitat als costums del seu país.

La intercalació d'escenes dels dos temps és l'exemple més clar de com els temes de *Forasters* estan íntimament relacionats amb la seva estructura. Hi ha dues habitacions a l'escenari rotatiu, una a l'esquerra (el dormitori de la Mare/Filla) i l'altra –el saló– a la dreta de l'escenari, i serveixen per les dues èpoques representades. Belbel està molt acostumat a escriure obres de les quals l'estructura forma una part original i integral. A *Tàlem*, la complicada estructura és un aspecte essencial del ludisme de l'obra, la qual es un puzzle que el públic va muntant a mesura que passa la trama. Encara que *Forasters* no és tan complicat ni molt menys lúdic que *Tàlem*, més d'un crític ha comentat la seva estructura de puzzle, com G. Pérez de Olaguer que diu que «en escena todo sucede como en la maquinaria de un reloj de precisión» («Un Belbel social y de alta precisión». *Guía del ocio*, 24-IX-2004). És una obra brillantment teatral, per exemple, a l'última escena de la primera part:

[El Pare] s'aixeca amb dificultats i va a l'habitació, a poc a poc, atemorit, presa de records. Una atmosfera irreal tenyeix l'espai.

Sense solució de continuïtat, passem del segle XXI al segle XX. La filla, a l'habitació, ara és la mare. Està llegint el seu llibre antic, que ja hem vist abans. El pare, vell, en creuar la porta, ha rejo-

venit màgicament (un canvi d'actor imperceptible). Al menjador, l'orfe és el nen, assegut a taula, menjant [67].

Aquesta acotació subratlla una mena d'efecte Dorian Gray a l'inrevés, i queda clar la perícia i la subtileza que cal que hi posin tant els actors com el director i l'escenògraf.

El canvi d'un temps a un altre té lloc amb molta més rapidesa a mesura que s'acosta la fi de l'obra quan els dos temps cronològics esdevenen cada cop més interrelacionats i les tres generacions de dones es fusionen en una. Belbel descriu aquest procés poèticament en unes acotacions, suggerint una màgia que per força el director té de transmetre al públic. El procés culmina en el joc vertiginós de miralls –brillantment teatral i molt innovador– que ja hem citat més amunt. Fins a cert punt, l'estructura circular enganya. És veritat que reflecteix l'atavisme que caracteritza la nostra societat, però de tant en tant, sobretot a la penúltima escena, sembla que el temps queda suspès en un moment eternament parat. La història sí que es repeteix, però, al mateix temps, el progrés és possible i fins i tot inevitable.

En conclusió, *Forasters* és una obra madura i rica, que funciona a diversos nivells. Un públic català actual pot entendre perfectament la interacció entre els catalans de sempre i les successives generacions d'immigrants. Però les relacions entre els de dintre i els de fora poden ésser perfectament apreciades per qualsevol públic on la immigració és una realitat. El tema de l'«altre» –sigui racial o sexual– ens toca a tots. Igual que a *La mort d'un viatjant* d'Arthur Miller (1949), el destí d'una família reflecteix la de tota una nació. A més a més, els grans temes universals com el temps i la mort traspassen les limitacions espacials i teatrals. *Forasters* és una obra catalana que connecta amb la tradició literària occidental. És dura i difícil, i requereix un esforç per part del públic. I, per damunt de tot, és una obra dinàmica, d'un autor-director que entén perfectament com funciona el teatre.

La dramaturgia «excèntrica» de Manuel Molins

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona

[Nati:] El teatre és un amant cruel. Sí; cruel! És possessiu i ferotge, et xucla fins al moll dels ossos i et reclama d'una manera total. Però una carícia seua ho justifica tot. Una carícia seua és l'alegria. I rius i rius feliç oblidant els esforços i tant de patiment. Hi ha amants més agraïts i més fidels. Però cap tan savi ni tan agosarat com el teatre. Tot per una carícia del gran amant traïdor. La soledat, la por: tot s'esborra i justifica si ell et mira amb bons ulls.

Manuel MOLINS, *Sabates de taló alt* (escrita el 1985, inèdita).

La dramaturgia de Manuel Molins de la dècada dels vuitanta i noranta del segle XX respon a una estètica molt variada, que beu eclècticament de diverses fonts literàries, artístiques i filosòfiques i que experimenta en les formes dramàtiques tradicionals i contemporànies per a dur-les més enllà de les seves possibilitats expressives.¹ La idea que Molins té del teatre parteix de la conciliació entre ètica i estètica, d'un compromís diàfan amb la societat, la cultura i l'escena catalanes (valencianes), i d'una recerca continuada d'una nova avantguarda que aspira a unir radicalment «classicitat» i «modernitat». La dramaturgia de Molins pot ser considerada *excèn-*

1. Sobre la dramaturgia de Manuel Molins, vegeu especialment Palomero (1995), Ragué (1996), Sansano (1989, 1994, 2001) i Calafat (1997, 1999).

trica respecte als corrents formals dominants en l'escena catalana de les darreres dècades i, fins i tot, respecte a la centralitat geogràfica i a la ideologia dominant. Temàticament, en canvi, se situa en el centre de les preocupacions filosòfiques i de les paradoxes polítiques i socials de la nostra contemporaneïtat.

La investigació dramaturgic molinsiana posa l'accent en allò que el text teatral té de més genuí: la seva condició de representació en si mateix, internament, i de material lingüístic externament –en potència– representable (Molins, 2003b: 89-95). A més de considerar que el teatre *fa una història* des del text mateix, Molins concep la *paraula teatral* com a «activa», una paraula *vendaual*, una *paraula-acció*, una *paraula feta carn*, diferenciada de la resta de gèneres literaris, des del moment en què 1) es basa en uns altres jocs de llenguatge i 2) exigeix un «lector» específic, *in teatro*: director i intèrpret, o sia, capaç d'aprehendre'n el sentit simbòlic. La defensa d'aquesta idea de la paraula teatral com a intrínsecament performativa duu Molins a denunciar, d'una banda, la perversió que, per una qüestió de poder, l'ha rebaixat a un miserable *servus spectacoli* dominat per la tirania del director d'escena (no sempre bon lector) i, de l'altra, l'aristotelisme finalístic que s'entesta a tenir-lo per un *espectacle latent* o *virtual*. En conseqüència, Molins diferencia el text teatral de l'espectacle i atorga al primer la categoria d'autèntica representació textual (Molins, 2003b: 99-103).

La vindicació d'una paraula teatral exuberant respon a la importància que té la llengua com a expressió de la sobirania intel·lectual i col·lectiva. La llengua dóna poder, atorga i expressa la sobirania dels qui l'usen, de manera que el fet d'arrancar-los el text equival a negar la paraula, a deixar-los fora de joc, a eliminar-los (Molins, 2003b: 106). Davant del llenguatge esquifit del *què-com/monòleg*, davant d'un llenguatge «magre» de forma i continguts, Molins proposa una llengua més àmplia, pletòrica i sensorial, i aposta per una modernitat que passa per H. Müller, A. Kuhsner o E. Cormann, entre molts d'altres. Des de la ciutat de València, la reivindi-

cació d'aquesta mena de «retòrica» és doblement significativa, provocativa si es vol, atesa la castellanització creixent de la vida cultural valenciana i el poc domini dels registres expressius (i les dificultats afegides de versemblança) (Sapsano, 1989: 17-18; Sirera, 1993: 33-35). El treball dramaturgic de Molins intenta de dignificar el teatre valencià, trobar un llenguatge teatral per als espectadors valencians i, des del punt de vista elocutiu, «un estàndard més o menys unitari» per als actors (Molins, 1989: 62). Però també n'és, de provocativa, des de la ciutat de Barcelona, ja que el tipus de dramaturgia que ha dominat en les dues darreres dècades ha tendit cap a una *desretorització* que implica una deliberada –i no gens innocent– *desideologització* (Foguet, 2004a).

Dramaturgia endins, la seva aposta podria definir-se com a «deconstruïda» en el sentit de la investigació filosòfica, antilogocèntrica, de Jacques Derrida. Els temes «marginals», «perifèrics» de què tracta Derrida ho són enfront de pretesos temes «centrals»: la marginalitat és, comptes fets, la centralitat (Ferrater Mora, 1998: 821). Com Derrida, Molins considera que les escriptures –àdhuc l'escriptura sobre aquestes escriptures, diguem-ne relats– s'entrecreuen, es fan i es desfàn contínuament. La seva dramaturgia –com també la seva concepció dels Països Catalans– se situa en els «marges» de les dramaturgies –els corrents d'opinió– dominants de les darreres dècades, tant pel tractament temàtic com per l'especulació –en el sentit fusterià– de les formes. La seva recerca incorpora la reutilització o el *forçament* dels motlles dramaturgics tradicionals –com ara la farsa, el melodrama o la comèdia– i porta a escena figures marginals tant en termes socioeconòmics com intel·lectuals o artístics.

Davant dels qui es mofen de les utopies, perquè les consideren puerils, Molins revela que ens trobem en una època més ideològicament plena que no pas en altres, com escriu en un article inèdit, intítulat «Dues fàbules sobre l'art modern» (2004), en què emmiralla *L'obra mestra desconeguda*, de Balzac, i *Art*, de Yasmina Reza. Així, davant dels qui s'omplen la boca de la fi de les ideologies, Molins constata com el nostre

temps està dominat per la ideologia dretana neoliberal i moralista que «tracta d'imposar els seus valors com a únics valors possibles per a totes les opcions de la societat, retallant els valors democràtics de l'individu i de la solidaritat, així com el dret i la justícia internacionals». La caiguda dels grans relats dominants sobre l'art, la política i la vida modernes –tan elogiada per l'anomenada postmodernitat– ha estat ocupada per «uns relats retrògrads ben concrets i militants». Valent-se de la teoria de la complexitat del físic J. Wagensberg, Molins defensa que la funció bàsica del coneixement és combatre la por i la incertesa que causa la complexitat del món (Wagensberg, 2003: 124), i malda per una «nova utopia», en minúscula, provisional, sisífica, complexa, que tensi permanentment, des del futur, un present amarrat en el passat, i que es mogui entre l'adaptació i la rebel·lió (Wagensberg, 2003: 141-159). En aquest aspecte, a parer de Molins, el teatre «immediat i concret» té, com la resta de les arts, una «funció màgica, una funció d'expansió de l'imaginari» (Sansano, 1989: 18).

INTENSITATS TEMÀTIQUES

Les variacions temàtiques de la dramaturgia molinsiana no responen als imperatius de la moda –una simple relació cronològica segons la data d'escriptura ho testimonia–, sinó a una recerca del coneixement artístic, a una veritable necessitat íntima d'expressar vivències, idees, somnis i utopies. És una investigació que furga en la complexitat del real i que, consegüentment, reclama una diversitat de formes i apostes dramaturgiques per acarar-s'hi. Tot i les dificultats d'encasellar un corpus tan heterogeni, en què caldria incloure una munió considerable d'obres inèdites, proposem un recorregut sumari per una mostra representativa dels textos publicats per Molins durant les tres darreres dècades –de *Centaures* a *Elisa*– a partir d'una classificació que no nega la transversalitat –les constants– que manté la seva dramaturgia, sinó que

accentua sobretot les intensitats temàtiques que configuren el seu discurs ètic i estètic. Un discurs que, en permanent redefinició, no oblida mai la reflexió metateatral que esdevé inherent al mateix procés d'escriptura.

De fet, la seva dramaturgia avança a partir de centres d'interès temàtic que, amb el temps i sense por al desfament entre escriptura/publicació, creixen i es ramifiquen en dilogies o trilogies. Així, *Centaures* (escrita el 1981 [publicada el 1985]) i *Ni tan alts, ni tan rics...* (1985 [1989]), podríem situar-les en una reflexió sobre l'eròtica que genera el poder. Les dues obres aplegades al volum *Trilogia d'exilis* (1999), *Els viatgers de l'absenta* (1983-1987 [1990]) i *La màquina del doctor Wittgenstein* (1987), exploren, amb una escriptura d'alta densitat filosòfica, el fracàs de la Utopia i de l'Ètica d'arrels il·lustrades. *Tango* (1983 [1985]) i *Ombres de la ciutat* (1990 [1992]) reformulen els gèneres tradicionals per satiritzar els comportaments de les capes dirigents de la societat valenciana. Finalment, *Abú Magrib* (1992 [2002]) i *Elisa* (1992 [2003]) comparteixen la denúncia de la «malaltia social» de la immigració en les societats opulentes de l'Europa contemporània.²

A grans trets, aquests textos s'adscriuen a un cos de pensament que opta per una *dramaturgia compromesa*, revulsiva, lúcida i lúdica que estableix un joc subtil de complicitats amb el lector *in teatro* per brindar-li una altra versió del món en què viu. *Grosso modo*, la poètica que estimula la seva escriptura dramàtica –d'una rara coherència i excepcionalitat– es proposa, en primer lloc, explorar un nou llenguatge que defuig les formes pseudobrechtianes o ultrarealistes i que investiga sobre els gèneres tradicionals i els codis expressius, sovint a partir de referents poètics i filosòfics (W. Shakespeare, F. Nietzsche, P. Verlaine, A. Rimbaud, L. Wittgenstein, J. Gil de Biedma o J. Á. Valente); en segon lloc,

2. D'*Una altra Ofèlia* (2000-2001 [2005]), la darrera de les obres publicades fins ara per Manuel Molins, n'hem parlat en un altre paper (Foguet, 2005).

denunciar satíricament, tot qüestionant la misèria politico-social del món contemporani, els àmbits de poder i les perversions que se'n deriven; en tercer lloc, anar a la recerca d'una nova utopia basada en la crítica de les pretensions de l'anterior i els falsos progressismes d'avui, i, finalment, indagar un nou *jo multipolar* que, en la multiplicitat, expressa un món complex i obert, en el qual participa el jo individual i col·lectiu, com a conjunt múltiple de relats i imaginaris, i en el qual es trenca amb la visió dicotòmica (pròpia, avui, del pensament més reaccionari, que tot ho redueix a dos eixos excloents: el Bé i el Mal). Des del punt de vista del gènere, Molins acostuma a preferir, com a estratègia, l'humor, la ironia, la sàtira o el sarcasme quan tracta temàtiques concretes i acotades políticament o socialment, mentre que es val d'un llenguatge d'una gran intensitat lírica quan aborda reflexions més abstractes.

ERÒTICA DEL PODER

Enllestit el *cicle de l'altra memòria*, que reconstruïa la història col·lectiva del País Valencià, Molins continuà la reflexió sobre el poder, la necessitat de trobar una iconografia que l'expliqués i el desemascarés, amb dos textos que en tracten l'eròtica i la mítica: *Centaures* i *Ni tan alts, ni tan rics...* No interessa tant la realitat històrica, com a *Dansa de vetllatori* (1975 [1978]), sinó que, a partir d'un context recognoscible, sigui la cort dels Borja del segle xv, sigui la València dels vuitanta del segle xx, es desemmascara el pragmatisme del poder, la seva atracció perversa o la lògica del realisme polític que no atén els mitjans o l'ètica, sinó els fins i els resultats.

Sota la invocació de Maquiavel, *Centaures* neix de la fascinació de la llegenda i el mite dels Borja i del desafiament de pensar en els orígens ocults d'Europa. La família dels Mèdici, modèlica per a fer-hi remuntar una *consciència europea* políticament correcta, té com a contrapunt antitètic la nissaga

valenciana dels Borja. Alexandre VI, antònim de Llorenç Mèdici, permet de pensar en l'origen d'Europa i en el projecte polític —i les pràctiques que se'n derivava— dels Borja. Alexandre VI, com assenyala Maquiavel, «no va fer mai res més ni va pensar mai en res més que enganyar els homes» (Maquiavel, 2002: 107). Amb un preceptor tan il·lustre, la figura del fill d'Alexandre VI, Cèsar Borja, un *príncep* modèlic per a Maquiavel, convida a investigar críticament sobre la naturalesa del poder i, en concret, les relacions conflictives que manté amb l'ètica. La imatge del centaure s'inspira en *el príncep* maquiavel·lià en què el model exemplar —«un ser meitat bèstia meitat home»— ha de saber combatre els adversaris i les dissorts no únicament amb les lleis, sinó també, quan convé, amb la força.

La fabulació del mite dels Borja desplaça l'atenció cap als marges del poder del papat d'Alexandre VI: un jove i molt poeta florentí, de nom Agustí Pelegrí, arriba a Roma per fer-se un lloc en la cort papal i acaba pervertit per l'avidesa lúbrica de Cèsar Borja. Cercant la glòria com a poeta, Pelegrí ha anat del foc a les brases: ha fugit de Florència, on Girolamo Savonarola ha expulsat els Mèdici i ha convertit la ciutat en un «convent», i ha anat a parar a Roma, on els Borja han fet de la capital pontifícia «una gran puta» [24-25]. El papat no tan sols és un gran bordell, sinó també una màquina de traïcions, intrigues i emmetzinaments provocats per les lluites de poder. El poeta Pelegrí cerca la glòria del poder amb una poesia que el lloa seguint el símil mitològic del seu amic Maquiavel, que concep els poderosos com a *centaures*. Un vell mercader dalmata acull Pelegrí com un fill el primer dia de l'arribada a la ciutat i l'adverteix dels perills i les temptacions diabòliques del poder, tot aconsellant-li que, en lloc de mirar els centaures, esguardi el carrer: el poder és una «xarxa extensíssima» [26] que afecta pobres i senyors. Disposat a servir dignament el Papa, el jove poeta perd el nom, passa a ser Pomona, «la cortesana» de Cèsar Borja.

Com al *Hamlet* shakesperià, Cèsar Borja convoca els millors còmics de la ciutat amb la intenció que representin l'al-

legoria del rapte d'Europa: els Borja, com Zeus, poden guanyar el món (escena 1.3). La voracitat sexual del cardenal Cèsar Borja, *centaure* major, té un correlat amb la seva aspiració a fer-se amb el poder i acomplir el seu destí visionari, el seu gran ideal polític: la unitat d'Itàlia. Així com Borja sodomitza el jove Pelegrí, també té l'ambició delirant, contradictòria i insaciable, de *posseir* el país: «sentir-lo sota meu, només meu i penetrar-lo com un jovencell clar; fecundar-lo com una núvia verge» [42]. El poder és, com reconeix Cèsar Borja, una barreja d'amor i d'odi, «meitat home i meitat bèstia...» [43]. L'assassinat caïnà del seu germà Joan, duc de Gandia, li permet de tenir la via lliure per atènyer el poder a costa dels mitjans que sigui. Aclamat com un nou Juli Cèsar, el fill d'Alexandre VI continua el devessall de sexe i sang. El fantasma de Savonarola, que el papa Borja ha fet penjar i cremar, recrimina a Alexandre VI que, en comptes de fer penitència pel cadàver del seu fill Joan, s'entretengui amb bagasses i efèbus nus i, fent-se còmplice de l'assassinat fratricida, deixi a les mans de Cèsar el destí de les repúbliques italianes. El diàleg entre el *centaure* Cèsar i l'esperit profètic de Savonarola compendia el doble carés del poder, de la Roma o la Florència del segle XV o de la València del XX: Cèsar esdevé la «temptació de Savonarola», tots dos volen governar, el primer amb la mentida i la violència; el segon, amb els sermons [63-64].

El jove poeta Pomona es val de la mateixa estratègia hamletiana que Cèsar Borja havia fet servir per expressar l'ambició de poder i anunciar la venjança: els comedians de la cort representen l'assassinat de Juli Cèsar en què, com a la tragèdia shakespeariana, Calpúrnia presagia la fi de l'home més poderós del món occidental. No obstant això, Cèsar i el Papa són emmetzinats per un poeta que viu turmentat per l'esperit del vell mercader dàlmata a qui va trair o són víctimes d'una conxorxa ordida pels seus innombrables enemics? O, simplement, pateixen la malària que s'abat damunt Roma? Sigui com sigui, el final resta obert, el cas és que, un cop Pomona s'ofega al Tíber (suïcidi o assassinat?), el come-

diant Nicolau refà circularment els camins del relat i ens torna a situar en el punt d'arrencada: el desig de glòria d'un artista mediocre seduït pel poder.

L'eroticisme de *Centaures* exposa de manera paròdica la depravació que la llegenda o la història ha atribuït als Borja, i concentra en el cos la submissió extrema que, amb la crueltat que sol·licitava Maquiavel, el príncep imposa als seus súbdits. La fabulació admet aquesta tensió dels extrems hiperbòlics del mite borgià, a través de la qual queda al descobert el desig dels Borja de conquerir el poder absolut i de gaudir dels plaers terrenals, com també la complexitat i les passions que desperta el seu infantament: «coneixem –com diu el cardenal Oliverio Caraffa– la ràbia dels pobres i l'ambició dels rics, però el poder és una altra cosa: el desitgen els pobres i els rics» [70]. La passió dels Borja i del seu *entourage* per gaudir maquiavèl·licament del poder ens situa en els orígens fundacionals, mítics, de la concepció moderna del realisme polític, de les relacions entre ètica i política, dels mecanismes i de la lògica de l'exercici del poder.

Des del moment en què l'obra especula sobre la vida corrupta i dissoluta dels Borja, explicita les incomptables manipulacions de la llegenda, les infinites possibilitats d'un relat que té com a protagonista un personatge col·lectiu. La ciutat de Roma rumoreja i fantasieja sobre les disbauxes de la cort, les lluites intestines entre nobles, senyors, bisbes i cardenals, els cossos sense vida que cauen en les fondàries del Tíber. La cort papal alimenta els rumors i els relats. La mateixa fi del papa valencià, que ha generat hipòtesis erudites de tota mena, és un material narratiu valuósíssim per cloure una història sobre el poder com a joc eròtic. Al capdavall, tot i inspirar-se en els estudis històrics de Batllori sobre els Borja, Molins se centra, més enllà de la llegenda borgiana, en l'ambigüitat del poder i projecta la reflexió en el context polític valencià: «el *savonarolisme* extremós de moltes *alternatives* esquerranes del meu temps que han frustrat, per impotència i autoemmirallament, la possibilitat de pràctiques realment alliberadores» (Molins, 1985: 10).

Com a *centaures* universals, en una època convulsa en què el seu poder corrupte i nepotista feia estralls a Europa, els Borja es troben a l'origen del *discurs* del poder omnívor i de les seves perversions, però també són una prova de la inqüestionable unitat de la llengua.

La comèdia *Ni tan alts, ni tan rics...* fustiga amb humor i ironia la generació que, en la seva joventut *hippy*, lluità per uns ideals i per una utopia i, als anys vuitanta, ocupa llocs de responsabilitat ideològica, completament integrada al sistema. Un cop perdut el sentit del ridícul, els representants paradigmàtics d'aquesta generació malden patèticament per justificar allò que, als anys seixanta, els semblava execrable i per resoldre, com afirma Molins, «les seves pròpies contradiccions i els seus propis somnis, deixant als seus fills un llegat de renúncies que voldria fer passar per triomfs» (Sansano, 1989: 18). No són *centaures*, sinó subalterns de *centaures* que, traïdors de les primaveres juvenils, s'han deixat seduir per l'eròtica del poder i s'han convertit, en termes simbòlics, en *bonsais*, en homes «domesticats» –una imatge, la d'aquests «arbres castrats», que retrobarem a *Ombres de la ciutat*.³

Ni tan alts, ni tan rics... és la història d'un fill que, encapçat com si fos un segrestador de debò, rapta el seu pare i, en aquesta situació límit, aconsegueix desinflar la seva ridícula virilitat de Dom Joan de quaranta anys i desemmascarar totes les seves mesquineses. La simulació d'una identitat falsa permet a Pau, el fill, comprovar l'aforisme fusterià que encapçala la comèdia: «No començarem a conèixer una persona fins que no la veurem fora de si» [23]. El segrest fa possible que Pau conegui més íntimament les misèries morals del seu pare, la seva part oculta darrere de la respectabilitat d'home d'ordre. Com a director general de Seguretat del govern, Miquel no entén per què el segrestador es nega a demanar cap rescat i, convençut que ha estat raptat pel càrrec

3. No oblidem que els bonsais han estat una de les passions de Felipe González i que la novel·la *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco, va contribuir a posar-los de moda.

polític que ostenta, s'obstina a defensar la seva condició de ciutadà normal que, si ha acceptat el nomenament, és «per responsabilitat cívica» [28].

Les hores prèvies al presumpte segrest ens són evocades a través de la memòria de Miquel i dels diàlegs de la seva dona Adelina o de Miquel mateix amb els amics de la parella, Isidre i Lídia. Tots quatre, dignes especímens de la generació *hippy*, han sublimat la utopia de joventut amb unes mutacions insospitades: Miquel, d'advocat laboralista ha passat a ser director general de Seguretat; Adelina, de poetessa necrofílica a educadora de bonsais; Isidre, de mal estudiant a tèrbol negociant, i Lídia, de professora d'idiomes a *public relations*. Amb el *flaixback* que explica el retrobament d'aquests amics, es posa de manifest la necessitat d'encobrir el fracàs de les seves vides afectives i professionals i de recordar els temps en què cantaven *Blowing in the wind*, de Bob Dylan, en què eren joves «alts» i «rics», i en què vivien uns «anys prodigiosos d'una utopia [als ulls del present] inviable» [37]. Però el present revela que, ni adés ni ara, no eren ni són «tan alts» o «tan rics» com s'imaginen: el matrimoni Miquel-Adelina és una pura aparença per mantenir l'estatus, tal com poden comprovar Isidre i Lídia, mentre que aquests dos vells amics han anat a la trobada amb la intenció d'aprofitar-se de les influències de Miquel. Ni els uns ni els altres són capaços d'anar a cercar la planta del record (romaní), i és el jove Pau qui, en una irònica al·legoria, en porta bosses comprades en una herboristeria.

Nascut en una comuna d'Eivissa, gairebé per accident, Pau no tan sols és l'hereu d'una generació que amaga les seves frustracions o pretén de donar sentit a les seves renúncies, sinó també la moneda de canvi, la joguina trampa que manté unit el matrimoni Miquel-Adelina, en vies de dissolució. Les bones paraules, les grans frases que Miquel pronuncia durant el nostàlgic sopar amb els seus amics queden en no-res quan és raptat per un presumpte terrorista que, mordacitats de la història, resulta que és el seu propi fill. La retòrica *progre* serveix cínicament per oferir una pàtina democràtica,

però encobreix una pràctica autoritària i inflexible contra els elements que fan perillar els fonaments del sistema polític i econòmic. La pensada de Pau, que pretén que el seu pare escolti les velles cançons de Bob Dylan, acaba amb un sardònic acarament generacional en què el fill, abans de destruir els quaderns de poesia de sa mare, reclama al pare on són els somnis de joventut; en contrapartida, Miquel s'escuda en la seva ingenuïtat de joventut i retreu a Pau que vulgui canviar la vida «amb somnis i cançons idiotes» i no assumeixi la seva «responsabilitat» [72].

L'acció de *Ni tan alts, ni tan rics...* se situa en les golfes d'un xalet on es guarden, entre altres andròmines, la discografia dels anys seixanta, els llibres i els quaderns manuscrits de la mare, com a objectes metonímics d'una època que pertany als records oblidats, als somnis enterrats dels personatges. Lluny de tota concepció naturalista, Molins explora, en sintonia amb les seqüències temporals que remetent al passat, les possibilitats de l'espai escènic amb una calculada gradació lumínica i, sobretot, amb una distribució de l'escenari en dues parts: la més acostada al públic correspon al moment del segrest i és com una mena de «capella de culte» de la memòria, mentre que la més interior, escenari endins, «està aclaparadorament sumida en les tenebres i servirà per jugar-hi altres espais de la història» [24].

Tant a *Centaures* com a *Ni tan alts, ni tan rics...*, Molins tracta sobre l'exercici del poder en el sentit que Michel Foucault confessava a Gilles Deleuze: no sabem què és el poder, però sí que s'exerceix; encara que desconequem qui el té exactament, sí que sabem qui no el té; per això el fet de denunciar els àmbits en què es desenvolupa és una manera de lluitar-hi en contra (Foucault, 2004: 31). Aquesta reflexió, que no endebades Molins cita com a pòrtic paratextual a *Centaures*, ens és útil per a comprendre la complexitat del poder, les múltiples formes que pren. Si a *Centaures* Molins ens situa en les beceroles del concepte modern del realisme polític, del mite del naixement del poder a través d'una nissaga catalana universal; a *Ni tan alts, ni tan rics...*, escomet el

cinisme postmodern en què es refugien o s'escuden els *progres* per vendre's al millor postor. Totes dues obres tenen, volgutament, finals oberts, que admeten lectures diverses i remetent, més o menys directament, a la realitat política valenciana i a la responsabilitat d'uns sectors que han fet impossible una pràctica alliberadora de l'exercici de la política al servei de la república.

UTOPIA I ÈTICA

Diònysos, un text escrit el 1979, planteja el fracàs del culte a la Raó a través de la figura del filòsof Friedrich W. Nietzsche en els darrers moments del seu deliri vital. *Diònysos* reivindica la necessitat consegüent d'una raó dionisiaca que superi les dicotomies constrenyidores (raó/sentiment, ètica/política, ciències/lletres, bondat/maldat, Jekyll/Hyde) que estructuraven el pensament, l'imaginari i la praxi política, social, psicològica i simbòlica de la modernitat dominant. Els altres dos textos de la trilogia, *Els viatgers de l'absenta* i *La màquina del doctor Wittgenstein*, completen temàticament el «cicle dionisiac», dedicat a l'exili de la raó, als discursos uniformes i tancats de la Il·lustració, amb una reflexió sobre dues altres qüestions fonamentals: el fracàs de la Utopia i de l'Ètica modernes, en aquest cas a través de Paul Verlaine & Arthur Rimbaud i Ludwig Wittgenstein. La desfeta de la modernitat hegemònica duu a la recerca d'una nova utopia i una nova ètica —en minúscules, com vol Wagensberg— que, nascudes de les cendres de les anteriors, retorni un sentit nou a les paraules i permeti de repensar el jo bipolar de la modernitat per buscar-ne un de multipolar, apte per a la complexitat del món actual. Consumada la crisi de la Raó il·lustrada, cal replantejar, per tant, una nova utopia i una nova ètica que admeti el caos i l'atzar, i la multipolaritat com a motors de la vida.

Els viatgers de l'absenta convida a l'èxode al·lucinat d'un Verlaine que, en la ineludible solitud dels darrers anys, s'en-

fonsa en l'extrema lucidesa de la raó perduda. Camí de l'exili de la utopia, al lllindar de la follia, la misèria i la degradació, Verlaine convoca la memòria de les conflictives tensions amb la seva mare i amb la seva muller, com també la seva tempestuosa relació sentimental amb el jove poeta Rimbaud. Verlaine i Rimbaud atempten contra les convencions morals burgeses: són els franc-tiradors d'una societat mesquina, sotmesa a la respectabilitat, els diners i el treball; són terroristes defensors de «l'arravatament dels cossos i la passió dels colors» [190]. La seva relació homosexual, amarada de violència i amor, d'absenta i poesia, s'erigeix en la transgressió radical de la doble moral burgesa, perquè s'atreveixen a explorar l'alteritat del seus jos. Verlaine, atrapat per un matrimoni burgès, ha d'escollir entre l'amor al seu fill o a Rimbaud, ja que la societat no li deixa «fer realitat un amor múltiple i complex» [198]. Rimbaud, educat en un excés de rigor, es rebel·la i mostra l'inconformisme cap a la societat i la moral burgeses, i també cap a la modernitat poètica dominant: «Els *poetes moderns* són tan interessadament ordenats que rebutgen el desordre primordial. No entenen res del desig ni de l'ansia essencials» [206].

La primera part d'*Els viatgers de l'absenta* posa l'accent, sobretot, en els jos del poeta Verlaine, escindit entre una vida burgesa convencional i l'aventura poètica. Abans del cèlebre episodi, inspirat en la biografia de tots dos poetes, en què Verlaine ferí el seu amant de dos trets de pistola, les vacil·lacions de Verlaine sobre si tornar amb la seva dona o romandre amb Rimbaud –una expressió, al capdavant, del seu jo múltiple– provoquen una encesa rèplica de l'autor d'*Illuminations*, que constata la capacitat que té l'estómac burgès per deglutir els seus crits i la inanitat de la seva lluita poètica:

[ARTHUR:] Que rebente aquest segle de merda i les seues paraules mediocres: pecat, redempció, treball, poesia, honor... Parany! Plants i parany dels miserables! Fins i tot els teus amics de la Comuna sostenen els vells principis, «la transfor-

mació pel treball». Revolucionaris de merda. Mai! Mai no treballaré! La veritable revolució està a negar el treball i viure en el desig: crim, oci i exili! Encrapulem-nos. Anem a la recerca de l'amor essencial. [...] És l'exili, comprens? L'exili de totes les paraules que ens han sostingut fins ara i hem de buscar-ne, de noves. No tenim una altra eixida. Ni la poesia. Surem al bell mig d'un oceà podrit [214].

La segona part, en canvi, ens situa en l'altre jo d'un Rimbaud que ha abandonat la poesia i s'ha lliurat als viatges a països orientals i als negocis bruts. En la solitud dels darrers anys, mentre mira d'oblidar el seu passat de poeta maleït, Rimbaud vetlla, malalt, el seu negoci de contraban d'armes i el tràfic d'esclaus a Abissínia. Com una successió de visions, li apareix el fantasma de Verlaine, vestit de Verge Folla, que entona una salmòdia de versos, amb els quals expressa l'exaltada reconversió a la fe religiosa. Amb un paral·lelisme evident respecte a la seva vida de poetes transgressors, Verlaine i Rimbaud, àngels exiliats, viatgers de l'absenta, han anat a parar a la degradació d'un doble dogma, abans abominats, el de la fe i el dels diners. La malaltia de Rimbaud el retorna a París, on reviu l'enfrontament amb els valors burgesos que encarna la seva mare i on ha d'acabar-se de nou als greuges del passat. En l'agonia, Rimbaud es nega a «salvar» l'ànima i, un cop mort, oblida els colors de les paraules. En els seus darrers dies, Verlaine, també malalt, veu en visions la seva mare i Rimbaud, es desfà de les rèmores familiars, reverència el record del seu antic amant i reconeix que ha tingut por a trencar amb les falses seguretats i a construir un món obert al desig, a la recerca de l'amor essencial:

[PAUL:] Tots ens cridaven que el desig és fosc i opac. Insondable. Impenetrable i càdric... Però tenien por. Tanta por com tu i com jo. Quin món poruc... El desig els esglaiava. Tractaven d'ignorar-lo i aixecaven un mur... Aturar-lo. Contènia el desig. Un gros mur de paraules i lleis contra la claredat... Aquest era el propòsit. Apagar tots els llums... Ara ho sé. Ara

sé que el desig no és fosc ni inescrutable... Oh, no... És clar, vívid i cegador com el sol del desert... Monstruós i magnífic... Per això en tenim por i ens protegim... [...] Només hi ha les revolucions de l'amor. El verd. Les revolucions del desig... Rimbe ho va sentir. I va caure atrapat en la llum del desert... [...] Hem equivocat el sentit del nostre itinerari perquè teníem por. De la utopia a l'exili... Teníem tanta por... L'exili de tot allò que ens protegia... Els murs contra nosaltres mateixos... Una protecció estèril, tanmateix. Una defensa inútil... Hem servit d'aliment als fantasmes que pensàvem combatre. Els hem engreixats amb la por de la llum... Canviar la vida, deslliurar el desig... Viure o morir en la claror temible... [272-274].

Com *Diónysos, Els viatgers de l'absenta* presenta un temps fusionat en la vivència de Verlaine, en què els salts continuats que es produeixen remetent a una mena d'escenari joycià: la paraula, els espais, els objectes van d'un lloc a un altre segons les vivències que la fantasia i la realitat són capaces de crear i que les evocacions o correspondències sinestèsiques articulen en un relat únic en la seva multiplicitat. Tot *passa*, per dir-ho gràficament, en la ment al·lucinada i agònica de Verlaine. El temps és un espai vivencial, interior, mental que multiplica, crea i recrea febrilment, en cercles concèntrics entreteixits, històries d'històries i espais d'espais, per retornar de nou a l'origen: la solitud terminal de Verlaine. El temps, en definitiva, pertany a l'àmbit del mite, entès com a revelador de la dimensió «dramatúrgica» de la vida, ja que enfila relats i peripècies vitals que permeten un coneixement més aprofundit dels aspectes més inconeguts del món i de l'ésser contemporani. La carpa del circ, magnífica metàfora grotesca de la societat moderna, esdevé l'espai ideal on els «cors de pallaso» poden representar la seva utopia fracassada: la societat burgesa redueix les seves transgressions a números circenses i els paradisos somniats pels poetes no fan res més que degradar-los fins a la caricatura. Malgrat tot, Verlaine i Rimbaud no han sucumbit en la seva utopia, perquè el viatge cap al fons d'ells mateixos ha

permès de descobrir allò essencial: el desig lluminós com una nova utopia per a atènyer.

La màquina del doctor Wittgenstein enllaça tres monòlegs, en què un assassí, un filòsof i un metge, posen en qüestió el sentit de les paraules i l'ètica que destil·len. Primer monòleg: l'assassí, de nom Thomas Wittgenstein, confessa al filòsof –invisible– que ha matat la seva dona Martha i li reclama ajuda per esbrinar les causes de la seva violència irracional. L'assassí fa memòria dels anys en què el filòsof els ensenyava, de petits, el sentit dels mots, en un encís paradisiac de descobertes i de significats, que un accident trencà infortunadament. Segon monòleg: mentre treballa construint una petita màquina, resguardat amb una màscara de soldador, el filòsof relata a l'assassí –també invisible, com una rèplica del monòleg anterior– el record de l'època en què feia de mestre a l'escola on l'assassí i la seva futura dona aprenien les beceroles dels mots per mitjà del joc del Jardí dels Noms i on el filòsof va cometre un petit crim –pegar una bufetada a Martha– que l'obligà a abandonar el poble i a replantejar-se la seva investigació filosòfica. El filòsof explica el pas per la guerra, la recerca del llenguatge «alliberat de tota lògica heretada» [326] i la construcció d'una màquina, «una mena de rentadora» de paraules que pot evitar el dolor causat per la confusió o la contaminació del llenguatge, a causa de la pèrdua de «la transparència dels orígens» [327-328].

L'incident de la bufetada és doblement revelador, ja que, d'una banda, es troba als orígens de l'aprenentatge de la violència irracional que l'assassí ja cova, per raons socials, dins seu i, de l'altra, condueix el filòsof a adonar-se del sentit –premonitori– que té la botella caçamosques amb què jugaven els joves alumnes com a «representació burleta del destí»: «El destí de tots plegats, el vostre perquè vivíeu atrapats entre pobles perduts i el meu perquè hi havia anat a parar defugint la ciutat i el món que m'envoltava. I no es pot, la fugida no és més que una quimera; no és fugint que es troba l'eixida de la botella...» [317]. A més, l'afer de Martha li serveix per adonar-se que la seva recerca filosòfica no pot consis-

tir únicament a canviar el nom de les coses com a pas previ per a canviar la realitat, sinó que ha d'aprofundir també en el desemmascarament quimèric de la perversió de la gramàtica quotidiana:

[FILÒSOF:] No pot haver-hi cap transformació de la vida sense una profunda rebel·lió de la gramàtica. Vivim atrapats en una moral assassina. Matar en una guerra no és un assassinat, sinó un acte d'heroisme, una medalla valerosa...

Ens cal destruir la impostura, l'ordre aparent del llenguatge i el món, la gran mascarada, i revelar el caos, la multiplicitat infinita de l'amor i els llenguatges que viuen en nosaltres, tots els ressorts ocults que cap policia no és capaç de trobar, els rostres, tots els rostres d'aquesta passió verbal que és un home, l'assassí, el filòsof i el metge que ens habita, per entrar honestament dins nosaltres mateixos i sortir-nos-en, del laberint de la confusió, de l'asfíxia i el crim...

Sí, teníeu raó; els vostres jocs infantils tenien tota la raó perquè una persona atrapada en la confusió és com un home que es troba en una habitació de la qual vol eixir-se'n sense saber com. Ho intenta per la finestra, però és massa alta. Ho torna a intentar per la xemeneia, però és massa estreta i es desespera. Tanmateix, si haguera tingut la tranquil·litat necessària per a girar-se, hauria descobert que la porta o la finestra sempre havia estat oberta. Com en la vella història de l'orangutan o en la botella caçamosques que tant us feia riure...

Per això, aquesta màquina és tota l'ajuda que puc oferir-vos; una rentadora de paraules per obrir-nos a la plenitud càdrica de l'amor... [330-331].

Tercer monòleg: el metge, finalment, glossa les notes d'un quadern adjunt a l'historial clínic de l'assassí, en què aquest havia anotat els pensaments del filòsof. A pesar que el metge llegeix el quadern per *curar* l'assassí, es mostra incapaç de comprendre el sentit de les reflexions del filòsof, aclarir si el malalt és «un veritable assassí» i decidir si pot abandonar temporalment l'hospital psiquiàtric on ha estat confinat. Més encaboriat per un partit de futbol que no pas per la seva feina, el metge considera que, si Thomas Wittgenstein ha-

gués anat més al futbol i si no hagués jugat al Jardí dels Noms, no hauria caigut en la pertorbació de les facultats mentals que el condueix a creure's un assassí. El metge, pragmàtic i realista, acusa el filòsof de ser un firaire que promet la felicitat i s'aferra al seu diagnòstic indiscutible: Thomas Wittgenstein pateix una confusió mental que, fins i tot, l'ha emmenat a inventar-se l'existència del filòsof. El metge declara solemnement que ell és el veritable Doctor Wittgenstein, l'únic coneixedor de «l'autèntica gramàtica de la salut i de l'honestat per posar fi a la violència del cor» [351]. Al final, tanmateix, en una pirueta metateatral que suposa el despullament del *jo múltiple*, el metge s'arrenca la màscara i esdevé una altra vegada el filòsof, el qual, al seu torn, es lleva una altra màscara i esdevé l'«actriu/actor» que interpreta un «nou assassí».

Els tres monòlegs ofereixen perspectives diferents d'aproximació a les grans paraules que confonen la ment dels qui les usen i, més concretament, són explicacions insatisfactòries sobre les motivacions que han dut l'assassí a cometre el crim. La més visceral de l'assassí contrasta amb la més especulativa del filòsof i s'acosta a la més raonadora del metge psiquiatra. Els tres monòlegs prenen formes estilístiques diferents i se succeeixen en una habitació que tant pot ser una sala d'hospital com un laboratori o un cervell en blanc, buits, incontaminats, impol·luts, aïllats del món exterior. Les tres veus corresponen a tres jos, a tres cares complementàries d'una mateixa recerca sobre la confusió del llenguatge i l'ètica que desprenen les paraules: no n'hi ha prou amb la força, ni amb el pensament, ni amb la raó per controlar el cor i la ment. Perquè la intenció de crear una màquina «correctora» del llenguatge pot tenir el perill, com afirma el metge, d'anul·lar la llibertat d'aprendre i d'escollir, de «negar-nos el dolor de l'error i, en conseqüència, negar-nos també el plaer de la veritat, privar-nos del coneixement perquè és gràcies a l'error que trobem la llum» [348]. La màquina wittgensteiniana no pot substituir l'exigència ètica i estètica dels humans, ni la seva capacitat vital de pensar i sentir la realitat

que els envolta, de construir individualment i col·lectivament una ètica alliberadora que accepti el caos i l'atzar, la pluralitat de veus, la confusió i el dolor com a formes de coneixement.

A través de la preocupació wittgensteiniana pel llenguatge i, en especial, a través de les seves funcions múltiples (cf. la metàfora de la caixa d'eines), Molins esquarteritza el fracàs de l'ètica, de la paraula que engendra confusió sobre el bé i el mal, la culpa i el pecat, el crim i l'assassinat. Els jocs de llenguatge que Molins posa en solfa revelen les arrels de la perplexitat contemporània, nascuda de la indiferència envers el valor profund de les paraules o de la dèria inconscient a simplificar o metoditzar una realitat decididament complexa o a trobar artefactes o substitutius que anul·lin la capacitat humana de pensar, patir o gaudir. De fet, com diu el filòsof, sobre la confusió de les paraules «bastim la història, les raons i els sentiments. Ens encanta relatar-nos, contar-nos, perquè, al capdavant, l'estat actual del nostre ser no és res més que això, un relat; un costum estrany i sovint violent d'usar el llenguatge...» [321]. L'home i la dona contemporanis, habitats per l'assassí, el filòsof i el metge, usen les paraules, s'embraceixen amb la seva aparença de realitat i poden sentir-les com a acusadores o alliberadores. Talment com en el cas de Verlaine i Rimbaud, el personatge múltiple d'inspiració wittgensteiniana és un exiliat que fuig de la impostura i, entre contradiccions i paradoxes, cerca els abismes de si mateix, «una nova i radical transformació» (Molins, 1999: 358).

REIVINDICACIÓ DE BABEL

La voluntat de Molins d'acostar el teatre al públic valencià l'ha dut a revisar els gèneres més populars, com ara el melodrama i la comèdia urbana, per a capgirar-los amb l'humor, la ironia i, sobretot, la sàtira. Si a les peces que hem vist fins ara Molins operava a través d'un desplaçament cap als mar-

ges, a *Tango* i a *Ombres de la ciutat* exerceix una mena d'hiperbolització satírica que focalitza les contradiccions, renúncies i misèries d'uns sectors molt determinats de la societat valenciana (catalana) contemporània: els que detenen responsabilitats polítiques, socials o econòmiques que afecten la república. Amb *Tango*, Molins es proposa d'escriure un melodrama *sui generis* que, en la seva efimerietat, commogui «el major nombre possible d'espectadors eventuais i d'eventuals lectors» [2], de manera que els recursos melodramàtics són passats pel sedàs paròdic i satíric.⁴ Amb *Ombres de la ciutat*, en canvi, tempta una comèdia urbana, crònica dantesca de l'infern nocturn de la ciutat, que mostra un recorregut per les ombres que planen en la nit valenciana:

Ombres de la ciutat tracta d'aproximar-nos a la nostra realitat viva i actual des d'una certa perspectiva poètica, irònica, mítica i eròtica. I en aquest sentit la València que intentem mostrar és tan vàlida com la descarada i marginal ciutat que ens presenta una pel·lícula com la *Trilogia de Nova York*, de Paul Bogart o la domèstica *Manhattan* que tan magníficament ens fotografiaria l'amable Woody Allen. Perquè aquestes i altres pel·lícules i novel·les i viatges ens demostren que la quotidianitat valenciana és, substancialment, la mateixa que la de qualsevol ciutat moderna del món occidental. La mateixa. Amb més o menys misèries. Particularismes. Repetes. Contradiccions. I una fauna bigarrada a la deriva.

(Molins, 1992: 10)

Tango és un melodrama que conta el retrobament de Marta i Marc la nit «màgica» de la revetlla de Sant Joan, tot just quan fa un any que estan junts. El diàleg entre tots dos recrea la nit «meravellosa» en què van enamorar-se amb un *coup de foudre*. En el primer aniversari de la parella, l'encan-

4. De *Tango*, citem a partir de la versió mecanoscrita inèdita, perquè l'edició no va poder ser revisada per Molins i presenta errors i inexactituds que l'invaliden com a text base.

tament d'aquella nit sembla haver-se esvaït, la mateixa insistència nostàlgica a revifar-la fa sospitar-ho, perquè hi ha alguna preocupació que torba l'esperit de Marc i que el fa comportar-se de manera elusiva i contradictòria. La nit convida Marta —una senyoreta Júlia *sui generis*— a confessar detalls de la seva vida asfixiant com a dona de Tomàs Borrull, un ambiciós i poderós banquer i polític (de filiació democratacristiana), amb qui es casà per rescabalar el seu pare d'uns comptes pendents amb els Borrull. Amb Marc, ha pogut alliberar-se de la influència del seu marit i trobar la felicitat perduda. El primer aniversari, en una nit encantada, ritual, és una bona avinentesa, també, per proposar a Marc de casar-se, anunciar l'arribada d'un fill i reclamar un nou futur: «Oblidem-ho tot, Marc; aquest viatge, el treball, les obligacions, tantes incoherències i anem al mar. Capbussem-nos-hi i que la criatura nasca lliure de tantes contradiccions» [20].

En realitat, l'aparent i melosa història d'amor —una dona madura, seduïda per un home jove, en la nit del solstici estival, en una discoteca de la costa...— amaga les maniobres del marit de Marta per a preservar, de totes totes, l'honorabilitat pública i, d'aquesta manera, presentar-se immaculat a les eleccions generals. Atrapat pel joc del poder i dels diners, Borrull vol que la seva dona torni a casa, es desfaci del fill i, per una qüestió d'imatge, l'acompanyi en la cursa electoral. El desllorigador del melodrama arriba quan Marta descobreix la identitat del seu amant: Marc resulta que és un dels «goril·les» del marit, ensinistrat i contractat per «guardar» Marta, però que acaba per enamorar-se'n de debò. La il·lusió d'un paradís —un Youkali, «le pays de nos désirs», com canta el tango de Brecht & Weill— s'estavella amb la realitat: els somnis de Marta, la seva confiança en el risc i en la bondat, topen amb el pragmatisme, la mediocritat i el cinisme del seu marit. Marta, com una altra Ofèlia, ha de pagar l'ambició dels homes llops (pare, germà i marit) i ha d'acceptar el triomf del seny i del realisme polític. Després d'una temptativa de suïcidi, com el melodrama de la vella ballarina traïda

pel seu jove amant, Marta confessa a Marc que no està disposada que el seu fill naixi entre la brutícia i, com una nova Nora, vol reprendre sola el camí, amb l'experiència d'haver après a estimar:

[MARTA:] Saps, tinc la sensació que aquest fill ja no és fill de nosaltres; que els seus pares són la màgia, la il·lusió i la ironia del Sant Degollat. Sí, potser aquests siguen els seus veritables pares. Però nosaltres ja no podem continuar junts, Marc. He viscut massat temps enganyada i ja no vull enganyar-me més. Ho comprens, no? Tindrè aquest fill i faré tot el que calga per destruir Tomàs. Torna a la presó o fes el que siga, viu la teua vida. Potser més endavant ens tornarem a trobar. Qui sap si no ens reunirem en una altra revetlla de Sant Joan. Tot és possible encara, excepte tornar a viure com ahir. Ara estic sola. Sola per fer la meua llibertat. I t'estime: difícilment podré deixar d'estimar-te mai. Gràcies per tot l'amor que m'has donat. Sí, Marc; tu m'has ensenyat a estimar. Vull que ho sàpies. Fins que no et vaig conèixer, jo ignorava moltes coses, potser fins i tot m'ignorava a mi mateixa. Mai, ningú, no m'havia ajudat tant. Però ara he de fer sola el meu camí de dona [48-49].

Separades per una pausa fosca que indica el pas de les hores en la nit de Sant Joan —el Sant Degollat—, les dues parts en què s'estructura *Tango* delimiten clarament, amb una simetria gairebé perfecta, l'encís irreal d'allò que podia haver estat i, tal com insinuen algunes pistes escampades al llarg del text, la crua realitat d'allò que és: el romanç de la gent sense història és dictat pels qui detenen el poder. En la primera part, amb un joc metateatral de transposició d'identitats (en què Marta i Marc s'intercanvien els papers), la *representació* del moment del primer entrete entre els amants és comentada per ells mateixos des del present, amb la qual cosa, d'una banda, aporten els pensaments que restaren ocults en aquells moments i, de l'altra, tot revifant la memòria viscuda, contemplen el passat amb una certa distància nostàlgica, però també irònica. En la segona, l'apa-

rició sobtada de Tomàs Borrull tensa encara més la corda melodramàtica perquè, a més d'introduir l'inevitable triangle sentimental, porta a escena el dolent de la pel·lícula, el responsable de la infelicitat de Marta i el polític corrupte disposat a tot per aconseguir el poder. El tango «Youkali», de Brecht & Weill, articula totes dues parts i pauta el pas de la placidesa íntima de Marta a l'amargor de la derrota i el nou desvetllament. Per a Marc, el tango es convertirà també en la fusta de salvació contra el naufragi, ja que, com ha après d'ella, «és la il·lusió dels qui estimen i la força dels qui intenten sobreviure a la desfeta del temps. El tango és la passió dels qui miren cada nou dia amb el cos fatigat o l'esperit confús. Sobretot això, la gran passió vulgar que ens justifica i empeny... *Mais c'est un rêve, une folie, / il n'y a pas de Youkali*» [49]. El mar, que pot observar-se al fons de l'espai escènic, projecta a manera de joc, música o contrapunt les mutacions emocionals de la protagonista i les situacions en què es troba. Tota l'acció té lloc en una casa vella a prop del mar, a la costa mediterrània, en una zona tranquil·la i aïllada, que ha sobreviscut als efectes devastadors del turisme.

Ombres de la ciutat neix del deambular pels carrers de la ciutat de València, de la curiositat que exerceix la contemplació afectiva d'espais i personatges que l'habiten. És un cant a València, a la ciutat que bull, viva i perplexa, lasciva, erràtica i amorosa. Allunyant-se dels models del sànet, la novel·la negra o la crònica poètica, el recorregut exploratori per la nocturnitat «marginal» valenciana inverteix el sentit de les pretensions de les recerques de les llums per mostrar les ombres (Chaplin a *Llums de la ciutat* o Valle-Inclán a *Luces de bohemia*) capgirant el sentit de la recerca: anar a trobar les ombres per descobrir-hi la llum que emanen, atès que «l'optimisme ingenu del progrés contaminant, ens ha conduït a la intimitat fosca des d'on reconstruir el cant solidari i acarar els nous temps. D'una manera viva i concreta. I des d'una ciutat, la nostra, que no és, ni més menys, que una ciutat moderna entre tantes altres més» (Molins, 1992: 11).

L'itinerari per la nit valenciana presidida per una lluna plena s'obre i es tanca amb la singular parella de noctàmbuls Cèsar Març i Cleopatra, que es reuneixen al carrer per emprendre i concloure el viatge ombrívol per les entranyes de la ciutat. Caràcters antagònics de reminiscències literàries, aquests dos personatges comencen la ronda nocturna per diversos antres i espais de la ciutat subterrània: «La Rabosa, sala de ball i local d'espectacles» [II], «una placeta amb una font» [III], «el pub Ka-Ka-Mon, un local llarg i estret» [IV], «un solar d'un barri antic» [V] i «L'Abocador. Un altre pub en un soterrani» [VI]. Durant el seu periple pel regne dels felins (cf. Valle-Inclán, Fuster, Estellés), Cèsar i Cleopatra, amics de la disbauxa nocturna, es troben amb tota una colla de coneguts: un director amanerat que venera Oscar Wilde i Sarah Bernhardt (Amor Brillante); una directora de televisió fervorosa partidària de la desmemòria (Carme); un pinxo preocupat per la manduca de Déu (Narcís); una pintora que vindica els bonsais i les miniatures com a art i natura del futur (Anna Lanana, una burla simbòlica de l'art mercantilista, autoritari i fals); un advocat laboralista que encara creu en l'heterodòxia i reclama la diversitat de la Babel bíblica (Ramon Obrer); una prostituta que ha volgut ser actriu (Nina), etcètera. Mentre Cleopatra cerca desesperadament el seu perruquer, Cèsar, com un gat que no clou els ulls, observa el comportament de tot aquest «zoològic» de la nit valenciana. El viatge erràtic al fons de la nit, en què el temps no depèn dels rellotges, es posa fi amb el vòmit de Cleopatra, quan l'alba esborra les ombres i la ciutat comença a deixondir-se [VII].

Cleo, com la grassa de les Hermanas Gilda del *TBO*, és una dona innocent i amable, en què el volum del seu cos és la mesura de la seva humanitat. Acompanya Cèsar en la búsqueda errant per la nit valenciana i, davant d'hipocresies i silencis, de fantasmes artístics i violències, el seu cos reacciona amb una descomposició i un vòmit descomunals, mentre el seu cor encara somnia a la lluna de València. Per la seva part, Cèsar Març és un personatge simbòlic, una mica

críptic, batejat amb un nom que juga amb el referent del vell emperador caigut que deambula amb una Cleo als antípodes de la bellesa de la Cleopatra egípcia i amb la semblança fònica entre Març, Karl Marx i els Germans Marx (i possiblement també amb el personatge Max Estrella de *Luces de Bohemia*). Cèsar busca una sortida a una situació personal delicada, una separació que l'ha deixat descol·locat, desorientat; passeja per la nit valenciana amb mirada de gat que, portador de la sort o la desgràcia, obre els ulls de bat a bat a la contemplació d'un paisatge desolador (recordem l'aforisme fusterià que encapçala el text: «Sóc optimista: tanco els ulls»). Com un *spectateur*, Cèsar es manté expectant, s'explica més en els silencis i en els fets que no pas amb les paraules: no es compromet a fons, potser per covardia o per por, amb el món de la nocturnitat, ni tan sols amb ell mateix.

Transformistes, travestís i homosexuals són alguns exemplars de la fauna humana que pobla les frívols nits valencianes i que amenitzen l'oci «bohemi» i «marginal» de directius, empresaris, artistes, intel·lectuals i altres *vedettes* del món polític, financer, mediàtic i cultural de la ciutat. Darrere dels noms que desfilen com a «ombres» nocturnes pels pubs i sales de festa, s'hi emmascaren tota una galeria de personatges a la deriva, entre els quals no falten alguns «trionfadors socials», que són manllevats no únicament de la literatura o del còmic, sinó també de la realitat (posem per cas, Amor Brillante s'inspira en un conegut director teatral valencià o Carme, en una representant de la «classe» política). Un parell d'exemples confessables: Nina i Blanquita. Nina és la simbiosi entre la Nina txekhoviana i una transsexual que freqüentava el pub valencià que pren el nom de L'Abocador. Blanquita homenatja una vella i polida jugadora de cartes i almoïnera, molt popular, que encantava les nits del barri del Carme de València.

En una atmosfera irreal, poètica, d'olors penetrants, miols de gats valleinclanescos i personatges fugits d'un decorat fellinià, *Ombres de la ciutat* presenta una estructura

circular que comença i acaba en una cantonada de la ciutat i que, en set seqüències, alterna els espais exteriors (els carrers o les places de València) amb els interiors (els locals nocturns). El pub L'Abocador, per exemple, és el nom imaginari d'un conegut local de la nit valenciana coetània, el darrer reducte on, al llindar de l'alba, els noctàmbuls resistents («oficinistes, periodistes, travestís, transformistes, estudiants, macarrons, sindicalistes, camells, drogues, gent elegant...» [77]) *davallaven* per *abocar* la seva solitud, misèries i il·lusions o per aventuar-se a trobar el final del túnel, una certa llum, a «la sala fosca» (un laberint característic d'aquesta mena de locals que adquireix un valor simbòlic, ja que ve a ser —com suggereix Cèsar— una metàfora del cor). A l'exterior, per contra, la ciutat és poblada d'ombres furtives d'heroïnòmans, camells, macarrons, immigrants i prostitutes, i també de jugadores de cartes i almoïneres (Blanca) o de joves d'una banda urbana que encenen el cos d'un vell indigent (un fet històric que s'ha produït més d'una vegada en la nit valenciana); tot d'éssers a la deriva que, en la nocturnitat, completen un paisatge heteròclit de noctàmbuls errants i solitaris.

Ombres de la ciutat esmola les possibilitats satíriques del llenguatge escatològic i procaç, els dobles sentits i els atreviments verbals de les varietats, el music-hall, el cabaret, la revista o el vodevil. La paròdia d'aquests gèneres es combina, de manera explosiva, amb la d'escenes de films de sèrie negra o eròtica, els intertextos de programes radiofònics dels Germans Marx o alguns recursos del surrealisme, la tradició sainetera, l'esperpent valleinclanesc o l'expressionisme crític. La proposta ofereix un espectacle bigarrat, efectista i multicolor de les esborrajades i patètiques nits valencianes en què transformistes «descarats i plagats de lluentines» denuncien la guerra, es mofen del vaticà, la màfia o l'exèrcit i prediquen la seva fe pacifista, o en què travestís folls protagonitzen culebrots i baralles d'opereta. L'obra s'erigeix, així doncs, en el cant a la diferència:

El món és –com diu el personatge Ramon Obrer– un Babel meravellós. Pobles, races, colors, llengües... ¡Miau!... La diferència és una música lliure... Lliure de tots els déus... I dels hòmens que voldrien alliberar-nos de la diferència. Com Hitler. ¡Miau!... Com tots els Hitlers [66].

Com una *obra-riu*, a la manera d'Edmond de Mamet, l'estructura d'*Ombres de la ciutat* compagina, obertament, les escenes protagonitzades per Cèsar i Cleo (I, III, V i VII) i les corals (II, IV i VI): en les primeres la parella reorienta la seva ruta noctàmbula, mentre que en les segones s'insereix en el domini públic. La mort d'un vell indigent al barri del Carme de València, que és recollida a l'escena V, és el punt de partida d'aquesta mirada, entre humorística i poètica, a la nit valenciana. El viatge nocturn cap al no-res d'una ciutat a la deriva, de clares ressonàncies valleinclanesques, mostra dos personatges (Cleo i Cèsar) que busquen sense nord ni orientació i que, davant del naixement del dia, només poden oferir el vòmit o la inquietud d'una nova recerca. Al seu voltant, en un viatge cap al vertigen, s'hi mou tota una fauna –el bo i millor de la ciutat– sense esperança ni futur que davalla per les «canals» putrefactes de la nit. Aquest paisatge de la gran metròpoli nocturna –extrapolable a qualsevol gran urbs actual– esdevé un mirall, deformat per la vareta entranyable del dramaturg, de la València coetània, dels llocs reals que el públic, amb ira o simpatia, podia reconèixer amb facilitat.

METÀFORA DE LA «MALALTIA»

La dilogia *Elisa* i *Abú Magrib* obre una reflexió sobre la immigració entesa com una «malaltia» per les societats ple-tòriques i poderoses. Totes dues obres, escrites en plena eufòria olímpica del 1992 i pioneres en la dramaturgia catalana sobre el tema de la immigració, neixen del «desassossec» que produïen al dramaturg valencià «l'arribada de pas-

teres, els morts, tants d'homes, dones i xiquets, que han de deixar el seu món» (Molins, 2001: 22). *Elisa* tracta sobre la immigració dels «murciàns» a la Barcelona dels cinquanta, mentre que *Abú Magrib* aborda la nord-africana per l'Europa dels primeríssims anys noranta. L'enfocament de la immigració és, en tot cas, indestruïble de la imperiosa fretura que obliga els immigrants a abandonar la seva terra, la seva gent i la seva cultura per endinsar-se en un món desconegut i hostil, tot cercant unes condicions més humanes i una oportunitat, no per sobreviure en la misèria, sinó per viure amb esperança i dignitat.

Abú Magrib relata el viatge d'un jove magribí pel continent europeu a la percaça impossible d'un somni equivocat: un treball digne, un amor pur, un futur possible. Des de la seva arribada a una platja mediterrània, en què queda relegat a la condició d'«ombra», el jove Abú, criatura ingènua de sang calenta, passa per tot un seguit de proves «iniciàtiques» que el porten a ser víctima de l'explotació sexual i laboral de la societat receptora. Els intents que fa per escapar del cercle de vexació moral, a què està condemnat com a «moro» pobre i estranger, topen amb el mur racista, explícit, dels ciutadans europeus que obstaculitzen el seu objectiu de guanyar-se la vida i fer-se un futur i que, màscares d'allò que representen, poblen l'itinerari iniciàtic del jove Abú. No obstant això, la descoberta de Jasmina obre la via de l'amor essencial i, sobretot, la possibilitat d'una manera diferent d'«integrar-se» a Europa: la del diàleg positiu amb la cultura, els valors, els símbols, els rituals i els mites d'origen, tot acceptant el millor que la nova cultura pot oferir (independència de la dona, educació, llibertat, esperit de lluita, laïcitat, etc.) i, així mateix, tot prevenint-se d'una societat del luxe que no sap divertir-se ni estimar.

El jove Abdú, temptat pel miratge del diner o esperonat per la fam, pateix una cadena de rebuigs i humiliacions dels qui s'aprofiten del seu cos o del seu treball i, en oblidar els orígens i en part traïr-se a si mateix, va anul·lant la seva capacitat de resposta: és un *sense papers* o un *sense diners* en

lluita per la supervivència. La seva progressiva deshumanització l'impedeix d'acceptar la darrera oportunitat que li brinda Jasmina d'aprofitar l'aprenentatge de l'experiència i emprendre el camí del retorn: tornar a la *seva* terra i, entre les seves olors, els seus arbres i les seves músiques, refer la vida, treballar per transformar-la, per «crear més i més vida i llibertat per acabar amb la força de tots els qui ens oculten l'alegria d'Al·là» [163]. Jasmina, doncs, li proposa de «tornar» als orígens amb l'experiència del viatge iniciàtic per lluitar contra els qui han confós o robat el seu propi poble.

En el nou món, Abú es veu obligat a decidir si, per a atènyer un somni quimèric, està disposat a renunciar al seu passat, la seva cultura, les seves arrels, la seva religió. Com diu Salam, el pare de Jasmina, «Europa és rica, però podrida. Ens acull i ens dóna treball a canvi de negar-nos» [91-92]. La «supervivència» d'Abú en el vell continent pot seguir les passes de Salam, que s'entossudeix a preservar uns valors i uns dogmes inservibles i que confia que els europeus arribaran a considerar-los com a iguals, o de Jasmina, que es manté fidel a una cultura i una terra que enyora, però que sap també deixar-se guiar pel desig essencial i rebel·lar-se contra «les velles històries» que volien sotmetre-la. Fins i tot, pot seguir l'exemple de Yazid, que ha covat un odi visceral cap a la societat europea i es proposa de destruir-la violentament, o el de l'Actriu, que s'immola com una nova Hècuba abans de trair-se a ella mateixa i acceptar les regles del joc dels vencedors de la *guerra freda*. O, encara, pot tornar a casa. Abú tria una altra via: arriba fins a l'extrem d'usurpar la identitat d'un altre per poder acomplir el seu somni de trobar una dona, casar-se i tornar al seu poble «de vacances amb un cotxe i diners» [147]. Però el cercle l'atrapa i, sol, se sent completament vençut per la fredor d'Europa que el llença a un punt de no-retorn:

[ABÚ:] Era jove i ben fort quan vaig arribar de l'Àfrica. Podia caminar durant hores, durant dies... Tenia la sang calenta. El sexe ben calent. El meu sexe era com el bon xampany. En can-

vi, ara... Què sóc ara? Mira'm bé i voràs què sóc ara. Negocis... El meu sexe és fred. La fredor d'Europa se m'ha clavada a l'engonal i em creix per dins. Estic mort. El meu sexe és mort i fred, tot jo sóc gel, com aquesta gent. No hi ha res a fer. No hi puc fer res. Res que em reviscole el sexe o el cor. Cap medicina. Sóc un idiota. Només això, un idiota. Això és l'única cosa que no ha canviat dins de mi. Intente odiar i maleir aquestes ciutats fredes i no puc. No puc. Ni amb el canvi de cos. El canvi de cos tampoc no m'ha valgut de res. El meu és un destí marcat per la idiotesa. Potser la culpa és del meu pare que s'estimava el mar. Sí, sempre em parlava del mar. No l'havia vist mai, la mar, però sempre la somiava. I jo vaig créixer amb aquesta dèria. Sóc fill d'un somni. El somni del mar. Però la nostra pastera va naufragar i la costa de la riquesa no és més que una claveguera de rates violentes [154-155].

Les 19 escenes d'*Abú Magrib* brinden una visió calidoscòpica, d'una plasticitat exaltada, d'un simbolisme primitiu, d'un lirisme contingut, del viatge tortuós del jove magribí per la quotidianitat dels sistemes capitalistes europeus que, mentre fan gala de solidaritat i tolerància, actuen amb la crueltat més inhumana envers els «estrangers». Abú Magrib ha anat a raure a una Europa en què, en lloc de trobar el paradís del món somniat, descobreix que és –com diu l'Hècuba euripidiana– una «cambra de la mort» [127] o –com suggereix el somni de l'escena IX– un «escorxadador» [98]. L'odissea d'Abú pel continent europeu, que té un caràcter circular i iniciàtic (Sansano, 2002: 30-32), travessa ciutats d'entitats estatals diverses (Espanya, Anglaterra, França, Alemanya o Àustria) que, deliberadament, queden desdibuixades per la voluntat de Molins de «presentar l'espai continental com un tot per on Abú Magrib va i ve a la recerca d'un treball, un amor i una vida més digna» [49]. Els noms de persones i de llocs, com a «marques del llenguatge» [49], indiquen al lector *in teatro* les realitats geogràfiques i culturals concretes i diferenciades. La dilució dels espais és secundada per una fragmentació selectiva dels episodis temporals que jalonen l'embrutiment progressiu

d'Abú fins a abocar-lo al món de la pobresa i de la marginació de les ciutats opulentes o, quan ja pot disposar de *papers*, a la pèrdua del seu nom original. En tot el text, que combina diàlegs i monòlegs, el treball dramaturgic amb el llenguatge abraça des d'una gran varietat de registres i idiolectes «marginals» o una tria acurada del vocabulari fins a una subtil intertextualitat que incorpora fragments de l'Alcorà o, en una altra referència metateatral, d'Eurípides (*Hècuba*).

Abú Magrib planteja unes situacions tenses i descarnades, al voltant de la migració —un fenomen transhistòric— i el racisme de les societats receptores, que parteixen d'una realitat documentable i que exemplifiquen el malestar que genera «la por a l'altre» [50]. Una «por a l'altre» que disfressa sovint unes dinàmiques de poder d'intensitats i gradacions diferents, per bé que universalitzables tant per als qui pateixen la violència com per als qui l'exerceixen o en deleguen l'exercici. El combat per la supervivència fa que Abú sigui, d'una banda, un «camaleó que només lluita per sobreviure» [123] en un continent que repel·leix l'immigrant pobre, se n'aprofita com pot o en vampiritza tota l'energia vital i, de l'altra, una mercaderia tant per als ciutadans més o menys respectables de l'Europa rica com per als qui són carn d'explotació i d'humiliació, els seus mateixos «companys de viatge». Davant d'una realitat tan colpidora, dolorosa i injusta com la immigració, Molins defuig una visió paternalista o maniquea del fenomen i opta per mostrar-ne la complexitat (amb la incorporació en el relat de les màfies, l'integrisme islàmic, la immigració de l'est o el «quart» món), a fi i efecte d'oferir «un contramirall de la societat del benestar» (Sansano, 2002: 25) que apunta cap a les esquerdes del progrés, el malestar de la cultura i la doble moral de la cobejada ciutadania europea.

L'epicentre d'*Elisa* se situa en la memòria del poeta Jaume, un personatge inspirat en Jaime Gil de Biedma, que convoca al seu voltant els espectres del passat i el present. La casa modernista on va viure el poeta és l'escenari ideal per recordar la seva infantesa de nen de casa bona que bescanvia-

va les seves joguines caríssimes pel tamboret del fill de la minyona. Aquesta primera transgressió de l'ordre burgès anuncia l'actitud de rebel·lia vital de Jaume davant del col·laboracionisme de la seva família amb el règim franquista. Una *entete* amb el poder que permet a la burgesia barcelonina de gaudir de l'«ordre» social i de beneficiar-se de la mà d'obra barata que forneix la immigració del sud. Amb tot, la revolta del poeta contra els valors i la moral burgesos té, com reconeix ell mateix, un caràcter molt més vitalista que no pas històric. Els encontres amb els joves proletaris dels anys seixanta, Àngel 1 i Elisa 1, o amb la seva mare, Elisa 2, corroboren les tensions individuals de Jaume com a fill de la burgesia barcelonina afecta al franquisme: la seva relació amb Àngel 1, motivada pel desig elemental, acaba essent una derivació intel·lectualitzada del paternalisme de classe i del redemptorisme «del senyoret esquerrà» [84].

Si Elisa 1 i Àngel 1 representen la classe treballadora dels anys seixanta, coneixedora del valor de les coses i dels límits de les seves il·lusions, Elisa 2 i Àngel 2 són els portaveus dels membres de la burgesia més *chic*. Tots quatre personatges, intepretats pels mateixos actors per a evidenciar-ne les semblances, són com rèpliques individuals i socials i no estan absents de contradiccions que Molins es plau a exposar per desfer obvietats i llocs comuns i abastar tota la complexitat. Àngel 1 és un immigrant, aficionat als boleros, fantasista i franc, que enyora els cants del seu poble i que exhibeix, a pit descobert, el seu masclisme malagueny, però que procura d'adaptar-se a la societat per millorar la seva situació i acarar el futur. Elisa 1 és filla d'una família indígena anarquista que, assenyada com és, tempera la rauxa del seu promès i, amb tacte i orgull, el porta cap a les seves aspiracions contradictòriament petitburgeses.

Àngel 2, l'amic íntim de Jaume (com ho serà, en versió amical proletària, Àngel 1), encarna els descendents de la burgesia barcelonina educats a l'estranger que, amb petulància cosmopolita, acabaran recapitulant, tornant al clos convencional burgès i preparant-se per al reciclatge demo-

cràtic. Elisa 2, la mare de Jaume, és tota una senyora burgesa, vitalista i oberta, que prefereix Puccini a Wagner i que, sense transgredir del tot les normes de la seva classe, sap prendre-se-les amb filosofia, distanciament i ironia. Confident de Jaume, frívola per necessitat, Elisa 2 exculpa el marit de les seves «febleses» sentimentals o empresarials, estimula els desigs ocults del seu fill per distreure'l dels pensaments antiburgesos, li retreu que escrigui poesia realista i, davant de l'acusació de Jaume contra el seu pare de ser un «Scarpia dels obrers i els immigrants» [61], enarborava la defensa de les grandeses i servituds històriques de la burgesia empresarial catalana: la seva contribució al progrés del país i l'egoisme de classe que opta per defensar l'ordre abans de la convivència social.

Com a *Els viatgers de l'absenta* i *La màquina del doctor Wittgenstein*, a *Elisa* continua imperant l'espai-temps mental, interior, en virtut del qual pràcticament tota l'acció passa en la ment del poeta Jaume: «un àmbit mental, indeterminat, quasi ingràvid i marí, on el temps i l'espai, la memòria, la infantesa, l'amor i la mort viatgen lliurement» [13]; «joc de miralls i retalls on passat i present, realitat i fantasia, fantasmes que viuen i vius que s'hi passegen com fantasmes, es barregen ara dintre el meu cap» [94]. Amb això, l'espai i el temps eludeixen la linealitat, estableixen paral·lelismes entre els personatges i encalquen una dimensió mítica que entra en l'àmbit de la memòria més que no pas de la història (Foguet, 2004b). Ara bé, les anades i les tornades d'un espai i un temps mítics giren al voltant de tres dates d'un mateix cicle històric, 1948-1950, 1962 i 1992, a través de les quals les dinàmiques temporals s'insereixen en una realitat social concreta que exigeix un *gestus social* distintiu (sigui més burges o més obrerista) i que s'inspira en la història recent, sovint tan desmemoriada i tan poc objecte d'especulacions dramàtiques. La duplicació dels personatges (Àngel 1 i 2, i Elisa 1 i 2) remarca també aquesta realitat històrica i sociològica, corresponent a dues classes socials (la burgesa i l'obrerista) i dos períodes diferents (els anys quaranta i els

seixanta) que es projecten cap a la contemporaneïtat (els noranta).

Comptat i debatut, la metàfora de la malaltia adquireix a *Elisa* una significació doble i complementària, individual i col·lectiva. Una d'individual: el títol de l'obra juga amb el nom de la mare de Jaume (i de totes les dones de la seva família) i de la seva rèplica, la companya d'Àngel 1, com també amb l'acrònim anglès ELISA, un test que permet detectar la SIDA —la «malaltia del nostre temps» [97]— i que és omnipresent a l'obra en forma de carta (un dels recursos habituals de la dramaturgia romàntica) certificadora del diagnòstic fatal per al poeta. Respecte a la significació col·lectiva: la malaltia vindria a simbolitzar el xoc interclassista entre l'egoisme de la classe dirigent, que s'aprofita de la immigració per als seus negocis, malgrat que no pugui amagar el «pànic moral» que sent per la força potencial que posseeix, i les aspiracions mimètiques de la classe oprimida, que es fa involuntàriament corresponsable de les mateixes dinàmiques de poder i de les misèries del temps. Les tensions entre totes dues conflueixen en el personatge de Jaume, representant d'una minoria progressista de la Barcelona franquista que, darrere de la lluita política i social contra el règim, darrere de les seves conspiracions intel·lectuals, sublima unes pulsions vitals i una revolta familiar, és a dir, una rebel·lia individual d'inevitables ecos col·lectius.

COROL·LARI: UNA «EXCENTRICITAT» CÈNTRICA

L'*excentricitat* de la dramaturgia de Manuel Molins s'explica pel fet que brega en els marges dels centres dominants tant des del punt de vista geogràfic com ideològic, tant en termes formals com temàtics. Així i tot, aquesta excentricitat esdevé, paradoxalment, del tot cèntrica, ja que se situa de ple en el cor de les grans preocupacions filosòfiques, polítiques i socials de la nostra contemporaneïtat. Des de la lucidesa i la ludicitat, des d'una recerca formal i filosòfica per-

manent, el teatre molinskià és fidel a una determinada idea de modernitat que no refusa fer front, des del punt de vista ètic i estètic, a les clivelles de l'individu i la societat actuals, les seves pors i les seves incerteses davant de la complexitat del món. A diferència d'altres corrents de la dramaturgia catalana recent, escorats cap a una desideologització asèptica i sovint innòcua, Molins no ha renunciat—com tampoc no ho féu en la dècada dels setanta—de la seva funció de dramaturg compromès no tan sols amb la seva cultura i la seva societat, sinó també amb una concepció del teatre com a diversió col·lectiva, com a motriu potent d'idees, com a especulació humanística, com a revulsiu social, com a escrutador de la utopia.

EDICIONS CITADES

- (1985). *Centaures*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre Teatre, 14.
 (1985). *Tango*. València: Bonaire. L'Eixam, 6.
 (1989). *Ni tan alts, ni tan rics...* Alzira: Bromera. Bromera Teatre, 1.
 (1992). *Ombres de ciutat*. València: Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Sèrie Menor, 2.
 (1999). *Trilogia d'exilis. Diónyssos. Els viatgers de l'absenta. La màquina del doctor Wittgenstein*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre Teatre, 44.
 (2002). *Abú Magrib*. Alzira: Bromera. Bromera Teatre, 27.
 (2003). *Elisa*. Tarragona: Arola. Textos a Part, Teatre Contemporani, 20.

BIBLIOGRAFIA

- CALAFAT, F. (1997). «Manuel Molins, o el teatre com a combat». Dins: *Textos cordials. Els escriptors saforencs a Josep Iborra*. Gandia: CEIC Alfons el Vell. Pàg. 27-30.
 — (1999). «Àguiles angoixades». Dins: *Trilogia d'exilis*, de Manuel Molins. València: Eliseu Climent. Teatre Tres i Quatre, 44. Pàg. 7-33.

- (2004). «Tambor rebel en el melic de Barcelona». *El País*, 29-I-2004. Recollit a: *Premis de la Crítica de l'AELC 2004*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 63-65.
 FOUCAULT, M. (2004). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Selecció i introducció de Miguel Morey. Madrid: Alianza. Humanidades, Filosofía, 4428.
 FERRATER MORA, J. (1998). *Diccionario de filosofía*. Vol. I. Barcelona: Ariel. Ariel Referencia.
 FOGUET I BOREU, F. (2003). «Pobre i estranger a Europa». *Avui*, 6-VI-2002. Recollit a: *Premis de la Crítica de l'AELC 2003*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 49-51.
 — (2004a). «El teatre com a revulsiu. Entrevista a Manuel Molins». *El Contemporani*, núm. 29 (gener-juny), pàg. 19-24.
 (2004b). «Memòria mítica». *Caràcters*, núm. 28 (juny de 2004). Recollit a: *Premis de la Crítica de l'AELC 2004*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 66-68.
 — (2005). «Violetes per a Ofèlia». Dins: *Una altra Ofèlia*, de Manuel Molins. València: Generalitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana. Textos en Escena, 4. Pàg. 9-15.
 MAQUIAVEL (2002). *El príncep*. Traducció i edició a cura de Jordi Moners i Sinyol. Barcelona: Edicions 62. El Cangur Butxaca, Assaig, 1.
 MOLAS, S. (2003). «Manuel Molins, Abú Magrib». *La Rella*, núm. 15 (tardor de 2002). Recollit a: *Premis de la Crítica de l'AELC 2003*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàg. 52-57.
 MOLINS, M. (1985). «Els Borja, centaures universals». Dins: *Centaures*. València: Eliseu Climent. Tres i Quatre, Teatre, 14. Pàg. 9-11.
 — (1989). «L'experiència del teatre». *La Rella*, núm. 7 (maig), pàg. 61-69.
 — (1992). «D'ombres i de ciutats». Dins: *Ombres de la ciutat*. València: Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Sèrie Menor, 2. Pàg. 9-11.
 — (1999). «Post scriptum». Dins: *Trilogia d'exilis*. València: Eliseu Climent. Teatre Tres i Quatre, 44.
 — (2001). «El carro de la farsa». *Caràcters*, núm. 17 (octubre), pàg. 22.

- (2003a). «El teatre independent a València. Un relat». *Assaig de Teatre*, núm. 37 (juny), pàg. 65-79.
- (2003b). «Et verbum caro factum est». Dins: *La palabra y la escena (Acción teatral de la Vall d'igna III)*. Edició de José Monleón i Nel Diago. València: Universitat de València. Colección Teatro Siglo XXI, Crítica, 4. Pàg. 83-110.
- PALOMERO, J. (1995). *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera, perspectiva del teatre valencià modern*. València: Tabarca. Pàg. 76-79.
- RAGUÉ, M. J. (1996). «Manuel Molins, un autor de la Comunidad Valenciana». Dins: *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel. Ariel Literatura y Crítica. Pàg. 201-202.
- (2000). «L'exili, el paraigua i la màscara». *Caràcters*, núm. 10 (gener), pàg. 9-10.
- SANSANO, B. (1989). «Manuel Molins: el teatre com a totalitat». Dins: *Ni tan alts, ni tan rics*. Alzira: Bromera. Bromera Teatre, 1. Pàg. 9-20.
- (1994). «Aproximació a l'obra teatral de Manuel Molins». *Catalan Review*, vol. VIII, núm. 1-2, pàg. 335-341.
- (2001). «Una obra dramàtica molt personal: Manuel Molins». *Caràcters*, núm. 17 (octubre), pàg. 20-21.
- (2002). «Introducció». Dins: *Abú Magrib*, de Manuel Molins. Alzira: Bromera. Bromera Teatre, 27. Pàg. 7-44.
- (2004). «La por a l'altre. Pobres, immigrants i marginats en el teatre de Manuel Molins». Dins: *Col·loqui europeu d'estudis catalans. La literatura catalana de la democràcia*. Vol II. A cura de Christian Camps i Pilar Arnau. París: Centre d'Études et de Recherches Catalanes de la Université Montpellier III / Association Française des Catalanistes. Pàg. 251-263.
- SIRERA, J. Ll. (1993). «L'escriptura dramàtica al País Valencià (l'hora present)». *Saó*, núm. 161 (març), pàg. 33-35.
- WAGENSBERG, J. (2003). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets. Fábula, 205.

TAULA RODONA

1 de juny de 2005

Teatre públic i dramatúrgia contemporània (Report)

Quina funció ha de tenir en l'actualitat el teatre públic en relació amb la dramatúrgia contemporània? Quines vies de desenvolupament de la dramatúrgia contemporània hi ha obertes o s'haurien d'obrir a Catalunya i, per tant, el teatre públic hi hauria de parar atenció? Toni Casares, director de la Sala Beckett de Barcelona i coordinador d'aquesta taula rodona formula les preguntes que seran l'eix del debat i a continuació el contextualitza mitjançant una exposició sobre la creació teatral a Catalunya des del 1975 fins a l'actualitat.

Hi ha, segons Casares, una primera etapa en el teatre català actual (1975-1985) que es caracteritza per una certa eufòria o borratxera creativa, de creació teatral molt agosarada, desacomplexada i espontània. Tot això és fruit d'una necessitat de «vomitar» després dels anys de la dictadura i de veure el teatre com una fórmula de conjunció social: espectadors i creadors combreguen en una mateixa necessitat expressiva. És una dècada en què les produccions poden ser tècnicament imperfectes i ideològicament esquemàtiques (si ens ho mirem des de l'òptica actual). Aquesta eufòria creativa és la que marcarà la creació en les dècades següents.

En la segona etapa (1985-1995) ja hi ha una política cultural molt clara, més evident i més necessària. És l'època del teatre institucionalitzat o en vies d'institucionalització. Sorgeix la necessitat de posar el panorama cultural al dia i de generar plataformes de suport a la creació. Es posen les bases per als futurs teatres nacionals: amb els centres dramàtics, els festivals, o la renovació de l'Institut del Teatre. En aquesta etapa es prioritza la dignificació del teatre i hi ha una cer-

ta sacralització del fet teatral (tant pel que fa a la creació, com al fet d'anar al teatre) i es posa ordre a l'espontaneïtat de la dècada anterior. És en aquesta època que comença la professionalització i la consolidació de grups i companyies, perquè s'estabilitzin les seves vies de funcionament.

Finalment, hi ha una tercera etapa (1995-2005) que, segons Casares, podríem anomenar de la «industrialització de la creació». En aquesta dècada té lloc la definitiva professionalització dels nuclis creatius, creix l'interès pel públic i per la creació i consolidació de nous públics. Això comporta una especialització i homogeneïtzació del panorama i es comença a confondre el paper que ha d'assumir l'àmbit públic i el que pertoca a l'àmbit privat: les programacions de teatres públics i privats comencen a assemblar-se. Des del punt de vista estètic, en aquesta dècada hi ha més perfecció formal, que guanya terreny a la personalitat artística més definida dels artistes o nuclis de creació i s'assumeixen reptes de risc per part del teatre més comercial.

Arribats al 2005, segons Casares, «ens hem de preguntar quina ha de ser la funció del teatre públic, en un moment en què es confonen les responsabilitats i les programacions». Casares proposa les següents línies de treball:

- Que el teatre públic vetlli perquè hi hagi un retorn de l'emoció als escenaris (com la que es donava en la dècada de 1975-1985), sense que es perdi rigor artístic.
- Que hi hagi una desacralització dels espais i les fórmules de producció, sense arribar a perdre la dignitat com a llenguatge, espai o fet cultural de comunió social.
- Cal recuperar els marges de sorpresa per compensar l'excessiva homogeneïtzació de la darrera dècada, sense perdre incidència social, per no perdre espectadors.
- Que el teatre públic continuï marcant el camí en la creació contemporània i que estigui pendent dels camins estètics que s'endevinen en aquesta creació; també ha de marcar nous camins, nous reptes.

I aquestes línies es concreten en aquestes cinc propostes que Casares llança al teatre públic:

- Que hi hagi una continuïtat en el suport que es dona als joves creadors, més enllà de la primera estrena.
- Que promogui i faciliti l'aparició d'espais i formes de creació permanents, que apostin per línies de treball amb continuïtat i no privilegiïn actes molt puntuals sinó treballs a llarg termini.
- Que el teatre públic i les polítiques culturals promoguin l'exportació de la creació contemporània (traducció i edició de textos, i també d'espectacles).
- Explicar bé i presentar com es mereix la creació contemporània per tal que els espectadors estiguin ben informats de què van a veure.
- Que hi hagi connexió i interrelació de les polítiques culturals amb les d'educació. Durant les tres últimes dècades aquestes polítiques han estat separades: la cultura s'ha encaminat cap a l'oci i l'espectacle, i l'ensenyament cap a l'Acadèmia.
- Que les activitats paral·leles lectures dramatitzades, trobades de creadors, etc., guanyin terreny en els pressupostos dels teatres públics.

LA DIFÍCIL PROMOCIÓ DELS JOVES CREADORS

Sergi Belbel, director de teatre, autor i futur director del TNC, reflexiona sobre si continua sent vàlida l'operació de presentació que li van fer l'Institut del Teatre, el Centre Dramàtic de la Generalitat, el Centre Dramàtic d'Osona i el Mercat de les Flors l'any 1989 quan era un autor emergent. Segons Belbel, allò que es va fer llavors ara no s'entendria. En aquell moment, els teatres públics eren el Centre Dramàtic de la Generalitat, el Mercat de les Flors (que feia de «teatre municipal») i l'Institut del Teatre. No hi havia TNC ni el nou Lliure, ni una plantilla d'autors amb estrenes més o menys regulars. Ara s'acolliria malament, perquè precisament es busca no repetir noms.

Tanmateix, en certa manera, aquesta operació s'ha repe-

tit perquè «som en un país petit i sembla que hi hagi d'haver un representant de cada cosa, però hi ha una gran manca a l'hora de fer apostes de futur segures», afirma Belbel. En aquest país, la glòria d'un creador no dura més d'un any o dos i en aquesta transitorietat de l'èxit els mitjans de comunicació hi han tingut molt a veure. L'important per a un autor és sobreviure a això i continuar treballant després d'això. Belbel considera que, per poder estrenar, cal que l'autor arribi a algú i, per tant, cal potenciar les escoles i altres llocs on es pugui aprendre i començar a crear per provocar emocions i per arribar als espectadors, perquè qui ho aconsegueix, sobreviu a les polítiques i als amiguismes i pot estrenar on vulgui.

Pel que fa al paper de les sales, en la promoció dels joves creadors, les petites i privades, en tant que més lliures, afavoreixen més la creació que no pas les públiques; el problema que hi ha amb el projecte T6 del TNC és que s'hi nota massa el pes de la institució i, per tant, hi ha més nivell d'exigència.

LA INCIDÈNCIA DE LA UNIVERSITAT EN LA CREACIÓ

Núria Santamaria, de la Universitat Autònoma de Barcelona, com a representant de l'Acadèmia, reflexiona sobre la incidència que pot tenir la universitat en la creació i sobre quines són les possibles fórmules d'incidència entre tots dos àmbits, en plena època de crisi dels estudis d'humanitats. Santamaria considera que el paper fonamental de la universitat és fer bons lectors i bons espectadors i això no és només feina de les carreres d'humanitats, sinó de totes les disciplines. La clau per poder dur-ho a terme seria la comunió de les polítiques culturals i les educatives i, en aquest sentit, calen més inversions i la creació de plataformes per endegar projectes conjunts. Els crítics també hi tenen un paper molt important: ajudar a la comprensió i a la lectura i entrar en col·laboració amb el creador i l'espectador.

Pel que fa al teatre públic, Santamaria demanaria tres coses: en primer lloc recordar que el país no acaba a Barcelona i que cal expandir el teatre a tots els Països Catalans; en segon lloc, que s'han de donar oportunitats als joves creadors, sense pecar de paternalisme amb ells, i, en tercer lloc, cal infondre una densitat cultural als autors, que a vegades no en tenen.

COM FER ARRIBAR LA CREACIÓ CONTEMPORÀNIA AL PÚBLIC NO ESPECIALITZAT

Salvador Sunyer, representant del Teatre Lliure i del Festival Temporada Alta, reflexiona sobre com es pot acostar la creació contemporània a un públic no especialitzat o no avesat a aquest tipus d'espectacles. Sunyer considera que s'ha uniformitzat bastant el públic i els espectacles. «El teatre és un món molt tancat i hi ha sobreentesos.» I potser caldria anar més enllà de tot això: a l'hora de programar s'hauria de pensar sempre en un públic ampli. És més, s'hauria de pensar en *públics*, en plural, perquè hi ha diferents públics i no hi ha res que pugui agradar a tothom. Cal, doncs, arriscar una mica més i pensar en les minories i no pas en un sol públic.

Pel que fa al teatre públic, Sunyer considera que una de les seves funcions és revisitar els clàssics de la tradició. Ara bé, nosaltres no tenim un llegat de clàssics com a França o Espanya, i això pot ser un avantatge per al teatre català, perquè es pot treballar pensant en el futur i elaborar un corpus. Tanmateix, sembla que els teatres públics catalans, segons Sunyer, han tingut un acomplexament ridícul en aquest sentit. El que convé és crear aquest corpus, i els textos d'autors joves s'han de defensar amb passió, amb directors i actors consagrats i qui ho ha de defensar són els teatres públics. La carrera d'autors i directors es fa a poc a poc. No es poden coronar a la primera estrena sinó que se'ls han de donar oportunitats perquè vagin fent. Calen complicitats entre teatres públics i festivals per donar aquestes oportunitats.

EL PAPER DELS CREADORS

Enllaçant amb la reflexió sobre els autors contemporanis, el dramaturg Josep M. Benet i Jornet reflexiona sobre el paper dels creadors i respon a la pregunta de Casares sobre si s'ha acabat la travessia del desert per als autors contemporanis.

«Des de finals dels seixanta fins a mitjans dels vuitanta, els autors dramàtics érem com uns empestats. Érem una figura que no havia d'existir», afirma Benet. A la dècada 1975-1985 hi va haver una renovació del teatre català a la qual no va ser cridat l'autor de textos dramàtics. En aquella època, la gent que treballava pel teatre ho feia desinteressadament, al marge de l'economia, i no hi havia la possibilitat de professionalització, cosa que permetia una llibertat creadora total.

A partir dels anys vuitanta, el teatre institucional (Centre Dramàtic de la Generalitat, Teatre Romea), recupera l'autor. Actualment ho fa el TNC, que estrena l'obra autors consolidats i obre la porta a nous autors.

Avui dia, des de la dècada dels noranta, a diferència de les dècades anteriors, l'autor sap que pot arribar a guanyar-se la vida fent d'autor de teatre i pot arribar, fins i tot, a ser un autor d'èxit. I això pot ser molt positiu, però també pot anar en contra de l'espontaneïtat creadora. Per tant, podem considerar que s'ha acabat la travessia del desert per als autors de teatre.

ELS JOVES CREADORS

Benet i Jornet considera que quan un autor comença a volar ha de saber cap on vol anar: «No es pot esperar, per exemple, penjar el cartell a una obra si es fa teatre de laboratori.» En el moment de començar a crear, també és molt important el paper que hi pugui tenir la crítica. A vegades la crítica tracta igual els autors que comencen i els autors consagrats, i això no pot ser. Els autors han de saber cap on volen anar i la crítica ha de saber què critica.

Enllaçant amb aquest discurs, la jove creadora Victòria Szpunberg, després d'una crítica molt negativa arran de la seva primera estrena en el marc del projecte T6 del TNC, es manté ferma en la defensa de la independència creativa i considera que la crítica no ha d'aprovar o de suspendre, sinó que ha de construir un discurs, parlar de tendències, etc. Pel que fa als espais, considera que són necessaris més espais petits que garanteixin la pluralitat de discursos. El fet d'estrenar en el projecte T6 obliga l'autor a agradar a la primera i, en canvi, els autors joves haurien de tenir més oportunitats per no haver-s'ho de jugar tot a una carta. Per això és necessària la pluralitat i la independència de les sales, perquè puguin garantir la continuïtat i la regularitat en les estrenes de l'obra dels joves creadors.

CONFERÈNCIA PLENÀRIA

2 de juny de 2005

Teatre i política

Jordi Coca
Institut del Teatre

Voldria començar la meva intervenció en aquest Simposi sobre teatre català contemporani afirmant que, contràriament al que se'ns ha volgut fer creure, l'evolució teatral a Catalunya de la transició fins avui mateix ha estat més marcada per la política que no pas pel teatre –limitant-nos de moment a aquests dos conceptes que hi ha en el meu títol: teatre i política– cosa que, paradoxalment, ens ha dut a fer durant anys un teatre allunyat de la realitat política i social i, també, a la negació o a la minimització del nostre passat, alhora que s'imposava un model teatral que jo trobo erroni. Aquest problema que dic entre teatre i política, i que segons com podria semblar un joc de paraules ingenu, en realitat és gravíssim.

Tot seguit voldria aclarir de manera esquemàtica però clara, i amb l'esperança de no ser mal interpretat, que el teatre català avui es troba en una situació òptima des de molts punt de vista; efectivament, si més no a Catalunya, mai no havíem tingut les infraestructures actuals, mai no havíem comptat amb els pressupostos d'ara, ni havien estat possible un nombre de produccions com les que es fan cada any. Tampoc mai no havíem tingut la quantitat de públic que tenim, ni s'havia diversificat l'oferta en un espectre que va del teatre més comercial fins a productes que si més no teòricament aspiren a l'excel·lència tot i caure massa sovint en la correcció ideològica, aspecte aquest que és problemàtic en ell mateix però que avui, aquí, no podem tractar. Es podria demanar més; es podria disposar encara de més mitjans, caldrien sens dubte determinades millores, però mentiríem si

no veiéssim el salt enorme que s'ha fet en els darrers trenta anys. Que això és així, tot i assenyalant els desequilibris territorials i els problemes del model, em sembla que no demana cap demostració. En tot cas només cal fer una ullada als pressupostos dels teatres públics i un resum esquemàtic de les darreres temporades per adonar-se del que dic.

Per entendre com s'ha arribat a la situació actual —*s'hi ha arribat*, i val la pena d'assenyalar-ho, ja que especialment els més joves podrien tendir a creure que sempre hem estat com ara— per entendre com hi hem arribat, cal recordar breument que de 1976 ençà (i per tant uns mesos després de la mort del dictador i encara amb els ajuntaments no democràtics) la professió es va mobilitzar reclamant diner públic, suport per al teatre, i la recuperació dels espais de llibertat que suposava haver iniciat el camí cap a la democràcia. Del milió de pessetes que aleshores es va obtenir per fer l'emblematíc Grec-76 als milers de milions que ara es gasten cada any —i dic *gasten* més que no pas *inverteixen*— hi ha un llarg camí. És un camí fet d'exigències de la professió, de pressions, d'usar la capacitat de provocar escàndols, i fins i tot de plantejar determinats xantatges que s'han orquestrat amb la complicitat dels mitjans de comunicació (hi va haver uns moments, per exemple, que semblava més important una obra teatral que una fàbrica, si més no mesurat en l'espai que es concedia a una cosa i l'altra en els diaris). Però la progressió que va del Grec-76 als pressupostos actuals també s'ha fet perquè els polítics democràtics a partir de les eleccions del 1977 i de les municipals del 1979, tenien necessitat de legitimar-se i de fer evident que compartien idees com per exemple que el teatre havia de ser entès com un servei públic, o que la llibertat d'expressió no es podia quedar en un enunciat, que calia reconèixer les lluites que s'havien fet des de la cultura en el procés de recuperació de les llibertats.

No us cansaré detallant períodes, moments i noms de persones que són claus en l'evolució de què parlem i que tots coneixeu: Teatre Lliure, Fabià Puigserver, les companyies que venien lluitant des de feia una dècada i les que s'hi acabaven

d'incorporar després: Els Joglars, Els Comediants, Dagoll-Dagom, etc. De sobte, l'herència més immediata del nostre teatre, tot el que havíem estat de 1954 ençà, és a dir, des de la fundació de l'ADB que dirigia Frederic Roda, des de l'Escola Adrià Gual de Ricard Salvat, passant pels grups del Teatre Independent, totes les realitats conflictives o no de la lluita antifranquista, va semblar que adquirien el seu sentit més ple: el Grec-76 i la inauguració del Teatre Lliure marquen l'inici d'una nova etapa de la nostra societat i del nostre teatre i, alhora, semblaven plantejar-se com la summa de tot el que s'havia fet abans. Només uns exemples: el plantejament artesanal i d'economies modestes del primer Lliure era tant una imposició de la realitat com un model a seguir. L'ADB s'havia fet sense mitjans econòmics, l'Escola Adrià Gual s'havia fet també quasi sense diners, tot el Teatre Independent s'havia fet amb una sabata i una espadanya... I, tanmateix, l'herència que es rebia el 1976 era enorme perquè s'havia après que calia tenir tan en compte el gran repertori internacional com l'actualitat de les dramatúrgies modernes. Cal dir que en aquest moment zero del que són ara, el Grec-76, es van tenir en compte les diverses dramatúrgies pròpies i el nostre patrimoni, un plantejament, aquest, que després va començar a trontollar. Ja en parlarem. En tot cas amb la democràcia es feia evident el pes històric de la lluita que també s'havia dut des del teatre. Les relacions sovint properes dels nous polítics democràtics amb els creadors teatrals, l'evidència que tot havia de canviar, van fer possible el camí (erroni en molts aspectes des del meu punt de vista, especialment de 1980 ençà), van fer possible, dic, el camí que ens ha dut a la situació que jo començava qualificant d'òptima des del punt de vista dels pressupostos, de les infraestructures, de les quantitats de produccions, de públic, i un llarg etc. Però, és clar, no tot és qüestió de quantitat.

Anem a pams. El títol de la meua intervenció és «Teatre i política». La *política*, ja ho he dit, pressionada d'una banda pels agents artístics i per l'altra per les circumstàncies que impulsaven el canvi cap a la democràcia, de 1976 ençà ha

donat uns determinats fruits des del punt de vista de les infraestructures i els pressupostos de gestió, per molt que el model que s'ha acabat implantant en el nostre em sembli més que discutible. Si mirem el terme *teatre* les coses són diferents però en el fons equivalents: s'ha millorat des del punt de vista de la qualitat tècnica dels muntatges; la visualització global, el que Aristòtil anomenava *opsis* (dels figurins a la coreografia, passant pels elements escenogràfics) és més arrodonida que no ho era abans, en bona mesura perquè les condicions de treball són millors; els actors continuen tenint defectes greus, però han guanyat en presència, i el mateix podríem dir en general de les posades en escena. En canvi, es programa des de paràmetres que jo trobo equivocats, esquifits i perillosos en la mesura que no es corresponen a la realitat ni són equivalents a la dimensió material i pressupostària que actualment té el nostre teatre. I aquest és un dels punts centrals de la meua intervenció. No pas la programació en ella mateixa ni la d'una sala concreta en comparació amb l'altra; el que em sembla que no va bé és la concepció que tenim de quines són les prioritats i la lectura que fem del passat, tan del propi com de l'internacional. És a dir, el que no va bé és l'estratègia, el pla director, el projecte de futur, podem dir-ho com vulguem.

Quan he fet determinats retrets als responsables dels teatres públics del nostre país (i em refereixo tant al Teatre Lliure de l'època Fabià Puigserver com als encara ara responsables del Teatre Nacional) m'he sentit a dir sovint que no es pot fer tot de cop i que cal anar per etapes. Doncs, exacte, aquest és el problema: que les etapes s'han triat malament, que s'han prioritzat unes coses en detriment de les altres perquè, efectivament, no es pot fer tot de cop. Tampoc no vull convertir aquesta intervenció en un memorial de greuges, però ni que sigui a títol il·lustratiu cal recordar que no haver estrenat *Nausica* de Maragall al Teatre Nacional de Catalunya és una vergonya. No haver-hi estrenat Espriu, ni Palau i Fabre, ni Brossa... Molts de vosaltres m'heu sentit a dir aquestes coses altres vegades de viva veu

o per escrit, però sembla evident que en el marc d'aquest Simposi cal com a mínim demanar-se per què s'han fet unes coses i no unes altres, i per què des del Teatre Nacional s'ha llegit una història del teatre català que no és la real... A mi, un assessor d'aquest teatre m'ha arribat a dir que l'obra dramàtica d'Espriu no tenia prou interès per ser estrenat al Nacional. I ho dic ara, aquí, no pas des d'actituds espriuanes (cosa que no sento gens meua) sinó per posar de manifest que, efectivament, s'han deixat de fer unes coses i se n'han fet unes altres, i que potser ara el que cal es demanar-se les raons d'aquesta tria ja que, al capdavall, conscient o inconscientment (costa de creure que se sigui tan inconscient) amb la tria que s'ha fet s'està imposant una perspectiva sobre el nostre teatre que a mitjà termini tendeix a destruir-nos com a país. Uns exemples més, i prometo que no insistiré en l'evidència de les mancances:

Quan ha convingut s'ha tendit a fer el gran repertori internacional rellegit des de paràmetres moderns, com és el cas del Lliure de l'etapa Puigserver. Es feia Shakespeare, però també Marlowe, es feia Ibsen, però també Büchner, es feia Offenbach, però també Brecht... En etapes posteriors, al Teatre Nacional s'ha fet Shakespeare com si només aquest autor formés part del gran tresor que suposa el teatre elisabetià, i ara voldria que aquí aquest terme fos entès d'una manera amplia fins abastar tant determinats autors anteriors a Marlowe fins a Ben Johnson, passant per John Ford, per posar només tres exemples. Eurípides s'ha traduït del francès, s'han deixat de banda Rusiñol i Oliver, i com a mínim tres generacions de dramaturgs i directors semblen no haver existit mai... I que consti que estic plenament convençut que aquesta tria, aquesta opció, no s'ha fet per cap mena de malícia, permeteu-me que ho digui així. S'ha fet, i això encara és pitjor, perquè formava part d'una situació complexa en què, alhora, s'ha negat el teatre compromès, s'ha apostat per formes suposadament modernes (modernes d'una setmana, que prescindien dels corrents autènticament renovadors dels anys cinquanta i seixanta), i s'ha treballat des de la negativa

a mirar enrere com si, de sobte, una generació tota sola hagués i pogués encarnar la totalitat del nostre teatre i erigir-se no en lectora, sinó en jutge excoent. *Abans de jo, no res, o en tot cas només el que jo digui.* Això és un suïcidi, un despropòsit i ha engendrat un desgavell que no seria tolerat en cap altre àmbit artístic ni científic. Com que al costat d'això s'han produït musicals que després han estat explotats al teatre comercial, no se'm dirà que exagero si comparo aquesta política amb un laboratori que, amb diner públic, es dediqués a desenvolupar cosmètics en comptes de treballar per la salut dels ciutadans. De fet, algunes coses que s'han fet no són admissibles ni des de la tan esbombada llibertat dels creadors. I no ho és perquè justament aquí tornem a topar amb la política. És aquí on s'estableix un nou punt de contacte que haurem de mirar amb deteniment. Però avancem amb una mica més de claredat: els que han participat en la situació que estic descrivint són gent qualificada i en cap cas no podem argumentar que no s'adonaven de la manipulació política de la seva feina. Creient-ho, o no, feien el que feien perquè servien un model de teatre i, per extensió, un model de públic i un model de societat.

Coses passades de banda (espero que siguin *coses passades...*), ara la qüestió clau és demanar-nos de manera simple per què existeixen els equipaments que tenim actualment, quina és la funció que els hem assignat i a quin pla estratègic general responen. Si parléssim de teatre privat, privat del tot, no hi hauria cap possibilitat d'intervenció ja que, en una societat democràtica i lliure, cadascú fa el que vol amb els seus diners. Som completament lliures de fer teatre pornogràfic com al Bagdad, o teatre del més comercial en llengua castellana. Ara: amb els diners públics cal anar en compte. De fet, tant aquest seminari com altres reunions similars que s'han fet haurien de servir (vull assenyalar que fins ara han estat un fracàs total), haurien de servir per clarificar l'estat de la qüestió, veure les mancances que tenim, els errors que hem acumulat i, a partir de les possibilitats reals (i ja he dit que em sembla que són moltes) establir els diferents rols que

cada institució té en el conjunt de la nostra vida teatral. I això inclou tant aquesta casa, que no passa pel seu millor moment com a conseqüència d'una herència nefasta que ens ha llegat unes bases estatutàries que fan impossible (ho reitero, *impossible*) el funcionament normal, passa tant per aquesta casa com pel Teatre Nacional, el Lliure, el Mercat de les Flors, que va a la deriva des de fa anys, les sales dites alternatives i que, si se'm permet dir la meua opinió, són les que millor ho estan fent. La feina dels polítics no és nomenar un o uns responsables d'equipaments culturals des de la perspectiva de la comoditat o les simpaties; és, hauria de ser, una aposta estratègica. Doncs bé, com que a mi em sembla evident que en els darrers anys en els diferents teatres públics s'ha fet una lectura empobridora de la nostra realitat, o una lectura tendenciosa des del punt de vista estètic o polític de la qual n'he posat només alguns exemples, i que jo sàpiga només s'han provocat dues dimissions: la de Xavier Fàbregas i la de Josep M. Flotats, podem deduir que els responsables de la gestió deuen haver satisfet les expectatives dels polítics.

El problema que té avui el teatre català (reitero que si més no el que es fa a Catalunya) no és de diners ni d'infraestructures. El problema que tenim és de model en un doble sentit: s'ha pensat des de la centralitat de Barcelona i s'ha menystingut la implantació diversificada de models en el territori. Algunes d'aquestes coses no tenen remei: hauríem d'enderrocar el Teatre Nacional o convertir-lo en una discoteca, i no sembla que aquesta idea tingui massa possibilitats d'arribar a realitzar-se; d'altres sí que en tenen, i algunes coses ja s'estan fent per exemple en l'àmbit de Tarragona, i em consta que s'està treballant seriosament de cara a millorar la situació de la zona Nord. Ara bé, aquesta és només una part del problema, i no és ni de lluny la més greu que tenim. El doble problema de model a què em refereixo a mi em preocupa especialment des del punt de vista dels continguts. Tinguem els equipaments que tinguem, sigui com sigui el model territorial, finalment el que compta és allò que s'hi fa. També m'he sentit a dir moltes vegades que jo propugno

un model per a minories i que allò que cal fer és dur públic al teatre. És clar que cal dur públic al teatre, però fins i tot el defensor més recalcitrant d'aquesta visió haurà d'admetre que això no es pot fer a qualsevol preu. Hi ha límits, i justament la qüestió dels límits és la clau de volta de tot l'edifici de què estem parlant.

Per desmentir que quan es qüestiona el model actual no s'està proposant un teatre elitista i minoritari, unes quantes idees que jo trobo de sentit comú: hi ha més patrimoni del que ens han dit; cal no marginar generacions senceres d'autors i de directors; els clàssics han de ser traduïts directament de les seves llengües; quan hi hagi traduccions competents i directes de la llengua original no cal encarregar-ne una altra que a més es tradueix a través d'una llengua interposada; els autors i les obres han de ser *llegits, rellegits*, les posades en escena no poden ser políticament correctes i *lights* amb l'esperança que així hi anirà més gent; retornar a uns autors determinats està molt bé, però també cal ampliar la visió que es té d'aquests autors; el gran repertori internacional és infinitament més divers del que se'ns vol fer creure; no ens podem deixar dur per les modes estetitizants d'aquella setmana i després rectificar de cop; no es pot passar de ser ahistòric a ser quasi revolucionari en una setmana; cal introduir la figura del dramaturg en el sentit de treballar profundament el muntatge; cal arriscar-se des del punt de vista estètic; es podria plantejar que, des de l'estètica, també hi ha apostes possibles que no passen per les despeses faraòniques; caldria aclarir i fer més transparents els contactes internacionals per no semblar que tenim preferències inexplicables... Si voleu, a totes i cada una d'aquestes qüestions hi puc posar uns noms i unes referències concretes, però em sembla que no cal perquè tots sabeu de què estic parlant.

El que estic dient, doncs, és ni més ni menys el que he avançat en començar aquesta xerrada: la política ha dominat la nostra vida teatral. Ha de ser així ja que no s'han forçat dimissions de 1976 ençà, tret de les dues que he dit: la de Xavier Fàbregas al capdavant del Centre Dramàtic, i la

de Josep M. Flotats al Nacional. En tots dos casos la intermissió del món polític va ser per aturar projectes artístics: una programació d'alta qualitat en el cas de Xavier Fàbregas, i pel que fa a Flotats pel tema de les companyies i la programació en repertori, a més de l'estrany percentatge que calia donar del diner públic al teatre privat, com si ens haguéssim d'avergonyar de voler que el diner de tothom no beneficiï empreses privades...

Començo a resumir: res d'això que he dit no són errors puntuals, ni coses sobre les quals es poden discrepar. No voldria cansar, però si cal tornem a repetir les qüestions plantejades... No, el que s'ha fet respon a un model, a una visió del món, del país i del teatre. Per això m'espanta tant la bona situació actual, que és bona des de la materialitat, dolenta pel que fa al model, sobretot en els aspectes de la implantació territorial, i és pèssima en tot el relacionat als teatres públics, especialment el Nacional, des d'on s'han imposat uns criteris que, vistos des d'una perspectiva estratègica, no podem fer més que destruir el veritable valor del que som. Han dominat els criteris arbitraris, la superficialitat i la falta de rigor. Han dominat els clans, les fidelitats i els silencis comprats. S'ha tingut por de les veus crítiques i de les coses dites clarament. S'ha imposat la llei del silenci sobre massa persones. S'ha distorsionat la nostra història fins a l'absurd. S'ha confós l'evolució de les formes amb l'evolució de les modes. S'ha apostat per un teatre que es feia d'esquena a la realitat... I tot això que dic, ho reitero, no és atribuïble a la malícia de ningú o bé, en tot cas, a l'hora de fer l'anàlisi no ens serveix de res enfocar-ho des d'òptiques personals. La qüestió és una altra, la qüestió és que, lentament, al llarg d'aquests trenta anys s'ha anat cedint des del teatre en benefici de la política. Potser no valorem prou què suposa, per exemple, la defensa numantina que es feia i es fa des del Lliure de la Fundació com a garantia d'autonomia. Potser no valorem com cal que el relleu al capdavant del Teatre Nacional s'hagi fet a títol de director artístic i no pas de director general... Tampoc no valorem com cal que l'es-

tractura estatutària d'aquesta casa, de l'Institut del Teatre, és cara, feixuga i que, en última instància s'ha imposat des de la política per la desconfiança que els despertem la gent del teatre, que al capdavall som els que l'havíem feta tal com era fa uns anys...

Guanya la política i perd el teatre. Potser hem crescut tant que ara no se'ns veu amb prou forces ni coneixements per dirigir el conjunt. No vull insistir ni fer sang inútilment. Però sí que em cal deixar ben clara una cosa. Ara el repte és que la professió reaccioni, que el conjunt de persones que ens dediquem d'una manera o altra a aquesta cosa del teatre tornem a plantejar allò que es plantejava en els millors moments: fem teatre per alguna cosa més que distreure, la nostra feina té a veure amb l'autoestima com a país, som constructors de cultura, participem activament en la relectura dels fets tant passats com presents... És a dir, que no podem esdevenir agents aparentment neutrals d'un procés que converteix la nostra societat en una mena de parc temàtic molt ben dotat des del punt de vista material. No podem ser això. No podem. Ens hi hem de negar. Gràcies.

PONÈNCIES

2 de juny de 2005

Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat

*José Antonio Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha*

Quisiera plantear algunas reflexiones sobre el trabajo de Roger Bernat, en cuanto heredero de una actitud reconocible en autores con estilos e inquietudes muy diversas, pero con un interés común por la práctica indisciplinar.

En mayor o menor medida, la indisciplinada parece consustancial a la definición misma de arte, en tanto lo artístico parece más asociado a la excepción que a la norma, a la irregularidad más que al virtuosismo, y que buena parte de la historia del arte occidental se ha producido como una negación de las sucesivas academias. Los románticos exacerbaban esta concepción de lo artístico como excepción concibiendo al artista bajo la aureola del genio. El genio era, por definición, indisciplinar, y según la jerarquización idealista, nada tenía que ver con el repetitivo y disciplinado artesano.

Estas diferenciaciones, que ahora contemplamos como signo de soberbia, fueron cuestionadas desde diversos puntos de vista a lo largo del pasado siglo y nadie en su sano juicio académico se atrevería ahora a plantear diferenciaciones tajantes entre genios y no-genios, ni siquiera entre artistas, artesanos, diseñadores o publicistas... Sin embargo, en muchas ocasiones, el argumento de la indiferencia es también utilizado para reducir precisamente el riesgo de lo indisciplinar por parte de profesionales proclives a ese tipo de comportamiento. Y el desprecio de lo indisciplinar aparece en muchas ocasiones asociado a otra forma de soberbia colectiva que anima a someter a la homogeneidad, al canon o a la utilidad supuestamente pública (aunque a veces muy parti-

cular) la producción o incluso los gestos de los artistas y actores culturales.

Joan Brossa lo tenía muy claro:

Mi obra ha tenido siempre el tono experimental que acompaña la evolución del arte. Me he movido, y me muevo, en una línea alternativa al arte oficial, que nos quiere comparsas en todo. Porque, en definitiva, es bien cierto que los que hacen la historia son los que van en contra de los tópicos de la historia.¹

No estoy seguro de que Brossa tuviera razón en esta última afirmación, mucho más en una época en que el control del presente sobre la escritura de la historia futura resulta cada vez más férreo debido al registro generalizado de la experiencia y su glosa inmediata por los intérpretes académicos y culturales. De lo que no cabe duda de que Brossa mantuvo hasta sus últimas consecuencias su opción por una práctica artística indisciplinar, que técnicamente formuló del siguiente modo:

Yo entiendo el arte como una pirámide; sus caras se juntan en el punto más alto. Siempre trabajo de dentro afuera, aunque, como en el sueño, el material viene del exterior. O sea que en principio no hay ningún planteamiento previo de códigos. Los códigos danzan entre ellos.²

Así, el indisciplinado poeta de las palabras Joan Brossa se convirtió en poeta de las imágenes y las acciones. Pero no sólo se atrevió a utilizar medios diferentes a los que le definían socialmente como poeta, sino que decidió hacer poesía con materiales banales, lenguaje poco elevado y una obsesión por la economía aparentemente contraria al esfuerzo

1. BROSSA, Joan (1987). «La poesía al present». En: *Anafil*. Barcelona: Edicions 62. Pág. 200.

2. BROSSA, Joan (2001). «Aprendí a dar mucho con poco». *Primer Acto*, núm. 287 (enero), pág. 28.

que cabe suponer al artista que aspira al reconocimiento social por su trabajo. Lo prosaico, lo intrascendente, lo visual y lo gestual constituyeron las cuatro claves de la producción indisciplinar de Brossa. Su indisciplina no afectaba sólo al medio utilizado, sino también a la norma que implícitamente establece aquello que puede ser objeto de interés artístico y cultural.

TIEMPOS INDISCIPLINARES

Hay indisciplinas que van en el carácter, indisciplinas que van en la edad e indisciplinas que van en una época. Los años sesenta fueron una época indisciplinar, la época indisciplinar por excelencia. Y muchas de las manifestaciones que encontramos en los últimos años constituyen en gran parte ecos o retornos de aquel tiempo.

Durante la década de los sesenta, John Cage se pronunciaba contra la determinación, Susan Sontag contra la interpretación, Tadeusz Kantor contra la forma, Julian Beck hacía suyo el «abajo las barreras», Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, en sintonía con el *fluxus*, subvirtieron el concepto de «concierto», Jean-Luc Godard se empeñó en destruir todas las reglas aceptadas de la construcción cinematográfica mientras John Cassavetes hacía películas casi con sus amigos, Nicki de Saint Phale disparaba contra sus pinturas y Piero Manzoni sustituyó los materiales y los instrumentos de la pintura y la escultura por las más sorprendentes sustancias y herramientas. Mientras Umberto Eco teorizaba sobre la «obra abierta», Julio Cortázar se esforzaba en la escritura de la anti-novela. *Rayuela*, escrita en 1963, es una novela indisciplinar no sólo por atentar contra el tiempo, la estructura y la textura de la narración, sino porque presenta a un grupo de personajes indisciplinados, reunidos en torno al Club de la Serpiente, que viven la noche y callejean la ciudad. Y es una novela indisciplinar porque está escrita desde el cuerpo.

En esos mismos años, Joan Brossa ejercía sus malas influencias sobre Carles Santos y le animaba a abandonar el camino recto del pianista virtuoso para adentrarse en el terreno de las acciones musicales. Resulta interesante la reflexión sobre lo indisciplinar en Carles Santos: quienes hayan escuchado *Codi o estigma* o cualquier otro concierto para piano solo de Santos habrá podido comprobar que como pianista Santos es un intérprete absolutamente disciplinado.

Yo mantengo la disciplina del conservatorio, toqué muchas horas de piano cada día y la técnica que tengo es en muchos sentidos clásica. Me levanto por la mañana y toco a Bach dos o tres horas y me abre el apetito y muchas cosas. Es mi forma de trabajar, es lo que yo sé, y es el lenguaje que yo he aprendido y que practico.³

La disciplina del músico contrasta fuertemente con las acciones disparatadas ejecutadas por él y sus colaboradores en torno al piano. ¿Quién le obliga a tocar el piano con la cabeza, sometido a las torturas físicas de sus actrices o colaboradores? ¿Por qué permitir que el piano sea mancillado por los tacones de las bailarinas? ¿Por qué forzar a los cantantes a emitir dentro del agua, colgados del telar o en el interior de la boca de otro cantante? La respuesta a estas preguntas no es ningún misterio, pero sólo pueden ser aceptadas desde la comprensión de la actitud indisciplinar.

Ahora bien, las acciones y espectáculos de Carles Santos ponen de relieve que la opción por la indisciplina no es consecuencia del abandono, la relajación o el placer en el desorden. Al contrario, la relajación es lo contrario de la indisciplina, pues la indisciplina implica siempre una tensión. El prefijo *in-* funciona no como negación sino como generador

3. SANTOS, Carles (2003). «...el piano ya me lo traigo yo...». En: *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*, José A. Sánchez, Ana Huedo y Montserrat de Pablo, ed. Cuenca: UCLM. Pág. 91.

de tensión. Este es su sentido cuando se habla de informalismo o indeterminación. Y algo parecido ocurre con el prefijo *des-*, cuando se habla de desviaciones, desórdenes o desconstrucción. Lo indisciplinar no debe ser entendido como una negación de la disciplina, que resultaría mejor expresado mediante el prefijo *a-*, sino como una tensión, como una resistencia activa. Indisciplina, por tanto, no es sinónimo de *relajación*, sino de *tensión*. Y así hablamos de la tensión indisciplinar, algo muy distinto a la relajación indisciplinada.

En una conversación que mantuvimos en Cuenca hace unos años y a una pregunta sobre los conservatorios y los métodos de enseñanza, Santos respondió que era necesario que los niños tuvieran al principio los mejores profesores, para estimular el placer de la música, y que después asumieran voluntariamente el sufrimiento disciplinar. Habitualmente es al revés.

En mi época ponían arena en contrapesos, plomo y todo el día haciendo posición fija con un libro en la cabeza. Y era una barbaridad, pero luego resulta que esto da buen sonido y te coloca bien la columna. No es una tontería, no lo hacen porque sí. Lo que pasa es que es un poco medieval y raro, pero al mismo tiempo es bonito de ver.⁴

Carles Santos, como muchos otros artistas indisciplinados, mantienen una cierta fascinación por la disciplina y los métodos para inculcarla que reaparece en su obra y que justifica su propia indisciplina.

Este interés por el dolor asociado a la disciplina en relación con el placer asociado a la creación libre explica el interés de Santos por la iconografía y la práctica escénica sadomasoquista, que, no en vano, reaparece en muchos artistas indisciplinados. En una práctica disciplinar, el dolor está asociado a la consecución del virtuosismo, de la perfección formal. En una práctica indisciplinar, el dolor puede apare-

4. *Ibidem*.

cer como gratuito, innecesario, caprichoso; de ahí la asociación con el sadomaso. No es de extrañar que Jodorowski, promotor en México de los efímeros pánicos, en los mismos años en que Santos cumplía las instrucciones de Brossa al ejecutar sus irregulares conciertos, tuviera una *desviación* que sería luego explorada por Santos en sus espectáculos propios.

La tensión entre lo disciplinar y lo indisciplinar no siempre derivó hacia comportamientos sadomasoquistas. En ocasiones, se hace visibles en propuestas aparentemente frías, como las obras de Raymond Queneau, sátrapa trascendental del Colegio de Patafísica, heredero, por tanto, de la iconoclastia y de la indisciplina del gran Alfred Jarry, y fundador del Oulipo. Queneau se aplicó metódicamente (y por tanto no sin sufrimiento) a la construcción de juegos y combinaciones de *dudoso interés público*.

LO INDISCIPLINAR Y LO LÚDICO

En las invenciones de Queneau —observó Italo Calvino— siempre ha sido difícil establecer un límite entre experimento y juego. [...] Por una parte diversión con tratamiento lingüístico insólito de un tema dado, por la otra diversión con formalización rigurosa aplicada a la invención poética.⁵

La fascinación de Queneau por las reglas y las estructuras se justifica en su convencimiento de que sólo ateniéndose a constricciones conocidas (y evitando por tanto el abandono a condicionantes desconocidos) se es realmente libre:

En una palabra, se trata de oponer una constricción elegida voluntariamente a las constricciones sufridas, impuestas por

5. CALVINO, Italo (1992). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets. Pág. 264-265.

el ambiente (lingüísticas, culturales, etc.). Cada ejemplo de texto construido según reglas precisas abre la multiplicidad (potencial) de todos los textos virtualmente escribibles según esas reglas, y de todas las lecturas virtuales de esos textos.⁶

La aplicación más conocida de estas ideas se encuentra en *Ejercicios de estilo* (1947), noventa y nueve mini-relatos que exploran diferentes formas de contar una acción aparentemente anodina. Noventa y nueve son también los capítulos de *La vida: mode d'emploi*, de Georges Perec, el más notable continuador de las propuestas del Oulipo. Sin embargo, son sólo noventa y tres los fragmentos que componen el texto escrito por Roger Bernat y Silvia Pereira para *La la la la la*. ¿Un descuido? ¿Una casualidad? ¿O más bien un ejercicio de doble indisciplina?

Son muchas las coincidencias entre Roger Bernat y los citados socios del Colegio de Patafísica. En primer lugar, su interés por lo infantil, por explorar ese mundo lúdico en cuyo interior el niño continuamente inventa reglas nuevas que le permitan *actuar* o *imaginar*, a pesar de (y gracias a) su desconocimiento del medio o su no-aceptación del medio. Bernat, como Queneau y Perec, se impone habitar ese mundo paralelo, compuesto de anécdotas, invenciones y materiales de apariencia trivial, del que, para sorpresa de los adultos, surgen perspectivas de una lucidez inesperada sobre la realidad o bien motivos para la diversión y la risa de una audacia no atribuible a un niño o a un artista.

Queneau y sus seguidores nada tienen que ver con los niños terribles ni, por tanto, con los surrealistas. A diferencia de éstos, interesados en lo inconsciente, la pulsión y el automatismo, los *obreros* del Oulipo siempre desconfiaron del azar, que prefirieron sustituir por la matemática o incluso por la arquitectura. En su imaginación de otras realidades no se sumergieron en la visión trascendente ni en la oscuri-

6. *Ibíd.*

dad de la carne: prefirieron jugar con lo visible, en la superficie de las palabras, de las acciones o, como mucho, del recuerdo. Lo suyo era la aproximación científica, no la onírica, y por tanto, la mirada serena, distanciada y calculadora propia del científico.

Al mismo tiempo, al convertirse el estilo en materia misma de la obra, se alejaron decididamente del virtuosismo.⁷ Si Roger Bernat es virtuoso de algo, lo es sobre todo de la invención formal y estructural. Tal vez por ello deje tan claro que no le interesa en absoluto la corrección interpretativa de sus actores, y que no le importa lo más mínimo estropear el buen trabajo de sus colaboradores con sus propias intervenciones como actor, completadas por las de amigos, como Iago Pericot, que rivalizan con él en sus dotes negativas para el arte dramático. Si bien esta aceptación y exhibición de la *patosez* propia no le impide dejarse fascinar por otras formas de virtuosismo ajenas a lo que tradicionalmente ha formado parte del alto arte teatral: la magia, la pornografía, el travestismo, la danza popular...

Que lo lúdico ocupa un lugar central en la producción de Bernat, como lo ocupó en la de Brossa y en la de Santos, queda explicitado en el título del guión de *La la la la la*, que se presenta, emulando a Queneau y a Perec, como «reglas del juego». Contrariamente a lo que cabría deducir del ambiente distendido con el que comenzaba el espectáculo y de la fragmentariedad y dispersión de textos, imágenes y acciones, el «juego» planteado por Bernat no era un juego de azar, no estaba confiado a la improvisación, sino que estaba reglado, sometido a una disciplina que, por tanto, podía producir

7. Joyce marcó el límite del virtuosismo tal como había sido definido por Flaubert: al virtuosismo realista de Flaubert, Joyce espetó dieciocho formas de virtuosismo. Pero Queneau, que en *Ejercicios de estilo* se planteó no dieciocho, sino noventa y nueve, ya no podía mantener esa estrategia: de lo que se trataba ahora no era de trabajar sobre las palabras mismas, sino un poco más arriba, sobre las estructuras. Es en esa línea en la que se sitúa también Bernat.

tanta diversión como sufrimiento, y que en cualquier caso, hacía avanzar la pieza de acuerdo a una estructura fríamente calculada.⁸

INDISCIPLINA Y LIGEREZA

Junto a lo lúdico, otro concepto que enlaza las propuestas escénicas de Bernat con las de los patafísicos del Oulipo es la «ligereza». La ligereza tiene que ver con la economía, con ese célebre «menos es más» que Brossa utilizó como principio, y que tanto se parece a «lo más y lo menos» de Queneau. En su artículo sobre Brossa, Buci-Glucksmann recuerda esa frase de Hoffmansthal cuando escribía: «La profundidad debe ocultarse bien. ¿Dónde? En la superficie.» Es exactamente el propósito de Brossa.⁹

Italo Calvino, jugador empedernido que abandonó el realismo por una imaginación lúdica, incluye la «Levedad» entre sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, que es ya el nuestro:

Mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los

8. En esa combinación de lo lúdico y lo disciplinar, Bernat está muy cerca de sus maestros del Oulipo, pero también de La Ribot, quien en *El gran juego* diseñó una estructura infernal de juego que producía tanta ansiedad y tensión, en el público y en los actores, como placer y disfrute estético. La utilización del término inglés «game», con un significado distinto a «play», enfatiza la distancia respecto a la actuación disciplinada («play»), pero también insiste en la tensión controlada introducida en un juego que reduce voluntariamente las potencialidades para alcanzar cierto grado de libertad y, por tanto, de eficacia artística.

9. BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2001). «El teatro de las metamorfosis de Joan Brossa». En: *Joan Brossa o la revuelta poética*, Manuel Guerrero, ed. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Fundación Joan Brossa / Fundación Joan Miró. Pág. 191.

cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y del lenguaje.¹⁰

La opción por la levedad, cuyos orígenes literarios Calvino remonta a Cavalcanti, encontraría su justificación en la inaprehensibilidad de la materia puesta de relieve por la física del siglo pasado, o la desmaterialización de los medios de comunicación. Aunque responde, sobre todo, a una voluntad de estilo.

Una voluntad que también se encuentra en Roger Bernat, quien en una conversación que mantuvimos hace dos años a propósito de *La la la la la*, confesaba su interés por «trabajar con ligereza». La idea era que el espectáculo no se construyera, sino que más bien se tejiera.

Hay pequeñas líneas de acción que van apareciendo y desapareciendo y que en ningún momento se trata de que cristalicen. «Que no cristalice», un término que usamos mucho durante el proceso, que no cristalice, que quede abierto. Y esto provoca esa sensación de levedad; vas transitando por una serie de lugares, pero en ningún momento nadie te dice: era para llegar aquí. No queremos llegar a ningún sitio. Y esas imágenes te crean una serie de ideas, de sensaciones. Pero sin llegar a una conclusión. Eso me parece interesante.¹¹

La «levedad» evidente en *La la la la la* tenía su equivalencia en las piezas de resistencia, de las que en cierto modo surgió ese autorretrato, aunque en las piezas, más que de *levedad*, cabría hablar de *rapidez*, otro de los valores defendidos por Calvino en sus *Seis propuestas*.

En una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar

10. CALVINO, Italo (1984). *Seis propuestas para el fin de milenio*. Madrid: Siruela. Pág. 15.

11. BERNAT, Roger Y SÁNCHEZ, José A. (2005). Entrevista en vías de publicación en la revista *Documenta* de México D.F.

toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.¹²

La velocidad de la que habla Calvino no es, obviamente, la velocidad física, sino la velocidad mental. De ahí que la rapidez sea compatible con la disgresión y con la demora, incluso con la inacción. Porque la inacción es una de las condiciones para el avance del pensamiento y la relajación física una garantía para la reflexión. Algo sobre lo que volveré más tarde.

Asociados a la levedad y la rapidez, aparece la idea de lo frágil, de lo provisional, de lo que se teje y se desteje, lo que se construye y se deconstruye dejando tras de sí sólo un rastro. Esa condición de fragilidad formaba parte de la definición misma de las piezas de resistencia, concebidas en tres semanas, fruto de un diálogo que se pretendía abierto, destinadas a su representación durante un corto espacio de tiempo y en lugares no demasiado preparados para la ejecución teatral. Un planteamiento teatralmente indisciplinar que apostaba por lo efímero. Y esa idea de lo efímero y de lo provisional quiso Bernat trasladarla también a *La la la la la* mediante la construcción de un barracón en medio de un sólido complejo de infraestructuras motivo de orgullo de las instituciones catalanas y envidia para quienes tanto nos gustaría vivir aquí. Sin embargo, Bernat quiso viajar con su caparazón, renunció a las casas y se instaló en la barraca.

A mí me gustaba mucho la imagen de fragilidad que tiene el barracón, por lo que de fragilidad tiene el espectáculo: mezcla de lenguajes, pequeños encuentros, dilaciones del discurso... Y ese barracón explica mucho el lugar en el que te metes.

12. *Ibidem*. Pág. 58.

A veces me gusta pensar que es como si te metes dentro de mi cabeza: los cables, los plásticos para que no haga frío... Es una especie de cuerpo visto desde dentro. Me gusta esa fragilidad.¹³

Seguro que existen explicaciones más pedestres para el barracón, pero quedémonos con la poética. Lo importante es la coherencia de la explicación con el discurso. Grandes construcciones poéticas y científicas han surgido de ciertas imposiciones o casualidades.

Obviamente, en la elección del barracón, Bernat parecía estar respondiendo a otra tradición, la de aquellos que pretendían transportar todo su arte en una maleta consigo, en viajar rápidamente de un lugar a otro cargados con su creación, la de los miembros de aquella sociedad secreta, anterior al Colegio de Patafísica, y que Vila-Matas denomino «la conspiración shandy».

LO INDISCIPLINAR Y LO PORTÁTIL

La *Historia de la literatura portátil* de Vila-Matas podría ser entendida igualmente como un ejercicio narrativo indisciplinar. Se trata de una novela-ensayo, de una historia en la que la ficción es justificada por los discursos creativos de sus protagonistas, de una historia que contiene en los materiales sobre los que se construye los elementos legitimadores de una ficción cuyos límites apenas resultan discernibles. La *Historia* de Vila-Matas es un texto tan indisciplinar como lo fueron muchas de las obras y de los comportamientos de aquellos que el autor convierte en personajes de una secreta conspiración: Francis Picabia, Marcel Duchamp, Georgia O'Keefe, Valery Larbaud, Jacques Rigaut o Walter Benja-

13. BERNAT, Roger y SÁNCHEZ, José A. Entrevista citada en la nota 11.

min. Algunos de ellos fueron también los autores de algunas de las primeras propuestas escénicas indisciplinadas. Y entre sus referentes, entre los *protoshandys*, se cita a uno de los más ilustres escritores indisciplinados de la literatura castellana: Ramón Gómez de la Serna, autor de un célebre texto sobre el *Humorismo*, al que volveré más tarde.

El término *shandy*, tal como explica Vila-Matas significa literalmente 'voluble, alegre o chiflado'. Sin embargo, puede ser leído desde otras perspectivas: como apellido (en referencia a la novela Sterne), como acróstico (Si Hablas Alto Nunca Digas Yo) o como comanda en las tabernas de Londres. El *shandy*, en cualquier caso, es descrito como «el típico hombre mundano y culto que, sin desdeñar ninguna particularidad singular, aspiraba a una cultura internacional sin fronteras, a un mundo de grandes horizontes y grandes orígenes, hermoso ideal de entreguerras».¹⁴

El primer atributo de los *shandys*, y que parece querer compartir Bernat, es la escasez de equipaje, era la liviandad de su equipaje, la reducción de su obra a unas dimensiones que hicieran posible su transporte, siguiendo el modelo propuesto por Duchamp con su caja-maleta, contenedora de todas las miniaturas de su obra. «Que la obra quepa en una maleta.» «Que el espectáculo viaje conmigo.» La alergia al peso y al compromiso condujo a los *shandys* a determinados comportamientos sociales y sexuales: la transgresión, el funcionamiento como máquinas solteras o la práctica, en términos de Georgia O'Keefe, de una «sexualidad extrema». «Como niños irresponsables se comportaron siempre los escritores portátiles», escribe Vila-Matas, un infantilismo que los dada identificaron, aún mientras los soldados morían en las trincheras a su alrededor, como libertad, y que, en la perspectiva de los *shandys* cabe interpretar más bien como ligereza.

14. VILA-MATAS, Enrique (1985 [2000]). *Historia de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama. Pág. 42.

El autor neoyorkino Richard Foreman parafraseaba a Ortega y Gasset (a quien reconocía como su padre espiritual) para coincidir con él en que «la única gloria del teatro es proporcionar al ser humano –cuya vida es siempre un proyecto mortalmente serio que tiene que ver con su inevitable condición de naufrago–, su única gran ocasión de escapar a esa terrible seriedad y vivir durante una o dos horas con la ligereza de un dios». ¹⁵ Extraña coincidencia la de Foreman, Ortega y los *shandys* en la reivindicación de esa «ligereza divina».

Es conocido que, según Foreman, sus escenificaciones resultaban de la materialización de sus procesos mentales: lo que ocurría en escena era una exteriorización del interior de su cabeza. «¿De qué va el espectáculo?» –se lee en *La la la la la*–. «Va de mi cabeza.» Y, efectivamente, con menor complejidad material, en un estilo más *shandy*, Bernat utiliza la escena como una expansión del cuaderno de notas, un cuaderno en el que se leen frases muy parecidas a las escritas por Foreman a propósito de la ligereza divina:

13. «Mientras el hombre piensa, Dios ríe» / ¿Pero qué pasa si el hombre deja de pensar? / ¿Qué pasa si el hombre se pone a reír?

4. Hay que reír / y reír como imbéciles / para no enterarse de nada. ¹⁶

La imbecilidad, o más bien la idiotez, marca uno de los límites en los que se refleja el artista indisciplinar, a quien le gusta representarse a sí mismo como «idiota», aunque lo que ese artista ve en el espejo no es el *shandy*, sino todo aquello de lo que el *shandy* quiere escapar sin llegar siempre a con-

15. FOREMAN, Richard (1986). «Plantear la demanda en el trabajo». *Cuadernos El Público* (octubre 1986), pág. 67.

16. BERNAT, Roger y PEREIRA, Sílvia (2002). «La la la la la». *DDT*, núm. 2, pág. 55 y 54.

seguirlo, aquello que Bernat recoge en otro de sus textos proyectados: el retrato del idiota.

EL IDIOTA

La imagen del artista como idiota ¹⁷ nos hace recordar las palabras premonitorias de tantos pedagogos seriamente preocupados por las consecuencias de la indisciplina, pero también las palabras de ese personaje real cuyas palabras prologan la *Rayuela* de Cortázar:

[...] aunque no conviene abusar, porque del abuso entra el visio y del visio la dejeradés tanto del cuerpo como de las taras moral de cada cual, y cuando se viene abajo por la pendiente fatal de la falta de buena condupta en todo sentido, ya nadie ni nadies lo salva de acabar en el más espantoso tacho de basura del desprastijio humano, y nunca le van a dar una mano para sacarlo de adentro del fango enmundo entre el cual se rebuelca, ni más ni meno que si fuera un cóndor que cuando joven supo correr y volar por la punta de las altas montañas, pero que al ser viejo cayó parabajo como bombardero en picada que le falia el motor moral. ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya! ¹⁸

Es lo que decía César Bruto en *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (capítulo: «Perro de San Bernardo»).

El retrato del idiota forma parte del autorretrato abstracto que Roger Bernat hace de sí mismo en *La la la la la*; obviamente, no es el autorretrato, pero sí una de las dimensiones de la mirada crítica que el director lanza sobre sí. Del mismo modo que el Senecio de Klee no es su autorretrato,

17. *Ibidem*. Pág. 55.

18. CORTÁZAR, Julio (1977). *Rayuela*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana. Pág. 13.

pero sí uno de los límites en los que humorísticamente Klee se contempla. Recordemos también que el sentido original de *idiota* es: 'hombre privado, hombre no adscrito a una profesión, hombre ignorante'. Por tanto, el reflejo del idiota responde a la preocupación por la función social del artista, y está muy ligado entonces a la exclusión y a la soledad social.

Bernat reconocía que uno de los primeros objetivos del espectáculo era trabajar sobre la idea de autorretrato. Y citaba a Vila-Matas cuando aseguraba que era incapaz de hablar de otra cosa que de sí mismo y de sus problemas con la literatura. Lo interesante es que ese autorretrato de un individuo concreto, con nombre y apellidos, muestre en realidad a «un hombre absolutamente vulgar» y sea, en definitiva, «un retrato de los miedos y deseos de cualquier espectador». ¹⁹ De modo que volviendo la mirada sobre uno mismo, lejos de caer en un ejercicio narcisista, se construye más bien un espejo para quien contempla, un espejo en que el espectador no se reconocerá del todo, como tampoco se reconoce del todo el artista en su representación como idiota.

De hecho, junto a la imagen del idiota, es frecuente la aparición de su contraria: la imagen del genio. «El genio es elegirse genial y *acertar*» apuntaba Olveira, protagonista de *Rayuela*, en una *suite* de un capítulo complementario. ²⁰ Y son numerosos los dibujos (ya no cuadros) de Klee en los que se retrató con tal identidad. Bernat dedicó un importante pasaje a la exploración de su propia «genialidad» en contraste con el silencio pasivo de Agnès Mateus, en una prolongación de esa idea nuclear de la pieza en la que el artista se presentaba como mente en relación con dos cuerpos ajenos: Juan y Agnès. La verdad es que el «genio» no sale demasiado bien parado de la comparación con los actores (cuerpos),

19. BERNAT, Roger y SÁNCHEZ, José A. Entrevista citada en la nota 11.

20. CORTÁZAR, Julio. Ob. cit. Pág. 463.

entre otras cosas, porque él mismo se esfuerza en mostrar su inferioridad. En el fondo, parece estar huyendo de esa enfermedad que a veces ataca a los *shandys*, la soledad, o más bien exorcizando al habitante oscuro que todos llevan dentro: el *odradek*, descubierto por Walter Benjamin en el interior de Kafka. De hecho, en su fascinación por lo popular, por la danza, por el cabaret, por el fútbol y por la magia, Bernat reedita la conocida fascinación de los intelectuales de la vanguardia europea por esa exterioridad que se les escapaba y que podría reconciliarles con la gente, con la buena gente.

Una de las reflexiones más interesantes de Bernat sobre la «genialidad», tantas veces atribuida al gran director de escena, aparecía en una de las piezas de resistencia titulada *De la imposibilidad de ser Dios*. El aprendiz de brujo, director genial y melancólico, con ese punto de oscuridad que oculta el pretendido infantilismo, intenta aprender las claves de la divinidad no de sus maestros naturales («Pina Bausch, Alain Plattel, Jan Lauwers, Rodrigo García... A la mierda»), ²¹ sino de un mago a quien realmente contempla como un Dios. Pero Dios, ¿no estará aún más solo que los pequeños genios? Siempre queda el fútbol.

LA REFLEXIÓN Y EL HUMOR

Sólo el humor puede permitir la coincidencia del «genio» y del «idiota» en una misma persona. En un coloquio que celebramos hace ya algunos años en Cuenca en compañía de Rodrigo García, Óskar Gómez y Simona Levi, Roger Bernat hablaba del humor como uno de los grandes descubrimientos artísticos del siglo xx: el humor como respuesta a las terribles experiencias de violencia y destrucción que han marcado la historia de ese siglo. El humor del que habla Bernat no es el de la caricatura zafia o el chiste que provoca la car-

21. BERNAT, Roger y PEREIRA, Sílvia. Ob. cit. Pág. 59.

cajada, sino ese humor que late bajo la aparente seriedad de Beckett o de Bernhardt o esa manifestación de la inteligencia que Pirandello y Gómez de la Serna en las primeras décadas del siglo calificaron como «humorismo».

Ramón Gómez de la Serna, que figura por derecho propio en la *Historia abreviada de la literatura portátil* aun no perteneciendo al núcleo duro de la conspiración *shandy*, reinterpretó a su manera los «ismos» de principios del xx, añadiendo a los bien conocidos, otros que a él se le antojaban necesarios, como el *negrismo*, el *maquinismo* o el *jazzbandismo*. Los principios del «humorismo» fueron expuestos por Ramón Gómez de la Serna en un artículo publicado en 1930, año de la proclamación de la Segunda República, en la *Revista de Occidente*.²² Entre las virtudes atribuidas al «humorismo», figuraba la capacidad de relativización,²³ una relatividad que afecta, en primer lugar, a la persona, al artista en relación con su obra: «Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser —escribía Ramón—, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede.»²⁴

El humorismo practicado por Bernat parece responder con claridad a este principio, y especialmente desde el momento en que decide abandonar la seguridad de la butaca del director para arrojarse como genio-idiota sobre el escenario, acepta desnudarse tanto o más que sus actores y protegerse sólo con la ironía, que resulta del cruce del humor y la inteligencia melancólica. Bernat se mira a sí mismo en *La la la la*, del mismo modo que se había mirado a sí mismo en los otros durante el proceso de *Buena gente*, con una acti-

22. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988). «Sobre el humorismo». En: *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado, ed. Madrid: Tecnos.

23. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988). «Gravedad e importancia del humorismo». En: *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado, ed. Madrid: Tecnos. Pág. 205.

24. *Ibíd.*

tud humorística que previene el narcisismo y hace la curiosidad contagiosa.

El humor, históricamente (tal como había observado Bernat), fue una respuesta de la literatura y del arte al horror. Lo que no anula la observación de Gómez de la Serna: «La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida [...]»²⁵ De la Serna llegó a escribir que «el humorismo español» no tiene como objetivo «hacer gracias» ni se reduce a «un juego de enredos», sino que «está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida».²⁶

Iago Pericot entendió muy bien la propuesta desenfadada de Bernat y aceptó participar con él y con Juan Navarro en la escenificación de una de las más lúcidas piezas de resistencia realizadas durante el 2003: *De la imposibilidad de pensar la propia muerte*. A diferencia de otras representaciones de la enfermedad mortalmente serias, como *Relámpago sobre el agua*, de Nicholas Ray y Wim Wenders o *Aquella vez*, de Beckett por Gerald Thomas con Julian Beck, la de Bernat-Pericot gozó del mismo tono lúdico que el resto de confrontaciones con la imposibilidad. Tan interesado por el encuentro generacional como Wenders y Thomas, Bernat supo imponer la indisciplina del arte a la indisciplina celular, a la que Pericot, después de ponerse en manos de especialistas, respondió con conversaciones, juegos y música.

Pero volvamos a la superficie, tal como proponía Brossa. Porque la relativización resultante del humorismo afecta también a la composición, a la estructura. Y es que el humorismo, según Ramón Gómez de la Serna, no respeta en absoluto «esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas».²⁷ Ésta es una rebeldía que cabría ya encontrar en la poesía de Lautréamont y de la que sacaron partido dadaístas y surrealistas. Brossa la practicó insistentemente, desde sus pri-

25. *Ibíd.* Pág. 204.

26. *Ibíd.* Pág. 216.

27. *Ibíd.* Pág. 206.

meros poemas hipnagógicos de los años cuarenta a la poesía visual y la composición de poemas-objeto.²⁸ Bernat no se queda corto. Y en sus piezas suma: actores y no actores (incluido el propio director), restos dramáticos, ocurrencias, vivencias personales, citas literarias y cinematográficas, correspondencia privada, materiales de la cultura popular. Del mismo modo que suma: teatro, magia, relato espontáneo, danza, vídeo, pornografía y conversación, sin preocuparse demasiado por justificar su combinación ni suavizar sus bordes.

El resultado de esa mezcla, de esa hibridación, es la aparición de un género teatral a medio camino entre lo espectacular y lo discursivo, un teatro que Bernat en algún momento ha calificado como «ensayístico». En la invención del «teatro ensayístico», Bernat está nuevamente próximo de su referente literario Vila-Matas, uno de los primeros en descubrir las potencialidades de ese género literario resultante del cruce de lo narrativo con lo ensayístico, un género en claro ascenso del que son buena muestra, con estilos muy diversos las novelas del germano-británico George Sebald o del chileno-mexicano Mario Bellatín. Como ellos, Roger Bernat ha dirigido su propuesta indisciplinar hacia la búsqueda de una forma escénica que parece traducir las tentativas de la narración ensayística.

Tengo la impresión de que tengo un gran rechazo por lo ficcional. Creo que es una cosa compartida: en el siglo XX se ha vendido más ensayo que novela. Para mí era un reto: encontrar la manera de explicarte encima del escenario, pero desde lo escénico. Explicar las cosas que te pasan por la cabeza. Por eso cada vez se me hace más difícil contar de qué van estos espectáculos... Son tus inquietudes...²⁹

28. Véase el catálogo *Joan Brossa o les paraules són las cosas*. Barcelona: Fundación Joan Miró, 2001.

29. BERNAT, Roger y SÁNCHEZ, José A. Entrevista citada en la nota 11.

Y, efectivamente, las piezas de Roger Bernat son difícilmente definibles como espectáculos, como teatro espectacular. Se reciben más bien como discursos. De ahí que, a pesar de ese aspecto fragmentario y desordenado, muestren una progresión imperceptible pero inexorable, resultado de una minuciosa construcción a base de imágenes, informaciones, gestos, confesiones íntimas, acciones, breves diálogos, propuestas plásticas, pensamientos, secuencias de vídeo, juegos, silencios... que ofrecen al espectador la oportunidad de mirar al otro, de mirarse a sí mismo en el otro, de escuchar, de elaborar la reflexión propia, de reír, de distanciarse o de intervenir.

Esta concepción de la representación escénica como invitación a la reflexión y a la participación, obtenida mediante una dejadez controlada en la ejecución y una aparente despreocupación por el acabado, es común a muchos creadores jóvenes. Se puede hallar en las propuestas del mexicano Héctor Bourges, en las del argentino-español Rodrigo García o en las del alemán René Pollesch.

Como Bernat, Pollesch escribe y dirige, pero lo que escribe no son dramas, son más bien guiones plagados de citas y referencias, y textos surgidos del diálogo con sus actores. Los espacios escénicos recrean espacios domésticos, trasladan al espacio público los objetos y los contextos de trabajo o de conversación privada, allí donde las reflexiones surgen. Como Bernat, Pollesch rehuyó el espacio convencional, y pidió a Bert Neuman, escenógrafo de Castorf en la Volksbühne de Berlín, que diseñara un dispositivo fijo para el Prater, la escena alternativa de este teatro, situada en Prenzlauer Berg. Ahí, los actores parecen habitar, más que actuar. Todo contribuye a la distancia y a la relajación, incluidos los silencios y las inmovilidades, tan habituales también en el teatro de Bernat:

Yo encuentro mucho placer en esas dilaciones, en esas esperas. Porque es en esas esperas donde los textos enraízan, adquirirían sentido. El pensamiento se produce en situaciones de

inactividad. Hay un texto de Bernhardt muy divertido que dice: no entiendo a la gente que se va a pasear para pensar. Es imposible pasear y pensar al mismo tiempo. Una cosa va con la otra. El espectáculo es moroso porque está hablando más de lo que no ocurre que de lo que ocurre, de lo que desearías que ocurriera y no ocurre, de todo aquello que te provoca la no acción, todos esos pensamientos que no te dejan actuar...³⁰

Tanto en el teatro de Pollesch como en el de Bernat, los actores no interpretan personajes. A veces, parecen aficionados, parece que no actúan, que simplemente piensan, esperan, pasean por la escena como si estuvieran en su casa.³¹

El escenario de Bernat, como el de Pollesch, el de García y el de muchos otros, tiene el aspecto de una casa, con sus comodidades y sus desórdenes. Pero funciona en él un concepto expandido de lo doméstico: lo doméstico, lo privado y lo íntimo ya no ocupan lugares coincidentes. Lo doméstico es también un espacio de reflexión sobre lo público, y uno de los escenarios de la historia y de la cultura. El cine, en sus soportes de difusión digitales, constituye el principal síntoma de esta transformación: los conflictos que desde los setenta generó la introducción de lo espectacular en lo doméstico por medio de la televisión han sido sustituidos por la fascinación que produce un diálogo con la producción audiovisual en soledad o en compañía de unos cuantos amigos. Las secuencias de cine atraviesan los montajes de Pollesch como citas; a menudo los actores se levantan para mimar una película o abordan el *remake* de una película completa. Algo similar ocurre en el teatro de Bernat, donde no resultaría difícil reconocer múltiples alusiones a Bresson, Godard, Cassavetes o Wenders.

30. *Ibidem*.

31. ENGELHART, Barbara (2004). «Marquer la normalité. Quelques réflexions sur le théâtre de René Pollesch». *Alternatives Théâtrales*, núm. 82, pág. 85.

Si el teatro de Bernat puede ser tan elíptico es porque se dirige a espectadores que han asimilado, a veces de forma inconsciente, una cultura visual que les permite *completar* los huecos entre los fragmentos. El discurso que se propone desde la escena se presenta entonces como una especie de taquí-mecanografía o una especie de *sms*, resultante de la síncopa cómplice o del metadiscurso. Un metadiscurso que no es sólo metateatral, sino que se sitúa en el campo expandido de la cultura, nutriéndose de referentes literarios, cinematográficos y escénicos indistintamente.

LA IDIOTEZ Y LO REAL

El interés por lo metateatral (en Bernat) o lo metaliterario (en Vila-Matas) no es contradictorio, sino más bien coincidente con el interés por lo real. Sin pretender entrar en discusiones filosóficas de mayor altura, aceptaremos que lo real es lo existente en su singularidad y, en cuanto tal, insignificante. En tanto la realidad siempre resulta de una construcción significativa que parte de lo real para construir una red de significados que condicionan todo aquello que se inscribe en ella.

Como en el caso de la indisciplina, tampoco aquí cabe hablar de categorías absolutas, sino más bien de tensiones entre dos límites: la realidad en las antípodas de lo real se convierte en construcción vacía; en tanto lo real, en la ausencia de construcción, aparece como insignificante.

El filósofo Clément Rosset identificó «lo real» y «la idiotez», al proponer la siguiente definición: lo real es «la existencia en tanto que hecho singular, sin reflejo ni doble; una *idiotez*, pues, en el sentido principal del término.» Más adelante, aclara el sentido original de «*idiotes*»:

Idiotes, idiota, significa simple, particular, único; después, por una extensión semántica cuya significación filosófica es de gran alcance, significa persona privada de inteligencia, ser

desprovisto de razón. Así, todas las cosas, todas las personas, son idiotas, ya que no existen más que en sí mismas, es decir, son incapaces de aparecer de otro modo que allí donde están y tales como son: incapaces, pues, y en primer lugar, de *reflejarse*, de aparecer en el doble del espejo.³²

La reflexión de Rosset, escrita en 1977, anunciaba un período de progresivo debilitamiento del concepto de «realidad», o más bien, un debilitamiento de la creencia en la realidad, que en muchos casos fue compensado mediante la introducción de lo real siguiendo procedimientos más o menos sofisticados de mezcla, superposición y *collage*. Pero la introducción de lo real no salva de la pérdida de la realidad, porque lo real, según Rosset, es insignificante.

A ese abismo, y a otros muchos abismos estéticos, nos dejamos arrastrar en las últimas décadas como consecuencia de la aplicación apresurada de la filosofía (de la abstracción verbal) a las artes del cuerpo y de la imagen. Sin tener en cuenta que lo real insignificante sólo existe como concepto, del mismo modo que la realidad incuestionable es una síntesis imposible de alcanzar para un individuo aislado. La relativización, resultante del humor y de la aceptación de nuestras limitaciones, nos devuelve a la tierra, y a una realidad no absoluta, pero creíble, que resulta de la búsqueda de un cierto equilibrio entre lo real y sus construcciones.

El cine, por la definición de su propio medio, al atender a lo real no puede evitar captar simultáneamente una realidad compleja del entorno. De ahí que incluso cuando los límites del campo se reducen hasta no abarcar más que unas cuantas calles de un barrio (el Raval de Guerin) o un pueblo (Aldeaseñor de Alvarez), la captación de lo real no se desprende de significado, no niega la construcción de una rea-

32. ROSSET, Clément (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos. Pág. 61.

lidad parcial en cuyo interior adquiere sentido, un sentido, eso sí, diferente al que se le otorga en una realidad captada con una amplitud de campo mayor.

Pero ¿qué ocurre cuando lo real irrumpe sobre el escenario desprovisto de la red que lo sujeta a la realidad? En la introducción a *Amnesia de fuga*, Bernat escribía:

Lo que ocurre cuando uno deja de fijarse en las grandes ideologías, en las buenas intenciones y, en general, en lo considerado Artístico; es que aparecen los hechos triviales que normalmente pasamos por alto y que no obstante nos describen con mucha más agudeza. Hechos que, como describían Péric y Marcel Mauss, «remiten a la historia de nuestro cuerpo, a la cultura que modeló nuestros gestos y posturas, a la educación que modeló nuestros actos motores no menos que nuestros actos mentales».³³

Es decir, el escenario se puebla de trivialidades. Pero, a diferencia de lo que Rosset afirmaba, el debilitamiento de la ideología constructora de realidades no conduce a la idiotez de lo real. Lo trivial no es lo mismo que lo idiota. En primer lugar, porque no es único, sino compartido. En segundo lugar, porque descubre otros caminos para la construcción de sentido. Eso sí, aceptando la reducción de campo.

LA BUENA GENTE

En sus últimas piezas, Roger Bernat ha buscado insistentemente lo real, no en la existencia singular y por tanto insignificante de las cosas contempladas desde una perspectiva fenomenológica, sino en el encuentro con los otros. Primero en las piezas de resistencia, en las que se propone un abandono de la protección de la realidad llamada teatro, llamada

33. BERNAT, Roger. Presentación del proyecto *Amnesia de fuga*.

cultura, para encontrar otros modos de existir y comunicar en la periferia. Lo fundamental de esta producción es el encuentro. Y el encuentro se acota en la forma de una colaboración rápida. La rapidez es necesaria para evitar que el encuentro (descubridor de realidad) se convierta en asociación más o menos estable, es decir, en institución (definidora de realidades).

En una segunda fase, Bernat se confronta consigo mismo, con su bondad, una bondad que resulta de la aceptación de los límites, de la relativización humorística de la propia persona (genio e idiota al mismo tiempo) y de la exposición de una privacidad falseada en sentido literal, pero no en sentido absoluto. Y es que lo privado, como lo trivial, no es único e intransferible, sino tan compartible en muchos casos como lo público. De ahí que pueda tener un valor político. Lo privado y lo trivial no se alinean con lo real en oposición-tensión con la realidad (en la que habitan lo público y lo solemne), sino que se cruzan en un intercambio rápido de posiciones significantes.

Finalmente, Bernat abordó otro encuentro, más difícil, en su propuesta más indisciplinar, la que con más frecuencia fue denunciada como no teatral: *Amnesia de fuga* (2004), «un experimento» con 10 indios y pakistaníes de Barcelona que se prestaron a relatar en escena sus viajes «desde la inmovilidad de una escenografía que representaba un locutorio». Se suma así Bernat a una larga lista de directores escénicos y coreógrafos que han tratado de poner en escena la vida de los otros utilizando no la representación, sino la presentación de los protagonistas y los relatos en primera persona. Lo hicieron, entre otros muchos, Armand Gatti en los setenta, Ann Carlson en los ochenta, Jesusa Rodríguez en los noventa y Rolf Abderhalden hace muy poco, cada uno con diferentes planteamientos estéticos, pero todos ellos con la intención de dar voz y mostrar la bondad.

Buena gente no es sinónimo de buenas personas. Y es que gente sólo puede ser declinada en plural. Gente deriva del latín *gens*, a su vez procedente de *genere*, variante de *gig-*

mere, que significa precisamente: ‘reunir, juntar, congregar’. De modo que la bondad es una cualidad sólo asociable a la reunión de las personas, que, atendiendo nuevamente a la etimología, no dejan de ser máscaras. La persona, en cuanto máscara, puede ocultar aquello que decida: el idiota puede ocultar al genio y el genio al idiota. Lo importante es su capacidad de producir bondad en el encuentro con el otro y convertirse en «buena gente».

El «performance» catalán, turismo cultural y La Cubana*

Maria M. Delgado
Universidad Queen Mary, de Londres

Si miramos la cubierta de la edición de 1997 de la *Rough Guide to Spain*, una Biblia para los visitantes a la Península Ibérica procedentes de los EE.UU. y Gran Bretaña, veremos que muestra a Els Comediants en plena representación en el Parque Güell de Barcelona. La elección de esta imagen no es casual ya que nos indica cómo las compañías catalanas de teatro independiente, que emergieron a través de los cambios pioneros de vocabularios teatrales hacia dramaturgias no-textuales que cuestionan la supremacía de la obra escrita, han llegado ellas mismas a encarnar una imagen específica de la vitalidad tanto del Estado post-Franquista como de la nación catalana. Las coreografías diseñadas por La Fura dels Baus y Els Comediants para las respectivas ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de 1992, dieron la oportunidad a dichas compañías de exponer su trabajo en un escenario global ante un público estimado en 3,5 billones de espectadores o aproximadamente el 65% de la población total del planeta sólo para la ceremonia de apertura.¹ La Fura y Els Comediants habían estado en gira inter-

* Mis gracias a Simon Breden, David George, Marcos Ordóñez, Lourdes Orozco y Mercè Saumell.

1. MACALOON, John J. (1995). «Olympic Ceremonies as a setting for intercultural Exchange». I Simposium Internacional de Ceremonias Olímpicas, Barcelona-Lausana, 13-18 noviembre 1995. Citado en SAUMELL, Mercè (2001). «Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el

nacional antes de la Olimpiadas, pero los acontecimientos de 1992 permitieron, en primer lugar, que se les colocara firmemente dentro del panorama geográfico de Cataluña, convirtiéndoles en visibles marcas culturales y, en segundo lugar, que se les reconociera junto a Plácido Domingo, Carles Santos, Alfredo Kraus y Cristina Hoyos, como poderosos embajadores de la promoción cultural española. Igualmente, la colaboración de La Fura con Ryuchi Sakamoto y la presencia del himno de Andrew Lloyd Webber «Amigos para siempre» como el último número musical cantado por los mejores representantes del mundo de la ópera española, proponía un escenario donde proveedores de cultura «alternativa» y «tradicional» se unieron en una colaboración transglobal. En dicha colaboración, las fronteras entre el arte «culto» y «popular» colapsaron de forma espectacular en deslumbrantes muestras de gestación multicultural que, presuntamente, celebraban lo local, cuando en realidad lo empaquetaban para su consumo dentro de un contexto que enfatizaba las connotaciones exóticas de lo que se presentaba.

Es cierto que el alza de las compañías de creación colectiva ha surgido paralelamente a la de Barcelona como primer destino turístico de fin de semana en Europa. En este sentido, si Cataluña ha reemplazado a Andalucía, también las compañías han suplantado la iconografía del flamenco y las corridas como personificación de esa «otra España exótica». En nuestra cultura, saturada de imágenes visuales, la celebración de discursos teatrales cinéticos extraídos del circo, el mimo, los conciertos de rock, la sátira, la *commedia dell'arte*, la acrobacia y la danza —ha encontrado su nicho en el mercado comercial de los festivales internacionales. Los festivales fundacionales de Edimburgo y Aviñón se iniciaron como respuesta al alivio sentido tras el final de la guerra en Europa, y se moldearon con una creencia modernista en

panorama internacional. Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, pág. 305.

el valor inestimable de la actividad cultural, como medio que permite a las comunidades recrearse y replantearse tras épocas de trauma pronunciado. El optimismo que vio nacer al Festival de Edimburgo fue también el motor para el Festival d'Estiu Grec de Barcelona, que inició sus actividades en 1976, el cual ha jugado un papel clave en alimentar y promocionar la infraestructura teatral dentro de la ciudad, y en atraer capital turístico como parte de los servicios industriales de Cataluña. Es más, tal y como expone el crítico canadiense Ric Knowles, los festivales «function primarily as manifestations of a theatrical version of late-capitalist, globalization, postmodern marketplaces for the exchange, not so much of culture as of cultural capital» (funcionan, primeramente, como manifestaciones de una versión teatral del capitalismo-tardío, de la globalización, del mercado posmodernista para el intercambio, no tanto para la cultura sino para el capital cultural). Los festivales son lugares para la exhibición de objetos culturales, descontextualizados de la misma forma que los «modernist artists themselves pillaged African masks and “oriental” forms of ritual expression»² (artistas modernistas saquearon las máscaras africanas y las «formas» orientales de expresión ritual) y, por lo tanto, «tourists are modernity's paradoxical consumers who seek not merchandise but experience: the attractions of the world draw them with promises of sensation or renewal, inspiration or plain diversion»³ (los turistas son los paradójicos consumidores de la modernidad, quienes buscan no la mercancía sino la experiencia: las atracciones del mundo les atraen con promesas de sensaciones o renacimientos, inspiración o simple diversión).

Dentro del mercado global, dominado por una búsqueda voraz de lo nuevo, los productos culturales de Cataluña se

2. KNOWLES, Ric (2004). *Reading the material theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. Pág. 181.

3. KENNEDY, Dennis (1998). «Shakespeare and cultural tourism». *Theatre Journal*, vol. 50, núm. 2 (noviembre), pág. 175.

han convertido en una mercancía para el intercambio teatral que se da en el templo del museo teatral. Los energéticos espectáculos de La Fura con sus pirotecnias acrobáticas, sus rockeras ambientaciones, su agresivo estilo de representaciones sensoriales y su estética multimedia; los viajes carnavalescos al aire libre de Els Comediants, iluminados por un intrincado trabajo de máscaras, pirotecnia, canciones populares, marionetas e iconografía pagana y religiosa; el mimo lúdico de El Tricicle, que explora imaginativamente el potencial transformador de los objetos y las técnicas de *clown*; los musicales posmodernistas de Dagoll Dagom; el movimiento de Els Joglars que se aleja de corrientes literarias y psicológicas en el teatro, elaborando una práctica de oposición cultural que inició nuevos y llamativos modelos de escenografía, los cuales promocionan un estilo visual de escasez económica y múltiples ángulos de visión para el espectador –todos han venido a representar, en palabras de David George y John London, «Catalan theatre beyond Catalonia»⁴ (el teatro catalán más allá de Cataluña) o lo que Albert Boadella ha definido como un teatro nacional catalán⁵ que ha viajado a través de naciones y culturas, apropiándose y recreando espacios locales, a menudo representando una consecuente reestructuración de significados que se aleja de lo específico y va hacia lo universal o lo general.

En mi presentación, esta mañana, me gustaría plantear algunas cuestiones sobre cómo los significados se moldean y restringen debido a la elección de lugares de la representación que descontextualizan y separan al artefacto teatral. Las cuestiones emergieron durante una época en que La Fura, Els Joglars y Els Comediants acumularon cierto nivel de atención por parte de la crítica académica francesa, germá-

4. GEORGE, David y LONDON, John (1996). «Introduction». En: *Contemporary Catalan theatre: an introduction*, David George y John London, ed. Sheffield: The Anglo Catalan Society. Pág. 15.

5. Citado en RAGUÉ-ARIAS, María José (1991). «La Cubana, el gran éxito del teatro catalán en 1989». *Estreno*, vol. 17, núm. 1, pág 30.

nica, italiana e inglesa. Los textos *Radical people's theatre (El teatro de gente radical)* de Eugène Van Ervén, *Street theatre and other performances (El teatro de la calle y otras representaciones)* de Bim Mason, publicados en 1988 y 1992 respectivamente, familiarizaron a los teatrólogos y a los lectores con las prácticas de Els Joglars y Els Comediants. Al mismo tiempo el trabajo de La Fura dels Baus es también analizado en estudios claves dedicados a la representación teatral como *Després del teatre modern* (Barcelona: Institut del Teatre, 1991) de Valentina Valentini; *Theatre and everyday life (El teatro y la vida cotidiana)*, Londres: Routledge, 1993) de Alan Read; *Performance: live art since 1960 (Performance: Arte en vivo desde 1960)*, Nueva York y Londres: Thames & Hudson, 1998) de RoseLee Goldberg; *New media in late 20th century art (El nuevo médium en el arte de final del siglo 20)*, Londres: Thames & Hudson, 1999) de Michael Rush, y *Performance: a critical introduction (Performance: introducción crítica)*, Londres y Nueva York: Routledge, 2004) de Marvin Carlson, mientras que otras compañías catalanas de creación colectiva han languidecido en un anonimato académico internacional. Mi discurso sobre el trabajo de La Cubana parte del cuestionamiento de esta situación. Al explorar las razones por las que su perfil internacional ha sido menos pronunciado que el de sus contemporáneos, espero indicar el por qué su trabajo ha viajado menos que el de otras compañías, ha sido menos legible, y por ello menos atractivo para el circuito de festivales que comercia con el deseo por lo extraño y lo novel, y donde la metáfora del viaje se ha mostrado como un poderoso motivo organizativo para muchos de los espectáculos contratados en nuestros tiempos post-turísticos.

El director de escena Peter Brook, en su texto seminal de 1972, *The empty space (El espacio vacío)*, nos recuerda que «era after era, the most vital theatrical experiences occur outside the legitimate places constructed for the purpose»⁶ (era tras

6. BROOK, Peter (1972). *The empty space*. Harmondsworth: Penguin. Pág. 74.

era, las experiencias teatrales más vitales ocurren fuera de aquellos legítimos lugares construidos para ese propósito). Tanto La Cubana, como La Fura y Els Comediants emergen de espacios ilegítimos para la representación, y proclaman una ocupación de la calle que tuvo reverberaciones políticas y culturales. A Els Joglars y Els Comediants se les puede posicionar firmemente dentro del teatro independiente, que surgió durante la época de Franco como protesta contra la prohibición lingüística y la imposición del castellano, y de una cultura teatral oficial basada alrededor de textos dramáticos y espacios teatrales fijos. Mientras que La Cubana y La Fura emergieron al tiempo que el marco ideológico del franquismo se iba desmantelando progresivamente, ellos siguen el ejemplo interdisciplinario establecido por la generación anterior, que privilegian la fisicalidad del presente en el desarrollo de una estética de representación interactiva que se alimenta de aquellos espacios que desmantelan el marco teatral de su entorno habitual. Al explotar el potencial contra-cultural del carnaval, el primer espectáculo de La Cubana, *Dels vicis capitals*, escenificada en su ciudad natal de Sitges en 1981, utilizaba el paisaje urbano como telón de fondo artístico, recreando dos entremeses mallorquines del siglo XVIII en una plaza enmarcada por el Museu Cau Ferrat y el Museu Maricel de Mar. Su espectáculo posterior, *Agua al siete*, en 1982, también se apoyaba en el material existente para crear el espacio de la representación, el pub Jazz Drac de Sitges, donde la portera de un burdel daba detalles sobre la clientela del establecimiento. Los doce papeles los hacían un reparto de cuatro actores, estableciendo una convención de desdoblamiento múltiple de papeles que ha marcado toda su trayectoria artística. Es más, el espectáculo iba a proveer un modelo teatral prototípico que «reposeía» espacios no teatrales, dando prioridad al personaje y enfatizando la teatralidad de la vida cotidiana. Socavando «distinction between observer and participant» (la distinción entre observador y participante), este teatro se posicionaba «outside existing social and cultural institutions, occupying real space-time in streets and open

spaces... accessible and... excessive... enjoying spectacle and... exaggerations of the norm»⁷ (fuera de las instituciones sociales y culturales existentes, ocupando un espacio y tiempo real en las calles y espacios abiertos... accesible y... excesivo... disfrutando del espectáculo y... exageraciones de la norma). Esto era aún más pronunciado en *Cubana Delikatessen*, que se presentó primero en el Festival de Sitges de 1983, pero que se adaptó después a una variedad de entornos a lo largo de un periodo de dos años. De forma crucial, no todas las acciones o *happenings* que componían el *collage* teatral se representaban en todas las etapas de la gira. Eran más bien las específicas áreas geográficas las que determinaban qué se representaba y dónde. Como tal, las viñetas que yo vi en 1984 dentro de la programación del ciclo Teatre Obert del Centre Dramàtic de la Generalitat, se presentaban durante unas horas que rompían con el horario establecido para acontecimientos teatrales de noche. Se trataba de un teatro representado en escaparates donde se podía ver a los actores pero no oírles, como en *Autómatas* y *Ventana de arte*; o como en *Una trampa para Teresa*, donde un cliente que se queda atrapado involuntariamente detrás de los cierres metálicos de una tienda en el Carrer del Hospital negocia su escapada con amigos y paseantes; o como en *Adoquinado macrobiótico* en la que comerciantes entusiastas vendían piedras curativas a clientes pasando por el Mercat de la Boqueria.

Mientras tanto, *Adoquinado macrobiótico* podía durar hasta cinco horas con miembros del público entrando y saliendo; *Su sexo* nos recordaba lo efímero del teatro, durando simplemente un minuto y medio, en el que un marido desvela el adulterio de su mujer cuando llega temprano del trabajo y la encuentra en la cama con otro. Para el co-fundador y actual director artístico de La Cubana, Jordi Milán, «la calle es el escenario más grande del mundo. Las tiendas, los esca-

7. KERSHAW, Baz (1992). *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. Londres: Routledge. Pág. 72-73.

parates o una obra de construcción se convierten en espectáculos». ⁸ En un mundo donde los centros comerciales son las catedrales del presente y la representación, tal y como Jean Baudrillard nos recuerda, modela la manera en que procesamos y damos sentido a lo real, La Cubana presenta un supuesto día a día como un entorno teatral. ⁹ En una época en que Barcelona se reinventaba a sí misma como una metrópolis cosmopolita y atractiva lista para acoger a los Juegos Olímpicos, *Tours La Cubana* imaginaba a la ciudad como un parque temático, un producto empaquetado para el consumidor que subrayaba el modo en el que lo «auténtico» se puede fabricar a través de falsificaciones sintéticas. Con los miembros de la compañía haciendo a la vez de entusiastas guías turísticos y excéntricos miembros de un grupo de turistas, la compañía presentaba no la Barcelona de Gaudí y la arquitectura modernista, sino la de una mezquita del siglo nueve, un balneario ficticio, un agricultor y, un contribuyente saliendo de la Delegación de Hacienda. Los acontecimientos presentados ponían de manifiesto las diversas raíces de la ciudad y las maneras en las cuales el «tourism is an exchange that thrives on difference becoming familiar, the distance of the foreign or the unapproachability of the past transformed into a package tour» ¹⁰ (turismo es un intercambio que prospera en hacer de lo diferente algo familiar, transformando la distancia de lo extraño o lo inaccesible del pasado en un tour turístico). En 1988, La Cubana adoptó una fórmula similar en *Cubanadas a la carta*, donde una vez más el énfasis estaba en presentar estas acciones en entornos inesperados y, como ocurrió con *Cubana Delikatessen*, vian-

8. Citado en MONTERO, Manuel (1989). «La Cubana: El teatro que hacemos es como la vida misma, pero dándole la vuelta». *El Periódico*, 12-XI-1989, suplemento *La Gente*, pág. 8.

9. BAUDRILLARD, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

10. KENNEDY, Denis. «Shakespeare and cultural tourism». Pág. 187.

dantes llamaban a veces a la policía para mediar. Esta situación llegó a extremos en el caso de una secuencia en la Calle Montera, en el corazón del barrio chino de Madrid, donde se había encerrado a un grupo de prostitutas en un portal. En este episodio la actuación de la policía llevó a que los actores, las prostitutas y un representante del Ministerio de Cultura —que había financiado el proyecto— fueran conducidos a la comisaría más cercana. ¹¹

Como en *Cubana Delikatessen*, las viñetas que componían *Cubanadas a la carta* eran de modelo participativo. *Ya somos ricos* por ejemplo, presentaba a un grupo de ex-mendigos, de vuelta a sus antiguas moradas en la calle y en el metro, que habían ganado la lotería y que se dedicaban a devolver el dinero al público que lo había donado tan generosamente cuando luchaban por sobrevivir. *Solo ante el peligro* mostraba a una serie de novias llegando a las puertas cerradas de una iglesia. Mientras éstas esperaban la llegada de los novios debatían sobre si la iglesia podría acomodar todas las bodas e intercambiando fotos de sus novios se daban cuenta de que todos los novios eran, en realidad, el mismo hombre. A su llegada, el novio, enfrentándose a la ira de las novias, protestaba de que se trataba de un horrible error, pero era atacado por ellas y por el público que se había congregado para ver lo que ocurría.

Jordi Milán sitúa a los espectadores como protagonistas en los espectáculos de La Cubana, reconociendo las maneras en las que la participación puede afectar y, de hecho, sí afecta a la forma de la pieza. ¹² Como testigos de lo que ocurre se nos pide que intervengamos, que compartamos la acción en el escenario, que hablemos, y que los actores confíen en nosotros. En *La Tempestad* (1986), y en todas los espectáculos posteriores de la compañía, se aplicaron las técnicas

11. Para más detalles, ver MONTERO. «La Cubana», pág. 8.

12. Cit. en BARRADO, Mercedes. «La Cubana: así somos si así nos parece». *Hoy*, 14-XI-1992, pág. 12.

adquiridas en *Cubana Delikatessen*, incluso cuando éstas sucedían dentro de los confines de un arco proscenio tradicional, para poner de relieve los fantasmas y las historias de los espacios teatrales en los que se representaban estas piezas. La tempestad se puede ver como parte de una re-teatralización de los espacios tradicionales que iban a ir marcando el trabajo de la compañía, con el texto, de hecho, convirtiéndose en «a pretext for decoding a series of theatrical situations inside a conventional theatre»¹³ (un pretexto para descodificar una serie de situaciones teatrales dentro del teatro convencional). En *La Tempestad*, un montaje plomizo y pedante de la obra de Shakespeare se ve abruptamente interrumpido cuando la tempestad conjurada por Próspero para hacer naufragar la nave de su hermano Antonio engulle realmente al teatro. Se pedía entonces al público que se pusiera chubasqueros y llevara a cabo unos procedimientos de emergencia para sobrevivir hasta que el teatro pudiera ser evacuado. Mientras que la simulada tempestad se desencadenaba dentro y alrededor del teatro con apagones, cortes de luz, truenos, «backcloths collapsing, scuffles in the aisles and, in the best touch of the evening, a befrosted figure seen clinging on to the dress-circle rail while suspended over the stalls» (telones colapsándose, peleas en los pasillos, y en el mejor toque de la noche, una figura en frac agarrándose a la barandilla del principal mientras permanecía suspendido sobre el patio de butacas),¹⁴ el público se dividía en grupos para poder implementar una serie de actividades organizadas para levantar la moral. Todos estos acontecimientos tenían lugar en los interiores del teatro, un espacio habitualmente inaccesible para el público. Al final de la noche, un gran submarino amarillo se balanceaba desde el techo como parte de la operación de rescate. Según iba saliendo el público al ritmo

13. SAUMELL, Mercè (1996). «Performance groups in Catalonia». En: *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*, David George y John Londres, ed. Sheffield: The Anglo Catalan Society. Pág. 125.

14. BILLINGTON, Michael. *The Guardian*, 15-VII-1987, pág. 28.

del «Yellow Submarine» de Los Beatles, encontraban unas máquinas de viento que conjuraban la tempestad. La tempestad era una reconstrucción irreverente de las convenciones sobre la representación que gobiernan la producción shakesperiana. Se trataba de una apuesta por lo específico alejándose de lo corriente, abarcando el acomodo que mantienen agendas ideológicas particulares, diluyendo el sabor distintivo a favor de una herencia industrial «de talla única». Se trataba también de exponer esa visita teatral que se alimenta de una audiencia en busca de seguridad en el anonimato oscuro de su asiento. Al resituar el marco del teatro, el público claramente se convierte en la base sobre la que se desenvuelve la acción. Puede que hayan asistido al teatro como *voyeurs*, pero al dar la vuelta a las reglas teatrales habituales se asegura que sean ellos quienes participan en la creación del evento teatral.

Muchos de los montajes posteriores de la compañía han implicado sentar al público para ver un espectáculo o evento en particular —una revista de variedades en *Cómeme el coco, negro* (1989), una película en *Cegada de amor* (1995), una instalación en *Equipatge per al 2000* (1999), una ópera en *Una nit d'Òpera* (2001), un programa de televisión en *Mamá quiero ser famoso* (2004)— que se ve interrumpido mutando en un drama fuera del escenario o, como en el caso de *Equipatge per al 2000*, en un espectáculo teatral.¹⁵ En todos estos espectáculos las técnicas metateatrales permiten introducir al público en el mundo de detrás de los bastidores donde las convenciones se pueden diseccionar más eficazmente. En *Cómeme* la dinámica del *vaudeville* y sus problemáticas asociaciones con raza y género se ligaron firmemente al legado colonial español. En *Cubana Marathon Dancing* un maratón de baile de 24 horas se acortó por una explosión gigantesca que convirtió el más allá en una vulgar extravagancia musical y en

15. También se discute en referencia a los montajes hasta *Cegada de amor* en: SAGARRA, Joan de (1994). «Teatro. *Cegada de amor*. Un híbrido agradecidísimo». *El País*, 31-I-1994, pág. 34.

una parodia de las emisiones televisivas evangelistas. En *Cegada de amor* el juego entre el teatro y el cine permitió la reconstrucción de iconos particulares de identidad étnica, articulando el peligro de propagar el mito como verdad. En *Una nit d'Òpera*, la mono-narrativa de un artefacto del siglo XIX, Aída, se reemplazó por una plétora de micro-narrativas donde la participación del público moldeaba la forma que tomaba la pieza, proveyendo un oportuno recordatorio para nuestra era tecnológica de lo impredecible y efímero que es una representación. Se jugaba en todas estas espectáculos, con las ansiedades contemporáneas surgidas alrededor del papel del teatro en una cultura dominada por los medios de comunicación, al confrontar al público de manera juguetona con la confusión de unos límites anteriormente delimitados. El teatro se sacaba más allá de los parámetros de muestra hacia unas situaciones cuidadosamente orquestadas donde la curiosidad del espectador chocaba con la chistera mágica de la compañía.

En una época en la que los actores son además famosos, cuando al actor se le asocia cada vez más frecuentemente con un papel, La Cubana ha enfatizado la importancia del conjunto, donde los actores hacen una serie de papeles sobrepasando divisiones de género y edad. Mientras que en los programas de mano tradicionales se suelen incluir biografías de los actores, La Cubana expone los papeles interpretados con la misma atención. De hecho, en toda la obra de La Cubana la persona del actor mismo nunca figura, así pues el programa sirve para reforzar lo meta-teatral de la pieza incluyendo las biografías ficticias de los personajes antes que las de los actores, lo cual enfatiza la creencia de Milán en la compañía motivada por el personaje y no por el actor. Y, aún más, mientras que Milán ha estado funcionando como director artístico *de facto* de la compañía, los espectáculos surgen de formas de creación colectiva que rompen las jerarquías tradicionales que todavía prevalecen en mucho teatro textual. Al escenificar «lo invisible», la labor de crear una representación y exponer lo oculto, las condiciones materia-

les en las que trabajan los creadores teatrales, La Cubana ha diseccionado el supuesto *glamour* y fama de la vida en carretera. En *Cómeme el coco, negro*, por ejemplo, se presentaba a la compañía de revista como una institución donde las señoras de vestuario revelaban cómo montaban los trajes, justificando la difusión de plumas amarillas –color supersticioso dentro del mundo de teatro catalán– en términos de reducción de coste.¹⁶ El individualismo rampante de la época contemporánea que ha constituido el objeto de su último espectáculo, *Mamá quiero ser famoso*, se criticaba en *Cómeme* al mostrar cómo el cuerpo teatral era más eficaz cuando trabajaba en equipo, un equipo que invita al público a tomar parte compartiendo alimentos, doblando cortinas o poniéndose plumas. Se trataba éste de un musical entre bastidores donde el énfasis estaba en que la comunidad se agrupara, aunque aquí no era para escenificar una función sino para desmantelarla, deconstruyendo el artificio del teatro al desarmar el escenario con la complicidad del público.

En nuestra era global de comida rápida y gratificación instantánea, donde la rapidez es suprema y el tiempo es la mercancía más valorada entre todas, La Cubana da prioridad al proceso, utilizando dilatados períodos de gestación y ensayo con los actores, compositores y diseñadores, que, a menudo, obligan a posponer el estreno hasta que el producto tenga una estructura lo bastante maleable como para acomodar los cambios culturales que una programación de gira extendida necesitará, y sea lo bastante firme como para permitir lo impredecible que tiene la respuesta de las audiencias.¹⁷ Mientras que es posible cuestionar el hecho de que dentro de este tipo de estructuras la participación puede no ser más que un gesto simbólico hacia la auto-determina-

16. También se utiliza de forma provocativa en *Cegada de amor* siendo el color del vestido de Estrellita Verdiales.

17. En el caso de *Una nit d'Òpera*, por ejemplo, la pieza se ensayó durante nueve meses desde septiembre de 2000, y no se empezó a trabajar en el diseño del escenario, vestuario y la dramaturgia hasta mediados de 1999.

ción,¹⁸ es precisamente esa naturaleza desconocida e imprevisible de compromiso por parte de una audiencia la que provee el motor del espectáculo. Además La Cubana ha explotado consistentemente «mixed and contradictory demands for voyeuristic distancing and exhibitionistic participation»¹⁹ (las demandas variadas y contradictorias del público hacia un distanciamiento voyerístico y una participación exhibicionista). Para Milán el teatro no debería consistir nunca en repetir constantemente un espectáculo en particular, sino que debería involucrar un riesgo cotidiano; «es aventura más que otra cosa».²⁰ Desde luego la compañía ha dependido siempre de la confabulación de una audiencia comprometida y, en su empeño por cuestionar marcos culturales, con los que leemos el teatro, La Cubana ha establecido interacciones más maleables entre espectador y actor. Al emerger durante los primeros años de democracia en España, sus prácticas participativas han ayudado a promover una visión de la cultura que infunde el mantenerse implicado (en vez de observar de forma distante) y el provocar (en vez de complacer), subrayando la teatralidad del teatro y su potencial para responder a los debates sociales y políticos de la época.

Es más, considerando el trabajo de la compañía durante la década pasada, llaman la atención las formas en las que ésta ha intervenido en los debates socio-políticos de la época. *Cubana Marathon Dancing*, concebida para el Festival de les Arts de la Olimpiada Cultural de 1992 en el Mercat de les Flors, usó el concurso de baile protagonizado por una multinacional americana, que buscaba hincar sus colmillos en Cataluña durante la euforia del 92, para advertir de los

18. Sobre la participación del público y autodeterminación véase KERSHAW. *The politics of performance*. Pág. 237

19. SMITH, Paul Julian (2000). *The moderns: time, space and subjectivity in contemporary Spanish culture*. Oxford: Oxford University Press. Pág. 63.

20. Cit. en GARCÍA-GARZÓN, Juan Ignacio. «Amor a La Cubana». *ABC*, 24-I-1994, suplemento *ABC del ocio*, pág.5.

peligros que conlleva abrazar una sintética cultura global donde se sacrifican, se prostituyen o se reinterpretan las tradiciones locales para encajar en las demandas de un gran ente organizativo. Las «interpretaciones» de los cantantes regionales –Miguelito de Altequera, Manolita de Córdoba, Luisita González del Moral– cuestionaban las maneras en las que la «representación» de España se mantenía unida a tópicos anticuados de señoritas apasionadas y machos baladistas latinos, en un año en el que tanto la nación catalana como el estado español estaban prominentemente en el punto de mira dentro del escenario internacional a través de las Olimpiadas, el programa de Madrid capital europea de la cultura y la Expo de Sevilla. El ruedo donde tuvo lugar el baile maratoniano, compartía características con el panóptico de Michel Foucault, funcionando como escenario de observación vigilante, donde todos los participantes estaban sujetos a la mirada atenta de la opaca multinacional.

Cegada de amor cuestionó los mitos políticos de identidad durante el alza del fenómeno Almodóvar, cuando los productos del excéntrico cineasta manchego estaban redefiniendo las nociones de España alrededor del globo. Las referencias inter-textuales a películas españolas populistas de los años sesenta, incluyendo *Rocío de la Mancha* (1962), *La Reina de Chantecler* (1962) y *Las cuatro bodas de Marisol* (1967), que dieron nacimiento a niñas prodigio como Rocío Durcal, Ana Mariscal y Marisol, exponiendo la iconografía fraudulenta de una utopía, en el que el mundo era todo canción y todo baile, promocionada por un régimen cuyo interés era el de cultivar un comercio turista en alza. El simbolismo de la estrella infantil, que se mantenía para siempre joven a través de medios dudosos, fue una denuncia para una ideología que temía las consecuencias de permitir que los niños maduraran hasta convertirse en adultos. El imperativo consumista penetraba también *Equipatge per al 2000*, escenificado en el CCCB en el 2000. Aquí guías extravagantemente vestidos, a la vez indicando y parodiando la estandarización que marca la industria del ocio, con su énfasis en el logotipo y en

emblemas reconocibles, nos recuerdan, desafiantes, la naturaleza artificial de una cultura de la industria consumista, donde la identidad corporativa absorbe las aspiraciones individuales. La variedad de artilugios, invenciones y artefactos que se manifiestan en el espectáculo señalan hacia la cultural materialista en la época contemporánea, un materialismo que se manifiesta a través de los muchos objetos que acompañan al público en su viaje a través del laberinto de habitaciones del CCCB. La complicidad de la televisión al promocionar una cultura de acomodo y consumismo, que da el enfoque a su nueva pieza, *Mamá quiero ser famoso*, tenía su génesis aquí, como conducto de publicidad que servía para proveer modos subrepticios para que los personajes adoctrinaran sus persuasivos modelos. Los numerosos escenarios que testimoniaban nuestra obsesión con artilugios que evocan la ilusión de controlar el tiempo, el enfoque, a través del enorme parking de un obre el *voyerismo* y su papel en elaborar una debilitante cultura de consumo material, sirvió, en la cúspide del nuevo milenio, para cuestionar los logros del siglo pasado y señalar el potencial que tiene el teatro para ofrecer un espacio al compromiso y al activismo.

En *Mamá quiero ser famoso* la cultura devota al famosismo se cuestiona a través de un programa de televisión, que permite a aquellos que quieran prostituirse mediante la exposición televisiva el llevar a cabo una serie de tareas vejatorias en nombre de la fama. La «televisión-realidad», ese proceso que supuestamente democratiza el concepto de celebridad, dando a cada persona sus cinco minutos de fama, se deconstruye aquí para constituir el espectáculo más airado de la compañía. El contexto es un programa televisivo británico que propone dar la oportunidad de ser famoso al público en general. El presentador, Jimmy Taylor, y su corte de atractivas asistentes²¹ traen al escenario a aquellos que ya han adquirido la fama y están desesperados por mantenerla, y a

21. La mayoría son mujeres, por supuesto, con algún hombre *camp* o afeminado.

aquellos que la desean a todo coste, convencidos de la idea, articulada por la mujer que baja desde la galería del principal porque quiere conseguir llegar al escenario, de «cojeré especialidad cuando sea famosa». Amigos y familias hablan a la cámara —pero no entre sí— y compiten para hacerlo mejor que el vecino con la esperanza de que la cámara les enfoque a ellos. Los diferentes esbozos teatrales que componen *Mamá quiero ser famoso* nos hacen cuestionar la capacidad de ese ojo gris llamado televisión de secuestrar nuestro salón y controlar nuestras vidas. El espectáculo es una prueba de que la televisión funciona como terapia, en una época confesional en la que tenemos que ver mucha «porquería» para elevar nuestro sentido de autoestima. El control remoto del aparato se presenta aquí como un miembro proscénico. La familia Gutiérrez como ganadores del concurso *Famosos para siempre*²² aparecen en el escenario encorvados por el peso de los aparatos de televisión que llevan en brazos, indiferentes al destino de la abuela, el miembro mayor de la familia, quien se tambalea por el peso del aparato, concediendo con fatiga «somos monstruos televisivos».

El título del espectáculo proviene de *Mamá quiero ser artista* de Concha Velasco, espectáculo en el que su madre le dice sin rodeos que no es una carrera aceptable. Para Milán, la diferencia radica en el hecho de que en *Mamá quiero ser famoso* la madre también anhela la fama que busca la hija.²³ A Amparito, la niña prodigio que es capaz de recitar todo tipo de información sobre las joyas de las coronas de las familias reales europeas, extraída de las revistas de cotilleo que dominan los quioscos españoles, sus padres le hacen interpretar en directo desde la cama del Hospital de la Paz en Madrid donde se recupera de apendicitis. Nada es sagra-

22. El título del concurso recuerda obviamente la canción de las Olimpiadas de Andrew Lloyd Webber «Amigos para siempre».

23. GUTIÉRREZ, José María. «Jordi Milán i Milán, director de La Cubana, “La risa fácil idiotiza”». *El Diario Montañés*, 29-VI-2004, pág. 61.

do, la búsqueda de la fama y la celebridad ve cómo monjas se transforman en rockeras, adaptando al catecismo a los ritmos de la música pop; cómo prostitutas desean ser tertulianas manteniendo el tipo en una tertulia donde desperdigan consejos a aquellos que quieran oírlos; y cómo un ventrilocuo paralítico es obligado a llevar a cabo su rutina musical sin silla de ruedas para aumentar el índice de televidentes. Antonia la churrera, velada caricatura de una de las reinas del cotilleo, Antonia dell'Ate, comparte su historia de la pobreza a la riqueza esclavizada a la cámara, apareciendo en el programa de los años stenta *Un, dos, tres*, saludando maníaticamente a la cámara mientras mostraba sus respetos a Franco de cuerpo presente, rompiendo pantallas de televisión en tiendas de electrodomésticos porque no retransmitían su imagen, y a intervalos corriendo escaleras abajo al interfono de su piso cuando sufre de mono por falta de exposición. Mientras que los espectáculos de La Cubana celebran la diferencia, aquí la televisión se muestra queriendo quitar de la pantalla a aquellos miembros del público que «quedan mal» o que no encajan dentro de las normas de lo que es telegénico.

La escenografía de *Mamá quiero ser famoso* provee un espacio teatral donde la vigilancia prevalece. Dominada por una gigantesca escalera por la que descienden aquellos en busca de la fama, y tres pantallas gigantes que repiten la acción del escenario, las actividades en el patio de butacas y las entrevistas que se conducen con miembros del público en Madrid que comentan sobre la cultura de la celebridad, éste es un espacio en el que se proyecta la mediatización de la vida y el fetichismo de lo inmediato establecido por la televisión. Las pantallas muestran anuncios de productos para la limpieza y bolsas de té, todo ello empaquetado para nuestra capacidad de concentración limitada a las informaciones sensacionalistas y a la MTV. La yuxtaposición con un programa sobre la selva amazónica sirve para descontextualizar lo político en formas que indican cómo se monta la televisión, personificado en la cobertura omnipresente de la CNN y su preten-

sión de objetividad, lo que, en palabras del director americano Peter Sellars, ha «erased the emotional power of the events in our own lives»²⁴ (erradicado el poder emocional de los acontecimientos de nuestras vidas). Y así pasamos de una noticia a otra, de un anuncio al seguimiento de un famoso o a la noticia de que hubo 300.000 muertos causados por el Tsunami, sin medir el peso de sus significados. La televisión lo pone todo en el dominio público, y aunque esto pueda dar la impresión de trauma compartido, tal y como observa el áspero ventrilocuo Sebastián L'Amour, «vende el montaje» —no se trata de lo que vendes sino de cómo lo vendes.²⁵

Mamá quiero ser famoso también subraya de manera significativa la fascinación de los programas de televisión por la «autenticidad» y el «directo», poniendo de manifiesto lo tenue de la línea que existe entre el artificio y lo real: «a fixation on categories of duration and physical space, and a provocation to individual experience and participation»²⁶ (una concentración en las categorías de duración y espacio físico, y una provocación a la experiencia individual y a la participación). La sensación deleitosa que producen programas tales como *Gran Hermano*, *Operación Triunfo*, *La Academia*, *La Granja*, *Crónicas Marcianas* y *TNT de Telecinco* y los programas del corazón que han invadido la programación de las horas punta como los de Telecinco: *A tu lado*, *Salsa*

24. SELLARS, Peter (2002). «The question of culture». En: *Theatre in crisis?: performance manifestos for a new century*, Maria M. Delgado y Caridad Svich, ed. Manchester: Manchester University Press, pág. 128.

25. Elegir a un ventrilocuo para pronunciar estas palabras no es casual, ya que los ventrilocuos son ilusionistas, embaucadores que prosperaron en el vodevil del siglo XIX a través de su promoción de la incoexión entre lo que un público cree ver y lo que oye. Puede que exista un comentario oblicuo en *Mamá quiero ser famoso* sobre la unión entre la llegada de la modernidad (encarnada por los avances del cine y de la televisión) y la caída del ventrilocuo.

26. LAVENDER, Andy (2004). «Pleasure, performance and the Big Brother experience». *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, núm 2 (febrero), pág. 15.

Rosa, Aquí hay tomate, Ana Rosa; Gente, de TVE1, y *¿Dónde estás corazón?*, de Antena 3, dependen de la emoción de lo directo para construir su exitosa fórmula. Esta es la televisión que adopta la presencia de la teatralidad, con unos televidentes que se nutren observando un espacio diseñado para cobijar «la representación en directo» sea de los habitantes de un espacio geográficamente cerrado o de famosos contando relatos confesionales y ficticios del trauma de una existencia vivida en los focos y al alcance permanente de la lente de la cámara. La televisión-realidad promete autenticidad, la atracción de «personajes reales» a su ambiente diario, pero lo que realmente entrega es la representación de un personaje donde «lived experience becomes our most immediate commodity» (la experiencia vivida se convierte en nuestro producto más inmediato). La telebasura «turns experience into performance, and performance into experience. It is a striking product of (late-) late capitalism, in its commodification of experience for an audience used to small and swift gratifications»²⁷ (convierte la experiencia en representación, y la representación en experiencia. Es un producto impactante del capitalismo tardío, en su prefabricación de la experiencia para un audiencia acostumbrada a la gratificación rápida y pequeña). *Mamá quiero ser famoso* satiriza a la vez una cultura televisiva que promete la participación basada en la degradación y la explotación —la cual se ha convertido en la herramienta para conseguir índices de televidentes que fuerzan a que la acordeonista María Pilar y su hijo actúen desnudos en uno de los momentos más incómodos de la obra, y que la niña prodigio Amparito se vea obligada a cantar «Andares de reina» desde su cama en el hospital, obligada por sus ambiciosos padres. Mientras ella chilla desde la cama quebrando sus puntos, su madre se pone el vestido de faralaes de Amparito y se arrodilla para llevar a cabo un *play-back* reproduciendo los gestos interpretativos de la niña.

27. *Ibidem*, pág. 23.

Mamá quiero ser famoso también expone la supuesta autenticidad de la televisión-realidad, al dejar claro cómo se manipula al público con carteles que les indican cuándo «insultar» y «gritar» en momentos específicos. El presentador del espectáculo, Jimmy Taylor, alardea de estar «fabricando fama» y *Mamá quiero ser famoso* indica de manera fehaciente en que la prensa del corazón está implicada en esta cultura de posesión en serie, vendiendo cuatro millones de revistas a la semana con sus «reyes de la revista» en busca de revelaciones y estimulaciones cada vez más íntimas —para demostrar que todos podemos adquirir una marca en especial de ropa Levis, llevar CKOne, y tener a Ana Obregón en nuestro salón. Tal y como dice Joan Vives en su número «Los reyes de la revista» cantado por cuatro ambiciosos periodistas: «Cortamos, pegamos, / metemos, sacamos, / decidimos e inventamos la realidad.»

Para Jordi Milán, «la televisión tiene mucho de teatro y, en cambio, nos ha hecho creer que todo lo que sale por televisión es verdad. Al teatro vamos a sabiendas de que todo es mentira, pero se dicen verdades».²⁸ En una época en la que estrellas de la pantalla decoran las obras del West End londinense y de Broadway en Nueva York, cuando la pantalla ubicuota se ha infiltrado en todos los rincones de nuestra existencia, mediando sobre lo que vemos y cómo lo hacemos, y alimenta nuestros deseos voyerísticos por el anhelo del directo, *Mamá quiero ser famoso* demuestra cómo la televisión ha conseguido meternos a estas celebridades dentro de nuestros salones de estar, filtrando noticias y cotilleos hasta el punto que mantenemos la ilusión de que estos extraños son gente a quien nosotros conocemos bien.

Mamá quiero ser famoso juguetea con los tropos familiares, que todos aquellos seguidores de La Cubana reconocerán: el

28. Cit. en LÓPEZ REINAS, Javier. «Jordi Milán, director de La Cubana. “La televisión es portadora del virus vanitas incontrolada”». *ABC*, 3-II-2005, suplemento *El Cultural*, pág. 58.

guiño al pasado reciente —el espectáculo tiene un sabor distintivo a Eurovisión 1970 en las coloridas solapas, las gloriosas patas de elefante, los blancos y luminosos pantalones ajustados que pueblan su vestuario—; las ingeniosas imitaciones de números musicales de Joan Vives que se inspiran en el pasodoble, el *glam-rock* de los años setenta, las sevillanas, el exhibicionismo de los grandes montajes de Broadway; las plumas que habitualmente hacen su aparición en los musicales entre bastidores de La Cubana; el coro de bailarines masculinos esforzándose con alguna pequeña dificultad en levantar a sus acompañantes femeninas, las cuales también sufren en cuanto a la fluidez de sus actuaciones las pelucas torcidas y las gafas de pasta gruesa que marcan a los actores. Significativamente, también continúa la exploración de la compañía sobre las diferencias lingüísticas y el poder cultural. Mientras que La Cubana frecuentemente presenta versiones bilingües de sus espectáculos, con una prominencia sobre las versiones en catalán de *Cómeme* y *Cegada de amor* para la gira de Cataluña y adaptaciones en castellano para la gira nacional e internacional, la dinámica multilingüe ha penetrado a menudo el marco narrativo de su obra. En *La Tempestad* el uso de la agarrotada traducción de José María Valverde, resaltaba de forma indirecta la desigual trayectoria que ha sufrido Shakespeare en Cataluña, donde, en el pasado franquista no tan distante, la actividad teatral fue controlada y restringida, por la censura lingüística; y donde el camuflaje y la parodia se convirtieron en poderosas armas de la agenda étnica nacional. En *Cegada de amor*, las protestas desde el patio de butacas de Paquito —interpretado por un miembro de La Cubana— se dejaban oír mientras el productor Andreu Marçal se dirigía al público en catalán o en el consiguiente diálogo de la película en catalán. Dichas protestas eran respondidas de forma desafiante por Marçal aludiendo al hecho de que España era ahora un estado compuesto por diferentes naciones. No sólo han sido los puristas castellanohablantes los satirizados por la compañía. A pesar de que *Equipatge per al 2000* se representó ostensiblemente

en catalán, se negoció un eje catalán-castellano en la estrategia de guardias de seguridad cuyos acentos andaluces y diálogo en castellano les colocaba dentro de una estructura de clase particular, la de inmigrantes ahora residentes en Cataluña. Su posición como forasteros culturales aludía al posible significado de un signo de interrogación iluminado, y se veía reforzada por su exclusión social en un espectáculo donde el catalán se presentaba como la lengua oficial, pero los actores que estaban situados entre los espectadores cambiaban sin esfuerzo del catalán al castellano, y viceversa, dependiendo del idioma que usasen los miembros del público.

Puede que la razón por la que su trabajo sea más textual que el de La Fura o de Els Comediants sea este énfasis en la comunicación verbal y en la interacción, y por tanto que éste se perciba como viajero menos eficaz fuera del mercado catalán o castellanohablante. El imaginario y el vocabulario visual de La Fura y Els Comediants ha confundido a críticos internacionales, quienes carecen del código necesario para leer las referencias culturales específicas y, al mismo tiempo, al desplazarlos dentro de la tradición modernista o surrealista del arte visual, les han clasificado como un otro exótico —«we have to expect something a little bit different from the country that brought us Gaudí, Dalí and Miró».²⁹ (tenemos que esperar siempre algo un poco diferente del país que nos dio Gaudí, Dalí y Miró). El verbo humorístico de La Cubana ha resultado estar menos diseñado para la traducción y más complejo de clasificar. La primera visita de La Cubana al mundo de habla inglesa con *La Tempestad* en 1987 terminó con el cierre del espectáculo en Sadler's Wells des-

29. Comentario hecho por un presentador de la BBC respondiendo a la presentación de La Fura durante la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos. Véase MORAGAS, Miquel de y RIVERNURGH, Nancy K. (1995). «Television and Olympic Ceremonies». Ponencia presentada en el I Simposium Internacional de Ceremonias Olímpicas, Barcelona-Lausana, 13-18 noviembre, citado en SAUMELL. «Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992)», pág. 315.

pués de la primera noche, debido a problemas con el Ayuntamiento de Islington, tras quejas por parte de residentes de que el público salía en tropel al final del espectáculo. Mientras que esto servía, en un primer nivel, para equiparar a La Cubana con La Fura y Els Comediants, quienes han tenido dificultades similares con la burocracia británica cuando se ha tratado de implementar cuidadosamente las restricciones de seguridad, también sirvió para convencer a Milán de que las especificaciones concretas de cada audiencia debían considerarse en las giras internacionales. La presentación de *Cegada* en el Festival de Edimburgo de 1997 implicó un trabajo significativo de adaptación de segmentos del diálogo al inglés, y fue enmarcado dentro de una exposición antes del espectáculo que ayudaba a su contextualización, la cual incluía fragmentos del programa y un mapa detallado de referencias que se resistían a las etiquetas dadas por el circuito de festivales como «retreat into discussions of theatrical form and technique» (retiro dentro de discusiones sobre forma y técnica teatral) o de forma simplista «national representation»³⁰ (representación nacional).

Este año, Jordi Milán ha hecho una reconversión de *Cómeme el coco, negro* en *Nuts CocoNuts* que abrirá el Festival de Edimburgo, reconfigurando el Teatro Cubano de Revistas en la Compañía Teatral de Variedades de Gibraltar. El espectáculo, en inglés, comentará intertextualmente sobre *Cómeme*, y al mismo tiempo reconocerá la necesidad de presentar un espectáculo que maneje referencias culturales que puedan ser descodificadas por un público predominantemente de habla inglesa (aunque el inglés para muchos de ellos sea su segunda lengua). Incluso se ha reconocido que de gira por la Península Ibérica existe la necesidad de adaptarse al contexto de la geografía particular de una audiencia con espectáculos que manejen referencias a comunidades y preocupaciones locales. En el *Mamá quiero ser famoso*, que yo

30. KNOWLES. *Reading the material theatre*, pág. 182.

vi en el Teatro Gran Vía de Madrid, se hacían referencias al Real Madrid, a la candidatura olímpica, a un mapa aéreo de la ciudad, a los placeres gastronómicos y a lugares de referencia locales.

En la época del museo teatral donde se construyen edificios que hacen insignificantes los objetos que en ellos se albergan —como es el caso del Guggenheim de Frank Gehry y la Ciutat de les Arts i les Ciències de Santiago Calatrava donde la fachada es primordial—, La Cubana se erige como ejemplo vivo de la tradición nómada, vagabundos de la *commedia dell'arte* y de la tradición de Molière. Sus actores se sitúan frecuentemente entre el público, funcionando como una audiencia que comenta sobre la acción: son a la vez uno de nosotros pero se destacan por su extrañeza, su vestimenta multicolor, sus pelucas mal hechas y sus gafas exageradas. Al resistir asociarse a un espacio de representación permanente, y sin embargo dejar que las necesidades del espectáculo determinen el lugar de representación, han buscado espacios, dentro de la corriente convencional (como es el caso del Gran Vía en Madrid donde *Mamá quiero ser famoso* ha estado en cartelera hasta mayo) y alternativos (como en el renovado Mercat de les Flors de Barcelona, donde se vieron tanto *Cómeme el coco, negro* como *Cubana Marathon Dancing*), a la vez tradicionales (como en el Teatro Lope de Vega de Madrid donde se vio *Cegada*) y reapropiados (como es el caso del Centro de conferencias de Edimburgo donde presentaron *Cegada de amor* durante el festival de 1997), y comentados en asociaciones pasadas (como con la mutación del Tívoli de teatro a cine y vuelta a teatro en *Cegada de amor*). La Cubana nos recuerda constantemente las resonancias espectrales en las vidas pasadas de los espacios. Su preferencia por ubicaciones liminales, en las fronteras de las actividades oficiales³¹

31. Curiosamente, también se podría decir de sus oficinas, que están ubicadas en un polígono industrial de L'Hospitalet del Llobregat pero que estuvieron, durante muchos años, en el Carrer del Carme.

—las calles, los mercados, el metro, el Mercat de les Flors— ha sido crucial para nuestro entendimiento de los códigos ideológicos del espacio. Quizás no sea sorprendente que tanto en *Una nit d'Òpera* como *Mamá quiero ser famoso* los personajes descenden de las últimas filas del paraíso exigiendo tomar parte en la acción que se realiza en el escenario o en el patio de butacas.

En una cultura consumista que ensalza la celebridad, donde los teatros se convierten en restaurantes (como es el caso del Malic en Barcelona y el Beatriz en Madrid) y, frecuentemente, sirven como centros comerciales y bares, y donde las inauguraciones de tiendas se montan como eventos que utilizan presencia de famosos y todo el mundo desea sus cinco minutos de fama, La Cubana nos recuerda que el teatro es más que un local, es un medio de representación a través del cual se celebra la emoción de la teatralidad en una época en la cual el teatro es demasiado a menudo un ritual de aburrimiento sostenido. Mientras que, en los últimos 15 años, una narrativa puede haber guiado muchas de sus obras (*Cómeme el coco, negro*, *Cegada de amor*, *Una nit d'Òpera*, *Mamá quiero ser famoso*), ésta rota por los apartes, los números musicales, las interrupciones y la amenaza inminente de que las cosas puedan salir mal —y que posiblemente la representación no podrá continuar— lo cual revela tanto la fortaleza como la fragilidad del teatro. Este es un teatro con una infusión del espíritu del cabaret, de la revista, de lo burlesco y del carnaval al que el público se enfrenta y a la cual se guía a través de un viaje tanto teatral como político. Existe la posibilidad de un desastre inminente y es esta sensación de peligro en ciernes la que tan frecuentemente presta energía a la obra. ¿Quién puede olvidar los placeres de la acción de *Cegada* que evoluciona simultáneamente en el teatro donde se retransmite la película y el estudio donde se graba la película con los consiguientes golpes de teatro? Los actores que saltan a través de la pantalla para compartir confidencias con el público son quizás la metáfora más brillante de la compañía, una fractura espectacular y juguetona tanto de los mar-

cos cinemáticos y teatrales como de la relación representativa a los marcos habituales del teatro, desestabilizando «the relation between the authenticating presence (the live voice and body) and alienating absence (the technically mediated image)»³² (la relación entre la presencia que da autenticidad [la voz y el cuerpo en vivo] y la ausencia alienante [la imagen contemplada técnicamente]), cuyo fin «ni verdad ni mentira» nos recuerda que permanece fundamentalmente inclasificable. Mientras *Mamá quiero ser famoso* denuncia ferozmente la cultura del «si no sales por la televisión no existes», su teatro ha conseguido resueltamente que el público tenga un papel que interpretar.

Así que, La Cubana, en el año de vuestro 25 aniversario, hago un brindis en vuestro honor; feliz cumpleaños, gracias por el placer, por los engaños, por la creación escénica, por dismantelar las distinciones entre el arte culto y el popular, siguiendo la ópera en *Una nit d'Òpera* con la telebasura en *Mamá quiero ser famoso*; gracias por salir de los espacios contenidos del teatro para invadir estadios reclamados y las calles de la ciudad; por cuestionar nuestra pasividad a través de vuestras estrategias intervencionistas y por el artificio puro de lo que se representa ofreciéndonos algunas de las audiencias más eclécticas y diversas de las que he formado parte; por hurgar en lo que es y puede ser el teatro en vuestras exploraciones de sus relaciones con el arte, la ópera, la televisión y el baile;³³ por una dramaturgia donde la transgresión se aplica tanto a la forma como al contenido, sujeto

32. SMITH. *The moderns*. Pág. 61.

33. Aunque los miembros originales de La Cubana en los años ochenta y noventa ahora trabajan independientemente, su influencia es visible en el panorama cultural de Cataluña. Por ejemplo, Ventura Pons en *Amor idiota* (2004) echó mano de la elasticidad de personaje de dibujos animados de Santi Millán, mientras que el vivaz debut directorial de José Carbacho, *Tapas*, realizado en asociación con Juan Cruz, utilizó un reparto conjunto en su mirada agridulce a un grupo de vecinos de L'Hospitalet.

y objeto; por rechazar la cultura de la celebridad e indicar cómo podemos participar todos en la actividad coral de donde emergió el primer teatro; por abandonar al protagonista único a favor del trabajo en equipo; por ofrecer un espacio para la excentricidad y la comunidad en una época donde el individuo es rey; por poner en escena formas humanas que van más allá del ágil cuerpo perfecto que domina el arte en representación o en el teatro musical, y por celebrar el esfuerzo y el trabajo en que consiste hacer teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BROOK, Peter (1972). *The empty space*. Harmondsworth: Penguin.
- CARLSON, Marvin (2004). *Performance: a critical introduction*. 2a ed. Londres y Nueva York: Routledge.
- DELGADO, María M. (2003). «Other» *Spanish theatres: erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage*. Manchester: Manchester University Press.
- ERVEN, Eugène Van (1988). *Radical people's theatre*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press.
- GEORGE, David y LONDON, John (1996). «Introduction». En: *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*, David George y John London, ed. Sheffield: The Anglo Catalan Society. Pág. 11-18.
- GOLDBERG, RoseLee (1998). *Performance: live art since 1960*. Nueva York y Londres: Thames & Hudson.
- KENNEDY, Dennis (1998). «Shakespeare and cultural tourism». *Theatre Journal*, vol. 50, núm. 2 (noviembre), pág. 175-188.
- KERSHAW, Baz (1992). *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. Londres: Routledge.
- KNOWLES, Ric (2004). *Reading the material theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAVENDER, Andy (2004). «Pleasure, performance and the Big Brother experience». *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, núm 2 (febrero), pág. 15-23.
- MACALOON, John J. (1995). «Olympic Ceremonies as a setting

- for intercultural exchange». Ponencia presentada en el I Simposium Internacional de Ceremonias Olímpicas, Barcelona-Lausana, 13-18 noviembre.
- MASON, Bim (1992). *Street theatre and other performances*. Londres: Routledge.
- MORAGAS, Miquel de y RIVERNURGH, Nancy K. (1995). «Television and Olympic Ceremonies». Ponencia presentada en el I Simposium Internacional de Ceremonias Olímpicas, Barcelona-Lausana, 13-18 noviembre.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1991). «La Cubana, el gran éxito del teatro catalán en 1989». *Estreno*, vol. 17, núm. 1, pág 26-30.
- READ, Alan (1993). *Theatre and everyday life*. Londres: Routledge.
- RUSH, Michael (1999). *New media in late 20th century art*. Londres: Thames & Hudson.
- SAUMELL, Mercè (1996). «Performance groups in Catalonia». En: *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*, David George y John London, ed. Sheffield: The Anglo Catalan Society. Pág.103-128.
- (2001). «Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional. Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus)». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- SELLARS, Peter (2002). «The question of culture». En: *Theatre in crisis?: performance manifestos for a new century*, María M. Delgado y Caridad Svich, ed. Manchester: Manchester University Press. Pág. 127-144.
- SMITH, Paul Julian (2000). *The Moderns: Time, space and subjectivity in contemporary Spanish culture*. Oxford: Oxford University Press.
- VALENTINI, Valentina (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre.

COMUNICACIONES

2 de juny de 2005

El mim a Catalunya: una escola pròpia? Barcelona, 1960-1985

*Mercè Saumell
Institut del Teatre*

Donada l'extensió del tema, cal dir, primer, que centrarem aquesta comunicació en el període 1960-1985 i, principalment, a la ciutat de Barcelona, l'única que en aquells moments gaudia d'una programació estable.

M'agradaria, a més, avançar la nostra idea principal que la contemporaneïtat escènica a Catalunya va consolidar-se, en gran mesura, més a través del cos que de la paraula, més per mitjà de l'acció escènica que del text dramàtic. Pot semblar una hipòtesi agosarada però crec que, a mesura que guanyem en perspectiva històrica, el teatre gestual català adquirirà més importància per la seva gosadia formal i per haver estat una font de renovació de primer ordre per als nostres escenaris. Sovint, però, aquest tipus de teatre ha quedat al marge del teatre oficial (molt fonamentat en el verb) i tampoc ha gaudit de la benedicció acadèmica.¹

El primer pas el va aportar el mot *mim*, un mot entès en el seu doble vessant com a gènere escènic i com a disciplina corporal, com un llenguatge gestual codificat que esdevé eina actoral. En aquest darrer sentit, podria aplicar-se a de-

1. Sortosament, hi ha excepcions. Un exemple seria el reconegut investigador, crític, editor i catedràtic de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona Joaquim Molas. En una entrevista apareguda a *La Vanguardia* fa grans elogis del teatre de dramaturgia no textual amb frases com: «La Fura dels Baus y Comediants son grupos excepcionales; el teatro catalán no ha estado tan bien en todo el siglo.» Josep M. Sòria (*La Vanguardia*, 17-IX-2000, pàg. 49-50).

nominacions com teatre de gest o gestual, teatre corporal, teatre visual, teatre del moviment, etc.

Certament, en la dècada dels seixanta, el mim s'identificava sovint amb una sola escola, la de Marcel Marceau,² basada en la imitació, molt estilitzada, de comportaments i objectes de la vida quotidiana. El discurs del mim, tal com diu el propi Marceau, potser l'actor silent més cèlebre del passat segle xx, radica en un principi molt simple: fer néixer el visible d'allò invisible i, al mateix temps, allò invisible mitjançant el visible. El llenguatge econòmic i alhora intens del mim encaixava en l'esperit d'aquells anys seixanta, amb l'exaltació del cos, del nudisme, amb una certa estètica *naïf* vinculada al moviment *hippy*, al minimalisme i a l'anticonsumisme (incrementat després de la crisi mundial del petroli). Però veurem com després de 1970, el mim es diversifica i apareixen propostes d'estètiques surrealistes o abstractes, tot inventant gestos socials de bell nou, gestos no naturalistes que s'oposaven al teatre convencional.

Un altre tret distintiu del mim consistia en aquella idea utòpica segons la qual el llenguatge mímic era una expressió codificada però universal, un llenguatge gestual que podia ser compartit per espectadors d'arreu, més enllà de les fronteres i dels seus respectius idiomes. Curiosament, veurem com aquesta quimera va trobar el seu vessant pràctic a Catalunya, ja que va ser el seu teatre gestual, derivat del mim, el que va donar-li una projecció internacional, especialment entre 1970 i 1985.

Amb l'arribada d'aquestes tècniques corporals, els actors catalans van començar a familiaritzar-se amb una nova terminologia aplicada al moviment: cadència, ritme sincopat, *tableaux*, reiteració, figura... terminologia moltes vegades

2. Marcel Marceau (1923). Gran virtuós de la tècnica mímica, treballa una pantomima romàntica, hereva del Pierrot, amb la cara blanca, i dolces melodies que pauten els seus moviments descriptius. El 1947, Marceau creà el seu popular personatge Bip, una espècie de *sans-culotte* modern.

emparentada amb la de la música o de la dansa. També la crítica, en termes generals favorable a aquest nou gènere, s'adapta a aquest tipus de vocabulari, a vegades per pur contagi, ja que sovint els grups de mim actuaven amb membres de La Nova Cançó, com en el cas d'Els Joglars a La Cova del Drac, on compartien escenari amb Els Setze Jutges. Però també era el cas de Gran Guinyol (Joan Guasch, Marta Carbonell, Llorenç Prats, Àngels Biscarri, Marc Rius i Joana Retuerta), futur Trup 69, que solien treballar al costat del cantautor mallorquí Guillem d'Efak.

Recordem, per exemple, una crítica apareguda a *El Correo Catalán*, signada per C., i apareguda el 3 de gener de 1968. Aquí observarem un lèxic propi de NO-DO, del noticiari oficial.

El recital de mimo fue interpretado por el grupo Gran Guinyol. El difícil arte de la mímica fue admirablemente conseguido por estos jóvenes artistas. El primer número, en colaboración con Guillem d'Efak con «Sa Cançó de Son Coletes», resultó de un efecto muy armónico y de gran realce escénico, y fue premiado con una gran ovación [...]. Gran Guinyol pronto se podrá admirar en locales de la ciudad Condal. Ellos y otros grupos de mimo, formados ya, y otros que seguramente se formarán, serán los precursores de este arte que a no tardar llenará grandes salas de espectáculos.

Recordem, a més, que la censura teatral franquista va perdurar fins al 1977, dos anys després de la mort del dictador. I, en aquell temps, el mim consentia una més gran complicitat amb el públic a partir d'un nou argot farcit d'accions i moviments amb dobles i triples sentits. A banda, per tota una generació d'actors que no volia fer teatre en castellà, o adaptar-se a un teatre català convencional, el mim representava de fet un camp d'experimentació escènica, una oportunitat d'atrevir-se amb noves estètiques i, com ja hem assenyalat, una ocasió per a eixamplar fronteres. Quan va celebrar-se la Primera Setmana de la Pantomima a Pareds del Vallès, organitzada per Els Joglars, del 9 al 14 de juliol

de 1968, Albert Boadella contestava d'aquesta manera quan li demanaven les conclusions d'aquesta experiència:

Potser la més interessant hagi estat la que fa referència a allò de què parlàvem abans, la necessitat de dur el mim a tots els públics, trencant una barrera que ens separa de les masses populars [...]. Enguany la Setmana ha estat pensada de forma que tingui una continuïtat. Volem, però, que cada any s'encarregui un grup diferent de l'organització. Així la tasca esdevindrà comunitària. I és molt possible que en la propera edició de la Setmana fem venir personalitats del mim o bé companyies estrangeres que prenguin part en les converses, ens mostrin les seves tècniques i ens permetin de comparar-les i fins i tot d'assimilar-les. És important no tancar-se. En aquest cas, tancar-se significaria morir de consumpció.

(*Tele-Express*, 26-VII-1968, pàg. 13)

Ben provat és que la renovació escènica contemporània, inclosos el mim i el teatre gestual, van entrar a Espanya a través de Catalunya. Com en altres àmbits culturals, durant la darrera etapa del franquisme, París va esdevenir per a molts catalans del món escènic un model cultural i una ciutat on poder créixer professionalment. Justament, l'arribada del mim a casa nostra va associada a noms com els d'Anton Font, Albert Boadella i Albert Vidal, tots tres formats a la capital francesa. El desig d'internacionalitat era evident en aquell aïllament tan propi de la societat franquista.

ESCOLES

El Teatre Viu (1956-1962) de Ricard Salvat, Miquel Porter i Moix, Helena Estellés i Pepa Palau, constituïa una secció experimental de l'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona). Allà és on va començar a practicar-se l'art del mim a Catalunya: temes proposats pel públic, dits *a soggetto*, pantomimes i mimodrames... Però la professionalització d'aquest nou gènere arribarà a través d'Els Joglars, grup format

el 1962, també a partir d'un sector de l'ADB. Ells encetaren a casa nostra aquest neo-cos escènic, entre la codificació de la mímica francesa, l'espontaneïtat, la comicitat mediterrània, el desig de transgressió, els tocs escatològics...

El pioner, Anton Font, va marxar a estudiar a París amb Marceau el 1954, quan l'escena catalana estava segmentada de la resta d'Europa. En tornar, crea un personatge, en Mec, que adaptava els temes que Marceau havia realitzat per al seu Bip, com ara *Mec domador* o *Mec pintor*. També va crear Joglar, nom de voluntat popular, al qual afegirà una s quan s'uneixi a Carlota Soldevila, actriu, i a un jove Albert Boadella, format també a París amb el mim Pierre Saragoussi, deixeble d'Étienne Décroux.³ Els unia la lluita anti-franquista, el referent cultural francès i el desig de creació d'un teatre innovador.

Cal recordar, però, altres mims presents a Catalunya en aquells anys: l'oblidat barceloní Antonio Malonda, el ja citat grup Gran Guinyol, el mestre xilè Italo Riccardi (format a França), l'argentí Julio César Castronuovo (format a França) o l'andalús José Luís Gómez (format a la República Federal Alemanya). I si repasséssim les hemeroteques veuríem com l'arribada de grups de mim i de teatre gestual de fora va ser considerable, a través de les programacions del Teatro Candilejas, el Teatre Capsa, el Teatre Windsor, i el Teatre Romea (dins els Memorials Xavier Regàs). És sorprenent descobrir la vitalitat teatral barcelonina en aquest sentit en els anys seixanta, encara en ple franquisme, ja que parlem de noms tan destacats com Living Theatre, el Piccolo de Milà i els seus espectacles de *Commedia dell'Arte*, la Companyia Wolfgang Mehrling, Roy Hart, la mim argentina María Escudero (deixeble de Marceau), el Teatre de Pantomima de Wroclaw, el duo format per Albert Vidal i l'anglesa Cee Booth...

3. Étienne Décroux (1898-1991). Es considera Décroux com el pare de la pedagogia contemporània del gest, tot centrant l'art del mim en el valor abstracte del cos i despullant-lo de tot contingut figuratiu.

En aquest punt, també m'agradaria assenyalar com el mim va establir un model més liberal del cos, més igualitari. Nois i noies, enfundats en els seus *maillots* negres, sovint feien els mateixos exercicis preparatoris d'equilibris, resistències, etc., trencant així els clixés estereotipats de gestualitat masculina-femenina del teatre més convencional. Recordem que, seguint les models europees, s'admiraven els cossos femenins filiformes, esvelts i primers, com el de la *top-model* britànica Twiggy, reflectits, per exemple, en la Barcelona de la *gauche divine* en els estampats pop de la truiteria Flash-Flash a prop del carrer Tuset, on encara poden contemplar-se. Més enllà de les anècdotes, Anton Font assenyala l'interès que van tenir les classes que la mim Lilliane Grillon, de la Companyia Wolfgang Mehring, va proporcionar a Els Joglars durant la seva estada a Barcelona. Recordava com les noies de la companyia es queixaven de la disciplina física d'altres mestres, tots homes, però la Grillon, curiosament, va resultar ser encara més inclement.⁴

Justament, en la frontera dels anys setanta, és quan el teatre gestual català adquireix una personalitat més definida. Després del Maig del 68, el mim descriptiu de Marceau, de cara blanca i *maillots* negres, o l'hermetisme formal de l'escola Décroux comencen a decaure. Els creadors s'encaminen vers un teatre gestual, amb objectes reals, vestuari, cara neta i fins i tot paraules... Els Joglars, amb el seu espectacle *El Joc* (1970), esdevindrà un dels grups pioners, a nivell internacional, d'aquesta línia trencadora. Així ho corroboren les paraules del mestre Jacques Lecoq,⁵ tan decisiu en la formació d'actors gestuals catalans: «Després de 1968, el mim anomenat clàssic trontolla. Les companyies canvien i

4. Paraules extretes d'una conversa amb Anton Font a El Timbal (Barcelona, 23-V-2005).

5. Jacques Lecoq (1921-1998). Pedagóg del gest interessat en la forma com el cos de l'actor s'integra en l'espai i en la manipulació d'objectes. També s'interessà pels gèneres històrics com la tragèdia grega o la *Commedia dell'Arte*.

abandonen els clixés del mim per un teatre del gest i de la imatge. Penso en Els Joglars, grup espanyol que va presentar en el Festival Internacional de Mim de Frankfurt de 1970 el fragment *Adam i Eva*. Aquesta data és important per a mi, ja que va ser el primer Festival en assumir públicament el canvi del mim, que va enterrar el model de mim "que cull flors". Nombroses varen ser les discussions que van tenir-hi lloc en un clima agitadament positiu.»⁶ Complementen aquestes paraules les d'Albert Boadella referint-se al mateix moment, Frankfurt 1970: «A Lecoq li agradava molt el nostre treball i la nostra desviació respecte al mim blanc. El fet que un home del seu prestigi ens recolzés públicament va ser importantíssim per a nosaltres.»⁷ Han estat deixebles de Lecoq a París Albert Vidal, Joan Font, Anna Lizaran, Toni Albà, Sergi López, Berty Tovías, Clara del Ruste, Jordi Purtí, Pepa López, Pep Bou, Albert Jaén, Helena Pla, Bonasort Codinachs, Montse Bonet, entre molts d'altres, tots noms importants per a la creació i per a la pedagogia escèniques des de 1975 ençà. Justament, l'aspecte pedagògic ha fet que es mantingui una certa continuïtat, sobretot fins al 1992.

L'any 1976, Pawel Rouba, mim polonès de l'Escola de Henry Tomaszewski, i des de feia tres anys professor d'Expressió Corporal a l'Institut del Teatre de Barcelona, va proposar al seu director, Hermann Bonnín, iniciar uns cursos complets de mim i pantomima davant la creixent demanda d'una part important de futurs actors. La tendència la marcaven el treball d'Els Joglars, els primers passos d'Els Comediants, les disciplines corporals impartides a escoles particulars, obertes a les noves pràctiques, com l'Adrià Gual (1960), Estudis Nous de Teatre (1969) i la resistent El Timbal (1969), d'on va sorgir la companyia de mim Teatre del

6. LECOQ, Jacques (ed.). *Le Théâtre du geste*. Pàg. 138.

7. Paraules citades en l'article de Mercè SAUMELL. «Jacques Lecoq and his influence in Catalonia». Dins: *The Paris Jingsaw*, David Bradby i Maria Delgado, ed. Pàg. 107.

Rebombori, liderada per Anton Font, i organitzadora de les Setmanes Internacionals de Mim a Barcelona a inicis dels vuitanta. D'altra banda, remarquem la presència abans citada de companyies estrangeres a la ciutat, com el britànic Lindsay Kemp o el nord-americà Stewy que hi feren llargues temporades. Havien sensibilitzat la gent de cara a fer un treball seriós quant al mim i al teatre de gest.

En aquest clima favorable al teatre de gest, a l'octubre de 1976, s'instituí a Barcelona una de les primeres escoles semioficials de mim i pantomima de tota Europa. Pawel i Irene Rouba, Andrej Leparski, Jordi Ventura, Joan Andreu Vallvé, Maria Rosas... foren alguns dels seus primers professors en un període presidit per la investigació i la internacionalització. Recordem, a tall d'exemple, que dels 22 alumnes matriculats en el curs 1980-1981, 12 no eren espanyols (la internacionalitat també ha estat una constant en altres escoles de mim com la de Marcel Marceau, Jacques Lecoq o Philippe Gaulier).

Des de les primeres promocions sorgides de l'Escola, diverses companyies de teatre catalanes i d'altres bandes, demanaren la col·laboració de gent de Mim i Pantomima a l'hora de preparar els seus espectacles o bé per actuar-hi: el nivell d'exigència corporal en el teatre català d'aquells anys és, en conseqüència, notable. A més, destaca el fet que de les seves aules sorgiren diversos professionals, a través de companyies com El Tricicle, Vol-Ras, Teatre de la Bohèmia o bé com a intèrprets individuals o membres d'altres col·lectius (Jürgen Müller/La Fura dels Baus, Gilbert Bosch/Grappa Teatre, Dietrich Grosse/Lanònima Imperial, Christian Atanasiu, Jordi Vilà, Gemma Beltran, Lluís Graells, Pepelú Guardiola...) que dinamitzaren el nostre panorama escènic dels anys vuitanta.

Les dues influències, la francesa i la polonesa, més marcades per la preparació atlètica,⁸ corroboren l'establiment

8. «Poland and Czechoslovakia have old and vital mime traditions, which have gown because of government subsidy and despite govern-

d'un mètode de treball actoral corporal que esdevé propi des de finals dels anys setanta. Un sistema de treball que prova i invalida a partir d'una recerca constant, a partir de l'experimentació empírica tenint molta cura de l'espai i de la manipulació d'objectes. El que és clar és que la improvisació, com a eina actoral, determina la idea de joc en les seves respectives estètiques.

El procés sol ser igualment compartit: elecció d'un tema, període de documentació i primeres improvisacions a partir del material recollit. Després, vindria una etapa de rebuig de dades sobreres i, paral·lelament, d'aprofundiment en els elements seleccionats. Aquesta seria la segona tanda d'improvisacions fins arribar a la fixació i enriquiment del material treballat i retreballat per mitjà de les improvisacions. No parlem, per tant, d'improvisacions pures, sinó sobre un material donat, sobre un tema rector que es veu sotmès a paulatines variacions.

Si repasséssim la nòmina de grups i creadors de teatre de gest a Catalunya, a l'igual que el seu nombre d'estrenes i de representacions, segurament superaria a la d'espectacles de dramaturgs textuals catalans de la mateixa època. A més dels ja citats, podríem afegir els noms de La Fura dels Baus, Curial Teatre, Sèmola Teatre, Zotal Teatre, Pasta Blanca, Bufons, Dram Bakus, Pigeon Drop..., sense oblidar creadors escènics d'altres procedències, més vinculats a la *performance*, com Carles Santos o Jordi Benito.

ment control. The Polish mime Henryk Tomaszewski produces elaborately and ornately neobaroque productions performed by heavily muscled, well-oiled actors and actresses often clad in the smallest bits of gold lame. Tomaszewski's expressive movement vocabulary, a hybrid of mime and ballet, is an important development in a country in which modern dance is almost unknown.» LEABHARDT, Thomas. *Modern and Postmodern Mime*. Pàg. 18.

BIBLIOGRAFIA

- BARDBY, David i DELGADO, Maria (ed.) (2002). *The Paris Jigsaw*. Manchester: University Press.
- CORNAGO, Óscar (1999). *La Vanguardia Teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros.
- FONT, Anton (1981). *El Mim*. Barcelona: Editorial Laia.
- LEABHART, Thomas (1989). *Modern and Postmodern Mime*. Londres: McMillan.
- LECOQ, Jacques (ed.) (1987). *Le théâtre du geste*. París: Bordas.
- MARINIS, Marco de (1980). *Almanacco del mimo contemporaneo*. Firenze: La Casa Usher.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta

Francesc Massip i Iban Beltran
Institut del Teatre

Aquest pretén ser un recorregut provisional per una tipologia mestissa d'espectacle, on la paraula poètica pren cos sobre l'escena en la veu i/o moviment de l'interpret-recitador, estimulada per un espai sonor i distints components cinètics, visuals o audiovisuals. Una fusió de llenguatges en què artistes de distintes procedències entren en contacte i en la fricció de les respectives creativitats generen un nou (o no tan nou) format d'espectacle.

La barreja dels diferents llenguatges artístics és una característica fundacional de les avantguardes històriques que van emprendre el seu objectiu de renovació de les arts propiciant la seua transversalitat i intercomunicació, alhora que van explorar la complementarietat dels distints gèneres amb la intenció de revitalitzar les respectives formes d'expressió i de descobrir noves maneres de trobar-se amb els seus contemporanis. Des de llavors les experiències creatives més innovadores es couen en l'espai del mestissatge, lluny del castrador dogmatisme acadèmic, a la perifèria dels gèneres, allà on la mescla es fa fèrtil i neixen els més esplèndids híbrids.

En l'últim quart del segle passat els artistes plàstics de les anomenades neoavantguardes van sentir la necessitat d'obrir-se de cames a múltiples estímuls procedents del teatre, la dansa o la música i de l'acoblament en sortiren experiències com l'«accionisme», el *happening*, la *performance* o el *body art*, que conreaven la corporalitat i l'esdeveniment com a experiència de vida (Goldberg, 1996). També els poetes i els

músics (pensem en les trencadores incursions escèniques de Carles Santos) han temptejat experiències semblants, lluny de les regles directrius que marquen cada llenguatge singular, i amb la intenció d'enderrocar els límits i les convencions imposades a l'activitat artística. Procedent de l'art conceptual i la performance, Carles Hac Mor, juntament amb Ester Xargay, van ser els primers poetes que es van prodigar a les nostres latituds en el territori de l'acció artística. I és a partir d'aquest context que s'inscriuen les que anomenem «dramatúrgies de fusió» que han proliferat en els últims anys a Catalunya, de les quals ara i aquí, en un intent d'acotar conceptes i per tal de no sobrepassar els límits d'una modesta comunicació, haurem de cenyir estrictament a les propostes que han sorgit dels poetes, amb la complicitat, ben cert, d'altres artistes de l'espectacle.

CREAR A VEU ALÇADA

Un dels fenòmens més lliures i singulars dels últims anys és l'operació cada vegada més freqüent de fer enfilars la poesia a l'escenari, d'on no hauria d'haver baixat mai. Al cap i a la fi l'escriptura no és més que les restes del naufragi de la poesia, la qual només viu fent tremolar la seua vela sobre la inestable cresta de la mar. El poeta crea instal·lat en el vaivé de l'onatge, en el trontoll de la vivència, en la immensitat de l'instant. Cada vegada que vol tocar terra, però, s'embarranca. És necessari, perquè només amb el naufragi —la paraula escrita, encallada sobre el paper imprès— les seues empremtes poden arribar al futur.¹ Però el canal originari del fet poètic, exactament igual que el teatral, és l'oralitat, la viva veu d'on ragen els fonemes sense la cotilla de la lletra. Una altra cosa és que la imperiosa necessitat de fer-se perdurable hagi exigint a la poesia (i al teatre) acollir-se al tros d'eternitat que proporciona la «lletra dura» (*literatura*), d'altra ban-

1. MASSIP, F. «A la cresta del vers». *Avui*, 27-XII-1999.

da un òptim mecanisme de difusió. Com sap molt bé Eduard Escoffet, un dels joves promotors d'aquestes propostes, amb qui compartim l'afició per la literatura medieval, en aquella època trobadors i joglars escampaven arreu afanys i preocupacions personals i col·lectives gràcies a la seua competència elocutiva i performativa, destres en la dicció, el gest i el cant. La impremta facilitarà la propagació massiva, però també potenciarà el procés de lectura silenciosa i solitària. I, endemés, permetrà un major control per part de les classes dirigents. Fixem-nos que el poder intervé principalment amb la promoció de la lletra impresa i del rol de l'escriptor, en la mesura que l'escriptor produeix obres tangibles i inspeccionables que es recullen en llibres analitzables i també censurables, en fi productes econòmicament rendibles, i d'aquí els guirigalls de les fires de vanitat com Guadalajara o Frankfurt. Per això mateix hi ha hagut una marginació secular envers totes aquelles expressions artístiques que, per la seua naturalesa efímera, s'escapen de qualsevol sistema de vigilància car la seua evanescència i mutabilitat els fan inaferrables, cosa que no permet que els passin revista els ensopits inspectors i porucs guardians del tedi.

Un recital poètic no pot ser l'inventari de les restes del naufragi (els versos publicats en sengles llibres). Cal que, amb les restes, es reincorpori el bellugar de l'oriflama sobre el revolt espill del mar. Cal rescatar l'instant de la vivència del poeta i reviuir-lo.

Trencant inèrcies seculares, les avantguardes del segle XX maldaran per restituir la fisicitat sonora de la poesia i la seua dimensió escènica. El dadaisme d'Hugo Ball, Kurt Schwitters o Tristan Tzara escamparia arreu d'Europa els versos sense paraules, els poemes de sons, recitats simultanis barrejats amb crits, xiulets i cants a l'uníson en un pandemòni verbal continuat per Artaud i les seues «glossolàlies». Un esperit reprès per Joan Brossa amb la seua poesia escènica exuberant d'imaginació i audàcia. I és en aquesta línia que s'inscriuen les noves propostes que —malgrat viure l'eclosió a finals dels vuitanta, no va ser fins a meitat dels nor-

anta que van començar a conèixer-se sota el nom de «poli-poesia»— basades en una enorme independència expressiva i amb la voluntat de donar cos i moviment a la creació verbal.

No fa gaires anys que un sòpit catedràtic universitari va desestimar el projecte d'una tesi doctoral perquè el doctorand pretenia estudiar un autor viu. Fa pocs dies, encara hom denunciava a la premsa que a la universitat mai no es veia desfilar cap escriptor català viu. Sembla que l'acadèmia és del parer que «un arbre es mesura millor quan està caigut», com resa un títol de Bob Wilson (*Les guerres civils*, 1984). Per contra, aquí ens ocupem de creadors en actiu, i qualsevol anàlisi d'una cosa viva i en procés d'evolució i transformació és forçosament provisional, com efímers i canviants són les «escenificacions» poètiques de què parlem.

TRETS DISTINTIUS

Però, quines serien les característiques que comparteixen la tipologia d'*espectacle de poeta* de què parlem?

En primer lloc, tenen a la base la paraula poètica, creada d'antuvi i arranjada posteriorment amb la intenció de ser dita davant d'un públic, en un acte de dimensió espectacular on l'audiència i les condicions de recepció en determinen el resultat.

D'altra banda, no hi ha una voluntat narrativa, no es vol explicar una història, cosa que tampoc no és un tret definitori del teatre actual. De fet, s'escamoteja qualsevol argument presentat segons les estratègies dramàtiques a l'ús. Això no vol dir que no hi hagi una dramaturgia o una estructura perfectament computada per tal de crear el *crescendo*, els clímaxs i els anticlímaxs necessaris per dur a bon port la progressió de l'acte. La finalitat que amaga l'*espectacle de poeta* és la immediatesa del contacte directe amb el públic i la consegüent complicitat i implicació de l'espectador. Això suposa convertir el text poètic en una excusa per tal d'arribar a una més àmplia audiència, en la mesura que, a través del format es-

pectacular, s'aconsegueix una connexió directa no tant amb el poema i el que diu ans especialment amb el poeta i el com ho diu.

En tercer lloc, solen convocar distints llenguatges artístics en la realització de l'acte: interpretació i de vegades moviment per part del recitador, que emprà recursos expressius procedents de l'art actoral i/o coreogràfic; utilització d'un correlat sonor-musical, generalment en directe, i sovint creant interacció amb el recitat, de manera que la veu del rapsoda col·labora en l'estructura rítmica i melòdica; utilització d'alguns elements de posada en escena com la llum, la presència d'objectes escènics, la incorporació de fil·lats i projeccions, que incideixen en el producte creatiu.

En quart lloc, i potser aquest sigui un element que el singularitza i distingeix d'altres tipus de performance amb característiques similars, en aquesta mena de muntatges és el poeta mateix qui fa pujar a escena la seua pròpia obra. Aquesta característica definiria el que anomenem *espectacle de poeta* davant d'altres recitals purament poètics, tot i que puguin estar compostos dramàticament per ser representats a escena.

A més a més, es genera també un nou element distintiu respecte a altres tipologies d'escenificació: el mateix poeta no acostuma a disposar d'una tècnica actoral apresada, tot i que n'utilitzi els recursos de forma espontània per tal de convertir en vivència escènica el poema prèviament escrit. En aquest sentit estariem d'acord que la recepció d'un poema d'Enric Casasses difereix enormement si el recita una actriu o un actor tècnicament preparat o si el diu el mateix Enric Casasses. Aquesta darrera opció incorpora un element d'autoexhibicionisme, considerat en sentit positiu, car proporciona l'experiència viscuda del propi poema.

Pel que fa a la textura de l'espectacle, aquests creadors no estan marcats per les mateixes convencions que tenen presents els dramaturgs (entengui's: línia d'acció base, presentació-nus-desenllaç, perfils de personatges, etc.). Com ens explica Albert Roig, «ho fem d'una manera més visceral,

més a flor de pell: jo vull estar viu dins del text i fer-lo créixer». Aquest procés creatiu es desenvolupa sobre l'escenari amb la llibertat que els atorga ser els autors dels textos: no se senten condicionats per res més que no sigui el tipus de comunicació que s'estableix amb el públic d'aquell moment i d'aquell recital.

Com que la base és l'oralitat, la paraula dita, un dels recursos que millor resulten és la utilització fonètica i musical del text poètic, de vegades convertida la veu en instrument, com ens explica Josep Pedrals, que acaba de fer-ne una curiosa experiència a Brussel·les, en què la cascada fònica –de pulsions dadaistes– del seu recitat s'acompassava rítmicament amb la música, i més quan el text català no era comprès per l'auditori.

La poesia arriba a través dels sentits pels quals s'expressa el teatre: la veu, la música, la imatge, etc., una articulada fusió d'elements que es transforma en harmonia. En síntesi, es tracta d'un fenomen escènic que va més enllà d'allò literari i que sens dubte amplifica el nombre de receptors, perquè la vivència en directe depassa la limitada incidència del format llibresc en franca regressió o estancament.

Denominadors comuns que de fet abasten un ampli ventall de manifestacions i propostes poètiques, sovint a la frontera amb altres disciplines, però amb l'objectiu de contactar en directe amb el públic, que van des dels recitals d'Enric Cassasses acompanyat pels pianets de Pascal Comelade, fins a les propostes d'Albert Roig i Albert Mestres o les que Gerard Alaió, Eduard Escoffet, Josep Pedrals i Martí Sales van realitzar amb *Wamba va!*, on la paraula poètica esdevé un element més en paritat de condicions amb la resta de components que conformen l'espectacle.

PUNTS D'ENCONTRE

Moltes d'aquestes iniciatives s'han esbadellat al barri del Raval, una de les zones més formiguejants, variades i actives

del Cap i Casal. Allí han nascut espais com l'ALA (Associació Lliure Antiprohibicionista), que empara el Kabaret Obert d'uns agitadors culturals com Joan Casellas, Àngel Pastor, Xavier Sabater i Pere Souza que fonen la *performance* amb l'art d'acció, la poesia oral i gutural amb la improvisació. O AREAtangent (www.reatangent.com), un espai de creació i visualització multidisciplinar, que acull les propostes més alternatives i on per exemple s'ha posat en escena la creació contemporània amb espectacles com *I pelava la taronja amb les dents* o *Jo i la dona despullada* d'Albert Roig. També al Raval se situa el bar L'Horiginal, on Josep Pedrals, cada dimecres des de fa tres anys, organitza un cicle de recitals. I al seu davant hi ha el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), on s'ha desenvolupat durant cinc anys Proposta, el Festival Internacional de Poesies + Polipoesies que, sota la batuta d'Escoffet, han convertit Barcelona en la capital d'aquesta tipologia corporal i escènica del llenguatge poètic, i on en la darrera edició, l'esmentat Roig presentava *Salvatge cor* amb el concurs de ballarins com Àngels Margarit i Alexis Eupierre, músics com Krishoo Monthieux (instruments electrònics i percussió) i Marc Egea (viola de roda, un expressiu referent joglaresc), intèrprets com Sílvia Bel i projeccions videogràfiques filmades per Dionís Escorsa. Un espectacle que ha anat adaptant-se als distints espais on s'ha mostrat i en conseqüència, ha anat transformant-se segons les circumstàncies.

Precisament aquestes manifestacions han obtingut una ressonància especial en la mesura que s'han prodigat en tota mena d'espais, oberts o tancats, delimitats o no per un escenari, en definitiva sense condicions prèvies que imposin una determinada relació amb l'espectador; una ubiqüitat que ha facilitat l'accés d'un públic heterogeni i sovint poc contaminat de les convencions escèniques a l'ús. L'absència, doncs, d'un espai determinat atorga als intèrprets-poetes una gran disponibilitat de creació de sentit.

Per exemple, nosaltres vam veure *Salvatge cor* al saló d'actes d'UGT (a la rambla de Santa Mònica), en una vetlla-

da cultural amb piscolabis que va convocar un auditori certament divers i bigarrat. Enmig d'aquell espai asèptic, una gran aula sense escenari i amb una limitada acústica, Albert Roig va interpretar els seus versos enganxat a un micro que feia reverberar la veu fins a la més absoluta incomprensió. Tant se val. L'important era l'autor en directe pronunciant sonores paraules i en continuada interacció amb els altres artistes. Els diferents llenguatges s'encadellaven, solapant-se, amb una superposició de taques i es col·lapsaven en un batibull expressiu i singular. Al fons es projectaven estimulants imatges videogràfiques d'Escorsa, veritables poemes visuals que feien honor al gran Brossa: una copa de vidre precipitada sobre el teclat d'un piano, un ball de ninots i ombres o la col·lecció de postures sexuals en moviment disposades en una vitrina com papallones fixades amb agulles al tauler i amb el rètol descriptiu als peus, talment el mostrar de serveis que decora el Lupanare de Pompeia.

Ben diferent, per altra banda de l'anterior espectacle que li havíem vist l'any passat. En motiu del I Festival Internacional de Teatre de Tortosa, Albert Roig rebé l'encàrrec de presentar un espectacle a l'entorn del poeta Abu-Bkr, poeta tortosí del segle XII del qual tan sols se'n conserva un poema. Per aquesta ocasió Albert Roig va crear els textos i igualment va envoltar-se de músics, un actor, una actriu i una ballarina. L'espectacle, però, va estar codirigit per Jordi Oriol i Sílvia Delagneau. Ens trobem davant d'un cas en què l'*espectacle de poeta* rep una atenció molt més acurada que les que hem estat descrivint fins al moment. Però tal com ens comentava Albert Mestres les «finalitats i resultats diferents, és clar. Hi ha diferents formes de fer pujar la poesia a escena, i per tant, hi ha diferents resultats». La intervenció d'Albert Roig des de l'escenari ja suposava una connexió concreta amb el públic; de fet, també es buscava aquesta connexió des dels mateixos organitzadors del Festival en encarregar un espectacle al poeta contemporani més important de Tortosa.

Aquesta primavera, l'Espai Brossa, en homenatge al mestre del *postteatre* i de l'escena *intergeneràtica*, va organitzar Barri

Brossa, un recorregut pels nous territoris de la poesia de l'irrepresentable i del silenci, conjunt d'actes que va culminar amb *Wamba va!*, sucosa performance ideada per Gerard Altaió, Eduard Escoffet, Josep Pedrals i Martí Sales, membres actius de la més jove generació poètica d'agitadors contemporanis que, ara que està de moda posar-hi noms, bé podríem batejar com Els infectables perquè defugen la puresa de gènere i s'exposen a la infecció, és més, l'activen, fins i tot se la inoculen. Contaminen el vers d'estirabots escènics, ocupen el Mercat de les Flors amb automòbils disfressats de llibres en una veritable operació de *tunning* elevada a l'alta cultura gràcies a les Publicacions de l'Abadia de Montserrat que han proporcionat a l'espectacle cinc mil quilos de llibres condemnats a la guillotina, d'aquells que recullen les bajanades que s'ensenyen a la universitat i que els seus lectors estudiants —i molts professors— mai no compren, ans fotocopien. Fèrtil símbol escènic del pes de la cultura, tan feixuc que és capaç d'enterrar literalment l'acció construint una paret de volums a la boca de l'escenari on s'esgargamellen un parell d'actors en guisa de Vladimir i Estragó en un diàleg pseudobeckettà a l'espera d'un bon got (de vi). El públic vagareja entre els múltiples focus d'atenció, obsequiat per uns cambrers de can Foix de Sarrià que ens ofereixen coca i cola (ratlles de pols blanc i tubs de pega) i algun bombó de xocolata amb el rostre del poeta pastisser, mentre uns cecs reciten versos entaforats al cotxe i una lletrada gallina amb peücs picossa els llibres oberts. Imatges que argumenten sobre la inutilitat i l'atzucac de la lletra impresa. La dansa encercla la poesia gasosa i en comparteix l'abstracció. Fins a sis automòbils participen en una coreografia amb les portes obertes i el concurs de tres ballarins.

De sobte, uns actors enfilats al capó dels cotxes esclaten en una erupció d'enginy i enceten un combat verbal en què s'escupen locucions i frases fetes, però lleugerament contrafetes, per atorgar-los nous significats en un brillant acte pirotècnic de parèmies i refranys. En un racó, mentre un cor canta «Rosor llum de la meva vida», una arcaica impresso-

ra de paper continu vomita fulles i fulles amb el programa de mà, però de tant en tant amb missatges ocults: «Quan la llengua és eixuta, acostuma a resoldre la seva aspror amb una sintaxi preclara, fluïda... –Eeei! Fa hores que bavejo mirant-te i he pensat que aquesta salivera hauríem d'aprofitar-la per humitejar més coses que la meva placa base... Cada cop que em masturbo m'imagino la teva "ip". Ara que t'he trobat voldria comprovar què hi ha a part de la testa. Que vingui ta mare, que vingui ton pare: hi haurà dildos per tots! Sé que som una parella ideal, ho he sabut des que t'he vist. Un servidor ha observat que no veníeu amb companyia. Després d'aquesta nit et quedarà el port tan dilatat que demà no hi haurà qui t'endinyi les mateixes connexions. Hola, no ens coneixem, i tinc tantes coses per explicar-te!, anem per feina i en lloc de tanta xerrameca passem directament als fluids.»

Tot s'encomana, i el públic deambula excitat i encuriós, cadascú fent un recorregut personal i diferent per l'espectacle. Malgrat que sovint sembli un caos, totes les accions estan molt mesurades i perfectament cronometrades.

Igualment proper a l'acció poètica, però escenificat en sales més petites o fora dels escenaris més convencionals, trobem el *Poema-riu* d'Albert Mestres. Dóna la coincidència que l'autor l'ha presentat anualment els mesos de novembre: al Fort Pienc de Barcelona (2003) i al bar La Vaqueria de Tarragona (Tardor literària 2004).

Albert Mestres inicia l'acció amb la lectura d'un sonet («La vida nova») abans d'introduir el públic a la sala. Una vegada llegit, el poeta permet que els espectadors ocupin l'espai, i els dóna un full on hi ha imprès un fragment del poema que ha de representar. L'explicació que ens dóna Albert Mestres és que d'un riu en veiem sempre fragments, parts, i mai no el podem assolir plenament. La mateixa sensació es pot traslladar a la lectura de l'extens poema-riu que (re)presenta: el públic deixa el paper que l'autor li ha repartit en entrar a damunt d'algun dels faristols que hi ha escampats per la sala. Ho fa aleatòriament. Albert Mestres, aleshores, reconstrueix un recorregut passant per aquests faristols, un a un, i llegint

el fragment que hi hagi a cada un d'ells. Es crea una relació activa amb el públic, ja que la fragmentació del poema força l'espectador a participar en la (re)construcció del sentit.

Quedi més a prop de l'acció poètica i la *performance* o bé quedi més a prop de l'espectacle teatral convencional, podem parlar dels *espectacles de poeta*, doncs, com a veritables escenificacions frontereres perquè se situen als límits de la poesia, el teatre, el cant, la música, la dansa i l'audiovisual. Constitueixen un territori de fusió dels distints llenguatges espectaculars i es prodiguen en els espais més alternatius i poc convencionals de la ciutat.

El seu caràcter efímer, en molts aspectes proper a la improvisació –sobretot pel que fa a la relació creador-públic–, i la necessitat del poeta de superar el treball solitari amb els versos per buscar la complicitat immediata amb l'espectador, fan d'aquests espectacles de poeta, escenificacions veritablement experimentals i arriscades, més enllà de les cotilles que imposen els gèneres establerts. I és que sempre ha estat reconeguda la temeritat dels poetes per explorar noves formes expressives que obren camins més lliures i desinhibits que no permet el format dramàtic convencional.

Només cal esperar que tot plegat acabi fecundant i rejuvenint el panorama del teatre català d'avui.

BIBLIOGRAFIA

- GOLDBERG, Roselle (1966). *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente (Live Art. 1909 to the Present, 1979)*. Barcelona: Destino.
- MASSIP, Francesc. «Poesia en escena». *Avui*, Quadern de Teatre, 18-IV-2005.

Persones entrevistades

- MESTRES, Albert (entrevistat el 24-V-2005).
- PEDRALS, Josep (entrevistat el 18-V-2005).
- ROIG, Albert (entrevistat el 28-V-2005).

Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià

Ramon X. Rosselló
Universitat de València

LA PRODUCCIÓ PRIVADA AL PAÍS VALENCIÀ: ASSAIG DE CRONOLOGIA

Tot i que l'objectiu d'aquest estudi és presentar el panorama actual de les companyies valencianes i els diferents models de creació que aquestes representen, començarem fent una succinta cronologia al voltant del naixement d'aquelles companyies que, a hores d'ara, romanen en actiu.¹ En aquest sentit, el nostre punt de partida serà la dècada dels setanta, durant la qual es van crear alguns grups de l'anomenat *teatre independent* que perviuen encara gràcies a una professionalització posterior. Aquest seria el cas de PTV-Clowns (1971), Pluja Teatre (1972) o L'Horta Teatre (1974).²

Una segona fornada de les actuals companyies presenta el seu origen en els primers anys vuitanta, nascudes sota l'impuls que va suposar la descentralització teatral i les noves polítiques des de la Diputació de València, en primer lloc, o des de la Conselleria de Cultura després.³ Són d'aquesta segona etapa la companyia alacantina Jácara Teatro

1. Han quedat pel camí il·lustres exemples com Malpaso (1994), Posidònia (1993), Esteve y Ponce (1990) o Moma Teatre (1982), per citar algunes de les companyies desaparegudes els darrers anys.

2. Per a més informació sobre aquesta etapa vegeu l'edició de ROSSELLÓ (2000a), especialment l'article panoràmic d'Enrique Herreras sobre el teatre independent.

3. Per a més informació vegeu ROSSELLÓ (1999).

(1981), L'Om-Imprebís (1981), Bambalina Titelles (1981), La Pavana Produccions (1983) o la castellanenca Xarxa Teatre (1983).

Un tercer moment d'eclosió de companyies ha estat la primera meitat dels anys noranta, durant la qual aparegueren, entre altres, Teatre de l'Ull (1992), El Teatre de l'Home Dibuxat (1992), Pot de Plom (1992), Teatro de la Resistencia (1993), El Club de la Serpiente (1993), Albena Produccions (1994), Arden Producciones (1995), Companyia Hongaresa de Teatre (1995), Companyia Teatre Micalet (1995) o Teatre de la Caixeta (1995), uns anys en què la política d'ajudes a la producció, acompanyada d'una disminució en la producció pública arran de la desaparició del CDGV (Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana),⁴ feren possible noves companyies d'iniciativa privada.

De tota manera, no es pot oblidar que aquest és un panorama en constant evolució i l'aparició (també en alguns casos la desaparició) de companyies esdevé usual d'aleshores ençà: Nas Teatre (1996), Combinats (1997), Scura Splats (1997) o Dramatúrgia 2000 són algunes de les darreres incorporacions. Evidentment, aquest conjunt de companyies professionals –i algunes altres com Zircó Produccions (1985), Nanà (1988) o Saga (1998)– configuren un panorama que, numèricament, es mostra important i, fins i tot, sorprenent. Ara bé, com és obvi, es tracta d'un paisatge amb realitats ben diferents, tant des del punt de vista dels formats i el volum de producció com del tipus de teatre i de la qualitat o interès de les seues propostes. Sens dubte, algunes de les companyies semblen mostrar-se més preocupades pel mercat i l'èxit de públic, mentre que altres, en canvi, manifesten una atenció més visible per la creació o la investigació artístiques; en alguns casos es detecta, més aviat, un cert vaivé o alternança entre aquests dos plantejaments.

4. Per a més informació vegeu l'edició de ROSSELLÓ (2000a), concretament l'article d'Alfredo Mayordomo sobre el CDGV.

ELS DIFERENTS MODELS DE CREACIÓ ESCÈNICA

Si volem fer-nos una idea més precisa de per on es mouen aquestes companyies, tot i que aquesta serà necessàriament superficial atès l'abast de l'objecte d'estudi, podem fixar, d'entrada, algunes variables quant al tipus de teatre que aquestes desenvolupen. Així doncs, i sense voler ara entrar en la discussió sobre quines són les millors etiquetes, situarem l'activitat de les companyies a partir de la consideració, en primer lloc, de dos grans models de creació escènica.

Per una banda, tenim els treballs centrats en el teatre d'actors, de text i de sala per a adults. Dins aquesta modalitat podem encara establir la distinció de dos variants si considerem la procedència dels textos que acostumen a muntar i la figura al voltant de la qual gira el treball artístic. Així, comptem amb aquelles companyies que s'articulen a l'entorn d'un productor i/o un director d'escena, l'origen de les quals acostuma a ser anterior als anys noranta. Alhora, hi ha aquelles altres companyies que s'han creat amb la presència d'un autor que acostuma a ser director o/i actor i que són fruit de l'aparició d'una nova «fornada» de dramaturgs a final dels vuitanta i especialment durant la primera dècada dels noranta.

Per una altra banda, tenim aquells altres treballs que defugen, en termes generals, aquest model, bé pel públic a qui s'adrecen, seria el cas del teatre infantil o familiar, o bé perquè el text dramàtic o la sala no són components fonamentals o característics del seu treball, com ocorreria amb el teatre de carrer o el teatre objectual o de titelles. Evidentment, el model més present i de més repercussió, en termes generals, és el primer, sobre el qual ens detindrem posteriorment. Abans, però, farem una breu ullada als altres models que, potser, no són tan significatius en termes de representativitat global, però sí que comptem a hores d'ara amb companyies força importants, tant des del punt de vista artístic com des del punt de vista de la difusió i l'èxit dels seus espectacles.

DEL TEATRE INFANTIL AL TEATRE DE TITELLES PASSANT PEL TEATRE DE CARRER

El teatre infantil o familiar

Si deixem de banda el teatre de sala per a adults, sens dubte, la producció de teatre infantil o familiar ocupa un espai rellevant dins el conjunt de la creació escènica, ja que una part ben considerable de les companyies hi han centrat els seus espectacles, o bé l'alternen, de manera habitual, amb el treball per a adults. Fins i tot, algunes companyies no especialitzades en aquest terreny, a través de l'impuls important del Centre Teatral Escalante de la Diputació de València –recordem que dedicat íntegrament al teatre familiar–, han fet algunes produccions de teatre infantil i juvenil francament atractives i de molta qualitat, com ara *Joan, el Cendrós*, d'Albena, o *El miracle d'Anna Sullivan*, de La Pavana.⁵

Si parlem de teatre infantil, destacaríem, en primer lloc, algunes de les companyies històriques del teatre independent, com ara PTV-Clowns, Pluja Teatre, les quals feren el pas cap a la professionalització a partir de la dedicació a aquest tipus de teatre des de finals dels setanta i primers vuitanta, o, així mateix, L'Horta Teatre, companyia que manté en paral·lel la producció de formats per a públic infantil i una producció, menys interessant segons el nostre parer, per a adults.

Pluja Teatre, formada per Joan Muñoz, Ximo Vidal, M. Josep i Josep Enric Gongal i Miquel Ribes, fou creada a Gandia el 1972. El 1980 inicia la seua producció de teatre infantil amb el muntatge *Raspa, Sampo i el màgic Tutti-Frutti*. Aquesta línia ha continuat d'aleshores ençà amb espectacles com *Momo*, *Eh! Tirant*, *Peter Pan*, *L'amic invisible*, *Planeta Shakespeare*, *Recicla-Recicla* o *El sol verd*, habitualment amb

5. Per a més informació vegeu CUBEDO, M.; VILA, V. i HERRERAS, E. (1995) i ROSSELLÓ (2000b).

dramatúrgia i direcció de Ximo Vidal. El seu últim espectacle ha estat una reposició de *Momo* (2003), muntatge que ha estat guardonat amb el Max al millor espectacle infantil en la darrera convocatòria. A més, des de 1995 Pluja Teatre ha posat en marxa el Teatre del Raval, el qual ha esdevingut una sala permanent de teatre infantil, amb una programació preparada per a l'assistència de grups escolars tant de la Safor com d'altres comarques properes. Pel que fa a PTV-Clowns, la companyia més veterana d'aquest recorregut, compta amb el treball destacable d'Eduardo Zamanillo com a autor, actor i director. Entre les seues darreres produccions hi ha *Y de repente...; Plif!* (2000),⁶ *Cambio de plan* (2002) i *Animalico* (2004). L'Horta Teatre disposa des de fa deu anys de sala pròpia a Castellar-L'Oliveral, nucli urbà del municipi de València, tot i que separat de la ciutat pròpiament dita, en la qual porta endavant campanyes de teatre escolar. Des de 1994 ha començat una important producció per a públic familiar, en la qual, a partir de 2001, ha desenvolupat el seu treball el dramaturg i director Roberto García amb *Les tres porquetes* (2001), *Iglú* (2002), *Pelussa la intrusa* (2003) i *Maria Fideus* (2004). Anteriorment, fou Imma Sancho la responsable d'espectacles com *Merlí i el jove Artús* (1997)⁷ i *Àngel* (1999).

D'entre les companyies de creació recent, podem esmentar El Teatre de l'Home Dibuijat, Teatre de la Caixeta i, sobretot, Combinats.⁸ Aquesta companyia fou creada el 1997

6. Una versió en llengua catalana d'aquest text ha estat publicada per Bromera, a la col·lecció Micalet Teatre, una col·lecció en la qual s'han editat una part important dels textos muntats per a públic infantil.

7. Aquest text ha estat publicat per Bromera, dins la col·lecció Micalet Teatre.

8. Tot i que actualment ja no existeix, es podrien recordar els muntatges de Posidònia, dirigits per Ramon Moreno: *L'illa del tresor* (1993), *El llibre de la selva* (1995) i *El retorn de Robin Hood* (1997). Els dos primers textos han estat editats per Bromera, dins la col·lecció Micalet Teatre.

i s'ha nodrit de l'interessant treball de l'autor i actor Juli Disla i del director i dissenyador Joan Miquel Reig, amb espectacles com *...I perdona per les faltes de ortografia* (1998), *Espinacs* (1999), *Castigats* (2001), *Paraules a les butxaques* (2001) i *Romeo i Julieta* (2003). La seua darrera producció ha estat *La volta al món en 80 dies* (2005), una gran producció feta amb el Centre Teatral Escalante de la Diputació de València.⁹

El teatre de carrer

Un altre camp de creació en què ens podem detenir és el de l'anomenat teatre de carrer o de festa, sobretot gràcies a l'aparició el 1983 i posterior consolidació d'una companyia com Xarxa Teatre, sota la direcció de Manuel V. Vilanova i Leandre Escamilla. Sens dubte, Xarxa Teatre és la més reconeguda de les companyies dins aquesta modalitat teatral. Xarxa, en el moment del seu naixement, partia «de les tècniques de l'antropologia teatral, inspirades en grups com l'Odin Teatret que visità en aquells moments la Vall d'Uixó», una antropologia teatral que, en aquest cas, «anava dirigida a la recuperació de les pròpies tradicions» (Mas, Piquer i Vellón, 1997: 20). En una primera etapa, Xarxa es dedicà a espectacles de carrer destinats bàsicament al públic infantil amb muntatges com *La Bruixa Marruixa* (1983-1985) o *La barba del Rei Barbut* (1985). A partir d'*El dolçainer de Tales* (1987) centraran la seua activitat en espectacles ja dirigits a un públic adult, amb muntatges de gran difusió, fins i tot internacional, com ara *Nit màgica* (1986), *Íbers* (1990), *El foc del mar* (1990), *Veles e vents* (1994), *Déus o bèsties* (2000) o *Tombatossals* (2003). Xarxa Teatre, a més, posa en marxa el 1988 el Festival de Teatre de carrer de Vila-real.

9. *Castigats* i *La volta al món en 80 dies* han estat editades per Bromera, a la col·lecció Micalet Teatre. Aquesta companyia també ha produït alguns espectacles per a adults, com *Un de sol* (1999) i *Swimming pool* (2003).

També estan treballant en aquest tipus d'espectacle les companyies vilarealenques Visitants, creada el 1989, i Scura Splats, creada el 1997, per Joan Raga i Carme Canós. Així mateix, tenim Teatre de l'Ull, de València, creada el 1992, de la mà de Juanjo i Ferran Benavent i Fernando Granell, provinents d'un grup anterior, La Burbuja, creat el 1982.¹⁰

El teatre de titelles

En aquest camp Bambalina, companyia originària d'Albaida, ocupa un lloc singular des de la seua creació el 1981. Els seus responsables actuals són els germans Josep i Jaume Pilocarpo, els quals es distribueixen les tasques de gestió i les artístiques respectivament. Han treballat tant en l'àmbit infantil amb espectacles com *Pinotxo* (1989), *Ulisses* (1993), *Alícia* (1997),¹¹ com en el més inusual dels titelles per a adults amb espectacles destacables com *Quijote* (1992) —que encara representen—, *El jardí de les delícies* (1994), *El retablo de Maese Pedro* (1996) i *Cyrano de Bergerac* (1998), muntatges per als quals recorregueren als millors directors valencians com ara Pep Cortés, Rafa Calatayud, Ramon Moreno o Carles Alfaro. Amb *Pasionaria* (2001), muntatge dirigit per Jorge Picó, Bambalina es planteja un espectacle de caràcter interdisciplinar (titelles, dansa, actors) que, sens dubte, ha estat un exponent clar de la voluntat experimental de la companyia. Després han vingut *Historia del soldado* (2003), una producció de gran format creat en estreta col·laboració amb el director i compositor musical Joan Cerveró i el Grup Instrumental de València, i *La sonrisa de Federico García Lorca* (2004). A més, Bambalina ha estat des de 1985 i fins al 2004 l'organitzadora de la Mostra Internacional de Titelles

10. Per a més informació vegeu MAS, PIQUER i VELLÓN (1997), en el cas de Xarxa Teatre, i PUCHADES (1999).

11. *Pinotxo* i *Alícia* han estat editats per Bromera, dins la col·lecció Micalet Teatre.

a la Vall d'Albaida i, així mateix, exerceix la direcció artística del Museu Internacional de Titelles d'Albaida (1997).

Altres companyies dedicades al teatre de titelles són Don Patacón/Artíteres (1977), Los Duendes (1978), Baga-tela (1979), Teatre Buffo (1983), La Carreta (1985), Teatro Viajero (1987), Lluerna Teatre (1989) o Edu Borja (1989). Algunes d'aquestes companyies compten amb espais propis, com ara La Estrella que el 1995 obrí a València el primer teatre privat de titelles.¹²

EL TEATRE DE TEXT PER A ADULTS

Com hem dit amb anterioritat, gran part de les companyies a hores d'ara més consolidades centren el seu treball en el teatre de sala i de text per a adults; aquest seria, per exemple, el cas de les valencianes La Pavana, Arden, el Micalet, Hongaresa de Teatre o l'alcoiana La Dependent. Ara bé, sovint trobarem incursions més o menys habituals en el teatre infantil, com és el cas de l'alacantina Jácara o, més ocasionalment, d'Albena.

Entre totes aquestes es podria establir, tal com fixàvem en l'apartat segon, la distinció de dos models si considerem la procedència dels textos que acostumen a muntar i la figura a l'entorn de la qual gira el treball artístic. Així, en primer lloc, veurem aquelles companyies que s'articulen al voltant d'un productor i/o un director d'escena i que acostumen a treballar a partir del repertori universal o de textos contemporanis d'autor estranger, si més no en els seus orígens. En segon lloc, revisarem un conjunt de companyies creades durant la primera meitat de la dècada dels noranta amb la presència d'un autor que alhora sol ser director o/i actor dels seus espectacles.

12. Per a més informació vegeu POLICARPO i altres (2004), especialment l'article panoràmic d'Enrique Herreras.

Entre els clàssics universals i el text contemporani internacional

Dins el primer model que hi distingíem, destacarem els casos de La Pavana, la recentment desapareguda Moma Teatre, la Companyia Teatre Micalet i, si més no en una primera etapa, La Dependent i L'Om-Imprebís. Aquestes companyies, a més del que hem comentat sobre la procedència dels textos que solen muntar, es troben fortament vinculades a la figura d'un director d'escena membre d'aquestes.

La Pavana ha desenvolupat el seu treball a partir del productor José Alberto Fuentes i el director i actor Rafael Calatayud. Rafael Calatayud (València 1955) ha exercit de director artístic de la companyia des de 1983, any de la seua creació. Entre les seues produccions podem citar *El buho y la gata* (1989), de Bill Manhoff, *Estimat mentider* (1991), de Jerome Kilty, *La mujer de negro* (1991), de Susan Hill i Stephen Mallaratt, muntatge de llarga vida i enorme èxit, *Pánico contenido* (1993), de Clare Mclyre, *Función para dos personajes* (1995), de Tennessee Williams, *Titanic* (1998), de Christopher Durang, *Algo auténtico* (2000), de Tom Stoppard, *Hedda Gabler* (2004), d'Ibsen, o, la darrera, *Teràpies* (2005), de Christopher Durang.

El cas de Moma Teatre és un tant diferent, ja que, si bé el seu origen es remunta a 1982, amb Carles Alfaro (València 1960) com a director, el 1997, a més, obrirà una sala pròpia, Espai Moma. Aquesta companyia ha estat lligada al treball d'un director excepcional dins el panorama valencià, un director que s'ha sentit molt atret per autors contemporanis com Pinter, Ionesco, Bückner o Frisch. Moma Teatre, sens dubte, ha aconseguit algunes de les millors creacions de les últimes temporades com ara *Càndid* (1995-1999), *Nascuts culpables* (2000) o *La caiguda* (2002), muntatge coproduït amb el Teatre Nacional de Catalunya. Malauradament l'activitat de Moma s'ha vist interrompuda des de 2004, amb un darrer espectacle *Les llums* (2003), i a hores d'ara l'Espai

Moma ha passat a denominar-se L'altre espai i a ser programat per Teatres de la Generalitat Valenciana.¹³

La Companyia Teatre Micalet, de la mà del director Joan Peris i dels actors Ximo Solano i Pilar Almeria, va iniciar el seu treball el 1995 amb la recuperació del Teatre Micalet com a seu d'una companyia estable, un teatre que fou reformat àmpliament després per esdevenir una sala polivalent que permet abodar formats diversos amb models d'espai escènic diferents. La seua producció s'ha centrat en el teatre de repertori universal, fet en llengua catalana, i habitualment de gran format. *Nàpols milionària*, de Filippo, *La ruleta russa*, a partir de contes de Txèkhov, *L'hostalera*, de Goldoni (amb direcció de Manuel Dueso), *La ronda*, d'Schnitzler, *La bona persona de Sezuan*, de Brecht, *El temps i el Conway*, de Priestley, o *Don Juan*, de Molière, són algunes de les seues produccions més interessants. Tot i així, l'espectacle que més èxit els va reportar fou *Ballant ballant*, un muntatge sense text que acaba de ser reposat amb motiu dels 10 anys d'activitat d'aquesta companyia.

En el cas de La Dependent no hi ha hagut un director fix i habitual en la seua trajectòria, tot i que Pep Cortés i Gemma Miralles han estat responsables de gran part dels espectacles. Els seus primers muntatges foren *Miracles* (1991) i *Ai, Mare de Déu* (1994), basats en obres de Dario Fo, amb la participació de Ximo Llorens; darrerament, però, la companyia s'ha interessat pels autors locals com ara, entre altres, Pasqual Alapont (Catarroja, 1963), de qui han estrenat *Una teoria sobre això* (2002)¹⁴ i *Bultaco 74* (2004). En el cas de L'Om-Imprebís sí que trobarem la figura d'un director d'escena, Santiago Sánchez, responsable de muntatges com *Mort accidental d'un anarquista* (1983), de Fo, *Galileo* (2002), de

Brecht, *La mujer invisible* (2002), de Kay Adshead, o *Quijote* (2003), encara que el gran èxit de la companyia vingué de la mà d'un espectacle basat en improvisacions, *Imprebís* (1991).

Companyies d'autor

Dins un segon grup, situaríem aquelles companyies que s'han format des de (o amb) la figura d'un dramaturg, els muntatges de les quals acostumen a ser estrenes de textos d'aquests mateixos autors, sovint dirigits i/o interpretats per ells mateixos. Hi comptem amb els exemples ben emblemàtics d'Arden, Albena Teatre i Hongaresa de Teatre.

Sobre l'aparició d'aquest model de creació escènica vinculada a l'escriptura autòctona ens detindrem ara una mica. El dijous 4 de març de 1999 l'edició valenciana del diari *El País* publicava un article titulat «Textos nous, àmbits nous. L'escriptura teatral valenciana del nou mil·lenni», firmat pel crític Julio Máñez, amb motiu d'un acte d'homenatge que la seu valenciana de la SGAE va celebrar l'1 de març. D'aquell acte se'n féu una fotografia que acompanya l'article al·ludit, en la qual trobem autors com Carles Alberola, Paco Zarzoso, Alejandro Jornet, Chema Cardeña, Jorge Picó, Xavier Puchades, Arturo Sánchez Velasco o Juli Disla. L'excusa, si és que en calia, era el fet que tots aquests i algun altre havien estat guardonats durant els mesos anteriors i aquesta era la constatació de l'èxit que estaven assolint els nostres autors.

Aquest fet ens pot servir per situar el moment de la consolidació del que anomenaríem la represa del teatre d'autor, és a dir, la consolidació de creació teatral que fonamenta els espectacles en l'estrena de textos nous i d'autor novell, escrits pensant en les possibilitats i voluntats de la companyia. Això no vol dir, evidentment, que tota la producció valenciana s'haja vist contaminada d'aquesta opció. Només a tall d'exemple podem recordar les companyies revisades amb anterioritat, o bé perquè s'han situat directament fora del model del teatre dramàtic o bé perquè han optat normalment pel repertori clàssic o contemporani.

13. Per a més informació vegeu l'edició de SIRERA (2003).

14. Aquest text ha estat publicat per Bromera. Anteriorment havien estrenat ja, conjuntament amb L'Horta Teatre, *Beatris* (La Forest d'Arana, 1997).

Fóra bo també explicitar en aquest punt que justament no ha estat la producció pública qui ha donat empenta al teatre d'autor valencià, sinó que han estat les companyies privades aquelles que han apostat per aquesta opció, normalment, com deïem, des del model de creació d'una companyia que compta entre els seus membres fundadors amb un dramaturg, com una via de portar a escena de manera regular l'escriptura pròpia. Tot i que també podem dir que existeix una línia de producció lligada a autors que no són necessàriament membres de les companyies. Aquest cas estaria representat per Dramatúrgia 2000, companyia creada, entre altres, pel recentment cessat director general de Teatres de la Generalitat Valenciana, J. V. Martínez Luciano, editor, a més, d'una de les col·leccions que més atenció ha donat als autors valencians, la sèrie Textos de Teatro del siglo XX, presentada des de la Universitat de València.¹⁵ O també el cas citat abans de La Dependient, la qual en els darrers anys ha treballat amb textos de Pasqual Alapont i d'altres autors valencians com Ximo Llorens (Alcoi, 1954).

Si fem una mica de repàs històric, podem situar les primeres produccions d'autor nou en el treball de Jàcara, a Alacant, i de L'Horta Teatre, a València. Pel que fa a Jàcara, podem recordar muntatges fets des de 1988 amb textos de Rafael González (Alacant 1966) i Paco Sanguino (Alacant 1964): *013 Varios: Informa Prisión* (1988), *Elvis* (1989) o *La confesión de un hijo de puta* (1991). Jàcara, a hores d'ara, ha centrat la seua producció a partir de textos del seu director, Juanluis Mira (Orihuela 1955), com l'interessant muntatge del text *A ras de cielo* (2002).¹⁶

15. El primer número de la sèrie Textos fou titulat *Islas* i recollia set peces breus d'autors valencians, acompanyades d'un pròleg de presentació de Nel Diago que començava amb «Vuelve el texto» (Diago, 1996: 11). Podeu veure'n una visió posterior a partir de Puchades (2003).

16. Aquest text fou premiat el 2001 amb el Carlos Arniches i editat dins la col·lecció Teatro Español Contemporáneo.

Pel que fa a L'Horta, aquesta va estrenar els espectacles *Viu com vulgues* (1989), *O tu o res* (1991) i *Nit i dia* (1993), en els quals estava implicat com a autor i director Carles Albeola (Alzira, 1964). Així mateix, a principis dels noranta trobem Grieta Teatro que estrena textos de Paco Zarzoso (Port de Sagunt, 1966): *L'afilador de pianos* (1992) i *Un home, un altre home* (1995); o Debarrani que estrena *Nocturns* (1995), també de Zarzoso. L'Americana Teatre estrena *Aquí ràdio Andorra* (1993) i *Anoche fue Valentino* (1995) de Chema Cardeña (Còrdova, 1963). Aquest autor i actor, juntament amb l'actor Joan Carles Garés, crea el 1995 Arden Producciones. Aquesta companyia és un bon exemple del que estem comentant ja que ha estrenat sempre textos de Cardeña; concretament el que ha estat anomenat la «Trilogia de Teatre Clàssic Europeu», formada per les obres *La estancia*, *La puta enamorada* i *El idiota en Versalles*,¹⁷ i la «Trilogia Hel·lènica», formada per *El banquete*, *La reina asesina* i *El ombligo del mundo*. Seguint el model més habitual, Chema Cardeña també n'ha assumit en els darrers espectacles la direcció, després de treballar amb directors consagrats com Antonio Díaz Zamora i Carme Portaceli.

Així mateix, Carles Alfaro, des de Moma Teatre, s'interessà en algun moment per la nova dramatúrgia valenciana i estrenà el 1993 *Metro*, dels alacantins Sanguino i González, mentre que de Sanguino estrenaria *L'urinari* el 1996, dues coproduccions amb la companyia El Club de la Serpiente, de la qual formen part aquests autors. A més, la temporada 1997-1998 L'Espai Moma programà el cicle «Autors: ara i ací», amb *L'Altre*, producció de Moma Teatre, amb text de Zarzoso,¹⁸ *La puta enamorada*, producció d'Arden, i *Mandíbula Afilada*, d'Albena.

17. Aquesta trilogia ha estat publicada per la Universitat de València, vol. 12 de la Sèrie Textos.

18. Aquest text fou guardonat amb el Premi Max Aub de Teatres de la Generalitat Valenciana i editat, en la seua versió en castellà, per la Generalitat Valenciana.

També des d'altres companyies s'estrenaran autors i textos nous, companyies formades per aquests mateixos autors. Podem citar l'exemple de les actualment desaparegudes i interessants Esteve y Ponce (1990) i Malpaso (1994). En la primera teníem els treballs a partir dels textos de Rafael Ponce, com ara *Mala leche* (2002).¹⁹ En la segona trobàvem els treballs dels autors i directors Alejandro Jornet (Marroc, 1956) i Roberto García, i també de Jorge Picó (València, 1968), amb *La mala vida* (1999). Així mateix, hi ha la presència de Xavier Puchades (València, 1973) i Arturo Sánchez Velasco (Castelló, 1974) a Teatro de los Manantiales, o els treballs de Juli Disla per a Combinats o de Patrícia Pardo per a Nas Teatre. Una darrera incorporació a aquest panorama seria Jorge Picó amb la companyia Ring de Teatro, la qual va estrenar el 2003 *Joe Zárate te necesita*.

De tota manera, si hi ha una companyia que representa en el seu origen aquest model i que, malgrat la seua curta trajectòria, ha assolit un èxit de públic i una presència mediàtica, pràcticament nul·la a casa nostra, aquesta és Albena Teatre. Sens dubte, Albena Teatre hi ocupa un lloc singular, ja que s'ha consolidat, des del treball artístic de Carles Alberola i la gestió de Toni Benavent, com una de les productores més potents del panorama teatral, amb una gran difusió a nivell de tot l'estat. Aquesta companyia fou creada el 1994 per Toni Benavent (L'Alcúdia, 1961) i Carles Alberola (Alzira, 1964). Toni Benavent, qui ha portat des de l'inici a terme les tasques de productor de la companyia, era aleshores el responsable de la gestió de la companyia Moma Teatre, lloc que hi ocupà de 1990 a 1996. Pel que fa a Carles Alberola, aquest comptava ja amb un treball anterior com a actor, autor i director. Així, dins la companyia L'Horta Teatre, com esmentàvem adés, havia dirigit els seus textos *Viu com vulgues*, un monòleg coescrit amb Alfred Picó, estrenat el 1988,

19. Aquest text fou guardonat amb el Premi Max Aub de Teatres de la Generalitat Valenciana i editat per la Generalitat Valenciana.

i *O tu o res* i *Nit i dia*, textos coescrits amb Ferran Torrent, estrenats el 1991 i el 1993 respectivament.

El desembre de 1994 Albena Teatre estrenava el primer espectacle, *Currículum*, amb text de Carles Alberola i Pasqual Alapont, direcció i interpretació d'Alberola mateix. A *Currículum* seguiren altres tres produccions que configuren el que es podria establir com a primera etapa de creació: *Estimada Anuchka* (1995), *Per què moren els pares?* (1996)²⁰ i *Mandíbula afilada* (1997), quatre espectacles dirigits i que comptaven també, amb l'excepció d'*Estimada Anuchka*, amb Alberola com a actor. El 1997 el Sitges Teatre Internacional ofería una antologia dels quatre espectacles produïts fins aquell moment per Albena i del 27 de juny al 27 de juliol *Mandíbula afilada* era representada a la Sala Villarroel dins la programació del Festival Grec. Amb *Mandíbula afilada* s'iniciava una sèrie de coproduccions que esdevindrà costum de la companyia d'aleshores ençà.

A partir de la següent producció, Albena Teatre incorpora un segon autor que formarà des d'aquell moment tandem amb Alberola: Roberto García (València, 1968). Roberto García s'havia donat a conèixer especialment a partir del seu treball dins la companyia Malpaso, amb la qual va estrenar i dirigir els seus textos *Crònic* (1996) i *Òxid* (1998).²¹ La primera producció resultant del treball conjunt de tots dos va ser *Joan, el cendrós*, una versió lliure d'*El príncep ventafocs*, de Babette Cole, dirigida per Alberola i coproduïda pel Centre Teatral Escalante, dins la línia de coproduccions que aquest centre de la Diputació de València manté amb les companyies, un muntatge estrenat l'octubre de 1998.²² Però més enllà d'aquest espectacle de vida efímera, el veritable producte representatiu d'aquesta segona etapa fou la següent

20. Aquest text fou publicat per Tres i Quatre.

21. *Òxid* fou editat per la Universitat de València.

22. Aquest text fou editat per Bromera, dins la col·lecció Micalet Teatre.

producció per a adults, *Besos*, coescrita per García i Alberola, dirigida per Alberola i coproduïda amb Drimtim. L'estrena tingué lloc el gener de 1999 i fou un espectacle de llarguíssima vida i d'enorme èxit popular.

Els dos espectacles següents d'Albena deixaren de banda la línia iniciada entre els dos autors i foren fruit d'adaptacions teatrals, espectacles que marquen una línia diferent artísticament parlant i que representen una aposta que sembla a hores d'ara deixada de banda. El primer d'aquests fou *Novecento. El pianista de l'oceà*, versió en llengua catalana d'un muntatge de la companyia basca Tantakka Teatroa, basat en l'obra d'Alessandro Baricco. El muntatge fou dirigit per Fernando Bernués, coproduït amb Tantakka Teatroa i 3Xtr3 i estrenat el maig de 2000. Molt més proper al treball dels components de la companyia fou *Paraules en penombra*, adaptació teatral de contes de Gonzalo Suárez feta per Alberola i amb direcció seua. L'espectacle, estrenat el gener de 2001, fou una coproducció amb Moma Teatre i, personalment, considerem que representa un dels millors treballs de direcció d'Alberola i de la companyia.

Tot seguit, Albena repetirà la fórmula d'èxit amb *Spot*, amb text escrit per Alberola-García i direcció d'Alberola. En aquesta ocasió la coproducció serà amb la valenciana Olympia Producciones i l'estrena tingué lloc a l'abril de 2002.²³ Amb el següent muntatge, *Artefactes*, Albena tornava al teatre no per a adults. El muntatge partia d'un text de José Antonio Portillo, amb dramaturgia i direcció d'Alberola, i fou una coproducció amb Babia Producciones estrenada el maig de 2003. A continuació, vindrà *La teua vida en 65 minuts*, amb text del català Albert Espinosa i direcció d'Alberola, espectacle estrenat el desembre de 2003 que representava la incorporació d'un text aliè als components de la companyia, tot i que, com ha estat comentat, hi havia una

23. *Currículum, Mandíbula afilada, Besos i Spot* han estat editats per Bromera.

afinitat atès que Espinosa tracta «alguns dels temes que interessaven Carles especialment» (García, 2004: 119). La darrera producció d'Albena és *Perfect*, amb text i direcció de Roberto García, estrenada el desembre de 2004, una proposta, malauradament, marcada per una aparent precarietat de mitjans i per la recerca fàcil de públic.²⁴

Una altra companyia que voldríem ara destacar és Hon-garesa de Teatre, creada el 1995, amb seu al Port de Sagunt, a càrrec dels valencians Paco Zarzoso i Lola López i de l'autora catalana Lluïsa Cunillé. Aquesta companyia ha desenvolupat un interessant treball amb espectacles, normalment de petit format, centrats en l'escriptura de Zarzoso i Cunillé. La producció inaugural fou *Intemperie* (1996), dos monòlegs escrits per Lluïsa Cunillé i Paco Zarzoso, amb direcció de Lola López.²⁵ La següent, *Vacantes* (1997), partia d'un text de Cunillé i la direcció de Zarzoso, interpretada com en molts altres casos per Lola López i Paco Zarzoso. Per a la tercera producció, de més ambició que les dues anteriors, *Cocodrilo* (1998), amb text de Zarzoso, es va recórrer al director Alejandro Jornet, a més d'incorporar dos actors aliens a la companyia.²⁶ *L'afer*, amb text de Cunillé, fou dirigit per Alberto Bokos i estrenat el 1999, un text que havia estat guardonat amb el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 1998.²⁷ *Viajeras* (2000) va ser resultat de l'escriptura de Cunillé i Zarzoso i la direcció de Zarzoso i representa la incorporació de l'actriu Victòria Enguídanos, la qual repetirà en muntatges posteriors.

24. Per a més informació sobre Albena vegeu l'edició de GARCÍA (2004).

25. El monòleg de Zarzoso que formava part d'*Intemperie* fou publicat per la revista *Art Teatral*, núm. 11, el 1998.

26. *Cocodrilo* fou editada, juntament amb *Valencia i Nocturnos*, per la Universitat de València.

27. Aquest text fou editat per Edicions 62. Posteriorment Tres i Quatre publicà *Vacants*.

El març de 2000 s'estrenava a Espai Moma *Mirador*, amb text de Zarzoso, el primer espectacle de gran format que abordava la companyia, un muntatge coproduït amb Moma Teatre i dirigit per Xavier Albertí i que incorporava algun dels actors més brillants del panorama valencià com Carles Sanjaime. Un espectacle que no aconseguí el reconeixement esperat i que obrí pas a una etapa en la qual es tornava als formats anteriors.²⁸ Així doncs, vingueren després *El hipnotizador* (2002), amb text de Zarzoso i direcció compartida de Zarzoso i Toni Casares, *Húngaros* (2002), amb text i direcció de Cunillé i Zarzoso, i *Aquel aire infinito* (2003), amb text de Cunillé i direcció de Zarzoso. La darrera producció, *Il·lusionistes* (2004), ha comptat amb text de Cunillé i direcció de Zarzoso, amb la incorporació de l'actiu Rosa López, un muntatge de més volada, el qual ha estat programat pel Teatre Lliure, a Barcelona, i al Rialto, a València. Aquesta producció representa una tornada a un projecte ambiciós i pensem que permetrà apropar un major nombre de públic a un treball singular, rigorós i agosarat dins el panorama valencià.

ELS INDEPENDENTS O ALTERNATIUS

No voldríem oblidar en aquesta panoràmica la presència d'alguns espais «independents» o «alternatius», amb producció pròpia, com Carme Teatre, Sala Círculo, Columna Rota (Port de Sagunt), Espacio Inestable, Off i, especialment, Teatro de los Manantiales. Aquesta associació cultural va nàixer a la ciutat de València el 1995 de la mà del director Ximo Flores i de l'actriu Ruth Atienza i està oferint algunes de les produccions artísticament més innovadores dels darrers anys a partir del treball, entre altres, del seu director.

28. *Mirador* ha estat publicada a *Primer Acto*, núm. 278.

A diferència de la majoria de les altres iniciatives de producció revisades, Teatro de los Manantiales, des dels inicis, es va formar a partir d'un espai que condicionaran mínimament com a sala on poder representar els espectacles. Aquest espai inicial no deixava de ser un baix d'un antic magatzem de la família del director al barri marítim del Cabanyal. Dins aquest mateix barri tingueren el seu segon espai, igualment un baix condicionat per poder fer teatre, amb el qual milloraren un tant les possibilitats de treball. Finalment, Teatro de los Manantiales ha inaugurat un tercer espai al centre de València, una sala de 70 butaques que ha comportat un salt important en les condicions d'exhibició dels seus muntatges, així com de programació de propostes d'altres grups valencians i també d'altres comunitats.

Quant als muntatges que durant aquests anys han portat a terme, podem destacar que, en un primer moment, Teatro de los Manantiales es va decantar per abordar una producció caracteritzada pel treball del seu director a partir de grans clàssics contemporanis. Així, començaren amb *Ligazón*, de Valle-Inclán, el 1995, seguiren amb *Las criadas*, de Jean Genet, el 1997, i amb *Fin de partida*, de Samuel Beckett, el 1998. Ara bé, en la seua quarta producció, per primera vegada, opten pel text d'un autor viu, *Acera derecha*, de Rodrigo García, espectacle estrenat el 1999. Sobre aquest canvi en l'orientació del treball, Ruth Atienza comentava que «habíamos acabado *Fin de partida*, y a todos nos apetecía acercarnos a un autor vivo que estuviera escribiendo ahora. Topamos con los textos de Rodrigo, y nos gustó muchísimo *Acera derecha*. A punto de estrenarla conocimos el trabajo de La Carnicería y creo que a todos nos impactó».²⁹

A partir del següent muntatge, però, Teatro de los Manantiales farà un pas més en el seu treball i incorporarà al

29. Aquestes paraules han estat preses d'una entrevista publicada a: http://www.revistateina.com/teina/web/Teina_2/teatro/entrevista_manantiales.htm (pàg. 3).

projecte dos joves dramaturgs valencians, provinents de la Universitat de València: Arturo Sánchez Velasco (Castelló de la Plana, 1974) i Xavier Puchades (València, 1973). El resultat d'aquesta incorporació fou l'espectacle titulat *Escop-tofilia*, estrenat el 2000, el qual combinava textos d'aquests dos autors i el treball físic i visual característic del director. Sobre aquesta evolució explicava Ximo Flores que «ha habido una evolución en el sentido de haber entrado al teatro de un modo quizás convencional y, hasta cierto punto, lógico: desde el texto dramático y de autores del xx ya clásicos como Valle, Genet o Beckett. Después, con *Acera derecha* de Rodrigo García, se marca un punto de inflexión importante, hacia una dramaturgia de autores actuales. Para llegar a nuestros últimos montajes, donde el texto dramático ya no es el motor del espectáculo, sino que pasa a ocupar el mismo lugar que el resto de elementos. Donde texto, acciones, espacio escénico, etc., se retroalimentan constantemente. De ahí la importancia de introducir a los autores que hoy trabajan junto a nosotros dentro del proceso creativo».³⁰

Amb la següent producció Manantiales torna a Rodrigo García i estrena *Rey Lear* el 2001. Ja instal·lats a l'actual sala, repeteixen l'experiència anterior de reunir textos de Sánchez Velasco i Puchades amb la direcció de Flores: *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, estrenat el 2002. *Desidia* s'estrena l'any següent, en aquesta ocasió es partia de textos de Puchades i amb la primera direcció del mateix Puchades. El 2004 s'estrenava *Àcars*, amb text de Puchades i direcció de Flores, un muntatge on, per primera vegada, utilitzaven la llengua catalana.³¹ Els darrers muntatges de Manantiales són coproduccions amb dues de les companyies més interessants del panorama escènic. La primera ha estat *Exilio*, amb text i direcció de Paco Zarzoso, en coproducció

30. Ibídem.

31. Aquest text de Puchades ha estat guardonat amb el premi al millor text en la darrera edició dels Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

amb Hongaresa. La darrera ha estat *Especulaciones*, un espectacle que combina el teatre i la dansa, coproduït amb la companyia de dansa Noname-radar/Rafa Linares, amb textos de Sánchez Velasco i direcció de Ximo Flores i del coreògraf i ballarí Rafa Linares.

Tampoc no voldríem deixar d'esmentar, ja per acabar aquest recorregut, l'esclat d'un fenomen ja consolidat a casa nostra com és el d'un circuit de cafè-teatre, vertadera plataforma de creació i llançament de la gent que tot just s'obri pas dins el món teatral. Així mateix, també es podria recordar l'activitat del teatre *amateur*, el d'algunes escoles municipals de teatre, com ara la de Silla, o del teatre universitari.

COMENTARIS FINALS

De tot el que ha estat dit es podria extraure una conclusió ràpida i fàcil: la producció privada valenciana ha viscut un bon moment durant la darrera dècada. Ara bé, tot aquest *boom* de companyies, moltes de les quals formen part de l'AVETID (Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa),³² creada el 1992, no ens ha de fer perdre de vista una situació que, com ja hem comentat en articles anteriors (Rosselló, 2003), qualificaríem de fràgil, atesa la dependència que el sector privat manté respecte a la política teatral pública i a les seues diferents línies d'actuació en les dues darreres dècades. Així doncs, la significativa davallada de producció pública des de la desaparició del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana el 1993 ha estat compensada, en part, per una política de producció delegada, coproducció o subvencions directes a companyies i sales. Això

32. Per a més informació vegeu: www.ayetid.com. A hores d'ara, aquesta associació ja no reuneix les companyies de dansa, atès que recentment s'ha creat l'AVED (Associació Valenciana d'Empreses de Dansa).

sense oblidar el predomini de les sales de titularitat pública o fortament subvencionades a les grans ciutats i el paper fonamental que ha desenvolupat el Circuit Teatral Valencià a nivell autonòmic, un organisme dependent de Teatres de la Generalitat Valenciana que agrupa vora setanta poblacions, el qual assegura un mínim de funcions per a les companyies professionals valencianes. Això no obstant, el darrer director de Teatres de la Generalitat Valenciana ha donat un cert impuls a la producció pública i a la dramaturgia autòctona, amb tres espectacles que s'han recollit sota el nom de «Noves dramaturgies»; una altra cosa, pensem nosaltres, és la tria concreta dels textos que s'ha fet.

No és rar, així doncs, que una anàlisi del sector encarregada fa pocs anys per l'AVETID arribés a una descripció del perfil empresarial en termes d'inestabilitat i d'incertesa derivades de la manca de mitjans i de recursos econòmics, o de la manca de formació empresarial o de coneixement del mercat, per no repetir-nos amb el que acabem de comentar al voltant de la forta dependència de la política cultural autonòmica. Aquesta, fins ara, s'ha mostrat sotmesa a importants transformacions en les institucions teatrals, reiterats canvis de responsables i a línies d'actuació sovint erràtiques que en dificulten una planificació a llarg o mitjà termini, acompanyada d'un panorama d'empreses, en gran part petites, que acostumen a treballar formats petits o mitjans, amb escasses possibilitats d'assumir massa riscos artístics, si volen sobreviure. Possiblement, parlant ara en termes empresarials, una racionalització, concentració o una pràctica de col·laboració entre companyies privades –en tenim alguns bons exemples– permetria afrontar reptes de més volada i, al capdavant, donaria lloc a un panorama de més solidesa per part del sector privat.

Tampoc no es pot oblidar que no comptem amb un sector audiovisual important que pugui ser complementari al de determinades professions teatrals (actors, autors, tècnics...). Lamentablement, des dels mitjans de comunicació, i especialment greu és el cas de Canal 9, no hi ha una aten-

ció adequada al sector. En aquest sentit, i sense que això servisca com a excusa per no aprofundir-hi més, l'estrena recent del programa *Autoindefinitos*, vinculat a Albena Teatre, mostra una via per explorar i potenciar.

A hores d'ara, les arts escèniques valencianes, i no només les empreses teatrals, es troben immerses en un procés de reivindicació davant l'administració autonòmica. Aquest procés s'ha concretat aquest darrer mes de maig en l'anomenat Manifest d'Alcoi, ciutat on se celebra la Mostra de Teatre Valencià. En aquest manifest es plantegen per a la reflexió algunes de les qüestions apuntades, com ara el paper de RTVV, un major suport al Circuit Teatral i, tot apel·lant a una majoria d'edat de la professió, l'exigència d'una dotació econòmica que permeta continuar sent competitiu amb la resta de l'estat, així com un impuls a la projecció dels diferents festivals i mostres de teatre. Una reivindicació que, fins ara, no ha tingut cap resposta clara per part de l'administració, més enllà de la sorprenent destitució –una vegada més un altre canvi– del director general de Teatres.

Tota aquesta problemàtica, però, no ha de ser obstacle perquè, si parlem en termes de qualitat artística i de presència als teatres (i no sols valencians), s'admeta el fet que algunes de les actuals companyies (Xarxa, La Pavana, Bambalina, Albena, Micalet i altres) han assolit ja una trajectòria força satisfactòria i, sobretot, ens han acostumat a uns productes, normalment, de qualitat i, fins i tot, han estat capaces de crear-se un lloc aparentment estable dins el difícil mercat de les arts escèniques. Alhora, des d'altres companyies o iniciatives, com ara Teatro de los Manantiales o Hon-garesa de Teatre, s'està apostant, tot i les dificultats per la falta d'un major suport institucional, per un treball de recerca en el llenguatge dramàtic i escènic i per un discurs cada vegada més compromès. Si de cas, com alguns estan demanant amb insistència, caldria saber què es vol (o què pagaria la pena) potenciar des del sector públic, però, sens dubte, aquest és tot un altre assumpte que deixarem per a un altre moment.

BIBLIOGRAFIA

- CUBEDO, M.; VILA, V. i HERRERAS, E. (1995). *La Sala Escalante i el teatre infantil valencià*. València: Diputació.
- DIAGO, N. (1996). «La escritura dramática valenciana finisecular; de islas y archipiélagos». Dins: *Islas*, d'autors diversos. València: Universitat de València. Pàg. 11-24.
- GARCÍA, R. (ed.) (2004). *Albena Teatre. 10 anys amb el somriure d'un bes*. Alzira: Bromera.
- MAS, P.; PIQUER, A. i VELLÓN, X. (1997). *Xarxa Teatre. Tradició, festa i teatralitat*. Castelló: Diputació.
- POLICARPO, J. i altres (2004). *El titella perseverant*. Albaida: MITA publicacions.
- PUCHADES, X. (1999). «Algunes paradoxes del teatre al carrer». Dins: *El teatre en la festa valenciana*, A. Ariño, ed. València: Consell Valencià de Cultura. Pàg. 385-399.
- (2003). «Supervivència en la nova escriptura dramàtica valenciana». *Serra d'Or*, núm. 520 (abril), pàg. 44-48.
- ROSSELLÓ, R.X. (1999). «El teatro valenciano de la Democracia». *ADE Teatro*, núm. 75, pàg. 42-46.
- (ed.) (2000a). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat de València.
- (2000b). «Infants, adolescents i joves: propostes i experiències». *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, núm. 21, pàg. 33-41.
- (2003). «L'atapeït paisatge de les companyies i sales d'iniciativa privada». *Serra d'Or*, núm. 520 (abril), pàg. 39-42.
- SIRERA, J.L. (ed.) (2003). *Moma Teatre 1982-2002. Vint anys de coherència*. Alzira: Bromera.

La fira de teatre al carrer de Tàrrega: festa i indústria en el teatre català dels vuitanta

Enric Ciurans Peralta
Universitat de Barcelona

Enguany la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega arriba a la vint-i-cinquena edició. Creiem que aquesta fita ens ofereix l'oportunitat de reflexionar sobre el moment històric en què es produí la seva aparició i el paper que jugà en la dècada dels anys vuitanta i principis dels noranta. Al llarg dels anys aquest certamen ha esdevingut un gran aparador del nostre teatre, observant-se la seva pregona transformació de festa teatral, durant els primers anys, cap a un mercat de les arts escèniques, tal com els successius directors i gestors del festival han anat potenciant especialment a partir de les edicions celebrades a principis de la dècada dels noranta.

La nostra reflexió també ens ha de permetre denunciar alguns aspectes d'aquesta evolució i l'oportunitat perduda que, al nostre entendre, s'ha produït per la desídia dels polítics i els gestors culturals. I és que aquesta magnífica iniciativa, sorgida el 1981 en un moment històric ple d'expectatives polítiques, socials i culturals, no ha significat un veritable element descentralitzador de la cultura teatral del país. Fins avui s'ha perdut l'oportunitat d'aprofitar la celebració de la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega per crear un arxiu general del nostre teatre, especialitzat en l'estudi del teatre de carrer, o bé en les diferents tendències escèniques catalanes; ni tampoc per construir unes infraestructures escèniques adequades per acollir aquest gran esdeveniment

escènica de caràcter anual, malgrat els anuncis reiterats dels polítics de torn l'endemà de cada edició.¹

No cal perdre de vista, però, que la Fira de Teatre és una realitat viva i concentra cada any l'esforç organitzatiu i logístic d'un grup de professionals i d'una població que acull el festival amb una mescla contradictòria de sensacions. Molts targarins marxen de la ciutat per evitar les moltes molèsties que suposa l'allau de visitants, mentre els comerços i els bars fan l'agost. Però una part dels targarins encara es reuneix el diumenge al matí, mentre es celebra la Fira de Teatre, a l'Ermita de Sant Eloi per celebrar el tradicional aplec i l'esmorzar de coca i préssec presidit per les autoritats municipals. Un esdeveniment que tot i donar origen a la Fira ja fa molts anys que no guarda cap relació amb els milers i milers de visitants que no saben ni comprenen què s'hi fa allí, si és que se'n assabenten, ja que la processó i l'aplec es celebren a primera hora del matí.

Podem establir, tal com vàrem fer en el seu moment,² tres períodes de la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega fins a les edicions celebrades a mitjans dels anys noranta, que per-

1. En aquest sentit ens volem referir a les declaracions de la consellera de Cultura de la Generalitat, l'Hble. Sra. Caterina Mieras, en la cloenda de la darrera edició de 2004, recollides a diversos mitjans de comunicació, on proposava la creació d'un centre d'estudis teatrals vinculat al Patronat de la Fira. Vegeu BARRENA, Begoña. «Cultura planea dotar a Tàrrega con un centro permanente de artes escénicas vinculado a la Fira». *El País* (secció Catalunya), 13-IX-2004, pàg. 10; vegeu també FONDEVILA, Santiago. «Tàrrega se estanca». *La Vanguardia* (secció Cultura), 13-IX-2004.

2. L'origen del present treball està en la tesi de llicenciatura «Tendències teatrals presentades a la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega (1981-1992)» presentada per l'autor d'aquesta comunicació el maig de 1993 al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, que obtingué la qualificació d'excel·lent *cum laude* per unanimitat. Com a resum d'aquest treball publicà l'article següent: CIURANS, Enric (1994). «Tendències teatrals presentades a la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega (1981-1992)». *Urtx*, núm. 6, pàg. 241-255.

meten explicar la profunda transformació des d'un plantejament inicial clarament vinculat a la Festa major fins a la conversió en un gran mercat teatral i així comprendre el paper que acomplí durant aquells anys.

Creiem que la notorietat aconseguida per la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega al llarg de les dues darrers dècades no estava ni en el pensament ni en les intencions dels seus impulsors quan amb motiu de les Festes de Sant Eloi de 1981, organitzaren «la Fira del Teatre, trifulgues, xim xim al carrer de Tàrrega»; però potser encara resultava menys previsible la seva transformació en un gran aparador de les tendències escèniques del teatre del país, ja que, hi ha una dada indiscutible, per la capital de l'Urgell en aquests darrers vint-i-quatre anys hi han passat la immensa majoria d'actors, directors i, en general, gent de teatre del país, des dels més prestigiats i reconeguts fins aquells grups *amateurs* i anònims que han ofert els seus espectacles fora de la programació oficial.

LA FESTA MAJOR D'ELS COMEDIANTS (1981-1984)

Les primeres edicions de la Fira foren una manifestació de cultura popular i participativa en majúscules, un esclat de llibertat plena de ressons *progres*, estètica dominant en aquell període. Cal, doncs, inserir la seva aparició dins la pregona transformació de la vida social, cultural i política que visqué el Principat en recuperar les seves institucions democràtiques després de quasi cinquanta anys de dictadura. La presència d'Els Comediants a la Festa major petita de 1980 serví com a punt de partida –podríem parlar de proto-Fira–, del que l'any següent seria la primera edició del certamen. En aquest sentit, el paper de l'alcalde, Eugeni Nadal, esdevingué fonamental.

L'origen de la Fira es troba en la celebració de la Festa major d'estiu, que girà a l'entorn d'un aplec popular, el tradicional Aplec de Sant Eloi que es celebra a l'ermita del mateix nom fundada al segle XIII, situada en un petit turó a tocar del

nucli urbà. Dins la història de la població aquesta festa s'ha conegut com la Festa major petita de Tàrrega, i es celebra des del segle XIV cada segon diumenge de setembre. El punt culminant de la festa tradicional consistia –amb les successives transformacions al llarg dels segles–, en una processó celebrada el diumenge a primera hora del matí des de l'església fins a l'ermita acompanyats per una xaranga anomenada Tararot.³

A principis del segle passat s'instituí el dilluns i el dimarts després de Sant Eloi una Fira de bestiar, que tenia lloc també entre febrer i març. Molt probablement aquesta Fira, que desaparegué després de la Guerra Civil, i totes les altres fires celebrades al llarg dels segles a Tàrrega, donà peu a la denominació de Fira de Teatre en lloc de festa, festival o mostra, molt més comunes per referir-se a esdeveniments d'aquesta mena. Un altre element de la tradició local és el Mercat dels dilluns, en un inici agrícola, i que actualment compta amb parades de roba i de tota mena d'objectes d'ús

3. SEGARRA I MALLA, Josep Maria (1987). *Història de Tàrrega amb els seus costums i tradicions*. Vol. II: *Segles XVI-XVIII*. Tàrrega: Museu Comarcal de Tàrrega. Pàg. 208-209. La descripció que fa de la Festa és la següent: «L'endemà, [segon diumenge de setembre] a punta de dia, el Tararot es passejava amb les seves gralles per tots els carrers de Tàrrega fent la desperta general amb la característica diana. A un quart de sis [...] es començava a senyalar per fer els tres tocs, com si s'hagués de fer la missa major. A les sis, sortia de l'església parroquial la típica processó, a la qual assistien: primerament, al davant, la bandera dels còssos, feta de mocadors de seda de colors i cintes de diferents colors; després, el Tararot; després, quatre empleats de l'ajuntament amb atxa, la comunitat, el preste i l'assistent, entremig del tabernacle de Sant Eloi portat per dos homes vestits de cota i roquet. Amb aquest ordre es dirigien a l'ermita [...]. En arribar a la capella, la comunitat cantava una missa solemne a una sola veu i sense música. En acabar aquesta, s'esperava mitja hora o tres quarts perquè la gent anés arribant per fer el tradicional esmorzar, compost, el mateix que ara, de coca d'ous i préssecs. Tot seguit després d'haver esmorzat començaven els còssos.» [Cal aclarir que el terme cós o còssos és referències a una cursa o recorregut fet a peu o a cavall en certes festes majors per a la diversió dels espectadors. Entre els principals cal citar el cós del sac, el cós de parells, el cós de l'ou o el cós de pedres].

quotidià. Aquest Mercat es remunta al segle XV quan el rei Joan II concedí a la ciutat la prerrogativa d'organitzar dos mercats setmanals, dilluns i dijous. El Mercat dels dilluns esdevingué un element fonamental de les primeres edicions de la Fira de Teatre.

Els Comediants van saber transformar la celebració local en una festa nova i contemporània, tot respectant la tradició anterior en què es fonamentava la festivitat. A partir de la seva particular manera de fer que crida a la diversió desinhibida, simpàtica i participativa, van saber penetrar en la vida quotidiana de la ciutat, transformant la festa tradicional en una nova celebració, més adequada als nous temps. Homesocells, dimonis i àngels varen compartir la xaranga amb els Bastoners de Palautordera; els aeròstats de la Casa Forés animaren l'Aplec de Sant Eloi, mentre al tradicional Mercat dels dilluns tenia lloc un espectacle titulat *Imprevisibles aventures i desventures en un dia de Mercat a Tàrrega*, protagonitzat pels membres d'Els Comediants, Artristras, Pep Bou i d'altres grups presents al certamen. La Fira continuà el dilluns a la tarda amb un partit de futbol al camp municipal entre els artistes i l'equip juvenil de la localitat, amb hilarants intervencions d'eixelebrats espontanis. La cloenda, amb una explosió de focs d'artifici, transformà radicalment la ciutat i la posà al capdavant d'un nou horitzó cultural i cívic. Havia nascut la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega.

Aquests i d'altres espectacles serviren per crear una festa popular totalment innovadora que tenia com a centre el teatre, amb presència d'espectacles populars i tradicionals, aglutinats i liderats pel grup de Canet. Així s'expressava l'alcalde de Tàrrega i *alma mater* de la primera Fira, Eugeni Nadal i Salat, posant èmfasi en la dimensió cosmopolita d'aquesta mena d'esdeveniments que tot just s'entreveia a principis dels anys vuitanta:⁴

4. BROSSA, Joan i altres (1982). *La Fira del Teatre, trifulgues, xim xim al carrer de Tàrrega*. Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega. [Programa commemoratiu de la primera edició de la Fira celebrada el 1981].

Amb aquesta Fira volem obrir una alternativa a les Festes Majors i també potenciar globalment aquest esclat extraordinari, segurament únic a Europa, de grups catalans de teatre que per la seva qualitat i quantitat, poden omplir les festes, les de l'Estat i les d'Europa.

D'una banda es potencià el teatre de carrer amb una gran projecció a França,⁵ contribuint a l'aparició i promoció al llarg de la dècada dels vuitanta de diversos grups catalans especialitzats en aquesta tipologia escènica —Artristras, L'Avallot, Tripijoc, Gog i Magog, Xarxa Teatre, entre d'altres—; per altra banda, les noves formes derivades de les arts del circ tingueren un lloc destacat en aquests primers anys, fet que s'ha mantingut com una característica de la programació de la Fira; però la veritable aportació d'aquestes edicions fou la presentació dels espectacles al carrer, com a sinònim de participació, espontaneïtat i compromís amb la Festa popular. La varietat de gèneres representats és una característica d'aquestes primeres edicions que es mantindrà al llarg de tota la trajectòria de la Fira de Teatre.

Cal fer un esment concret a la trajectòria d'Els Comediants durant els primers anys vuitanta, per comprendre la veritable aportació que feren al naixement de la Fira de Teatre al carrer. Només cal assenyalar dos fets: d'una banda, la seva capacitat de convocatòria, tant pel que fa als artistes com als programadors —a la segona edició foren convidats els directors del Festival d'Avinyó, de la Biennal de Venècia i de l'Oficina Nacional de Difusió Artística Francesa—; i, de l'altra, el nivell artístic dels seus espectacles que els dugué a la consagració a nivell internacional, destacant especial-

5. Un exemple d'aquesta projecció és la creació de l'Association Nationale pour le développement et la promotion des arts de la rue, que el 1994 edità un butlletí anomenat *Goliath*, que es feia ressò de les tendències, grups i festivals de música, teatre i, en general, arts de carrer.

ment el triomf apoteòsic que aconseguiren en l'edició del Festival d'Avinyó de 1983 amb el seu espectacle més emblemàtic, *Dimonis*.⁶

Si Els Comediants foren els responsables artístics del certamen, Joan Brossa en fou el padrí i Xavier Fàbregas el seu principal ideòleg. En un text commemoratiu de la primera edició del certamen, Fàbregas féu una mena de declaració de principis que girava a l'entorn de tres eixos bàsics: la necessitat de recuperar el carrer com a espai públic, destacant la idoneïtat del dibuix urbanístic de la capital de l'Urgell; la qualitat i significació de les propostes escèniques d'Els Comediants, tot defensant la seva professionalitat i el conjunt d'espectacles programats pel grup de Canet; i, en darrer lloc, Fàbregas defensà la necessitat d'institucionalitzar aquest esdeveniment i de generalitzar-lo arreu del país, com un instrument de renovació de les festes tradicionals i populars.

Al programa de la quarta edició, que clogué aquest primer període sota la direcció artística d'Els Comediants, es resumia l'esperit d'aquesta etapa: «La Fira de Teatre al Carrer va sorgir de la intenció de potenciar l'esclat de grups catalans de teatre al carrer i amb la voluntat d'oferir una alternativa a les festes.» Tot i així a la ciutat varen sorgir unes

6. Vegeu el reportatge publicat a *El País Semanal*, núm. 339, del 9-IX-1983, pàg. 50-55, titulat «Los demonios de las fiestas populares», text de Joan de Sagarra i fotografies d'Agustí Carbonell. S'hi pot llegir: «La noche del pasado 7 de agosto supuso para Els Comediants una verdadera consagración internacional. El fuego y la tradición popular del Mediterráneo catalán se hermanaban con la tradición de los misterios medievales en el marco soberbio del palacio papal. Así lo entendieron las gentes de Aviñón y los responsables de los grandes festivales, como Robert Titzpatrick, organizador del Festival Mundial de Teatro que se celebrará en Los Ángeles con motivo de las próximas Olimpíadas; o Italo Gómez, director del Teatro de la Fenice, de Venecia, ambos invitados por el director del Festival de Aviñón, Bernard Faivre d'Arcier, que el año anterior se había desplazado a la Fira de Tàrrrega para ver actuar a Els Comediants.»

primeres veus crítiques envers l'orientació que estava prenent la Fira cada vegada més multitudinària.

UN MULTITUDINARI APARADOR DE L'ESPECTACLE (1985-1990)

A partir de 1985, Els Comediants es desvincularen totalment de la direcció artística de la Fira de Teatre al carrer. L'organització s'estructurà a partir del Patronat Municipal Fundació Pública de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega, on estaven representades les institucions que li donaven suport econòmic: la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Lleida i el Consistori de la ciutat; cal dir, però, que el Ministeri de Cultura també contribuï econòmicament en alguna d'aquestes edicions, tot i no formar part del Patronat. Una qüestió preocupà especialment les institucions i els gestors de la mostra: estudiar les fórmules per arribar a l'autofinançament davant el perill d'acumular dèficits en les successives edicions establint els espais tancats de pagament que, a partir d'aquell moment, es generalitzaren.

Tot i així, les institucions van apostar per un fort creixement de l'esdeveniment que havia de convertir-se en un aparador del nostre teatre, abandonant el plantejament inicial per transformar-se en un mercat de les arts escèniques, tal com declarà el llavors director general de Cinema i Teatre, Jordi Maluquer, en la presentació de la sisena edició: «La Fira, enguany, és molt més ambiciosa, vol fer servir el ressò estatal i internacional que ha tingut perquè vinguin agents i compradors de teatre de tot el món» (*La Mañana*, 17-VII-1986). Aquest creixement es féu realitat en fer-se la presentació de la setena Fira a París, en una operació de màrqueting dirigida a promocionar el teatre català a França i a Europa, l'any de l'ingrés d'Espanya a la Unió Europea. Però aquest fet no pogué amagar els greus problemes que suposà aquest creixement: la manca d'infraestructures per acollir els

visitants, una programació que incloïa concerts de música rock i unes condicions inadequades per assumir les múltiples representacions, que aixecaren una considerable controvèrsia entre un nombre significatiu de professionals.⁷

Un equip directiu encapçalat per Pau Llacuna va afegir la nova etapa amb una programació oberta a totes les tendències escèniques. Edició rere edició la Fira superà les seves xifres pel que fa a participació de grups, nombre de visitants i ressò en els mitjans de comunicació, esdevenint un fenomen que superava àmpliament les previsions que es podien haver fet, essent el Festival amb major projecció exterior de Catalunya. Això provocà que sorgissin festivals de les mateixes característiques com el Complot de Pineda i el Festival de Teatre al carrer de Viladecans, entre d'altres iniciatives que tractaven d'emular la cita targarina.

Un exemple d'aquest èxit fou la participació de les grans companyies del país: Dagoll Dagom, La Fura dels Baus i Els Joglars participaren en diverses edicions; juntament amb artistes i grups tan significatius com Albert Vidal, Carles Santos, Tortell Poltrona, Toni Albà, Sèmola Teatre, Vol-Ras, Pepe Rubianes, i, en el camp de la dansa, Mudances, Mal Pello, Companyia Metros i Danat Dansa, entre d'altres; la programació també incloïa una presència destacada de grups tradicionals (colles de gegants, grallers, cercaviles, pirotècnia, balls i danses populars), circ, pallassos, màgia, titelles i espectacles infantils, abastant tot l'espectre escènic del país. Cal afegir la presència d'importants companyies procedents

7. BORRELL, Marcel·lí. *La Veu de l'Anoia*, 31-V-1987: «La Fira se'n va a plantar una pica prop de Flandes (el vell i respectable París!), en una acció de marketing agressiu, com potser pertoca a l'afany de prestigi. Molt bé, però convindria no oblidar que l'any passat, sense anar més lluny, la Fira com a producte va deixar molt que desitjar: organització deficient, espais inadequats i sense condicions, programació de circumstàncies, mercantilisme matusser, pèssima dotació de serveis hotelers, descoordinació, etc. Si hem d'anar a París, anem-hi. Però ben calçats!»

d'altres indrets de l'Estat amb una escassa presència en els nostres escenaris i de companyies internacionals com Assembla Teatro di Torino, Footsbarn Travelling Theatre i Archaos, entre els més destacats.

En canvi, l'Aplec de Sant Eloi no trobà el seu lloc dins aquest creixement i es desvinculà totalment de la Fira, però sense desaparèixer. Els actes de la Festa major d'estiu es mantingueren però de forma paral·lela, anunciats en una programació a part per l'Ajuntament de Tàrraga. L'esperit de renovació de la festa tradicional que serví per fundar la Fira donà pas a un certamen centrat a mostrar les múltiples tendències escèniques del país, en un ambient festiu i amb voluntat de servir com a promoció dels grups participants.

L'element veritablement distorsionador de la mostra fou la introducció en la programació de grups de l'anomenat Nou rock català, que s'anà incrementant fins a arribar a tenir una presència molt destacada que atregué un públic interessat únicament en la música. Els concerts d'Els Pets, Sau, Lax'n'Busto a la decena edició, posà de manifest la manca de criteri dels responsables de la Fira i posà en perill la seva viabilitat. Festivals dedicats en exclusiva a la música com el Mercat de Música Viva de Vic o Altaveu de Sant Boi de Llobregat –que es celebra en les mateixes dates que la Fira–, no sorgiren fins més tard.

LA FIRA COM UN MERCAT DE LES ARTS ESCÈNIQUES (1991-1996)

El creixement exponencial de la Fira de Teatre al carrer de Tàrraga es continuà produint en les primeres edicions de la dècada dels noranta, malgrat els greus incidents produïts en l'edició de 1991, culminats amb l'intent d'assalt a l'Ajuntament, conseqüència nefasta de la massificació, la imprevisió i la manca de criteri en la programació de l'etapa anterior. Aquests fets suposaren un gir important en l'estratègia del certamen, dirigit durant aquells anys per Frederic Roda. A

partir de l'edició de 1991 els concerts de música rock desaparegueren de la programació, i l'any següent fins i tot els concerts deixaren de tenir un espai propi, per centrar-se totalment en el teatre.

La principal característica d'aquest període fou la creació de la Llotja, un espai de contractació a l'entorn del qual es volia fer girar la nova etapa de la Fira de Teatre, sense oblidar l'aspecte festiu que necessàriament implicava la celebració del certamen. A principi dels anys noranta el sector teatral estava molt més configurat que deu anys abans i les estructures havien guanyat en experiència, en especial, els circuits d'exhibició amb l'aparició de les sales alternatives, el nou paper dels ajuntaments i d'altres institucions i entitats com a programadors d'espectacles i les pròpies companyies professionals, interessades a promocionar-se a la Fira amb l'objectiu de donar a conèixer els seus treballs i entrar en els diferents circuits d'espectacles, dedicant una part important de la seva activitat a l'elaboració de dossiers, vídeos dels espectacles, associant-se amb representants o *managements*.

Fruit d'aquest procés fou l'aparició d'una col·lecció de llibres editats per la Fira de Teatre amb la col·laboració de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, dedicats en bona part a analitzar qüestions relatives al mercat escènic i els seus agents, que certificava el nou rumb del certamen, concebut com una trobada dels professionals del sector. El primer d'aquests llibres dugué el significatiu títol de *L'Art del Mercadeig en el Teatre*, i en ell participaren professionals del món del màrqueting i del sector públic i privat de l'espectacle, els quals debateren sobre qüestions candents de la indústria teatral, com el mecenatge, el patrocini, els circuits de programació, les sales alternatives o el paper del sector públic.⁸

8. AUTORS DIVERSOS (1992). *L'Art del Mercadeig en el Teatre*. Lleida: Fira de Teatre al carrer de Tàrraga / Institut d'Estudis Ilerdencs. Col·lecció de la Llotja, 1. S'hi recullen tres ponències, la primera a càrrec de Josep Chias, president de Marketing Systems i professor

La programació d'aquest tercer període, que seguí obert a totes les tendències escèniques, posà l'èmfasi en el teatre de carrer, amb la creació el 1991 del Taller Internacional de Teatre de Carrer que dirigí Joan Josep Guillén, amb un intent *in extremis* de retornar als orígens de la mostra. Destacà, també, l'absència pràcticament total d'espectacles tradicionals com els que animaren la Fira durant les primeres edicions.

Malgrat els incidents de 1991, la Fira es recuperà en les següents edicions, comptant amb la presència de més de cent grups en la programació oficial i prop dels cent mil visitants, provocant les repetides i insistents crides dirigides a intentar evitar la massificació. A partir de mitjans dels noranta, tot i el nostre coneixement indirecte del seu desenvolupament sota les direccions de Ramon Simó, Joan Anguera i Llorenç Corbella, actual responsable artístic de la Fira, es ratificà aquesta estratègia. Les cròniques periodístiques ens permeten comprovar la consolidació de la Fira com a mercat teatral (amb dades que el situen en la primera línia europea tant pel nombre de programadors com pels contractes generats), i com molts dels problemes constatats ja durant la dècada dels vuitanta continuen estant pendents de

d'ESADE, titulada «Teatre, per què no amb Marketing?», presentat per Frederic Roda (director de la Fira) i amb un col·loqui posterior en el qual participaren Francesc Fabregat (Institut Municipal Barcelona Espectacles), Joan Lluís Bozzo i Anna Rosa Cisqueu (Dagoll Dagom) i Pere Pinyol (Tres en Raya Espectacles). La segona ponència la impartí Xavier Gil, coordinador del Centre Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet, amb el títol «A la recerca del finançament privat», presentat per Toni González (coordinador de La Llotja de la Fira) i seguit d'una taula rodona en què participaren Ton Gerona (Festival del Teatre al carrer de Sabadell) i Feliu Batlló (Institut Municipal Barcelona Espectacles). El darrer ponent fou Joan Maria Gual (director teatral), qui plantejà la qüestió «El repte d'omplir els teatres», presentat per Toni González, seguit d'un col·loqui amb la participació d'Adolf Bras (Villarroel Teatre), Pilar Molina (Sala Beckett), Alfred Fort (IMAC, Reus) i Vicenç Punsola (Promoteatre).

resolució,⁹ tot i que la Fira de Teatre segueix essent un festival popular i participatiu.

El pas de Festa major d'estiu a mercat de les arts escèniques quedà plenament posat en relleu amb l'edició del cinquè llibre de la col·lecció de la Llotja titulat *Promoció i venda d'espectacles (Un manual aplicat a la Fira de Teatre de Tàrrrega)*, escrit i compilat per Toni González.¹⁰ El seu autor justificava la seva publicació amb la següent reflexió:¹¹

Conscients que a l'Estat espanyol no existeix encara aquest tipus de publicació, la Fira de Teatre de Tàrrrega ha volgut omplir aquest buit bibliogràfic, en un moment en què, cada vegada més, és la pròpia capacitat de les companyies la que aconsegueix tirar endavant els espectacles. El temps dels diners per al teatre s'estan acabant i els amiguismes estan passant a millor vida. Cal posar les companyies en igualtat de condicions i deixar que la qualitat i la preparació sigui l'element fonamental per a la seva subsistència. En aquest context, el coneixement de les tècniques de promoció i de màrqueting juga un paper decisiu.

9. En relació a aquest aspecte volem fer esment de les declaracions de Joan Anguera a *El País* (12-IX-2001) un any abans d'abandonar el càrrec de director artístic, quan afirmava: «Lo que yo digo es que hay un déficit de infraestructuras para la feria que estamos haciendo. Falta hoteles, falta un camping, faltan teatros en condiciones. Este déficit acaba absorbiendo una parte demasiado importante del presupuesto. Si lo ideal es un 70% del presupuesto destinado a las compañías y lo mínimo tolerable es un 50%, en Tàrrrega resulta que sólo destinamos a la creación algo más de un 20% de un presupuesto del que 91 millones son de subvención y 61 proceden de recursos propios [ingresos de taquilla y patrocinadores]. La proporción entre subvención y recursos propios es módica.»

10. GONZÁLEZ CERVETO, Toni (1996). *Promoció i venda d'espectacles. Un manual aplicat a la Fira de Teatre de Tàrrrega*. Lleida: Fira de Teatre al carrer de Tàrrrega / Institut d'Estudis Ilerdencs. Col·lecció de la Llotja, 5. [Edició bilingüe]. El llibre comptà amb la col·laboració de Gonzalo Pérez de Olaguer, Javier Atance i Daniel Martínez de Obregón, que escriviren tres breus textos editats al final del llibre.

11. GONZÁLEZ CERVETO, Toni. Ob. cit. Pàg. 7 i 8.

No entrarem a valorar en profunditat les paraules de Toni Gonzàlez, no és l'objectiu d'aquest treball. El que tracrem de mostrar és l'evolució de la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega al llarg dels anys vuitanta i primers noranta, en què la seva evolució anà en paral·lel al desenvolupament d'una indústria cultural que per motius històrics no havia arribat a aquestes formulacions.

CONCLUSIONS

La Fira de Teatre al carrer de Tàrrega fundada el 1981 ha esdevingut en el darrer quart de segle un magnífic observatori per comprovar l'evolució de les diferents tendències escèniques del nostre país. Nascuda com una alternativa a les festes majors tradicionals de la mà del grup Els Comediants, que en aquells anys vivien la seva consagració a nivell internacional, va patir al llarg de la dècada dels anys vuitanta i primers noranta una pregona transformació esdevenint el major mercat escènic del país, essent un espai pioner en aquest aspecte. Malgrat això, la Fira de Teatre no ha tingut un paper en la descentralització de les arts escèniques a Catalunya, com per exemple ho ha fet un festival, amb un plantejament i uns objectius força diferents, com és el Temporada Alta de Girona.

Dins la planificació dels festivals de teatre a Catalunya, la Fira de Teatre podria ocupar un paper central si es dotés d'una estructura fixa a partir d'un centre d'estudis o d'un arxiu general del nostre teatre i, al mateix temps, fent una inversió adequada en infraestructures escèniques i de serveis. El gran problema de Tàrrega –per al qual no tenim una fàcil solució– és que només estigui viu quatre dies l'any i la resta sigui un indret erm teatralment parlant.

De tota manera, cal concloure que la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega ha acomplert des de la Transició i fins avui un paper destacat en la història de les arts escèniques a Catalunya, amb successives transformacions però mantenint la seva condició de festa teatral única al nostre país.

BIBLIOGRAFIA

- AUTORS DIVERSOS (1992). *L'Art del Mercadeig en el Teatre*. Lleida: Fira de Teatre de Tàrrega / Institut d'Estudis Ilerdencs. La Llotja, 1.
- AUTORS DIVERSOS (1993). *Per a tots els públics*. Lleida: Fira de Teatre de Tàrrega / Institut d'Estudis Ilerdencs. La Llotja, 2.
- AUTORS DIVERSOS (1994). *Salas alternatives: un futuro possible*. Lleida: Fira de Teatre de Tàrrega / Institut d'Estudis Ilerdencs. La Llotja, 3.
- AUTORS DIVERSOS (1995). *Estructures d'exhibició i distribució teatral*. Lleida: Fira de Teatre de Tàrrega / Institut d'Estudis Ilerdencs. La Llotja, 4. [Edició bilingüe].
- BERTRAN, Jordi. (2000). *El teatre al carrer*. Barcelona: Ediciones Primera Plana. Quaderns de cultura popular, 7.
- BROSSA, Joan i altres (1982). *La Fira del Teatre, trifulgues, xim xim al carrer de Tàrrega*. Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega. [Programa commemoratiu de la primera edició de la Fira de Teatre celebrada el 1981].
- FÀBREGAS, Xavier i BARCELÓ, Pau (1976). *Cavallers, dracs i dimonis. Itinerari a través de les festes populars*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FONT I RIUS, Josep M. (1992). *Els Usos i Costums de Tàrrega*. Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega.
- GONZÀLEZ CERVETO, Toni (1996). *Promoció i venda d'espectacles. Un manual aplicat a la Fira de Teatre de Tàrrega*. Lleida: Fira de Teatre de Tàrrega / Institut d'Estudis Ilerdencs. La Llotja, 5. [Edició bilingüe].
- MINISTERIO DE CULTURA (1976). *Legislación Básica, Teatro y Espectáculos*. 2a ed. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica.
- MOYA, Bienve (1986). *La festa a Catalunya. Àlbum de cultura tradicional i popular*. Barcelona: Cercle de Lectors.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel Ángel (1990). *La gestión teatral*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, Area de Educación, Cultura y Deportes, i Editora Provincial. Cuadernos de Iniciación teatral, 8.
- SEGARRA I MALLA, Josep Maria (1987). *Història de Tàrrega amb els seus costums i tradicions*. Vol. II: Segles XVI-XVIII. Tàrrega: Museu Comarcal de Tàrrega.

ZALLO, Ramón (1992). *El Mercado de la Cultura. Estructura Económica y Política de la Comunicación*. Donostia: Editorial Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa. Gakoa Liburuak, 15.

Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus

Natasha Leal Rivas
Universitat L'Orientale, de Nàpols

INTRODUCCIÓ

El teatre com a text espectacular, en general, afavoreix una tendència dominant, primer, cap a la creativitat, i segon, cap a la investigació teatral buscant noves estratègies per entendre les dimensions del seu discurs amb instruments o procediments expressius provinents de la seva pròpia cultura o d'altres pràctiques culturals (mim, circ, dansa, titelles, ritus, festes, cinema, televisió, publicitat...). La neovanguardia dels seixanta i setanta va concebre el teatre com una pràctica cultural, és a dir, com un sistema dinàmic que, si bé privilegiava una tradició cultural, en aquest podien tenir cabuda totes les manifestacions culturals, depenent de les seves característiques, com objectes a de teatralització.¹ En aquest sentit, em sembla oportuna la redefinició que Juan Villegas² fa del concepte de teatralitat, referint-se a una teatralitat social i cultural que permet la lectura de la cultura i de les pràctiques socials com a pràctiques que el teatre pot instrumentalitzar,³ amb la finalitat de comunicar un mis-

1. Actualment, la cultura contemporània atén al valor visual com a identificador d'aquesta.

2. VILLEGAS, Juan (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Gestos. Sobretot el cap. 3.

3. Villegas parla d'una teatralitat religiosa, entre d'altres tipus de teatralitat, la simbologia dels quals i/o dels elements de la missa o les processons han estat utilitzats com elements dramàtics en nombroses propostes teatrals contemporànies descontextualitzats, algunes vega-

satge d'acord amb la competència cultural i teatral de l'espectador.⁴ La forma ritual del teatre contemporani va ser un dels models que proclamaven la antimimesi de la realitat i els seus referents s'extreien de diversos elements pertanyents a civilitzacions llunyanes o a la vida quotidiana amb la idea de reflectir, en gairebé totes les seves propostes, la consideració de l'individu dintre d'una comunitat.

El teatre català contemporani de base no textual a partir de les seves propostes escèniques i del propi mètode de creació es va identificar, durant els anys setanta i vuitanta, amb un teatre d'imatges i amb fórmules ritualitzants que busquen la relació entre vida i teatre. Aquesta estreta vinculació s'observa, en efecte, en el teatre d'Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus, els quals sempre representen l'home i la conducta humana, encara que des d'òptiques i estètiques ben diferents.⁵ No obstant això, en el procés de creació d'aquests grups destaca el text com un codi escènic prescindible, creat *a posteriori*,⁶ en favor de la imatge, que és

des, de la seva significació religiosa però no simbòlica. Aquesta simbologia es manté per una equivalència en la competència cultural entre actor i espectador, podent-se ampliar a tota la nòmina teatral que es pot veure influïda per una teatralitat social i cultural concreta.

4. Les pantalles electròniques o imatges projectades, per exemple, han substituït els decorats tradicionals com a fonts de construcció de teatralitat importants en la competència visual i cultural de l'espectador.

5. Els Joglars teatralitzen elements rituals que s'identifiquen amb el comportament humà (*M-7 Catalunya, Laetius, Olímpic Man Movement*, etc. mentre que La Fura dels Baus escenifica rituals que posen de manifest les relacions, els intercanvis i les transformacions humanes. En Els Comediants, per contra, el ritual s'identifica amb el joc i la festa trobant una teatralització tant d'elements rituals com festius.

6. Encara que els tres grups proposen bàsicament una metodologia teatral no textual l'exemple paradigmàtic de progressiva incorporació del text en la construcció dramàtica és Els Joglars, amb un mètode definit en una primera fase d'improvisació i espontaneïtat, des del treball col·lectiu, per a posteriorment plasmar el text teatral en una fase més artificiosa i teatral, coordinada per la figura d'un director escènic.

alhora visual i acústica, conformada a través d'artificis suggestius com els objectes, les distàncies, el gest, els llums, la música, el ritme, etc. L'escenificació també té un paper determinant en el procés creatiu d'aquests grups, ja que cadascun utilitza la seva millor arma per aconseguir impactar l'espectador. Els Joglars des de la paròdia, estructura la base de les seves creacions escèniques. A través del discurs, els referents parodiats aconseguen una identificació major en els seus espectadors, sobretot en aquells espectacles que Boadella considera de tribu.⁷ La Fura dels Baus no utilitza la identificació de referents directes o fetitxes en el discurs, les escenes intenten provocar visualment alguna reacció en el públic. Aquests grups també han utilitzat dramatúrgies de préstec, sobretot Els Joglars i Els Comediants, per elaborar les seves respectives propostes recorrent a codis i fórmules espectaculars tan variades com processons, concerts, balls, conferències, mítings, cercaviles, òperes, etc. La funcionalitat de l'espai escènic, com un ens simbòlic i autònom, capaç de significar tot un espectacle ha desenvolupat en la pràctica diferents tipus d'ús escènic, conformant una estètica pròpia en cada grup. L'espai buit que Els Joglars proposen dintre d'una escena tradicional *all'italiana* no impedeix una representació dinàmica mitjançant zones espacials fitades per objectes o pel gest dels actors, creant un espai intel·ligent i únic.⁸ Aquesta opció escenogràfica no permet la participació física de l'espectador –excepte en *Laetius* on l'espectador era constantment entrevistat– però sí ha sabut jugar amb la força captivadora de les imatges per tal de provocar i despertar la mirada crítica de l'espectador a través de

7. Boadella destaca *Visantetade Favara* o *UbúPresident* com a obres que s'entenen millor en la comunitat on han estat realitzades perquè remeten a una realitat social i cultural molt concreta, València i Barcelona. Vegeu POSA, Elena (1987). «Albert Boadella, l'instint del bufó». Dins: «Els Joglars, vint-i-cinc anys i un dia». *El Públic*, 29 (desembre), pàg. 6.

8. ABELLAN, Joan (2002). *Els Joglars. Espais*. Barcelona: Institut del Teatre.

la música, com a *Olimpic Man Movement*, *Daaalí*, *El Nacional*, *Virtuosos de Fontainebleau...*, o del ball a *Yo tengo un tío en América*. No obstant això, Els Comediants i La Fura dels Baus han practicat un teatre fora del teatre, experimentant la simultaneïtat de l'espai escènic: els carrers, les places, les naus abandonades, els castells i, fins i tot, els ponts o els estadis de futbol han estat escenaris flexiblement adaptables a les exigències teatrals d'aquests dos grups. La complicitat entre actor-espectador és directa en el cas d'Els Comediants, ja que el grup genera espectacles on s'implica de forma activa el públic, no només compartint l'espai escènic sinó també com a element condicionant del resultat dramàtic de l'espectacle. Més difícil resulta establir aquesta complicitat en els espectacles de La Fura dels Baus. Aquest grup juga principalment amb la receptivitat del subjecte on és fonamental la imatge mental, generalment contradictòria, que l'espectador construeix durant i després de l'espectacle, a través d'un procés de deconstrucció i impossibilitat per no poder establir un punt de correlació estable a partir del qual pugua comprendre el joc escènic en la seva totalitat.

Aquests grups, en definitiva, en la seva recerca de transgredir la ficció suprimint la mímesi han experimentat models teatrals, no només per a representar la condició humana sinó perquè, en relació directa amb aquesta, han desenvolupat un mètode de treball que estudia les relacions entre les cerimònies socials i rituals quotidianes amb els mecanismes de la representació teatral.

L'anàlisi de la teatralització dels elements rituals en aquests tres grups pretén fer adonar en quina mesura el ritual s'integra en el fet teatral i quina és la seva funció dintre de l'estructura dramàtica. Per això, s'ha establert primer una classificació dels elements rituals, seguint el mètode que Van Gennep⁹ va aplicar als ritus de pas per agrupar

9. Encara que el seu estudi sobre els ritus de pas faci referència exclusivament a societats tribals, constitueix un esquema formal i un sistema categorial socioantropològic vàlid i actual com a marc referen-

seqüències cerimonials que acompanyen el pas d'una situació a una altra i d'un món a un altre, còsmic o social: ritus preliminars o ritus de separació del món anterior, ritus liminars o ritus executats durant el període de marge o de transició i ritus postliminars o ritus d'agregació al món nou.¹⁰ Aquesta classificació tan esquemàtica posa de manifest que tots els ritus comparteixen característiques d'agregació, marge o separació segons la seva vinculació significativa intrínseca,¹¹ vàlida tant per classificar ritus humans i ritus naturals. No obstant això, la classificació final per als elements analitzats s'ha elaborat a partir dels elements rituals més recurrents teatralitzats pels tres grups catalans.

RITUS POSTLIMINARS

Els espectacles de La Fura dels Baus teatralitzaven de forma recurrent determinats ritus d'unió amb la finalitat d'oferir la seva particular visió de la recerca dels orígens de l'home. La resta del sistema de signes teatrals com llum, so, efectes, objectes teatrals... accentuaven el caràcter mític i ritual de

cial en l'establiment de nous cicles culturals o socials i en àrees de civilització diverses. VAN GENNEP, Arnold (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus. Pàg. 20-21.

10. Aquest esquema general apareix més detallat en el seu llibre amb els següents apartats: Els individus i els grups, els ritus de pas dedicats a l'embaràs i al part i al naixement i la infància. Els ritus d'iniciació i els ritus d'expulsió i d'excomunió. Finalment, dedica un apartat especial al ritu del matrimoni i al ritu funerari. VAN GENNEP, Arnold (1986). *Ibidem*.

11. El naixement (d'un ésser o d'alguna cosa) suposa un ritu d'agregació però, també, pot significar un de separació d'un món a un altre (el del no-res); o un funeral, suposa un ritu tant de separació, del món dels vius, com d'agregació, al més enllà. En tot cas, cal tenir en compte que l'autor insisteix en una altra característica dels ritus, i és que aquests no es desenvolupen d'igual manera en cada cerimònia o comunitat que ho actualitza.

l'espai escènic. Un altre aspecte que reforça la idea de ritual en aquest grup és, com ha assenyalat Saumell,¹² el muntatge associatiu de les imatges, reals o projectades, les quals transmeten una qualitat emotiva més que un significat directe i intel·lectual. La imatge ritual es produeix, a més, pel moviment constant entre actors i espectadors ja que no posseeixen una posició escènica privilegiada i han de desplaçar-se constantment seguint el ritme de les escenes generalment simultànies. La música també reforça la ritualitat dels seus espectacles no només marcant el ritme escènic sinó com un element físicament integrat en l'escena que descodifica amb el seu llenguatge l'acció representada. Ja des d'*Accions*, el grup teatralitza el cicle vital humà a través del naixement d'éssers, de la por i de l'horror com a símbols de l'existència dolorosa que suposa una societat de masses. *Suz/o/Suz* també construeix la dramaturgia de l'espectacle a partir del cicle ritual de la vida, marcat per dos elements. D'una banda, els instints humans amb escenes d'omofàgia, enfrontaments amb llançaments de bosses de sorra, d'ous, etc. De l'altra, la força connotadora d'elements naturals reivindicats com a catarsi de l'esperit humà: el foc, font de calor i vida. Però, sobretot, l'aigua que adquireix dues dimensions simbòliques: una, com a estat embrionari de l'home i, l'altra, com a element de joc propi de l'instint humà. En *Tier Mon*¹³ els elements rituals identificats amb el cicle vital de l'ésser humà es barregen amb el cicle vital de les màquines. L'ús en escena d'artefactes elèctrics i metàl·lics conforma la metàfora de l'home com una màquina que viu en perfecte

12. SAUMELL, Mercè (1991). «La vigència de la forma ritual en el teatre català contemporani: exemples». Dins *III Simposi Internacional d'Història del Teatre*. Barcelona: Institut del Teatre.

13. ABELLAN, Joan (1988). «*Tier Mon*, un memorable salt de La Fura dels Baus». *El Públic*, 58-59 (juliol-agost), pàg. 46-48. Vegeu per a aquest espectacle el propi testimoni del grup en «*Tier Mon*». Dins: «La Fura dels Baus 3. Quadern monogràfic». *El Públic*, 34 (juny 1988), pàg. 58-66.

equilibri en un nou món, el desenvolupament tecnològic del qual marca el propi cicle vital. Aquest equilibri entre home i màquina pressuposa escènicament distints ritus d'unió. La segona trilogia de La Fura dels Baus inicia amb *Noun*¹⁴ que recupera la temàtica de l'anterior espectacle. La seva dramaturgia, estructurada sota la forma del ritual, incorpora la dona-actor com a element de significació real i simbòlica, com un ésser generador de vida. Sense ella, difícilment, pot explicar-se el món i els cicles naturals. L'estructura ritual caracteritza, novament, *MTM*, que proposa en escena el tema de la història de la humanitat de manera cíclica, articulant-se a través de diversos jocs o accions que actualitzen distints ritus d'unió com, per exemple, la creació d'un ordre social, la humanitat i els seus vincles socials, a partir de la implicació activa del públic que és enfocat amb una càmera que grava les distintes reaccions. Les imatges projectades en una pantalla intenten plasmar els instints i les passions humanes. *Manes* tanca la segona trilogia de La Fura dels Baus amb una altra dramaturgia ritual, que s'elabora novament seguint la idea de l'individu primitiu i instintiu.

Aquest contínuum temàtic del cicle vital de l'home en La Fura dels Baus no coincideix amb la teatralització d'aquests elements en Els Joglars, on la forma ritual original ha perdut gran part del seu valor màgic en adquirir, en alguns espectacles, dramaturgies de préstec que s'aprofiten per presentar rituals del comportament humà: *M-7 Catalunya*, *Laetius* i *Olimpic Man Movement*,¹⁵ sense oblidar l'estructura ritual dramatitzada íntegrament en *Teledium* amb una missa litúrgica. *Àlias Serrallonga*, basada en la mítica figura del bandoler català, ofereix un formidable desplegament d'elements rituals dramatitzats en contrast amb l'anterior trajec-

14. FONDEVILA, Santiago (1990). «*La Fura dels Baus. Noun*, en el principi era el caos». *El Públic*, 81 (novembre-desembre), pàg. 8-12.

15. Llevat d'*El Nacional* on l'estructura dramàtica operística serveix a Albert Boadella per exposar la seva poètica teatral, incidint en una revaloració del teatre com a un espai ritual i sagrat.

tòria espectacular del grup. En primer lloc, cal destacar ritus d'agregació que estructuraven narrativament l'obra en funció del cycle vital del bandoler Joan Serrallonga i, per extensió, del bandolerisme. Això s'aconsegueix mitjançant la teatralització mímica d'accions quotidianes de certa ritualitat com aixecar-se, ficar-se al llit, menjar... que marquen el cycle vital dels bandolers. El cycle vital del protagonista s'escenifica, no obstant això, de forma sintètica a l'inici de l'obra mitjançant un auca, que il·lustrava la vida del famós bandoler i que Albert Boadella parodiava mímicament. L'estructura dramàtica entorn el cycle vital d'un individu es repeteix en *Daaalí* on es reproposa escènicaament la vida del pintor mitjançant un continu bombardeig d'imatges i pensaments que passen per la ment del protagonista abans de la seva mort. Les distintes escenes s'identifiquen amb aquells episodis vitals que el grup considera més representatius del personatge: referències a la iconografia popular, que connoten l'origen local del pintor o la seva relació amb la pintura a través d'altres pintors contemporanis, satiritzats com a pallassos de circ, etc.

També Els Joglars, encara que amb una proposta dramàtica distinta a La Fura dels Baus, escenifica el cycle de la vida humana en un sentit col·lectiu. En *Laetius* i en *Bye Bye Beethoven*, seguint l'estructura dramàtica d'una conferència i d'una presentació experimental, respectivament, els personatges Laetius¹⁶ mimaven el discurs dels presentadors, els quals narraven el cycle vital d'una espècie postnuclear i els seus ritus:

ESCENES [...]

XVIII. PRINCIPI DE LAETIUS

Laetius, el ser que habita en cadascuna de les closques, intenta treure-se-les del damunt. Són sers sense rostre [...]

16. Els Joglars en *Bye Bye Beethoven* recuperen algunes escenes extretes de l'espectacle *Laetius*.

sense saber caminar, Laetius repta pel terra, arrosegant la closca com un caracol. Alliberat per fi de la seva càrrega, Laetius fa gestos més propis d'un insecte que d'un ésser humà.

XX. FUNCIO REPRODUCTORA

Tres Laetius mascles arrosegant-se per terra, es situen al davant de la femella en actitud d'espera. Aquesta inicia uns moviments de dansa apropant-se als mascles fins que amb les seves poderoses urpes grata el cos d'un d'ells per donar-li a conèixer que ha estat l'escollit. El mascle satisfet es posa dempeus i s'enfronta als altres, obligant-los a retirar-se de la dansa amorosa. [...] la deposita suau però fermement en la terra. Tot seguit excava en la terra ejaculant al bell mig del buit. Després s'aparta de la femella esperant que aquesta consume el ritus, és a dir, clave les seves afilades uncles en el cos del mascle fins procurar-li la mort. A l'últim la femella porta la terra mesclada amb semen al seu sexe tancant aquest cycle engendrador de Laetius.

XXI. NAIXIMENT D'UN NOU LAETIUS I MORT DE LA MARE¹⁷

En *M.7 Catalònia*, en canvi, la intenció dramàtica és satiritzar l'extinció d'un model social exemplificat en una família catalana i les seves accions rituals quotidianes, a través d'una mitificació del passat que exaltava escènicaament no només la descripció de trets físics i de caràcter, provocant una gran hilaritat en l'espectador, sinó un complex sistema de relacions familiars articulat entorn d'un senzill objecte teatral, símbol d'un model social i cultural:

PLANA RIVER, a l'auditori: Això era la taula típica d'aquesta cultura. Poc pràctica; de línies poc estudiades i mal acabada. Per contra, s'havia convertit en el centre absolut de totes les seves activitats: hi menjaven, hi jugaven, hi feien els ritus

17. BOADELLA, Albert (1987a). *Bye, Bye, Beethoven*. Llibret. Barcelona: Institut del Teatre. Pàg. 15-17.

religiosos, hi treballaven, etcètera, etcètera, etcètera, etcètera. Vegin quina atracció té encara per a ells aquest estrany objecte.¹⁸

El concepte de família com un conjunt semiòtic que ofereix múltiples situacions rituals quotidianes reapareix, d'una forma més dramàtica, en *Yo tengo un tío en América* on el grup escenifica la seva particular visió de la conquesta d'Amèrica i l'aniquilació de les tribus indígenes sota la metàfora d'un conjunt de malalts mentals reclosos en un psiquiàtric. El cicle vital dramàtic de la tribu protagonista s'inicia amb el ritu del part:

PAQUI corre cap al parell de CORDES amb estrep i posant-hi els peus aixeca els seu cos, obrint-se de cames. [...] Tots, excepte el CONDE, corren i, situant-se al darrere de la PAQUI, fan cua esperant ser parits. S'empolainen. [...] MANOLO s'agafa fortament a les cames de PAQUI i, amb esforç, travessa la gran vagina envoltat de crits de plaent dolor. Quan surt llançat cap al centre del gimnàs, se sorprèn i somriu.

PAQUI: Manolo, eres un niño.

MANOLO: Sí. Soy un niño de la tribu de la Paqui.

*MANOLO es comporta com a tal, es xucla el polze i camina com un nadó.*¹⁹

Referent a la teatralització d'elements rituals relacionats amb el cicle de la creació del món, Els Joglars, i concretament a *Visanteta de Favara*, la creació de Favara s'escenifica mitjançant la paròdia de la versió bíblica:

En escena quadre plàstic format per Déu i quatre àngels.

Al cap d'una estona d'estar completament quietes, un àngel es grata una orella, Déu se'l mira i l'àngel torna a l'actitud que tenia

18. BOADELLA, Albert (2002). *La torna, M-7 Catalunya, Teledeum, Columbi Lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Vol.I. Barcelona: Institut del Teatre. Pàg. 182.

19. *Ibidem*. Pàg. 411-412.

inicialment. Els altres àngels també cansats de mantenir la posició, la van variant dissimuladament, però Déu els adverteix i han de retornar a les posicions inicials. Déu en un moment donat s'acosta els dits al nas i fa una borilla, els àngels s'ho miren de reüll. Déu dispara la borilla, (se sent l'inici de la peça «Así hablaba Zaratrusta» de Strauss).

Els àngels i Déu segueixen amb la mirada la borilla que es va fent grossa, va d'una banda a l'altra, els passa pel damunt, tots estant espantats, fins que se'ls va acostant i para just al seu davant. [...]

Mentre tant, Déu giravoltant s'ha situat al mig de la terra (la tarima), els àngels han col·locat un taronger i un llimoner.

*A Déu li agafa mal de panxa, fa un senya als àngels que sol·lícits, li aguanten una safata com si fos un orinal. [...] Déu ha acabat de fer les seves necessitats, els angelets oloren amb gust la safata, al moment d'anar-la a deixar Déu fa recular a l'angelet que la porta.*²⁰

La paròdia escatològica de la creació de l'Home contrasta amb la següent escena que representa l'oposició entre el món sagrat i el món profà amb una discussió diglòssica, mitjançant el llenguatge teatral àulic de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca i la llengua popular autòctona amb el sainet de Josep Bernat i Baldoví. Alguns fragments, amb evidents coincidències, són utilitzats en un doble pla del discurs teatral en llengües i estils distints, conjugant comèdia i drama, humor i tensió teatral, possibilitant així la descontextualització del seu propi espai dramàtic per situar-los en un altre ben distint: la creació del món i de la dona, adaptats perfectament a un nou discurs teatral:²¹

VISANTETA: [...]

Deixeu sél, c'apurar vullga,
encara que llech estiga,

20. BOADELLA, Albert (1987b). *Visanteta de Favara*. Llibret. Barcelona: Institut del Teatre. Pàg. 1-2.

21. Cito alguns exemples que presenten aquesta discussió diglòssica.

¿perqué mau donát la figa
si no tinc qui me la cullga?
la sanc es presís que bullga
cuant contemple una miqueta
que la gran..., que la chiqueta,
tenen el fotre per lley,
¡Y yo no tinc més remey...
que el de ferme la puñeta!!!
¿Qué lley, chustisia ó... carall,
de tót lo mundanal clót
negarme á mí á-soles pót.
Cuant de llibertát se trata,
una cosa tan barata
cóm és... un cáp de virót?

DÉU (a Fiel): Apunta! Y dijo la mujer!
Apurar cielos pretendo
ya que me tratáis así
que delito cometí
contra vosotros naciendo,
aunque, si nací, ya entiendo
que delito he cometido;
bastante causa he tenido
vuestra justicia y rigor
pués el delito mayor
del hombre es haber nacido
¿Qué es la vida?, un frenesí
¿Qué es la vida?, una ilusión
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son.²²

No obstant això, el grup que més ha teatralitzat el ritual de la creació del món en relació amb la creació de l'home ha estat Els Comediants, on es descobreix notablement una

22. BOADELLA, Albert (1987b). Ob. cit. Pàg. 5-8.

constant temàtica pel que fa a l'escenificació d'elements rituals d'unió relacionats amb la creació còsmica. Aquesta es reproposa sempre a partir dels quatre elements cosmogònics –terra, aire, foc i aigua–, per després representar la creació del món o de l'home. La diferència escènica bàsica d'aquest grup, respecte dels altres dos, resideix en l'ús de recursos dramàtics repesos de la tradició festiva catalana i, per extensió, de la mediterrània. En aquest sentit, els seus espectacles ofereixen una visió lúdica i festiva de la idea dels orígens del món i de l'home en la qual es pretén transmetre un missatge tal vegada menys compromès però igualment eficaç: la vida com un joc on el públic es diverteix i pot participar de forma activa. De fet, si es repara en la cronologia d'Els Comediants es confirma com molts dels seus espectacles s'estructuren dramàticament entorn d'alguns d'aquests elements cosmogònics: *Dimonis* (foc), *Alè* (aire), *Mediterrània* (aigua) i la terra, element present a més en *Sarao de Gal·la*, *Sol*, *Solet*, *La Nit* o *TEMPUS*. En cadascuna d'elles, s'observa una distinta teatralització de la creació ritual del món, encara que els objectes teatrals s'identifiquen perfectament amb el simbolisme propi dels quatre elements. Aquest grup no només utilitza el ritual de la creació del món o de l'home com a estructura dramàtica de les seves obres, també el cicle de les estacions té un protagonisme principal, en major o menor desenvolupament dramaturgic en altres espectacles. En *TEMPUS*, el grup alterna no només elements rituals identificables amb el cicle de les estacions sinó també aquelles celebracions festives que es relacionen directament amb cada cicle: el carnestoltes, les processons de pasqua, correfocs, revetlles i pasdobles... *Boccatto di Cardinale* reproposa també el cicle de les estacions al final del seu espectacle gastronòmic, utilitzant l'espai escènic circular de la carpa i dividint-lo en quatre zones, cada una d'elles identificada amb alguna festa tradicional o amb algun element característic de cada estació.

L'element foc és el principal protagonista del cercavila pirotècnic *Dimonis*, un dels espectacles més impressionants

realitzat pels Comediants. Un veritable ritual del foc, on l'element és considerat com un element positiu d'adoració al sol i a la vida, on els actors-dimonis ballen sense parar, barrejant-se entre el públic i proclamant la festa del foc:

¡somos los demonios mediterráneos! / Venimos a iluminar las tinieblas, a provocaros la diversión... / ¿queréis jugar con fuego? ¿queréis bailar? ¿queréis saltar? / vamos a propagar la alegría por toda la ría, por toda la plaza... / vamos a despertar al mítico dragón... ¡viva el fuego! / venid... venid... venid...²³

L'actor-dimoni s'erigeix com un mestre de cerimònies que, a través de l'element foc i la sensació de caos organitzat, proclama la necessitat de convertir el carrer en un espai escènic per a tot el món. La participació activa del públic i la seva implicació directa en l'espectacle és la funció teatral principal d'aquest espectacle.

Però existeixen altres ritus d'agregació que aquests grups escenifiquen amb una funció i un desenvolupament dramàtic distint. En relació al ritu comensal La Fura dels Baus ho associa generalment amb escenes omofàgiques, la finalitat teatral de les quals és provocar en l'espectador algun tipus de reacció, segurament de rebuig, per la duresa que transmeten aquestes escenes. Diversament, Els Comediants elabora tot un espectacle gastronòmic, *Bocato di Cardinale*, l'argument del qual i l'estructura dramàtica s'organitza seguint el ritual comensal, oferint un sopar, al mateix temps que el públic pot gaudir de números de circ. Per descomptat, Els Joglars també teatralitza el ritu comensal en els seus espectacles, però en cadascun amb una significació teatral diversa com, per exemple, marcador d'una activitat quotidiana que ressalta la monotonia de la vida dels bandolers en *Àlias Serrallonga* o la paròdia d'un ritu culinari extingit en *M.7 Catalònia*:

23. Fragment extret de l'enregistrament en vídeo realitzat en el Teatre Arriaga de Bilbao el 1989. Fons audiovisual de Comediants.

NOGUERA GRAU, *del lateral dret, presenta el porró al públic*: Aquest objecte s'anomena porró. (MARTÍ se'n deleix. PLANA RIVER va al lateral esquerre, es canvia els guants i es desinfecta. CISCO té cura de l'arròs, que no s'enganxi. JAUME i AMPARITO feinegen a la taula.) A l'interior s'hi troba el vi, primera substància al·lucinògena que presidia tots els ritus de l'M.7. Vegin quina forma tan original d'ingerir el líquid. Martí! (Passa el porró al vell i l'autoritza a beure.)²⁴

De nou la paròdia en *Virtuosos de Fontainebleau*, però sobre els costums culinaris entre dues gastronomies diverses com la francesa i l'espanyola, a partir del plat símbol de la truita:

Es posen a tocar «La Marsellesa». ALAIN mima que hissa una bandera, mentre MARCEL va hissant el gall. ALAIN treu un ou d'entre les plomes del gall, el bat i fa una truita, la mostra al públic.

MICHEL: Liberté, Egalité, et a la vostra santée.

ALAIN: Y ahora de Francia para Espagne les ofrecemos la musique que más aman, con una variación de nuestra tortilla francesa, ser tortilla Española.

Entra en escena l'ANTONIO amb un cistell. Se'n va cap a l'ALAIN, treu una patata del cistell i pregunta.

ANTONIO: Pa cuantos? [...]

*ALAIN col·loca l'antic escut d'Espanya al davant del gall i fa que l'abraci amb les ales. LUCIEN al contrabaix i GASTON al clave inicien l'himne Espanyol. Després de pocs compassos, entra SALVADOR i els fa parar.*²⁵

24. BOADELLA, Albert (2002). Ob. cit. Pàg. 190.

25. BOADELLA, Albert (1985). *Virtuosos de Fontainebleau*. Llibret. Barcelona: Institut del Teatre. Pàg. 9-10.

O sobre l'origen improvisat de la paella en *Visanteta de Favara*, sempre des d'un punt de vista jocós:

DONA 2: Mira, ara que dius de menjar, vais a contar-t'ho. L'altre dia estava jo esmaiaeta i vaig, i a voràs!: Saps eixos granets que em vares donar tu?

DONA 1: Quinos, eixos blanquets menudius?

DONA 2: Eixos, pues mira lo que se me va ocurrir. Tenia posà allí auia a bollir, i vaig dir, a voràs: vaig agarrar dos gra-paets i sense picar-ho ni res... [...] que podia esperar-me en la fam que tenia...? Pues així el vaig tirar dins; una pebrerata [...] paca dins! Mirant, mirant, una tomaqueta menudeta, pum, paca dins també. En això dos ratetes [...] plas, plas, paca dins també. I dic, ala pos a bollir s'ha dit. [...] havia plogut, i allò estava plenet de caragols, i dic mira, un muntonet no li farà sobra, agarre un muntonet i paca dins també. I allò comença, xup, xup, xup, xup... [...] I a que no saps qui va arribar? [...] els hòmens! I saps aquell roig borinot [...] volent tirar mà al cullerot, i li dic: «T'agarre el pardal i te'l tire ahí si ramenes això en lo guapet que està», i diu ell: «Tot pa ella, tot pa ella», pa qui havia de ser?²⁶

No obstant això, en *Laetius* o en *Bye Bye Beethoven*, concretament a l'escena XXVII («Acupuntura de la terra»), el grup presenta de forma científica el procés ritual d'alimentació que segueix l'espècie a través de l'energia còsmica i la seva relació directa amb la terra:

[...] Laetius no extrau de la terra màteries concretes com carburants o minerals, sinó que ha arribat a l'autèntica síntesi: extrau de la terra l'essència de l'energia, considera la terra com un gran cos al qual li aplica l'acupuntura.

Amb una pedra de sílex, un Laetius va buscant els punts d'energia de la terra. L'incisió del sílex en el lloc convenient, obri un camí de llum, que Laetius seguís carregant el seu cos

26. BOADELLA, Albert (1987a). Ob. cit. Pàg. 36-37.

d'energia i projectant-lo al cel. Cel, terra i món dels Laetius; principi de tres. Aquesta unió reflexa el profund significat de la llei còsmica del creiximent.²⁷

Un altre dels ritus d'agregació recurrents en la posada en escena d'aquests grups, encara que amb intensitat i objectius teatrals diversos, es correspon amb la celebració conjunta d'un acte cerimonial, ja sigui laic o religiós. En *La Fura dels Baus* s'actualitza a través d'escenes de tortures i sacrificis com la catarsi liberalitzadora, mentre que en *Els Comediants* l'acte cerimonial s'identifica amb l'acte festiu a través de l'escenificació del ritual carnestoltesc. En *Els Joglars*, no obstant això, es descobreix de forma recurrent l'escenificació d'una de les cerimònies rituals cristianes més conegudes: la missa. En *M·7 Catalunya*, les científiques presenten aquesta cerimònia com un ritual antic vinculat estretament al ritu gastronòmic de la cultura M·7. D'aquesta manera, el grup continua la sàtira dels distints aspectes culturals, fil conductor de l'estructura dramàtica de l'obra, aconseguida al contraposar la solemnitat de l'acte religiós representat amb la interpretació científica de les presentadores, que desacralitzen i ridiculitzen l'esmentat ritual. L'efecte paròdic funciona al mantenir-se la simbologia dels objectes religiosos en escena que es barregen amb els utensilis de cuina utilitzats en l'elaboració d'una paella:

PLANA RIVER, que ha parat de fer sonar la campana: Vegin quina demostració de reflex condicionat: quan sentien aquesta crida, anaven de pressa a celebrar les cerimònies rituals obligatòries de la seva religió. (*Més campanades.*)

CISCO remena la paella. JAUME posa les tovalles a l'altar. Per la porta de la dreta, AMPARITO entra a escena amb una creu i la deixa a la taula-altar. MARTÍ col·loca uns canelobres, un faristol i un missal. JAUME l'ajuda, encén uns ciris; quan passa per davant del

27. BOADELLA, Albert (1987a). Ob. cit. Pàg. 21.

Sant Crist insinua una genuflexió, amb molt respecte. AMPARITO es cobreix el cap amb una mantellina i obliga CISCO a posar-se l'americana. L'home ha deixat l'arròs i la vella l'ajuda. MARTÍ també es posa la seva. NOGUERA GRAU surt d'escena per la porta de l'esquerra i torna a entrar amb la casulla; l'aguanta preparada per tal que CISCO se la posi. El vell ho fa.

[...]

NOGUERA GRAU, *que s'acosta al cantó esquerre de l'altar i hi posa la mà sobre, a l'auditori: De nou la taula i el vi per a un ritu: la missa. (NOGUERA GRAU s'asseu a l'altar. CISCO li tusta el braç per advertir-li que comet una falta de consideració greu). Estrany conjunt de moviments, paraules i cants, que pretenen recordar un antic sopar. És ben curiosa aquesta obsessió per la gastronomia. [...] Ells recorden dificultosament aquest ritu extingit (la creu li fa nosa; la tomba; quan la madame toca el crucifix, els VELLS es giren i se senyen a causa de l'acte sacríleg.)*

[...]

CISCO, *després de beure, ajup el cap com si orés recollit en silenci. Fa una genuflexió i l'aprofita per guipar com va la paella per sota les faldilles de l'altar. JAUME, AMPARITO i PLANA RIVER, pendants de l'operació.*

CISCO, *atragat, a NOGUERA GRAU: Un moment, madame, un moment. (Corre a mirar com es cou la teca. La part davantera de la casulla li fa nosa i se la tira endarrere com si fos una bufanda. Es treu la cullera de la butxaca dels pantalons i tasta l'arròs.) Amparito, la sal.*

[...]

CISCO *s'arregla la vestimenta i torna a l'altar. Continua la celebració. Mira el missal.*

TOTS ELS VELLS, *que canten i desafinen molt: Salve Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra salve. Ad te clamamos, exsules filii Evae... [...]*

CISCO, *que consulta novament el missal: I ara, madame, feien la comunió. [...]*

NOGUERA GRAU: Curiosity obsessionem gastronomic.²⁸

En *Yo tengo un tío en América*, la paròdia estructura l'esceñificació del ritual de la missa en l'escena «Els paquis van a missa». La seva funció teatral en aquest espectacle s'articula mitjançant el joc d'oposició entre dues pràctiques religioses, politeista i monoteista, identificades en el primer cas, amb la tribu dels paquis i en el segon, amb la religió cristiana dels conquistadors. La idea argumental barreja en escena, òbviament, tant elements de la tradició pagana religiosa com de la tradició cristiana, que es veu potenciada a més per la transposició significativa d'aquest ritual amb el ball flamenc:

[...]

ESPASA: Los paquis no tenemos que ir a misa, porque los paquis somos... anarquistas.

MANOLO: Sí. Y los paquis tenemos... mil dioses.

ESPASA: Sí. Y no tenemos ningún dios.

MANOLO: Y tenemos un dio pa cagá y un dio pa meá.

ESPASA: Y pa follar.

PAQUI: Y pa parir niños.

DAMIÁN: Y pa fumar tabaco.

[...]

MANOLO: ¿Espasa, qué diosa es esa?

ESPASA: La diosa Isis.

MANOLO: ¡Pues si ésa es la diosa Isis, esta otra debe de ser la diosa Pubis! [...] ¿Éste es Dios... o Hernán Cortés disfrazado de Dios? ¡Que baile!

DÉU *inicia la cerimònia religiosa entre bracejos i cops de taló. En concloure l'aflamencada pregària, DÉU assetja els PAQUIS esperant resposta.*

PAQUIS: Amén.

28. BOADELLA, Albert (2002). Ob. cit. Pàg. 196-201.

El ritu continua. [...] DÉU finalitza una oració fent un ball i exigeix una resposta immediata dels PAQUIS.

PAQUIS: Y con tu espíritu.

[...]

Arribat el moment de les lloances, DÉU balla una jota. Espera la resposta i insisteix diverses vegades amb un taloneig.

PAQUIS: Te alabamos, señor. Te alabamos, señor. Te alabamos, señor. (*DÉU camina talonejant fins a arribar a la capella. Cantant:*) Amén.

DÉU se subjecta a les CORDES i es prepara per demostrar la seva omnipotència.

DAMIÁN, *bocabadat presagiant el miracle del qual serà testimoni:*
La elevación. Chordi, toca algo erigioso, algo de misa.

[...]

Les DEESSES despleguen la capa de DÉU. PAQUI, en comunió amb el suprem, trasbalsada per la seva desgràcia i posseïda per un místic ritual de fertilització, cau en trànsit. Tots resen. Les DEESSES cobreixen novament DÉU amb la seva capa i donen per finalitzada la cerimònia.²⁹

Però Els Joglars duen al límit paròdic tota l'estructura ritual de la cerimònia de la missa,³⁰ incloent els continguts

29. Ibídem. Pàg. 463-466.

30. Fins i tot en l'estructura del text teatral en escenes: I. Ritu d'obertura; II. Ritu d'investidura; III. Abraçada ecumènica; IV. Benedicció de l'altar; V. Oració ecumènica; VI. Litúrgia de la paraula. Primera i segona lectura; VII. Ofertori; VIII. Al·leluia; IX. Litúrgia de la paraula. Tercera i quarta lectura; X. Evangelis; XI. Memento de difunts; XII. Invitatori; XIII. Casulles; XIV. Descans; XV. La Internacional teista; XVI. Eucaristia; XVII. Confessions; XVIII. Ite, Missa Est. BOADELLA, Albert (2002). Ob. cit. Pàg. 231-316.

simbòlics que aquesta representa, en l'espectacle *Teledium*. El seu argument dramàtic és un assaig per a la televisió d'una cerimònia religiosa que reuneix distintes confessions amb la finalitat de buscar una litúrgia comuna. La comèdia s'articula en un to clarament jocós i l'humor apareix en la serietat amb la qual els actors adopten el seu personatge, en contrast amb el contingut i la retòrica estereotipada de la litúrgia de la missa:

Orgue. Els OFICIANTS entonen el cant d'il·luminació mentre es donen la pau.

[...]

VON MÜLLER, a LUCIANI: Hermano, por favor, ¿puede quitar su zapato? ¿Me está pisando la casulla! (*LUCIANI treu el peu de la casulla i VON MÜLLER s'aixeca.*) Oh, muchas gracias, hermano, pero ¡es que es la cuatro vez que me la pisa, hermano! ¡Si puede tener más cuidado!

MONSENYOR LUCIANI: Bene, ma no ha estat a propósito.

DU BERGER: Pardon, yo quisiera pensar que es por casualidad, pero precisamente, a mí, también me ha pisado la casulla. Compruebe. ¡Compruebe, por favor!

MONSENYOR RYAN: Y usted, ahora se queja, cuando antes, en el introito, me la ha pisado a mí tres veces y yo no le he dicho nada.

[...]

DU BERGER: ¡Usted me acusa a mí de pisar casullas cuando usted es el primero que pisa casullas!

Els OFICIANTS comencen una acalorada discussió.

[...]

MONSENYOR RYAN, *recuperant la dignitat:* ¿Dónde estábamos?

MC MURPHY: En la paz.³¹

MONSENYOR RYAN: La Iglesia Anglicana se congratula en ofrecer una nueva aportación a todas las Iglesias Eucarís-

31. Ibídem. Escena XIII. Pàg. 276-277.

ticas. Se trata del ketchupcraist (mostra una ampolla de quetxup), producto que debido a su textura entre sólido y líquido sintetiza el cuerpo y la sangre del Señor, simbolizados antes por el pan y el vino. El ketchupcraist es de un color rojizo, inodoro e insípido, aunque tiene un ligero sabor a tomeito. Los aditivos compuestos que contiene preparan el alma para una ketchupcraist-dependencia hacia el éxtasis, hacia lo divino. Se fabrica en envases de ochenta, ochocientas u ocho mil raciones por encargo, según la necesidad eucarística de cada ceremonia. Sin efectos secundarios conocidos, tiene caducidad limitada y se conserva de Pascua a Pascua.

(Escena XVI, pàg. 286-290)

RITUS LIMINARS

Respecte als ritus de marge teatralitzats per aquests tres grups, són pocs els que es poden analitzar, exceptuant aquells relacionats amb els ritus funeraris. La Fura dels Baus i Els Comediants prioritzen en la reformulació teatral d'altres elements, encara que per al primer grup, la recerca dels orígens de l'home pot comportar etapes de transició, generalment violentes, i que es destaquen a través d'escenes de tortures o sacrificis col·lectius on, al final, la mort sí que té una presència escènica violenta i impactant com alliberament de la vida. Els Comediants, mitjançant la seva estètica lúdica i festiva, no mostra un interès rellevant en la representació de ritus funeraris, reconduint la teatralitat dels mateixos cap a la participació festiva amb el públic on la mort o els ritus funeraris³² adquireixen una significació teatral de viatge cap a un altre món, però sense accentuar en l'escenificació connotacions traumàtiques. L'objectiu principal dels seus espectacles és la diversió, la representació com un instrument

32. Exceptuant l'obra *Alè* on apareix una escena de ritu funerari seguint la tradició cristiana del seguici fúnebre.

de joc i participació col·lectiva. A diferència d'ells, en Els Joglars, l'escenificació del ritu funerari serveix com a fil argumental lògic de la seva estructura dramàtica sempre dintre d'un procés de desacralització del propi ritu a través del recurs paròdic i satíric. No cal oblidar que en la gran majoria d'espectacles d'aquest grup, la sàtira contra la religió catòlica és una constant que transcendeix en totes les teatralitzacions que dels seus ritus puguin fer-se. En *La Increïble Història del Dr. Floit & Mister Pla*, l'empresari protagonista, que en els seus deliris creu ser el propi escriptor Josep Pla, s'obsessiona amb el seu propi funeral al comparar la construcció de la seva cripta amb el monestir de Montserrat, emblema de la cultura catalana. Una altra paròdia del ritu funerari apareix en *Ubú President*, en un funeral d'un càrrec polític amenitzat per *Els segadors*. En tot cas, aquests exemples no escapen del gag còmic fàcil, encara que es troben uns altres escènica més elaborats com, per exemple, la teatralització del soterrament d'Abel en *Visanteta de Favara* on reprenen de la tradició cultural valenciana el ball popular de la jota titulada *La dansa del velatori* i que el grup adapta en funció de l'argument teatral:³³

CAÍN: Ieeeeeee! (*Entren MATUSALEM i SILLÀ, MATUSALEM ajuda CAÍN a arrossegar a ABEL fins al mig de la tarima*). Va.

SILLÀ: (*Cantant.*)

La dansa del velatori,
la dansa del velatori
dones vingueu a ballar
que es dansa que sempre es dansa
quan es mort algun germà
la dansa del velatori.³⁴

33. Aquesta dansa popular també és coneguda com la *dansa del mortitxol*, la lletra original de la qual transcriu: *La dansa del velatori / dons veniu-l'a ballar. / És dansa que sempre és balla, / quan és mort algun albat.*

34. BOADELLA, Albert (1987b). Ob. cit. Pàg. 33.

Un últim exemple de teatralització del ritu funerari en Els Joglars apareix en *Yo tengo un tío en América*. L'escenificació d'aquest ritu, mitjançant un concert dels pacients del frenopàtic, representa la metàfora de la completa colonització dels indígenes per part dels conquistadors. La seva funció dramàtica harmonitza amb la idea que pretén transmetre l'obra: la desaparició i l'aniquilació de les cultures aborígenes.

MANOLO: [...] En demostración de que todo eso que digo es verdad, le vamos a ofrecer a usted, doña Isabel la Católica, un concierto de música importante, es decir, de compositor, pa que vea que tenemos los cráneos colonizaos y que somos dignos de vivir en su reino europeo. Majestá, la conquista ha sido un éxito. Descanse en paz. [...] Majestá, el concierto que le vamos a ofrecer lleva por título *Funeral por la muerte del reino paqui*.

La DRA. DE LA VEGA dona l'entrada a l'orquestra i MANOLO, fent repicar les timbales, comença la peça de Henry Purcell «*Music for the funeral of Queen Mary*». ³⁵

RITUS PRELIMINARS

Vist que Els Comediants no escenifica de forma rellevant la mort, l'anàlisi sobre la seva teatralització se centra en els altres dos grups. La Fura dels Baus insisteix en una mort sovint alliberadora de l'opressió de l'ésser humà en un món ple de desequilibris com, per exemple, en *Accions*, o bé la fi que arriba als perdedors del concurs televisiu de ØBS, on la seva temàtica està basada en l'obsessió pel poder i el triomf escenificats a través de ritus de separació, com la lluita i els sacrificis. Però la mort, també passa per diversos graus iconogràfics en aquest grup: el conflicte bèl·lic, la jerarquia so-

35. BOADELLA, Albert (2002). Ob. cit. Pàg. 480-481.

cial i la manipulació de l'individu, plasmats en altres obres. Esment a part cal dedicar a *Ombra*, on La Fura dels Baus estructura dramàticament l'espectacle a partir d'una concepció teatral de la mort del poeta Federico García Lorca. La idea teatral inicial és l'escenificació d'una imaginària extracció del seu cos, del qual emergeix una galeria de personatges al·legòrics que l'espectador pot clarament identificar amb, per exemple, la intimitat del poeta, els seus viatges, la seva literatura, la seva relació amb altres poetes o la seva ruptura amb el món.

Els Joglars, en aquest sentit, desplega un gran ventall de recursos teatrals per escenificar la mort d'acord, sempre, amb l'estructura dramàtica de les seves obres. L'estètica ritual del teatre dels setanta es fa palesa en *Àlias Serrallonga*. La tortura del bandoler, sobre una plataforma situada en l'espai del públic, se simbolitza a través de les seves extremitats lligades amb cordes, donant pas a una altra escena dramàtica d'impacte, la seva mort, mitjançant l'acció d'acoltellar un cor d'animal, la funció teatral del qual es basa en la provocació visual i en la reacció del públic. ³⁶ La següent obra que recull la idea de la mort és *Laetius* amb l'extinció d'una espècie mitjançant una simbòlica explosió nuclear al final de l'obra. La teatralització de la mort també es repeteix en *Bye Bye Beethoven*:

Escena XXIX. Final de Laetius: Laetius balla un *minuetto* vestit amb tratges Rococó. Laetius conserva els seus gestos d'insecte, el seu ancestro animal. La femella Laetius, continua sent el centre del nucli familiar: domina en el sexe, en l'aconseguit del menjar, la procreació de nous sers...

Laetius sota les màximes condicions de benestar i refinament social, veu interromput el seu ball pel so d'una gran explosió. Un so que fa present el present i retorna del passat. Un so que ja no li és del tot desconegut. ³⁷

36. Aquesta escena, encara que en una línia més suau, recorda alguna de les propostes teatrals transgressives i impactants dels muntatges de Yves Klein o de Nitsch.

37. BOADELLA, Albert (1987a). Ob. cit. Pàg. 22.

Però la mort en Els Joglars també té una dimensió còmica en *Visanteta de Favara*, ja que la comicitat de l'obra es manté fins i tot en els moments suposadament més dramàtics:

ABEL: [...] Germà quiet, Déu ha baixat, està escoltant-mos. (CAÍN li dona un cop). Germà mata'm si vols, eixa és la voluntat de Yhavé, però no em mates amb un fèmur, mata'm amb «una quijada de asno» com diu la Bíblia (cop) sigues una miqueta ortodoxe germà que aquesta és la tragèdia que a mi em farà noble. Gràcies per haver-me fet el bo de les Sagrades Escripures, (cop) perquè més val ser un màrtir al cel que un miserable agenollat sobre la terra tota la vida. (Cop, es queda com mort, però encara alça el cap una altra vegada). Senyor perdona'l perquè si no fos per a ell jo no seria qui sóc. (CAÍN li xafa el cap).³⁸

No obstant això, la iconografia de la mort, a través de la guerra, i la pròpia mort arriben a una dimensió teatral original en *Yo tengo un tío en América*. El ritu de separació, connotatiu en el conflicte bèl·lic entre conquistadors (mèdics) i els indígenes (dements), s'escenifica metafòricament a través del ball flamenc –element identificador dels conquistadors– enfrontat amb un número musical interpretat pels dements. A través de les acotacions del text dramàtic es pot seguir la teatralització del conflicte bèl·lic:

[...]
*Els tambors marquen l'inici de la defensa dels PAQUIS i MATÍAS es treu la camisa de força i, lliure, desapareix. Afrontant la mirada feresta i enganyosa dels CONQUERIDORS, els PAQUIS, acompanyats per la tenora de JORDI, canten ferotgement el tema «Yo tengo un tío en América», del musical West side story.*³⁹

38. BOADELLA, Albert (1987b). Ob. cit. Pàg. 33.

39. BOADELLA, Albert (2002). Ob. cit. Pàg. 447.

*HERNÁN CORTÉS els amenaça amb força. Els PAQUIS es refugien darrere les CORDES del fons. És el principi d'una aferrissada batalla.*⁴⁰

*El cant per tangos d'una CONQUERIDORA fa retrocedir els PAQUIS. [...] PIZARRO entra en el territori presentant batalla. Inicia el sarau ballant per tangos al compàs de la CONQUERIDORA, mentre HERNÁN CORTÉS i la legió de dones l'animen picant de mans. PIZARRO, enarborant l'estendard de la superioritat, clava cops de taló contra el terra assetjant els desenraonats. [...] Els CONQUERIDORS penetren en el territori «zapateando» per alegries. Els PAQUIS corren cap a les timbales i s'hi posen al darrere per escudar-se. [...] Els CONQUERIDORS continuen «zapateando» [...] els PAQUIS, amb una immensa angouxa, contemplen atemorits la destrucció del seu territori.*⁴¹

La significació teatral del ball flamenc, en els seus diversos pals, és evident quan s'identifica amb el propi conflicte bèl·lic mitjançant un llenguatge metafòric on les buleries, seguidilles o alegries intensifiquen, en major o menor grau, el ritme de la conquesta. La mort dels Paquis, és a dir, dels indígenes, coincideix amb l'escena del ritu funerari, analitzat dintre dels ritus de marge.

CONCLUSIONS

De l'anàlisi dels elements rituals més recurrents en Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus es poden extreure algunes conclusions generals pel que fa a la naturalesa dels elements rituals teatralitzats, i sobre la funcionalitat d'aquests elements en la dramaturgia dels espectacles. En primer lloc, els elements rituals estudiats tenen una base ritual genèrica ja que no s'adscriuen a una cultura específica, tenint en compte a més que els ritus d'iniciació o d'agregació

40. Ibídem. Pàg. 449.

41. Ibídem. Pàg. 450-451.

que expliquen el cicle vital de l'home o de la naturalesa tenen una base universal. Pot concretar-se, no obstant això, que els elements rituals teatralitzats en aquests grups procedeixen, bé dels rituals religiosos ancestrals –adoracions, sacrificis– o bé més moderns –la missa.

La Fura dels Baus és el grup que utilitza amb major freqüència les formes rituals tant d'elements com d'estructures per presentar espectacles rituals on actors i espectadors formen part d'una mateixa celebració. En aquest sentit, l'espai urbà o qualsevol altre espai es converteixen en un espai ritual on escenificar la recerca dels orígens de l'home, a través de ritus d'agregació que materialitzen sacrificis, ritus omofàgics o ritus de separació com, per exemple, la lluita i la mort en un món dominat per la tecnologia. Els actors –veritables oficiants del ritual que suposa cada espectacle de La Fura dels Baus– provoquen i inciten un públic que ha de ser dinàmic al trobar-se involucrat en l'interior del ritual-espectacle. Si en La Fura dels Baus, la funció del ritu o dels seus elements transgredeixen la pròpia realitat actual en la recerca dels orígens de l'home, arribant a estats de primitivisme, la teatralització d'aquests elements en Els Comediants es desenvolupa en un àmbit molt concret: el cicle vital o la creació del món, a través de ritus d'agregació on els protagonistes, generalment, són els quatre elements cosmogònics (terra, foc, aigua i aire). Aquest tema acostuma sempre a presentar-se com a introducció de l'escenificació del cicle vital de l'home, construït aquest entorn a imatges i símbols identificables fàcilment amb els ritus de pas del naixement, la maduresa, l'amor o la mort. L'escenificació d'aquests cicles a través del joc pretén reforçar la ideologia, en aquest grup, d'un teatre festiu i lúdic. La seva aportació exclusiva respecte dels altres dos és la incorporació d'elements festius tradicionals, a partir d'una recuperació, reelaboració i integració en els espectacles, sense perdre el seu valor tradicional tan funcional com significatiu. Quant als elements rituals teatralitzats per Els Joglars cal destacar dos aspectes: en primer lloc, els elements rituals apareixen amb

una funció dramàtica determinada dins de la trama. S'incorporen moltes vegades descontextualitzats de la seva significació i context original per atorgar-los un nou valor que s'integra de forma natural en l'estructura paròdica de la seva escenificació. Els ritus o elements parodiats s'extreuen generalment de cerimònies religioses de la tradició cristiana. Encara que el grup també ha presentat elements rituals propis del cicle vital de l'home, a més d'utilitzar el model ritual com a estructura dramàtica en *Àlias Serrallonga*, *Teledium*, *Virtuosos de Fontainebleau*, *Laetius* o *El Nacional*.

Concretament, de l'anàlisi de la teatralització dels elements rituals que aquests tres grups escenifiquen en les seves obres, existeix una major dramatització d'elements rituals adscrits als ritus d'agregació respecte d'aquells de ritus de marge o ritus de separació.

Els Joglars generalment dramatitzen elements rituals comensals construïts entorn la paròdia d'aquests, com a part d'una estructura dramàtica paròdica més àmplia de l'obra. La Fura dels Baus dramatitza els esmentats ritus mitjançant una recuperació de la seva significació primitiva en la recerca dels orígens de l'home. Excepcionalment, Els Comediants amb la seva obra *Bocato di Cardinale* celebra tot un homenatge al ritual comensal estructurant dramàticament aquesta obra en funció de l'estructura pròpia del ritual dins de la cultura occidental.

En referència a la celebració d'un acte cerimonial, La Fura dels Baus dramatitza elements rituals mitjançant escenes de tortures i sacrificis humans com actes col·lectius de catarsis on el teatre i la cerimònia s'uneixen en un únic espai. Els Comediants també sap conjugar teatre i cerimònia en un únic espai, però aquest és un espai festiu on la prioritat és la diversió i l'animació, a través de cerimònies paganes com el carnestoltes o el cercaviles. Per a Els Joglars, l'espai escènic no comprèn la inclusió del públic en una mateixa cerimònia, exceptuant aquella exclusivament teatral, però si pretén la seva implicació dintre d'aquesta a través de mecanismes d'interpretació i d'identificació simbolicoteatral. La cerimònia

del ritual de la missa és gairebé la més representada, i sempre parodiada a través dels símbols o icones que la integren.

La teatralització de ritus de marge i de separació coincideix en aquests tres grups, encara que utilitzant recursos teatrals diversos. El ritu fúnebre com a ritu de marge vinculat al ritu de separació de la mort, no només implica la seva escenificació conceptual, sinó també la de ritus relacionats amb aquesta. Escènica, en *La Fura dels Baus* i en *Els Comediants*, apareix dramatitzat mitjançant algunes icones connotatives com el sacrifici en les propostes teatrals del primer grup, o la fi de festa amb el soterrament de la sardina de carnestoltes. En *Els Joglars*, per contra, el ritu fúnebre es teatralitza seguint un procés de desacralització cerimonial mitjançant la paròdia escenificada amb altres recursos teatrals d'escassa relació amb el propi ritu, que es contraposen a aquest restant-li el seu valor sagrat implícit. La mort, en relació amb el que s'ha dit, representa doncs per a *Els Comediants* una etapa més del cicle vital, excloent d'aquesta qualsevol connotació negativa o tabú. La metàfora del viatge s'actualitza dramàticament per representar la mort com en el cas d'una de les últimes escenes d'*Al·lè*. Per a *La Fura dels Baus*, la mort també representa un viatge, però la violència amb la qual s'escenifica conceptualment pretén transmetre la idea d'una mort alliberadora i catàrtica de la vida. *Els Joglars*, en canvi, no presenten un ideal teatral concret de la mort. Aquesta s'actualitza escènica de forma diversa en funció de la pròpia estructura dramàtica de l'obra i del guió teatral.

Dramatúrgies no textuales en el panorama teatral de les Illes Balears.

Poètiques de la imatge i el cos a les creacions de *Res de Res*, *Au Ments* i *Companyia Mariantònia Oliver*.

Martín Bienvenido Fons Sastre
Universitat de les Illes Balears

INTRODUCCIÓ

La dramatúrgia no textual, tal com apunta la professora Mercè Saumell,¹ neix com a corrent internacional, a finals dels anys seixanta i es consolida durant els setanta. Com a sinònim d'aquesta expressió s'ha emprat el de *teatre de les imatges* tot fent referència a espectacles fonamentalment visuals, on l'impacte sensorial intenta arribar a l'espectador abans que el pensament. Aquest fenomen teatral es caracteritza principalment per la no-utilització del text (o una utilització molt secundària), el protagonisme del cos i l'expressió corporal dels actors com a vehicle de transmissió dramàtica, la influència del mim blanc i la incorporació de procediments i teatralitats d'altres pràctiques espectaculars (circ, dansa, cinema, videoart), totes aquestes han donat lloc a espectacles on la imatge adquireix una alta densitat poètica.

1. SAUMELL, Mercè (2000). «Dramatúrgies no textuales». Dins: *Deu lligons sobre teatre, text i representació*, Jordi Sala, ed. Girona: Universitat de Girona. Pàg. 117-129.

No podem oblidar, com ens assenyala José A. Sánchez,² que els precedents del *teatre de la imatge* els trobem als espectacles escènics de l'època de les avantguardes històriques. Georges Fuchs, director del Teatre d'Artistes de Munic, el 1909 va enunciar la idea de «reteatralitzar el teatre» com a alliberament dels elements que conformen la representació escènica, de la recerca de l'autonomia d'allò escènic enfront del teatre entès com a fet purament literari. Les posades en escena relacionades amb els moviments futuristes, dadàs, surrealistes o expressionistes, i noms d'una importància cabdal per a la revolució del teatre i del llenguatge escènic del segle XX com Wagner, Gordon Graig, Meierhold, Appia, Dalcroze, Tairov, Schelemmer, Artaud o Reinhardt són clars exemples de la idea esmentada anteriorment.

La implantació d'aquestes dramaturgies de la imatge dins l'Estat espanyol, segons Sánchez,³ no va ser en cap cas una reedició del teatre abstracte de les avantguardes, sinó que es van crear una sèrie de grups amb uns plantejaments originals que aconseguiren amb el temps un ressò internacional. Destaquem principalment el cas de Catalunya on aquest fenomen va adquirir una expressió molt particular amb els treballs d'Els Joglars, Els Comediants, La Cubana, La Fura dels Baus, Sèmola Teatre o Zotal, entre d'altres.⁴ També es va donar a altres indrets de la geografia espanyola com Andalusia (Atalaya, La Cuadra, La Zaranda), Madrid (Tábano, Tartana Teatro, La Carnicería), Euskadi (Legaleón Teatro, Ur Teatro), Múrcia (Arena Teatro) o el País Valencià (Moma Teatre, Xarxa Teatre).

En el cas de les Illes Balears, aquests tipus de propostes no textuales no es desenvoluparan fins ben entrat els anys

2. SÁNCHEZ, José A. (1999). *Las dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Pàg. 13-24.

3. SÁNCHEZ, José A. (2002). «Cuerpo e imagen en la creación escénica contemporánea». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (27-I-2002), pàg. 137-157.

4. SAUMELL, M. Ob. cit.

noranta. A finals del setanta i principis dels vuitanta podem parlar de propostes puntuals, de curta durada, com varen ésser els casos de grups com la companyia de mim Pot Patroc, els treballs *performatics* del Taller Llunàtic, l'espectacle de carrer *Nit de foc* (com a exemple de teatre-festa) d'Iguana Teatre o la preestrena al Teatre Principal de Palma el 7 de març del 1978 de l'espectacle *Morí el Merma* creat pel grup La Claca, a partir dels dibuixos de Joan Miró sobre l'obra *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Serà als anys noranta quan veurem com tres companyies balears començaran a treballar de manera continuada dins el món de les dramaturgies no textuales, tot aconseguint que els seus muntatges tinguin una projecció no només nacional sinó també internacional, serà el cas dels grups següents: Res de Res, que combina el teatre gestual amb les tècniques de circ, Companyia Marianònia Oliver, que interacciona la dansa contemporània amb els elements teatrals i Au Ments, grup que presenta espectacles d'estratègies contaminants, on el teatre gestual, el circ i la dansa Butoh es fusionen en perfecta simbiosi.

Considerem convenient, abans d'analitzar els treballs que duen a terme aquestes tres companyies, revisar a mode d'introducció, el panorama escènic balear dels anys vuitanta i noranta, època durant la qual es varen experimentar canvis importants que influeixen positivament en la creació de noves companyies, tot aportant aires renovadors a l'anquilosada vida teatral de les Illes.

Al començament de la democràcia espanyola, enmig del clima de transició dels setanta, no podem parlar d'una situació positiva des del punt de vista teatral, ja que s'ignora tota una generació d'autors joves; es dificulta l'accés dels actors mallorquins als escenaris; durant vuit anys (des del 25 d'agost de 1970 fins al 1978) es tanca el Teatre Principal de Palma, focus primordial de l'escena mallorquina; l'any 1979 desapareix el Premi Ciutat de Palma de Teatre Bartomeu Ferrà i se segueix representant majoritàriament als escenaris l'anomenada «comèdia mallorquina».

Serà a partir dels vuitanta quan es començarà a desenvolupar un teatre que s'endinsa en altres territoris com el del teatre de l'absurd amb les obres de Joan Guasp i Llorenç Capellà o el teatre històric desenvolupat per l'autor Gabriel Sabrafín.⁵ En aquests anys neixen una sèrie de companyies teatrals que formulen interessants propostes escèniques que s'allunyen progressivament de les fórmules costumistes que omplien el teatre balear. La Lluna Teatre, dirigida per Antoni M^a Tomàs, Turmeda Teatre, dirigida per Pere Noguera, Estudi Zero, dirigida per Pere M. Mestre, o Iguana Teatre, dirigida per Pere Fullana, són grups que s'aniran consolidant dins el panorama teatral durant els anys següents i que es caracteritzen per la recerca d'innovacions dins el llenguatge de la posada en escena.⁶

Aquests nous plantejaments es deuen principalment a dos factors. D'una part, la formació professional dels directors i actors d'aquestes companyies a escoles superiors d'art dramàtic de dintre i fora del país. Balears no comptava amb escoles per a l'estudi rigorós i sistemàtic de les arts escèniques (avui dia encara no n'existeix cap, però sembla que hi ha intencions de crear-ne una, l'obertura de la qual està prevista per l'any 2007) i alguns intents pel foment de la formació illenca varen ésser avortats ràpidament.⁷ Davant

5. NADAL, Antoni (2002). *El teatre mallorquí del segle XX*. Palma: Documenta Balear. Quaderns d'Història contemporània de les Balears, 33. Pàg. 33-35.

6. *Ibidem*.

7. És el cas del Centre d'Experimentació Teatral, que va durar dos anys (1983-1985), integrat dins l'Aula de Teatre de la Universitat de les Illes Balears i dirigit per Pere Noguera o la creació de la secció d'Art Dramàtic dins el Conservatori Professional de Música i Dansa de Balears que va funcionar durant sis anys (1980-1986) on impartiren classes Pere Noguera, Josep Francesc López Bonet, Jaume Pujol i Maties Abraham. També hem de destacar com un altre cas frustrat la creació del Centre Dramàtic de les Illes Balears (CDIB), que només va sobreviure un any (1986-1987), organisme creat per impulsar i perfeccionar l'activitat dramàtica balear i que va néixer amb molta ambició, però no

aquesta situació, els artistes van emigrar a centres nacionals, especialment l'Institut del Teatre de Barcelona i la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) i internacionals, com l'École Internationale de Théâtre Jaques Lecoq, centres on es van formar la major part dels intèrprets i directors balears com Pere Fullana, Pere Noguera, Pitus Fernández, Rafel Lladó, Joan Carles Bellviure o Pep Tosar, entre d'altres. La segona influència que considerem d'especial relevància fou la creació i celebració del Festival Internacional de Teatre a Palma entre els anys 1981 i 1990, dirigida i coordinada per Jaume Adrover⁸ amb el patrocini de l'Ajuntament de Palma. Hi varen passar figures i companyies cabdals de les arts escèniques com ara Lindsay Kemp Company (1982 i 1984), Tábano (1982), Piccolo Teatro di Milano (1982), Dario Fo (1983), La Cuadra de Sevilla (1983 i 1986), Tadeusz Kantor (1983 i 1988), Vittorio Gassman (1984), Le Grand Magic Circus (1984), Els Comediants (1985), Marcel Marceau (1985), Els Joglars (1986), Teatre Lliure (1985, 1986 i 1988), Atalaya (1988), Teatre Negre de Praga (1988) o La Fura del Baus (1988 i 1990).⁹ El públic mallorquí va descobrir durant aquests anys les propostes escèniques més actuals, en especial els espectacles relacionats amb el *teatre de la imatge*, i aquest festival va adquirir un enorme prestigi que va ajudar a promocionar culturalment la ciutat de Palma. Paral·lelament, entre els anys 1984 i 1989, es posa en fun-

aconseguí consolidar-se. Va produir només dues obres teatrals: *L'avar* de Molière dirigida per Pere Noguera (1987) i, el mateix any, *Balneàric* dirigit per Pitus Fernández. Aquests exemples ens poden valer com a demostració del poc interès teatral que van mostrar els organismes polítics durant aquella època.

8. ARROM, Joan (1999). «Jaume Adrover. Festival Internacional de Teatre a Palma». *Anuari Teatral 1999*. Palma: Consell de Mallorca i Gremi d'Editors de les Illes Balears. Pàg.110-119.

9. Per un estudi més exhaustiu del que va suposar aquest festival i els espectacles que es van dur a terme durant els anys que es va celebrar, destaquem: ROTGER, Francesc M. (1991). *10 anys de Festival Internacional de Teatre a Palma*. Palma: Publicacions de l'Ajuntament de Palma.

cionament el Memorial Llorenç Moyà,¹⁰ concurs teatral on les companyies de les Illes mostraven els seus treballs amb l'objectiu de ser seleccionades per a participar al Festival Internacional de Teatre. Aquest esdeveniment va propiciar la formació de grups amb propostes més arriscades i innovadores.

El creixement de les companyies professionals durant la dècada dels noranta va ser més que notable, com també l'interès per la producció dramàtica dels autors mallorquins. La llista de nous dramaturgs es va enriquir amb noms com Josep-Pere Peyró, Biel Jordà, Joan Carles Bellviure, Josep Ramon Cerdà o Pere Fullana, autors que han tengut una relació estreta amb les companyies que n'han escenificat les creacions dramàtiques. Simultàniament, algunes institucions públiques van començar a convocar premis a la producció literària dramàtica: és el cas del Premi Teatre Principal atorgat pel Consell de Mallorca o el Premi Born de Teatre a Menorca, aquest darrer amb una major tradició i repercussió pública. Un altre fet important va ser la transferència al Govern de les Illes Balears de les competències sobre projecció exterior de la cultura pròpia, que donà sortida als productes escènics que es feien a les Illes (a tall d'exemple, podem destacar les dues-centes cinquanta funcions teatrals que es van promoure al llarg de l'any 2000). Aquest fet va servir com a revulsiu per a la creació de nous grups, com són els casos de Teatre de Què, Teatre de Ciutat, Teatre de la Sargantana, L'Enfillal, L'Ombra del Cranc, Gom Teatre, com també Res de Res, Au Ments i Companyia Mariantònia Oliver.¹¹

Les tres darreres companyies desenvoluparan les seves propostes dins l'àmbit de les dramatúrgies no textuais i plantejaran, tal com hem comentat anteriorment, la inter-

10. Dins aquest memorial es pogueren fer conèixer els darrers treballs de companyies com: Taula Rodona, Capsigranys, Estudi Zero (coneguts en els seus inicis com a Triptrup), Hermanos Llonovoy, La Lluna Teatre i La Iguana (que passarien a anomenar-se anys després Iguana Teatre).

11. NADAL, A. Ob. cit.

relació de llenguatges diversos que tendran antecedents puntuals produïts al voltant dels anys vuitanta amb els treballs dels grups Pot Patroc i Taller Llunàtic i els muntatges de *Nit de foc* i *Morí el Merma*.

PRECEDENTS: POT PATROC I TALLER LLUNÀTIC, «NIT DE FOC» I «MORÍ EL MERMA»

El director d'escena i il·luminador Pere Noguera, llicenciat per l'Institut del Teatre i diplomad en Mim i Pantomima per aquesta mateixa institució on també va exercir com a professor, arribà a Mallorca el 1975, any en què, conjuntament amb els dos professors i mims polonesos Pawel Rouba i Andrej Leparski, varen crear el grup Pot Patroc. Els seus muntatges s'escenificaren a diferents llocs de l'illa, davant d'un públic que no estava gaire familiaritzat amb aquests tipus de propostes gestuals.

Curiosament, a les mateixes dates (entre 1975 i 1978) sorgeix com a cas insòlit dins el panorama teatral balear el Taller Llunàtic, un autèntic laboratori inspirat en els plantejaments d'Alfred Jarry i Antonin Artaud, que combinava les arts plàstiques amb les escèniques. Els integrants foren principalment escriptors i artistes, amb noms com el poeta Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Joan Palou o el reconegut pintor Miquel Barceló. Tots ells treballaven sense subvencions (excepte en alguns casos, com l'encàrrec fet pel Congrés de Cultura Catalana que donà com a resultat la presentació d'una capsula de detergent Sol de Mallorca a la Plaça Major de Palma) i participaren en accions i *happenings* de caire provocador, amb la creació d'activitats contestatàries amb l'objectiu de renovar el panorama cultural mallorquí i entre les quals destaquen: *Contra Sa Pleta Freda* (1976); *Proposam Sortir Inmediatament* (1976); *Rates* (1976); *Dràcula a Neón o l'excitació del vermell* (1976); *Coets Autònoms* (1977) o *Vaca amb mala llet* (1977). A més d'aquestes accions, el grup portà una intensa activitat editorial amb publicacions com

Blanc d'Ou, Neon de Suro, Correu de Son Coc, Lluetàtic-full-Dis-solvent o *Vermell d'Ou*.¹²

D'una altra banda, el 7 de març de 1978 va tenir lloc al Teatre Principal de Palma la preestrena de l'obra *Morí el Merma*, espectacle de màscares, ninots gegants i actors creat pel grup de teatre La Claca, dirigit per Joan Baixas i Teresa Calafell a partir del dibuixos de Joan Miró sobre l'obra *Ubu Roi* d'Alfred Jarry i que es va presentar al Gran Teatre del Liceu el 7 de juny del mateix any. La Claca, amb la col·laboració directa de Joan Miró, inicià la creació dels ninots a partir de litografies que l'artista havia realitzat inspirant-se en el tirà Ubu i que havien culminat en les edicions d'*Ubu Roi* (1966), *Ubu aux Baléares* (1971) i *L'enfance d'Ubu* (1975). En aquest espectacle, Ubu s'identificà amb el Merma català. La història s'articulava en nou escenes al voltant d'aquest personatge principal. A partir de la plàstica mironiana, es crearen onze personatges, sis dels quals constituïen el món del poder (el Merma, la seva dona, el seu cavall i els tres ministres, tots violents i ridículs) mentre que els altres cinc representaven el poble oprimint. Els ninots, fets amb calç i pintures de color, semblaven siurells mallorquins als quals afegiren ulls i capes de pèl amb l'objectiu de ridiculitzar els personatges. Tant Miró com La Claca volien que l'espectacle esdevingués la celebració de la mort de Franco.¹³ La posada en escena con-

12. REUS I MORRO, Jaume (1999). *Art i cojuntura. La jove plàstica a Mallorca 1970-1978*. Palma: Universitat de les Illes Balears / Consell de Mallorca / Ajuntament d'Artà; i MAICAS, Lluís (1980). *Dossier de la nova plàstica a Mallorca*. Inca: Berenguer d'Anoia.

13. Destaquem com a fonts d'informació sobre aquest espectacle: SERRA, Pere A. (1984). *Miró a Mallorca*. Barcelona: Edicions Polígraf. Pàg. 120-123; BAIXAS, Joan (1994). «Nedar contra corrent» i BRAVO, Isidre (1994). «Un home de teatre anomenat Joan Miró». Dins: *Miró en escena, catàleg de l'exposició*. Barcelona: Fundació Miró de Barcelona / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Pàg. 231-234 i 38-39; MAS I VIVES, Joan (2003) (coord.). *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Vol. I. Palma / Barcelona: Leonard Muntaner / Publicacions de l'Abadia de Monserrat. Pàg. 463-464.

jugava els ninots en moviment i la veu, amb una forta llum contrastada i una música feta amb sons extravagants com crits, xiscles i sons guturals de tota mena, fruit de la col·laboració de Rafel Subirachs. L'impacte del muntatge, a pesar de ser realitzat per una companyia catalana, fou molt considerable dins l'activitat teatral mallorquina i constituí un punt de referència important per al desenvolupament de les propostes balears del *teatre de les imatges*.

Finalment, volem mencionar breument una proposta basada en la tradició mediterrània del foc i relacionada directament amb la idea del teatre-festa iniciada per Els Comediants amb el seu espectacle *Dimonis*. Ens referim a *Nit de foc*, espectacle representat per la companyia Iguana Teatre des del 1988, proposta que completa el panorama dels precedents del treball no textual de l'escena balear actual.

RES DE RES: DRAMATÚRGIES AÈRIES

L'any 1997 neix la jove companyia Res de Res a causa de l'interès per l'expressió no verbal i els mecanismes gestuals de comunicació dels seus dos components, Marta Barceló i Biel Jordà, llicenciats per l'Institut del Teatre en teatre gestual i direcció escènica i dramatúrgia respectivament. Atrets, a més a més, pel món del circ i les possibilitats dramàtiques que n'ofereixen les tècniques, viatgen a Londres per completar la seva formació a l'escola The Circus Space, on aprenen trapezi, corda, acrobàcia i equilibris.¹⁴ El seu primer espectacle es titula *Qualsevol Nit* (1997) i agrupa quatre històries que ocorren en un mateix edifici. L'any següent presenten *Nòmades* que tracta poèticament el tema de l'exili. En aquests dos muntatges ja es defineixen les línies del treball que s'aniran desenvolupant en projectes

14. MAS I VIVES, J. Ob. cit. Pàg. 82-83 i 371.

posteriors: utilització de les tècniques de circ amb finalitats dramàtiques, importància del cos com a material expressiu, omissió del discurs oral, prioritat del gest i tractament poètic del moviment.

El 2000 estrenen el seu espectacle *Ícars*, títol que ens remet a la figura mitològica que es veurà transformada en el seu sentit original per concentrar-se en la comparació de la fragilitat d'allò aeri o eteri amb les relacions de parella. La història presenta dues persones que experimenten una relació amorosa i tot el que això involucra: atracció, passió, rutina, desencant, separació i retrobament. L'espectacle fusiona el teatre gestual amb el trapezi, la corda i els equilibris. Una proposta híbrida que ens remet a una modalitat d'espectacle de teatre-circ definida per Juan Villegas com a «teatro de las alturas»,¹⁵ on l'acció succeeix dins l'espai aeri com a cavitat escènica que no empra el terra. L'ús del trapezi i altres aparells de circ dins la trama de l'obra es troba en funció del missatge central del muntatge. L'acrobàcia o el malabarisme corporal no constitueixen l'objecte en si, com seria al circ convencional, sinó un mitjà per a la comunicació dramàtica, un vehicle perquè els actors expressin el contingut de les històries. Així doncs, ens trobem amb actors voladors que duen a terme la seva actuació literalment en l'aire.

No cal oblidar la vessant de Biel Jordà com a dramaturg (entre les seves obres destaquem *El ball de les balenes* i *Mira'm*), que amb la seva companyia En Blanc¹⁶ ha dut sobre l'escenari treballs eminentment textuals. Així, a l'hora d'afrontar el treball gestual de Res de Res amb Marta Barceló, els mecanismes de treball emprats també són plens de dramatur-

15. VILLEGAS, Juan (1999). «La irrupción del circo en el teatro». Dins: *Propuestas escénicas de fin de siglo*, Juan Villegas, ed. Michigan (EUA): Gestos. Historia del Teatro, 3. Pàg. 151-171.

16. La companyia En Blanc en alguns espectacles s'ha ajuntat amb Res de Res, que dona com a resultat Res de Res & En Blanc, per a la producció de muntatges com *Icars* i *Trèmolo*.

gia.¹⁷ Es creen partitures de moviments i s'utilitzen les tècniques de circ a partir d'un treball d'improvisació i creació col·lectiva, on els actors poden aportar les seves visions sobre el muntatge que s'està generant i, finalment, es confecciona una partitura tancada, que no permet cap tipus de variació dins la representació de la peça.

En els seus dos darrers muntatges, *Trèmolo* i *Mara*, veim com de bell nou es manifesten les característiques esmentades anteriorment sobre aquest grup. *Trèmolo* es presenta com un caleidoscopi de la vida moderna; una destrucció contínua de la memòria, de la manipulació informativa i la corrupció. En aquest cas no s'utilitzen cordes, sinó cintes amb les quals els actors desenvolupen un treball lúdic i alhora exploren les possibilitats expressives d'un volum concret com és un cub. *Mara*, que va comptar amb la col·laboració de Franco di Francescantonio, representa l'arribada d'unes persones a un moll especial i crea a partir de les relacions entre els personatges un món d'atmosferes poètiques que expressen desitjos i frustracions.¹⁸ Cada espectacle, segons Marta i Biel,

17. Hem de ressaltar que per elaborar aquest treball s'han realitzat diferents entrevistes als responsables dels grups per poder aprofundir en les creacions escèniques. Molta informació que es veu reflectida en aquest estudi és fruit d'aquestes entrevistes realitzades als seus membres.

18. Els espectacles de la companyia s'han representat dins i fora de l'Estat espanyol, en destaquem la seva participació a diferents indrets d'Hispanoamèrica durant el 2003: Panamà, Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Honduras i Costa Rica. Els seus muntatges van ser destacats per la crítica de diaris com *La Nación* (Costa Rica, 22-XI-2003); *El Heraldo* (Honduras, 20-XI-2003); *Tiempos del Mundo* (Costa Rica, 20/27-XI-2003); *El Panamá América* (Panamà, 13-XI-2003); *La Prensa* (Nicaragua, 20-XI-2003), entre d'altres. A més a més, destaquem la seva participació a festivals com la Mostra Internacional de Mim a Sueca (València, 2000); el Gloucester International Festival i el Dorset International Festival (Anglaterra, 2001); el Krakowskie Reminiscencje Teatralne (Polònia, 2002); el Sibiu International Theatre Festival (Romania, 2002); el Galway Arts Festival (Irlanda, 2002); la Fira de Teatre de Tàrraga (Lleida, 2003); el Festival Don Quixot (París, 2004); o el Festival Escena Contemporànea i el Festival de Otoño (Madrid, 2002-2004).

neix d'una imatge, d'un estímul, ja sia visual o sonor. També s'utilitzen procediments d'arrels surrealistes com l'ús del *collage* o l'*objet trouvé*; així, un objecte pot suggerir una història, uns moviments, una expressió que porten als creadors a la gestació de determinades idees per a un espectacle. *Trèmo-lo* va néixer a partir de la visió i el joc amb unes cintes, en el cas de *Mara*, la imatge evocativa fou una immensa xarxa que inundava l'escenari. *Ícars* va sorgir d'un plantejament més intel·lectual i no tan plàstic, voler contar una història d'amor sense recórrer a les paraules, sinó mitjançant el moviment. Qualsevol estímul o idea serveix per començar a crear una història mitjançant una partitura gestual complementada per la música que té un paper primordial i que indueix a la concreció de les atmosferes.

Els vincles entre el circ i el teatre són molt antics, però la incorporació d'altres pràctiques espectaculars al teatre és, per autors com Villegas,¹⁹ una característica predominant de l'anomenat *teatre de la postmodernitat*.

AU MENTS: PLANTETJAMENTS CONTAMINANTS

Ustedes bailarán *Hamlet* en un mundo de sapos. [...] El vestuario del Butoh es como arrojar el cosmos sobre nuestros hombros. Para el Butoh, mientras que el vestuario cubre el cuerpo, es el cuerpo el vestuario del alma.²⁰

Aquestes paraules van ésser pronunciades per Kazuo Ohno, un dels màxims exponents de la dansa Butoh, i reflecteixen els pensaments profunds que va ensenyar als seus alumnes dispersos arreu del món. Entre aquests deixebles es troba Tomeu Gomila, integrant de la companyia Au

Ments, grup que ens presenta una altra concepció de l'espectacle no textual.

La companyia es creà l'any 1996, producte de l'encontre entre Andrea Cruz i Tomeu Gomila als quals se sumaran més professionals d'altres camps artístics: Manu Martínez com a dissenyador dels llums, Kiko Barrenengoa dins la creació musical, Roberto Rodríguez i Jaume Caldentey que porten a terme la confecció d'imatges videogràfiques (videoart) i Rafel Joan amb animacions visuals mitjançant pintures. Aquesta unió ha produït un constant enriquiment dels muntatges de la companyia, tot mantenint una relació dinàmica entre les arts plàstiques i escèniques que han donat com a resultat unes dramatúrgies complexes, amb una forta fusió de llenguatges, sota la categoria d'imatge densa i que potencien el que José A. Sánchez denomina «procediments contaminants».²¹

Andrea Cruz va néixer a Xile on cursà estudis de mim i teatre del gest amb Mauricio Celedón (1993-1995) i participà com a actriu a les companyies xilenes del Teatro del Silencio i NN Danza Mariela Cerda en muntatges com *Malasangre*, *TacaTaca*, *Mon amour* o *Nanaki*, entre 1994 i 1996. Tomeu Gomila, de la seva banda, desenvolupà la seva formació al teatre gestual (mim i *clown*), les tècniques de circ (acrobàcia aèria, corda) i dansa, tant clàssica com contemporània, però també s'interessà per les danses africanes i, en especial, la dansa Butoh japonesa. Gomila es va formar al Japó amb mestres de la talla de Yokō Ashikawa (1989), Kazuo Ohno (1990), Anzu Furukawa (1991) i Hisako Horikawa (2002).²²

Abans d'analitzar-ne les posades en escena, creiem important comentar breument alguns aspectes de la dansa Butoh que es manifestaran dins les propostes escèniques d'Au Ments. Sorgida en època de crisi, la dansa Butoh pren

19. VILLEGAS, J. Ob. cit.

20. VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit (1988). *Butoh. Shades of Darkness*. Japó: Nourit Masson-Sekine. Pàg. 10-11.

21. SÁNCHEZ, J. A. (1999). Ob. cit. Pàg. 169-196.

22. MAS I VIVES, J. Ob. cit. Pàg. 328-329.

forma al voltant del 1960, anys de canvis dramàtics en els valors polítics i socials dins el món japonès a partir de l'ocupació nord-americana. Dins aquest context el nom *Ankoke Butoh* neix per a designar la dansa que desenvoluparan Tasumi Hijikata i Kazuo Ohno. Aquests dos artistes, interessats per la dansa occidental i japonesa, començaran la seva rebel·lió artística rebutjant la dansa moderna mitjançant representacions on es trencaran les regles, qüestionant les formes existents i organitzant esdeveniments o *happenings*. La recerca es basava a deixar que el cos parlàs per si mateix, amb la supressió del que és superficial. El fonament del treball de Kazuo Ohno va ser la transsubstanciació del *cos mort*, on l'ànima havia de ser guiada sense tenir el control sobre el propi cos, tot deixant-la respirar lliurement. Hijikata intentava amb el seu ball trencar sistemàticament els hàbits de limitació dels tipus convencionals de moviment.²³

El Butoh presenta la dimensió estètica del cos que, a la vegada, revela l'element obscur i pervers que duim a dintre, utilitzant per a l'exteriorització la imatge andrògina i el cos grotesc. Però, per sobre d'això, el Butoh implica una presència total. Ballar amb el cosmos, contenir el cosmos dins cada un de nosaltres. El ballarí intenta despullar l'ànima i manifestar l'existència humana amb la seva vulgaritat i deformitat per exposar davant l'espectador el sofriment i la glòria de la vida. Min Tanaka,²⁴ deixeble de Hijikata, pensava que la dansa havia de venir de l'exterior per entrar dins el cos, creant la imatge de la metamorfosi incompleta, de l'estadi entre la mort i el naixement. Per tant, els cossos del Butoh són grotescos, incomplets, manipulats i manipulables, però es confonen amb el món mitjançant una presència total que arriba al nivell còsmic.

23. VIALA, J. ; MASSON-SEKINE, N. Ob. cit. Pàg. 1-8.

24. BANU, Georges (1993). *L'acteur qui ne revient pas. Journés de théâtre au Japon*. París: Gallimard. Collection folio/essais. Pàg. 192-197.

Els espectacles d'Au Ments²⁵ presenten la fusió del Butoh amb el teatre del gest, les tècniques de circ i el videoart a treballs de forta simbiosi escènica. Fins al moment han presentat cinc espectacles: *Quan les bistis volaven* (1997); *El viatge tarambana* (2000); *Ses tres claus* (2001); *Voix-void* (2002) i *Asteroide 9900. Doctor Illuminatus* (2005). Els seus continguts giren al voltant de temes com l'anul·lació de la memòria històrica i el desenvolupament intern de la memòria dins l'era de la comunicació, l'emigració dels éssers humans expulsats dels seus països per figures opressores (símbols de la guerra, la dictadura i el poder sense límits) o la manipulació de la informació. Tot això és barrejat amb grans dosis d'imaginació, amb la creació de mons simbòlics i poètics. Gomila no pretén caure en cròniques d'actualitat, encara que en els seus muntatges se'n parli, sinó deixar volar la imaginació i veure les coses des d'un punt de vista diferent a aquell que estem acostumats:

Este tipo de montajes no te limita a una nacionalidad, es una síntesis que permite entrar en un sueño con el público, donde los espectadores también pueden viajar. [...] El montaje está abierto, no tiene un significado cerrado. Cada espectador es una historia.²⁶

El seu darrer espectacle, *Asteroide 9900*, està dedicat a la figura històrica de Ramon Llull. És una aproximació al filòsof i místic mallorquí mitjançant la combinació de les noves tecnologies, la dansa Butoh, el teatre gestual i, per primera

25. La companyia ha representat els espectacles a diversos festivals com el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales (Xile, 1997); el Festival «Lo mejor de la danza de Montecarmelo» (Xile, 1999); el Festival Habana abierta (Cuba, 2000); el Festival Escena Contemporánea (Madrid, 2001); el V Mercado Cultural de Salvador de Bahía (Brasil, 2003); el Festival Internacional Danzalborde (Xile, 2004), entre d'altres.

26. DIOS, Eloisa de (2001). «Maletas en el alma. Au Ments llega al Canto de la Cebra con *El viaje tarambana*». *El Cultural de El Mundo*, 13-II-2001, pàg. 23.

vegada, parts textuais amb fragments recitats per un actor (Ximo Vidal) que encarna el personatge de Lull. De bell nou, la companyia proposa un muntatge híbrid, amb densitat d'imatges i estratègies contaminants, convertint l'escena en un espai de símbols poètics.

COMPANYIA MARIANTÒNIA OLIVER: ESCRITURES DINS L'ESPAI

El nostre viatge per les dramatúrgies no textuais, arriba a la darrera parada per parlar del treball de la ballarina, actriu i coreògrafa Maria Antònia Oliver Ribas. Filla d'emigrants mallorquins, neix a Sao Paulo (Brasil). Aquest fet serà important per a ella perquè, de petita, coneixerà una cultura diferent de la mallorquina, on la dansa i el ritme són elements fonamentals dins les seves tradicions. Ja en terres espanyoles, fa estudis de dansa contemporània a l'Institut del Teatre i comença a ballar i fer coreografies amb la companyia La Dux, grup creat juntament amb María Muñoz, que dóna com a resultat els espectacles *Quart de Poblet* (1985) i *Corre, que fem tard* (1986). Alhora, entre 1983 i 1990, segueix cursos amb Marta Renzi, Cesc Gelabert, Àngels Margarit, Susan Coe, Alito Alessi, la companyia de Pina Bausch i Marta Clarke, a més d'interessar-se per l'aprenentatge de ioga, aikido, tècnica Alexander, videodansa, *body weather*, *body mind centering*, acrobàcia, pantomima i trapezi. Tot aquest bagatge li permet crear la Companyia Mariantònia Oliver el 1989, que estrena el seu primer espectacle al Festival de Sitges: *Ocho*. Amb aquest muntatge rep el Premi Jove Creativitat de Catalunya i el Premi de la Biennal de Joves Creadors Europeus, concedit per l'Ajuntament de Barcelona. El 1991 estrena l'espectacle *Marco Raso*, coproducció de Nuevas Tendencias de Madrid, el Mercat de les Flors de Barcelona i Wattermans Arts Center de Londres i representat a diferents escenaris europeus. El següent serà *Ued* (1992) amb Juan Márquez i, el mateix any, *La Plaque Tournante*, dirigida

per Mark Tomkins. El 1993 estrena *Pissot*, espectacle de duets i solos i més endavant durà als escenaris les creacions *Gabriel* (1995); *Començo* (1996); *By Natural Piety* (1998); *Aquest senyor petitó* (1999); *Benito Camela* (2000); *Bobot* (2001) i *La contínua*, el seu darrer espectacle fins al moment. També realitza treballs de videodansa, i crea nombrosos curtmetratges en setze mil·límetres o super-8 i videos inclosos en els seus espectacles: *Hola que tal?*; *Corre*; *Ocho*; *Ued* i *Sopar*.²⁷

El treball de Mariantònia Oliver s'orienta cap a la interacció del moviment corporal dins l'espai, que, mitjançant el joc amb l'imaginari, ens proporciona «escriptures coreogràfiques» a la recerca de possibilitats i qualitats expressives del cos en acció. El seu procés per a l'activació d'aquest imaginari és posar-se en moviment amb un entrenament previ, idea que comparteix amb María Muñoz, ballarina de la companyia Mal Pelo i antiga companya seva en el grup La Dux. Muñoz comenta en relació al seu descobriment de la dansa:

Quando conocí la danza, lo que me interesó fue precisamente la liberación del formato, el espacio para la imaginación y la libertad, y no tanto encontrar un nuevo formato que ordenara la fisicalidad. [...] Siempre buscando los estímulos para el movimiento. Para mí la forma más inmediata de activar el imaginario es ponerme en movimiento, con la máxima libertad posible.²⁸

Per a Mariantònia Oliver l'impuls neix del mateix moviment i és aquest el que et duu a l'imaginari. Li interessa treballar amb estructures obertes on la improvisació té un paper important, ajudar a sentir-se lliure, com comentava María Muñoz.

27. MAS I VIVES, J. Ob. cit. Pàg. 504-505.

28. MUÑOZ, María; SÁNCHEZ, José A. (2004). «Para mí la forma más inmediata de activar el imaginario es ponerme en movimiento...». *Documentos de teatro (DDT)*, núm. 2, pàg. 47-52.

El procés creatiu d'Oliver no parteix d'un punt narratiu, el seu començament es troba a la intuïció a partir del joc amb els elements formals del moviment, sense cercar-ne les formes. Oliver té una visió del cos totalment arquitectònica, de manera que se n'ha de potenciar la seva «fisicitat», no fent que el cos conti una història sinó que el cos sigui la pròpia història.

Aquestes concepcions ens recorden els plantetjaments desenvolupats per Merce Cunningham, figura mítica de la dansa nord-americana i representant principal de la dansa formalista també anomenada *new dance* (admirat per la coreògrafa mallorquina), que es va desmarcar de l'estil narratiu i va reduir la dansa a la seva essència, és a dir, al pur moviment, lliure d'emoció, sentiment o pensament literari. Les seves coreografies es creaven d'acord a criteris abstractes, fins i tot matemàtics i deixaven obertes les fronteres entre art i vida: l'obra era un moment de la realitat.²⁹

Mariantònia Oliver juga dins l'espai, cercant uns punts de referència dins les seves coreografies però donant importància al traç improvisat, a les variacions de tons corporals, als recorreguts espacials, experimentant a partir dels elements formals del moviment que inciten l'imaginari. Vol «mastegar el cos», construir espai.

El seu interès pels dibuixos animats i les qualitats de moviment que se'n poden desprendre li va dur a crear *Bobot*, un homenet petit, al qual li aplicava jocs d'ingravedesa per emfatitzar el component de fantasia que posseïa el personatge i la coreografia en general. Altres muntatges, com *La contínua*, són el producte de diferents disciplines a part de la dansa: la imatge, el so o la il·luminació. Aquest fet contribueix al fet que l'espectacle sigui un lloc de diàleg i de treball artístic en el qual tots aquests llenguatges conviuen de forma harmònica, com en altres treballs seus on també utilitza elements de l'art teatral (relacionats amb el *Tanztheater*

29. SÁNCHEZ, J. A. (1999). Ob. cit. Pàg. 110-122.

desenvolupat per Pina Bausch) amb una clara recerca de «l'obra d'art total».

Dins els seus muntatges també és important la mirada, les seves coreografies cerquen ser mirades. La coreògrafa Olga Mesa declarava:

El trabajo de la mirada está siempre focalizada: se trata de individualizar al espectador. La mirada del público es como un espejo de mi propia mirada, hay una relación especular: como si a través de la mirada del espectador yo pudiera ver mi propia mirada. Mi mirada no termina conmigo, empieza con el otro. [...] Esto es lo que ahora estoy trabajando más en los talleres. Cómo entender la mirada desde el cuerpo.³⁰

Oliver també centra la seva recerca en la mirada des del seu propi cos, per fusionar-la, posteriorment, amb la de l'espectador. Bàrbara Raubert Nonell al seu article «Una fines-treta» (*Avui*, 18-II-2004) veia l'espectacle de *La contínua* com una finestra:

Que ensenya de mica en mica fins a mostrar-se absolutament tota, mentre la Mariantònia va i ve, es trenca i es repeteix, i acaba amb un agradable deambular que gira sempre al voltant d'ella. I aquesta mirada ens ofereix a través d'una fines-treta al seu món de teatrí, on veiem els contrapesos dels tel·lons, un personatge-atrezzo que és la còsificació de la idea de públic i a ella mateixa com a instrument dramaturgic dins un pati mallorquí de parres i llimoners.³¹

30. MESA, Olga; SÁNCHEZ, José A. (2003). «La danza empieza por la mirada». Dins: *Los Cuerpos sobre blanco*, José A. Sánchez i Jaime Conde-Salazar, ed. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha. Caleidoscopio. Pàg. 70-71.

31. A part de la crítica apareguda al diari també es pot consultar la següent pàgina web: www.teatrenacional.com/obra_teatre/la_continua.html.

José A. Sánchez estableix tipologies diferents referides a la mirada del públic davant l'espectacle representat per l'interpret, establint-se aquest diàleg impossible però inevitable entre tot dos: una mirada pacient, d'entusiasme o una mirada que es mirada.³² Mariantònia Oliver condueix la mirada de l'espectador cap a l'espai on ella es mou, s'expressa, introduint-lo dins una atmosfera comuna perquè també la mirada de l'espectador tengui un esperit arquitectònic i construeixi amb ella moviments dins l'espai.

COSSOS POÈTICS: DEL GROTESC AL CÒSMIC

No podíem acabar aquestes pàgines sense destacar una característica comuna que ocupa un lloc privilegiat dins les propostes escèniques analitzades anteriorment: la importància del treball físic i l'expressió corporal de l'actor-ballerí en aquests muntatges. El cos apareix com un organisme actiu, lliurat a l'acció, al moviment, generant energies i dinàmiques que afecten sensorialment l'espectador. En aquests muntatges l'actor-ballerí desenvolupa la presència física sobre l'escenari, alhora que crea uns treballs de comunicació no verbal on la matèria expressiva es troba íntimament lligada a la «fisicitat» de l'interpret.

Dins la segona meitat del segle XX podem apreciar com el cos de l'actor-ballerí ha estat un camp d'investigació i experimentació constant, nombrosos exemples ens demostren aquest fet: els treballs de laboratori de Grotowsky, des d'una consciència eticoreligiosa; els muntatges del Living Theatre, des d'un compromís polític explícit; el mim contemporani desenvolupat per Étienne Decroux i els seus deixebles Jaques Lecoq i Marcel Marceau; la *new dance* de Merce Cunningham; la dansa-teatre (*Tanztheater*) de Pina Bausch o

32. SÁNCHEZ, José A. (2002). «El Cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27-I-2002, pàg. 137-157.

els *trainings* de l'Odin Teatret dirigit per Eugenio Barba, cercant principis de *preexpressivitat* comuns entre les tècniques orientals i occidentals a la recerca de l'anomenat *teatre euroasià*. En els casos que ens ocupen podem trobar les petjades d'alguns d'aquests mestres del cos, tant de la dansa com del teatre.

Res de Res es centra en allò purament no verbal, propoent una poètica visual mitjançant cossos voladors. La utilització del trapezi o la corda aporten als actors mecanismes per desenvolupar la seva interpretació dins aquest nou espai escènic (el de les altures) que ofereix noves possibilitats expressives. L'efecte dramàtic sorgeix del moviment del cos com a transmissor de sensacions, experimentant al màxim les possibilitats teatrals que ofereixen els cossos suspesos al buit des de cinc o sis metres d'alçada. Aquestes tècniques obliguen a un entrenament corporal intens, basat en el control del moviment mitjançant l'esforç per poder crear una partitura repetible conjugada amb una intencionalitat dramàtica.

Au Ments treballa en sentit contrari, no des de l'esforç sinó a partir de l'esgotament. A diferència de les tècniques de circ, no s'intenta tenir un control sobre el propi cos. Els *trainings* de la companyia, basats principalment en el *body weather work* desenvolupat per Min Tanaka i Andreu Corchero, porten l'actor als seus límits de resistència, arribant a l'extenuació. Això duu l'actor a endinsar-se en altres estats de consciència, allunyant-se del propi cos a la recerca del cos grotesc que habita dins les tenebres, dins l'obscuritat d'on sorgeix l'impuls vital. L'èmfasi es posa en el procés de transformació, com a única manera de sublimar el cos. Per Kazuo Ohno la base del Butoh es trobava en la transsubstanciació en un cos mort i, a la vegada, en la presència total de l'ésser humà en contacte amb el cosmos, expressió de la màxima energia corporal: el cos còsmic.

Mariantònia Oliver defineix el cos com a un «espai comunicador», un espai que suggereix, que concreta un altre espai abstracte mitjançant la seva presència i el seu recorregut. Aquest mateix cos, quan entra dins l'espai, comença a

establir un diàleg amb tot el que l'envolta, experimenta i investiga les possibilitats que aquest espai li ofereix, tot variant el to i la qualitat del moviment a partir d'aquesta interacció. Mariantònia proposa *coscos mastegats* per l'espai, arquitectures físiques que adquireixen la seva condició poètica quan la seva corporalitat entra en contacte creatiu amb l'imaginari, font d'inspiració que els dona forma.

Els plantetjaments escènics que hem presentat dins aquest estudi ens permeten veure tres trajectòries diferents, que empren tècniques diverses, però que tenen en comú l'objectiu d'experimentar i investigar a partir del cos, la plasticitat dels moviments i les imatges, creant noves formes de narració, comunicació i expressió dins les dramaturgies no textuals i que enriqueixen amb la seva tasca incessant el panorama de les arts escèniques de les Illes Balears.

BIBLIOGRAFIA

- ARROM, Joan (1999) (coord.). *Anuari teatral 1999*. Palma: Consell de Mallorca i el Gremi d'Editors de les Illes Balears.
- BAIXAS, Joan (1994). «Nedar contra corrent». Dins: *Miró en escena, catàleg de l'exposició*. Barcelona: Fundació Miró de Barcelona / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Pàg. 231-234.
- BANU, Georges (1993). *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*. París: Gallimard. Collection folio/essais.
- BRAVO, Isidre (1994). «Un home de teatre anomenat Joan Miró». Dins: *Miró en escena, catàleg de l'exposició*. Barcelona: Fundació Miró de Barcelona / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Pàg. 38-39.
- DIOS, Eloisa de (2001). «Maletas en el alma. Au Ments llega al Canto de la Cabra con El viaje tarambana». *El Cultural de El Mundo*, 23, 13-II-2001.
- MAICAS, Lluís (1980). *Dossier de la nova plàstica a Mallorca*. Inca: Berenguer d'Anoia.
- MAS I VIVES, Joan (2003) (coord.). *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. Vol I. Palma / Barcelona: Lleonard Muntaner Editor/

- Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
- MESA, Olga; SÁNCHEZ, José A. (2003). «La danza empieza por la mirada». Dins: *Los Cuerpos sobre blanco*, José A. Sánchez i Jaime Conde-Salazar, ed. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Caleidoscopio. Pàg. 63-76.
- MUÑOZ, María; SÁNCHEZ, José A. (2004). «Para mi la forma más inmediata de activar el imaginario es ponerme en movimiento...». *Documentos De Teatre (DDT)*, núm. 2, pàg. 47-52.
- NADAL, Antoni (2002). *El teatre mallorquí del segle XX*. Palma: Edicions Documenta Balear. Quaderns d'Història Contemporània de les Balears, 33.
- REUS I MORRO, Jaume (1999). *Art i conjuntura. La jove plàstica a Mallorca 1970-1978*. Palma: Universitat de les Illes Balears / Consell de Mallorca / Ajuntament d'Artà.
- ROTGER, Francesc M. (1991). *10 anys de Festival Internacional de Teatre a Palma*. Palma: Ajuntament de Palma.
- SÁNCHEZ, Jose A. (1999). *Las Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2002) «Cuerpo e imagen en la creación escénica contemporánea». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27-I-2002, pàg. 137-157.
- (2004) «El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000». *Gestos*, 38 (noviembre), pàg. 35-70.
- SAUMELL, Mercè (2000). «Dramaturgies no textuals». Dins: *Deu lliçons sobre teatre, text i representació*, Jordi Sala, ed. Girona: Universitat de Girona. Pàg. 117-129.
- SERRA, Pere A. (1984). *Miró a Mallorca*. Barcelona: Edicions Polígraf.
- VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit (1988). *Butoh. Shades of Darkness*. Japó: Nourit Masson-Sekine.
- VILLEGAS, Juan (1999). «La irrupción del circo en el teatro». Dins: *Propuestas escénicas de fin de siglo*. Juan Villegas, ed. Michigan (EUA): GESTOS. Historia del Teatro, 3. Pàg. 151-171.

ENTREVISTES

- BARCELÓ, Marta (2005). Realitzada per Martí Fons. Palma, abril.
- CRUZ, Andrea (2005). Realitzada per Martí Fons. Palma, març.

GOMILA, Tomeu (2005). Realitzada per Martí Fons. Palma, març.
JORDÀ, Biel (2005). Realitzada per Martí Fons. Palma, abril.
NOGUERA, Pere (2005). Realitzada per Martí Fons. Palma, març.
OLIVER, Maria Antònia (2005). Realitzada per Martí Fons. Palma, abril.

Iguana Teatre, vint anys de trajectòria constant

Francesc Perelló Felani
Universitat de les Illes Balears

INTRODUCCIÓ

El mes de desembre d'enguany la companyia professional Iguana Teatre –des de l'any 1999 concertada amb el Ministeri de Cultura a través de l'Institut Nacional de las Artes Escénicas y de la Música– complirà vint anys de vida, o el que és el mateix, dues dècades de producció d'espectacles. Caracteritzada per oferir productes de concepció moderna, la seva presència contínua en els escenaris l'han convertida en un referent no tan sols dins el panorama teatral de les Illes Balears –i més en concret de Mallorca–, sinó també dins l'àmbit dels territoris de parla catalana. A hores d'ara es manté intacte un dels seus principals objectius: crear espectacles de qualitat sense renunciar a un públic general, on siguin presents els clàssics propis i els universals, tot sempre des d'una perspectiva moderna.

Amb aquesta comunicació el que pretenem és donar a conèixer la trajectòria d'aquesta companyia teatral que fins al dia d'avui ha posat en escena vint-i-dos muntatges. Sens dubte, un bagatge prou important. Autors clàssics com Molière o William Shakespeare han pujat a l'escenari en més d'una ocasió, com també ho han fet Oscar Wilde, Karl Valentin, Harold Pinter o Anton P. Txèkhov, per posar tan sols uns quants exemples. Creacions col·lectives com la *Nit de foc* i *Myotrágus* o muntatges d'autoria o temàtica diguem-ne illenca com el de *Rondaies*, *Sa varietat en sa locura*, *Una nit al Racó de Plaça* o *Memòria d'en Julià*, són també espectacles que

han ajudat a créixer i al mateix temps consolidar aquesta companyia que ha actuat a diversos festivals, mostres, fires i certàmens que han tingut lloc arreu dels Països Catalans, a l'Estat espanyol i també a països com Portugal i Itàlia.

La creació el 1992 de la Fundació Teatre del Mar i la posterior rehabilitació de l'antiga Sala Rex –avui Teatre del Mar– són altres aspectes que comentarem i en els quals els membres d'Iguana Teatre han tengut molt a dir. Tampoc no obviarem la producció d'espectacles de temàtica infantil, amb la companyia Teatre de la Sargantana al capdavant, promoguda per ells mateixos. Tot plegat serveix per confirmar una trajectòria constant i sòlida. En definitiva, els objectius d'aquesta comunicació van dirigits a fer una aproximació al recorregut que en aquests vint anys ha fet Iguana Teatre, des dels seus inicis fins a l'actualitat.

DEL CENTRE D'EXPERIMENTACIÓ TEATRAL A LA «NIT DE FOC»

El 1983, dins la Universitat de les Illes Balears, fou creat el Centre d'Experimentació Teatral (CET). Dirigit per Pere Noguera, tenia entre altres objectius la difusió, la formació i l'animació teatral per als universitaris. Entre els muntatges que escenificaren podem esmentar el de *Tot esperant Godot* (1983), basat en *Esperant a Godot*, de Samuel Beckett; i el d'*El teatre obligatori* (1984), sobre textos de Karl Valentin traduïts al català per Feliu Formosa i Jaume Melendres. S'iniciaren com a actors en aquesta formació universitària Bàrbara Quetglas, Antoni Picó, Rafel Vives, Joan Carles Bellviure i Carles Molinet, els quals posteriorment integraren l'elenc d'actors d'Iguana Teatre. De fet, és dins el Centre d'Experimentació Teatral que es començà a definir la possibilitat de posar en marxa una companyia de teatre professional.

Amb una festa de presentació que va tenir lloc a la casa del pintor Horacio Sapere, el 1985 naixia a Palma La Iguana. En foren membres fundadors el director Pere Fullana, el

tècnic Gabriel González del Valle, l'escenògraf Jaume Llabrés, l'actriu Bàrbara Serra i els també actors, ja esmentats, Joan Carles Bellviure, Rafel Vives, Bàrbara Quetglas, Antoni Picó i Carles Molinet. El primer muntatge que produïren fou *Polypus malignus*,¹ de Jordi Begueria. L'estrena tingué lloc el 30 d'abril de 1986 al Teatre Principal de Palma i comptaren amb un ajut de 200.000 mil pessetes del Govern Balear. En feren un total de 10 funcions i a part del Teatre Principal de Palma també actuaren a Ciutadella (Menorca), Eivissa i sa Pobla (Mallorca). Els crítics n'elogiaren la posada en escena, tot destacant que calia que es produís una renovació en el panorama teatral illenc.

Mentrestant, mitjançant un acord amb el Consell Insular de Mallorca, s'instal·laren en una sala de 200 m² del Conservatori de Música i Dansa de Palma. El primer espectacle no donà beneficis, per la qual cosa –i per cobrir els sous pactats– la companyia va signar un contracte de sis mesos amb una empresa privada d'oci² per muntar trenta-cinc *performances*. Això, a més de permetre la continuïtat de La Iguana, possibilità la preparació de nous projectes. La segona estrena tingué de nou com a escenari el Teatre Principal de Palma. Fou el 3 de desembre de 1987 dins el marc del Memorial Llorenç Moyà. En aquesta ocasió optaren per un clàssic com Molière, de qui representaren *Casament per força*, a partir d'una traducció de Josep Carner. L'elenc d'actors era integrat per Joan Carles Bellviure, Carles Molinet, Antoni Picó i Bàrbara Quetglas. Entre 1987 i 1988 se'n feren 24 funcions per diferents municipis de Mallorca com Calvià, Lluçmajor, Manacor o Inca.

Fou el 12 de gener de 1988 quan els seus integrants (Joan Carles Bellviure, Pere Fullana, Gabriel González del Valle, Carles Molinet, Antoni Picó i Bàrbara Quetglas) es

1. Actors: Carles Molinet, Bàrbara Quetglas, Bàrbara Serra, Joan Carles Bellviure, Antoni Picó, Rafel Vives (Nofre Moyà).

2. Discoteca Dhraa.

constituïren en cooperativa de treball associat. Amb l'estrena a la plaça Major de sa Pobla de l'espectacle de carrer *Nit de foc*,³ posaren en marxa un altre tipus de teatre, més agosarat i allunyat de la sala de repertori. Basat en la tradició del foc i dels dimonis a partir d'idees i experiències de *performances*, aquest muntatge es convertí en l'espectacle més representat de la companyia. Del 16 d'abril de 1988 –dia en què fou estrenat– al 2003⁴ se'n feren 132 funcions a llocs diversos de les Illes Balears, però també a Galícia, la Rioja i Portugal. Per escollir els dimonis per a cada espectacle varen organitzar cursos d'interpretació i d'ús de pirotècnia que finalitzaren amb una mena de càsting que va servir per seleccionar-los. Amb tres produccions a l'esquena, La Iguana es consolidava i començava a ser coneguda lluny de l'illa que l'havia vist néixer.

ÈPOCA DE COPRODUCCIONS I CONCERTACIONS AMB LES INSTITUCIONS PÚBLIQUES

El 1989 varen passar a denominar-se Iguana Teatre. És a partir d'aquest any que comencen a fer un seguit de coproduccions i concertacions amb les institucions públiques. Així, presenten un projecte de concertació a l'Ajuntament de Palma, al Consell Insular de Mallorca i al Govern Balear amb l'objectiu de «crear les bases d'un teatre encara més estable, amb l'orientació de servei públic i que a partir d'una gestió transparent i responsable mantingui una oferta

3. De creació col·lectiva. A partir del 1990 n'assumí la direcció artística Joan Carles Bellviure, mentre que Antoni Gómez tingué cura de la direcció tècnica. És a partir del 1994 quan aquestes tasques són assumides per Carles Molinet i Jordi Banal, respectivament.

4. A partir del 2004 gestiona aquest espectacle el grup Arreplegats amb el suport, però, d'Iguana Teatre.

teatral de qualitat».⁵ Les dues primeres institucions esmentades s'hi adheriren el 1989, mentre que la darrera ho féu el 1990.

El 23 de febrer de 1989 estrenaven a l'Auditori de Palma *Oh! Vaudeville*, a partir de les peces *Quin jove més embalat* i *La meua Ismènia* d'Eugène Labiche. En el programa de mà, el director Pere Fullana destacava l'enorme sentit de l'humor d'aquest dramaturg francès. En paraules de Fullana, «gaudia d'una extraordinària lucidesa per observar el comportament dels seus contemporanis... Ell se'n reia i se'n reia molt bé... Això ens ha interessat moltíssim i cap aquí va el nostre esforç». Coproduïda amb l'Ajuntament de Palma, se'n feren 14 funcions. Fou el debut en la companyia de les actrius Aina Salom i Jerònia Coll i del tècnic Antoni Gómez. A més, hi va col·laborar el director i dramaturg alemany Günter Hefft. A poc a poc s'anava consolidant la idea del teatre professional i optaren per traslladar-se a una possessió anomenada El Cortó. En aquest indret, a semblança d'altres grups teatrals del moment, hi vivien en comunitat. Varen transformar el casal en oficines, tallers i magatzems, a més d'aprofitar la gran extensió exterior per assajar els espectacles de carrer.

Amb *Myotragus* foren seleccionats per prendre part en la Muestra de Teatro Joven d'Oviedo. Basat en els ritus prehistòrics a les Balears, aquest muntatge de creació col·lectiva va ser estrenat a la plaça de la Catedral d'Oviedo el 5 d'octubre de 1989. Gràcies al suport del Govern Balear i del Ministerio de Asuntos Sociales, Iguana Teatre actuava per primer cop fora de les Illes Balears. Entre el 1989 i el 1991, *Myotragus* fou representat en diversos indrets de Mallorca, però també a Vila-real (País Valencià) i a Santurtzi (País Basc).

5. MARCÉ, Jaume (1996). «Iguana Teatre». *Anuari Teatral 1996*. Palma: Consell Insular de Mallorca i Gremi d'Editors de les Illes Balears. Pàg. 58.

El 1990, dos dels seus actors –Rafel Vives i Bàrbara Quetglas– deixaren de pertànyer a la companyia, ja que varen entrar a formar part de La Fura dels Baus. Aquest mateix any, concretament el 14 de juny, optaren per estrenar al Teatre Municipal de Manacor *Nits blanques*, muntatge basat en la novel·la homònima de Dostoievski, tot partint de la traducció i l'adaptació que en feren Pere Fullana i Carme Planells. Fruit de la concertació establerta amb el Consell Insular de Mallorca i l'Ajuntament de Palma, fins al 1992 fou escenificat en 15 ocasions. La crítica⁶ n'elogià especialment l'escenografia de Tatum.

Leonce i Lena, de Georg Büchner,⁷ i *Cal que una porta estigui oberta o tancada*,⁸ d'Alfred de Musset, foren els dos espectacles següents que posaren en escena durant el 1991. El primer, coproduït amb el Consell Insular de Mallorca i l'Ajuntament de Palma, va ser estrenat el 8 de març al Teatre Municipal de Manacor i llavors féu temporada a la Sala Mozart de l'Auditori de Palma entre el 14 i el 23 de març de 1991. En canvi, el segon, coproduït amb les mateixes institucions abans esmentades més el Govern Balear, s'estrenà el 16 d'octubre a la Sala Mozart de l'Auditori de Palma amb Aina Salom i Ximo Vidal com a únics intèrprets. Dels dos muntatges se'n varen fer 11 i 10 funcions, respectivament.

6. «Sobrietat en l'escenografia i expressivitat en el llum són, amb uns fragments musicals, els austers elements utilitzats per una direcció que, d'aquesta manera, fa recaure sobre l'actor i l'actriu tot el pes del muntatge» (Biel Domingo a *Última Hora*). «A mesura que l'obra avança, l'espectador pot veure com l'escenografia va convertint-se en un bell racó de Sant Petersburg» (Lluís Colom al *Diario de Mallorca*). «Els sons d'harmònica elegits per Víctor Uris, l'extraordinària escenografia de Tatum, el llum manejat per Toni Gómez, contribueixen a crear una atmosfera irreal i màgica» (Francesc M. Rotger a *El Día* 16).

7. Traduïda al català per Carme Serrallonga i amb adaptació de Pere Fullana i Carme Planells.

8. A partir d'una traducció feta per Rossend Llates en els anys vint i adaptada al català més actual per Pere Fullana i Carme Planells.

El 1992 s'incorporà a la companyia com a tècnic i escenògraf Jordi Banal, procedent del Teatre Lliure. Aquest any optaren per representar novament dos espectacles: un d'Oscar Wilde, *La importància de ser Frank*⁹ –amb traducció i adaptació de Jaume Melendres va ser estrenat el 20 de febrer en el Teatre Principal de Palma i se'n feren 17 representacions–; i un altre basat en set històries¹⁰ de Karl Valentin traduïdes i adaptades per Gabriel Galmés, *Històries de fira* –estrenat el 31 de juliol al claustre del Carme de Maó (Menorca). Aquest darrer espectacle, interpretat pels actors Joan Carles Bellviure (Nofre Moyà), Carles Molinet i Aina Salom, fou escenificat en 28 ocasions entre el 1992 i el 1993.

L'11 de maig de 1992 Jordi Banal, Joan Carles Bellviure, Carme Ferrer, Catalina Fiol, Pere Fullana, Antoni Gómez, Carles Molinet i Aina Salom constituïren una nova cooperativa. En aquests moments, un dels actors fundadors –Joan Carles Bellviure– optà per anar-se'n a estudiar a l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París. El 1993, per presentar el projecte de reforma del futur Teatre del Mar, estrenaren a la Sala Rex del Molinar de Palma *Rondalles*, espectacle basat en quatre rondalles¹¹ recollides per Antoni Maria Alcover¹² i amb l'*Entremès des pescador*, peça tradicional anònima. Interpretat per Carles Molinet, Aina Salom i Nofre Moyà, l'estrena va ser el dia 6 de maig. Al llarg dels tres anys que tingueren en repertori aquesta producció amb el Govern Balear i el Consell Insular de Mallorca fou representada en 43 ocasions. De fet, del 9 de febrer al

9. Actors: Nofre Moyà, Carles Molinet, Joan Carles Bellviure, Maruja Alfaro, Aina Salom, Iolanda López, Jerònia Coll i Baltasar Cortès.

10. *El submarinista i la seva filla*, *El teatre del parc*, *El nou comptable*, *El fotògraf*, *La galtada*, *L'aquari* i *A bord*.

11. *Es set germans cabotans*, *En Toni Garriguel-lo*, *Es jai de sa barraqueta* i *La flor romanial*.

12. Amb adaptació de Gabriel Galmés i Pere Fullana.

19 de febrer de 1995 féu temporada al Teatre Adrià Gual de Barcelona.¹³

CREACIÓ DE NOUS ESPECTACLES (1994-2005)

El 1994 l'encetaren al Teatre Principal de Palma amb *Cançons per a la mitjanit*, un recital de cançons a càrrec de Cati Lull i amb Hans von Rosmalen a la guitarra que no va tenir gaire èxit. Únicament se'n feren tres funcions.¹⁴ Dins el mateix any estrenaren *La meitat de res*, de Lluís Colom i Gabriel Galmés a partir de textos de Samuel Beckett. Centrat en la guerra al Balcans, aquest muntatge fou estrenat al Teatre del Mar el 6 de març,¹⁵ tot aprofitant una aturada en les obres de reforma que aleshores s'hi feien. Se'n feren 19 funcions i hi intervingueren com a actors Nofre Moyà, Miquel de Marchi i Cati Lull, ja que Joan Carles Bellviure, Carles Molinet i Aina Salom –els tres actors fixos de la companyia– en aquells moments ampliaven la seva formació a l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París.

Amb el suport del Consell Insular de Mallorca i el Ministerio de Cultura coproduïren *Sa varietat en sa locura*, espectacle basat en una adaptació feta per Pere Fullana i Carme Planells d'una sèrie d'entremesos mallorquins anònims del segle XVIII.¹⁶ Estrenat el 20 d'octubre de 1994 al Teatre Principal de Palma, ha estat amb 60 funcions un dels seus muntatges més representats: el 1995 féu temporada al Tea-

13. Núria Sabat a les pàgines d'*El Periódico de Catalunya* destacava la tasca del director Pere Fullana «que ha aconseguit mantenir viu el to popular, fresc i espontani, que caracteritza els textos de procedència oral». A més, hi afegia que «*Rondaies* és una brillant mostra de patrimoni que hauríem d'aprendre a valorar» (19-II-1995).

14. 21, 22 i 23 de gener.

15. Hi féu temporada fins al 27 de març.

16. *Entremès de na Vetllòria*, *Sa varietat en sa locura*, *Entremès des Uadre*, *Entremès de na Polònia* i *Entremès de los fingits cegos*.

tre Adrià Gual de Barcelona dins el marc del Festival Grec i participà en la XV Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega, mentre que un any després fou escollit per representar les Illes Balears en el Projecte Alcover que just acabava de néixer. Això els va permetre poder actuar a Alcoi, Dénia, Reus, Vic o Mataró, entre altres indrets de Catalunya i del País Valencià. Els 24 personatges que intervenen en l'espectacle foren interpretats per Carles Molinet, Apol·lònia Serra (Aina Salom), Miquel de Marchi i Joan Carles Bellviure.

El 7 de novembre de 1995 estrenaven al Teatre del Mar *Twist & Txèkhov*.¹⁷ Basada en contes d'Anton P. Txèkhov,¹⁸ la quinzena producció d'Iguana Teatre¹⁹ tingué molt bona acollida. Ho demostra el fet que des de la data de la seva estrena i fins al 1999 se'n feren 56 funcions. Durant el 1995 féu temporada al Teatre del Mar i el 1996 participà en la Mostra de Teatre d'Alcoi, en la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega, en la Fira de Teatre de Manacor, en els Premis Octubre de València i en el Festival Etnia e Teatralità de Sassari (Sardenya). A finals del 1996 –el 3 de desembre– estrenaven al Teatre Principal de Palma *Mesura per mesura*, de William Shakespeare, amb traducció de Salvador Oliva i adaptació de Carme Planells i Pere Fullana. Interpretada per Aina Salom, Ximo Vidal, Jerònia Coll, Carles Molinet,²⁰ Marta Miralles, Miquel de Marchi i Sebastià Frontera, aquesta coproducció amb el Teatre Principal de Palma arribà a les 16 funcions.

Després d'un any sense estrenar cap producció, el 16 de gener de 1998 estrenaren al Teatre del Mar *Una nit al Racó*

17. Actors: Aina Salom, Carles Molinet i Joan Carles Bellviure (Jordi Cumellas).

18. Adaptats per Carme Planells i Pere Fullana.

19. Coproduïda amb el Consell Insular de Mallorca.

20. Els crítics destacaren la seva actuació: «De totes formes seria injust no destacar un Carles Molinet superb, que a cada intervenció es menja tots els seus companys de repartiment sense compassió» (Josep Antoni Pérez de Mendiola Roig, *Diario de Mallorca*, 6-XII-1996).

de Plaça, amb dramaturgia del grup i d'Aina Salom. Coproduïda amb el Consell de Mallorca, aquest espectacle era un homenatge a l'activitat dels cafès cantants mallorquins del segle XIX. Aquest muntatge tingué un gran èxit al Teatre del Mar, fins al punt que es veieren obligats a prorrogar l'espectacle. En total, se'n feren 38 funcions, 34 de les quals al Teatre de Mar i amb un total de 3.534 espectadors. La crítica també el va rebre amb grans elogis.²¹

D'altra banda, la IV Fira de Teatre de Manacor acollia l'1 d'octubre de 1999 la següent estrena de la companyia, que en aquesta ocasió apostava per un autor contemporani com Harold Pinter. *Altres veus*, protagonitzada per Caterina Maria Alorda, Luca Bonadei —dues noves incorporacions— i Carles Molinet, obrí llavors la programació de tardor del Teatre del Mar. Coproduïda novament amb el Consell de Mallorca, hi col·laborà, en la traducció, l'escriptor Gabriel Galmés. Amb aquest muntatge —candidat als Premis MAX de Teatre— altre cop Iguana Teatre era escollida per representar les Illes Balears en el Projecte Alcover, fet que li va permetre durant l'any 2000 poder actuar a diferents indrets de les Illes Balears, Catalunya, el País Valencià i Andorra. També

21. Emili Gené a *Última Hora*: «Oportuna i molt actual intencionalitat crítica en aquesta posada en escena d'un espanyolisme retratat des de la seva retòrica més tòpica i recurrent, sonat número final que sintetitza els millors tics del cinema mut i els majors excessos de teatre romàntic a manera d'un don Mendo iconoclasta»; Xavier Matesanz a *Diari de Balears*: «D'altra banda, Iguana no desaprofita les possibilitats d'afegir les dosis justes de crítica social que, entre d'altres, puny en les qüestions idiomàtiques, en els privilegis conjunturals i, fins i tot, en la demagògia dramàtica i oportunista d'alguns artistes. En suma, *Una nit al Racó de Plaça* és una obra diferent. Molt divertida. Molt recomanable»; Josep Antoni Pérez de Mendiola Roig a *Diario de Mallorca*: «A partir d'aquí es fa molt difícil deixar de riure... Rodó, hilarant que no ho pot ésser més, impecables els qui interpreten... i un fragment dels que fan afecció que per ell tot sol val la pena una entrada»; Francesc M. Rotger a *El Día*: «El resultat és que el públic gaudeix tant de descobrir el que fou un espectacle del passat com de la complicitat humorística entre els integrants del repartiment.»

feren temporada a la Sala Moratín de València i, gràcies al suport de la Direcció General de Cultura del Govern de les Illes Balears, actuaren el 2000 en el Festival Sitges Teatre Internacional. Fins al 2001 se'n feren 54 funcions. Segons Josep Antoni Pérez de Mendiola Roig, «*Altres veus* no és només un exercici d'estil visual. Fullana ha pretès amb aquestes històries enllaçades amb un fos negre, arrancar-les tota l'essència de l'autor, que podria resumir-se en l'estranya incongruència del comportament humà, des de les escenes més dramàtiques a les més còmiques, sense que existeixi ruptura, sinó que estiguin resoltes de forma complementària».²²

Coincidint amb el quinzè aniversari de la companyia, el 2001 s'encetava amb *Memòria d'en Julià*. Estrenat al Teatre del Mar el 2 de maig, es tracta del segon muntatge que més representacions ha assolit, un total de 76 fins al dia d'avui. Basat en la memòria històrica recent de Mallorca, l'obra recrea les vivències i experiències d'un seguit de persones majors que foren entrevistades pel director de la companyia Pere Fullana i per Carme Planells. Quatre actors —Carles Molinet, Sílvia Sánchez, Margalida López i Miquel Ruiz—, recreen la història de la família d'en Julià. Coproduïda amb el Consell de Mallorca i el Govern de les Illes Balears, *Memòria d'en Julià* fou candidata als Premis MAX de Teatre com a millor espectacle revelació, obtingué el premi al millor espectacle a la Feria de Teatro de Aragón (Osca), a més de participar en la Mostra de Teatre d'Alcoi, en el Festival Grec de Barcelona i en la Feria de Teatro de Castilla-La Mancha. En paraules de Joan Mas i Vives, «*Memòria d'en Julià* és un brillant exercici teatral sobre la memòria, en un doble sentit, l'individual i el col·lectiu. Hi apareixen els ancestres, els avantpassats que donen sentit a unes relacions de família, dibuixen una manera d'entendre el món, una posició en les relacions que el poder, en les seves múltiples formes, deter-

22. *Diario de Mallorca*, 10-X-1999.

mina. Hi apareix també la història col·lectiva, un passat recent que lliga l'home a la terra, a la mar, als oficis artesans; en definitiva, a la lluita per la subsistència en unes condicions precàries».

Durant l'any 2002 es va tornar a reestructurar la cooperativa, i en quedaren únicament com a socis Pere Fullana, Jordi Banal i Carles Molinet. Del 10 d'octubre d'aquest mateix any és l'estrena de la tragèdia *Macbeth*, de William Shakespeare. Coproduïda amb la Fundació Teatre Principal de Palma, el Govern de les Illes Balears i Focus, féu temporada al Teatre del Mar i davant l'èxit de públic i crítica fou prorrogada una setmana més. Escollida per representar les Illes Balears en el Projecte Alcover, també fou escenificada dins el marc de la XVII Feria de Teatro de Aragón. Entre el 2002 i el 2004 se'n feren 33 funcions. L'elenc d'actors era format per Miquel Ruiz, Jaume Seguí, Josep Marc Aznar, Miquel Àngel Torrens i Carles Molinet.

Pel que fa al 2003, no estrenaren cap muntatge, tot i que representaren per diversos indrets *Nit de foc* (5 funcions), *Memòria d'en Julià* (6 funcions) i *Macbeth* (8 funcions). El Teatre del Mar acollí el 8 de maig de 2004 l'estrena d'un nou clàssic: *El malalt imaginari*, de Molière.²³ Centrada en el darrer treball del dramaturg francès, fins al dia d'avui aquesta coproducció amb la Direcció General de Cultura del Govern de les Illes Balears ha estat representada en 26 ocasions.²⁴ Fernando Merino en les pàgines d'*El Mundo/El Día de Baleares* (23-V-2004) en feia els següents comentaris: «Molière injecta sinceritat a l'argument, Iguana revisa l'obra des de l'admiració i el respecte, encara que sense renunciar a recrear-la... Per descomptat l'esforç escènic mereix l'aplaudiment i la cohabitació de passat i present sense caure en confusions.» Un altre crític, Francesc M. Rotger, en des-

23. Repartiment: Sergi Baos, Aina Cortès, Margalida López, Carles Molinet, Miquel Ruiz i Sílvia Sánchez.

24. Ha participat, entre altres, als festivals de teatre clàssic de Zamora i d'Alcàntara.

tacava l'elenc: «El capítol dels actors, pot ésser que amb lleugeres accentuacions en alguna de les intervencions més caricaturesques, se situa a un nivell excel·lent; encara que considero que és de justícia destacar Aina Cortès i Carles Molinet en els dos papers centrals, dels més sucosos de la història del teatre.»²⁵

Finalment, quant a les estrenes, *Feroe* és del 2005, el seu darrer muntatge. Original de Pere Fullana, aquest relat fantàstic està inspirat en poemes d'autors diversos i en contes tradicionals de la Mediterrània, entre els quals les rondalles mallorquines. Coproduïda amb la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, es va estrenar al Teatre del Mar el 21 de gener amb Aina Cortès, Margalida Grimalt, Sergi Baos i Sílvia Sánchez com a actors. Fins avui ha assolit les 14 funcions. Crítics com Xavier Matesanz han indicat que es tracta d'una obra més literària que teatral: «La sensació que transmet la funció és que el text és magnífic, preciós, però que l'adaptació teatral no ha sabut traslladar el llenguatge literari a una dramaturgia adequada, per la qual cosa els actors semblen declamar o llegir en veu alta més que no interpretar veritables personatges, portadors tots ells de terribles conflictes emocionals i existencials».²⁶

L'EQUIP HUMÀ

Iguana Teatre no seria on és ara sense tenir en compte la feina de moltes de persones que en el seu moment hi aportaren i hi aporten una gran dosi d'imaginació i sobretot moltes hores de dedicació. Entre aquestes persones destaquen Pere Fullana i Carles Molinet, dos dels membres fundadors que encara en formen part —el primer com a director i el segon

25. *Diario de Mallorca*, 10-V-2004, pàg. 29.

26. *Diari de Balears*, suplement *L'Espira*, núm. 203, 29-I-2005, pàg. 1.

com a actor de la companyia, i també president de la cooperativa. Quant al director d'escena, Pere Fullana Mas va néixer a Manacor el 1961. Llicenciat en Interpretació (1985) per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, durant el 1994 i 1995 va ampliar els seus estudis teatrals a l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París.²⁷ Ha impartit diferents cursos que han estat organitzats per l'Ajuntament de Palma, el Govern de les Illes Balears i la Fundació Teatre del Mar de Palma. El primer muntatge que va dirigir fou *Desencants* (1985), basat en textos d'Arthur Rimbaud, Rafael Alberti i Dylan Thomas, representat en el Teatre de l'Oratori de Barcelona. D'ençà de la fundació d'Iguana Teatre n'és el director. També ha dirigit espectacles diversos que han escenificat, entre altres, l'Aula de Teatre de la Universitat de les Illes Balears, Teatre de la Sargantana i L'Ombra del Cranc. Com a autor dramàtic ha escrit *Mansel i el purgatori* i *Memòria d'en Julià*. També ha dut a terme adaptacions de textos teatrals, novel·la i poesia per ser dramatitzats.

Pel que fa a Carles Molinet Picó, va néixer a Palma el 1963. És president d'Iguana Teatre Societat Cooperativa Limitada des del 1985 i director de la Fundació Teatre del Mar d'ençà del 1992. És membre de l'Associació d'Actors i Actrius Professionals de les Illes Balears (AAAPIB) i impulsor de l'Associació Balear d'Empreses Productores de Teatre (ABET).²⁸ Vocal de la Federació Estatal d'Associacions de Teatre i Dansa, va seguir estudis de teatre al Centre d'Experimentació Teatral (CET). Ha completat la seva formació teatral entre el 1986 i el 1999 assistint a diversos cursos. Durant el curs 1993-1994 estudià a l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París, i entre el 1994 i el 1998 va continuar la seva formació a l'Escola de Teatre Philippe

27. En aquesta època també féu, com a assistent de direcció, una estada al Teatre Odeon de París sota la direcció de Lluís Pasqual.

28. En fou president entre el 1998 i el 2001.

Gaulier de Londres. Com a actor, es donà a conèixer amb *Tot esperant...* (1984), muntatge realitzat a partir de *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, que realitzà el Centre d'Experimentació Teatral, sota la direcció de Pere Noguera. Abans de participar en la fundació d'Iguana Teatre va participar en els muntatges de *Les alegres casades de Windsor*, de William Shakespeare; i d'*El teatre obligatori*, sobre textos de Karl Valentin traduïts per Feliu Formosa i Jaume Melendres. D'ençà del 1985 forma part d'Iguana Teatre, companyia amb la qual ha participat en gairebé tots els seus muntatges. També ha participat en la creació dels seus espectacles de carrer com *Nit de foc* i *Myotrágus*. Ha compaginat la tasca d'actor amb la de productor d'espectacles, i ha participat en curtmetratges, pel·lícules i sèries televisives diverses.

Al marge de Fullana i Molinet, no es pot obviar l'escenògraf i figurinista Jaume Llabrés Malagrava. Nascut a Palma el 1949, és llicenciat en Escenografia per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Membre fundador d'Iguana Teatre, es va encarregar de la confecció del vestuari i l'escenografia de *Polypus malignus* i de l'escenografia a *Casament per força* (1987).²⁹

Joan Carles Bellviure Simón va néixer el 1963 a Vinaròs (Castelló de la Plana). Titulat per l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París (1992-1994), és membre fundador d'Iguana Teatre, amb la qual sota la direcció de Pere Fullana ha intervingut entre el 1986 i 1995 en un gran nombre de muntatges.³⁰ Forma part de l'Associació d'Actors i Actrius Professionals de les Illes Balears (AAAPIB). Des del 1997 resideix a París. Durant la dècada dels anys vuitanta i noranta també participà en alguns muntatges d'Estudi Zero Teatre i dels Hermanos Llonovoy. Com a di-

29. En l'actualitat treballa per a la companyia La Lluna de Teatre.

30. *Polypus malignus*, *Casament per força*, *Nit de foc*, *Oh! Vaudeville*, *Myotrágus*, *Nits blanques*, *Leonce i Lena*, *La importància de ser Frank*, *Històries de fira*, *Sa varietat en sa locura* i *Twist & Txèkhov*.

rector, ha dirigit *Tot assajant Ubu*, muntatge basat en textos d'Alfred Jarry; i *Història (es)*, muntatge realitzat a partir d'històries reals contades per gent de Mallorca. Com a dramaturg és autor de *L'equivocació d'Elies Ll.*, obra guanyadora del Premi Teatre Principal de Palma de Textos Teatral (1996), publicada el 1998; i de les obres inèdites *La memòria de l'aigua*, *Z i l'habitació 113* i *L'exprés de les onze i deu*, aquesta darrera, traduïda al castellà, guardonada amb el XII Premi de Teatro Enrique Llovet de Màlaga (2000). Al marge del teatre, també ha participat en diferents curtmetratges, com també en algun documental de televisió.

També no podem deixar d'esmentar l'aportació de Gabriel Àngel González del Valle Forteza. Membre fundador de la companyia, participà com a tècnic d'il·luminació o so en els primers muntatges: *Polypus malignus*, *Casament per força*, *Nit de foc*, *Oh! Vaudeville*, *Myotragus*, *Nits blanques*, *Leonce i Lena*, *Cal que una porta estigui oberta o tancada*, *La importància de ser Frank*, *Històries de fira*, *Rondaies* i *La meitat de res*.

Quant a la resta d'actors fundadors, hem de fer esment a Rafel Vives, Bàrbara Quetglas, Bàrbara Serra i Antoni Picó. Rafel Vives, nascut a Palma el 1966, estudià interpretació al Conservatori Professional de Música i Dansa de Palma i llavors continuà la seva formació durant tres anys a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Iniciat com a actor en el Centre d'Experimentació Teatral, amb Iguana Teatre intervingué a *Polypus malignus*, *Nit de foc* i *Myotragus*.³¹ Llavors s'integrà a La Fura dels Baus i va actuar arreu del món amb una sèrie d'espectacles de creació col·lectiva.

Un camí paral·lel al de Rafel Vives seguí Bàrbara Quetglas. Després de participar com a actriu a *Polypus malignus*, *Casament per força*, *Nit de foc*, *Oh! Vaudeville* i *Myotragus*, s'incorporà a La Fura dels Baus. Així i tot, seguí col·laborant amb la companyia ja que s'encarregà del vestuari dels espec-

31. També participà amb Hermanos Llonovoy en la creació de diversos espectacles de creació col·lectiva.

tacles *Nits blanques*, *Cal que una porta estigui oberta o tancada*, *La importància de ser Frank*, *Històries de fira* i *Sa varietat en sa locura*. Bàrbara Serra únicament intervingué a *Polypus malignus* i llavors abandonà la companyia.

Finalment, tenim Antoni Picó. Nascut a sa Pobla el 1963, entre el 1984 i el 1988 realitzà diferents cursos de formació teatral. Es va iniciar en el món del teatre a l'Escola de Magisteri. Amb Iguana Teatre va participar a *Polypus malignus*, *Casament per força*, *Nit de foc* i *Oh! Vaudeville*. D'aleshores ençà es dedica a la direcció teatral. També s'encarrega de l'organització de la Mostra de Teatre de Santa Eugènia.

El 1989 s'incorporaren a la companyia l'actriu Ainà Salom Ripoll i el tècnic Antoni Gómez Camarena. Tots dos feren el seu debut a l'espectacle *Oh! Vaudeville*. Aina Salom, actual gerent de la Fundació Teatre del Mar, va néixer a Palma el 1961. Titulada per l'Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París, cursà estudis teatrals al Centre d'Experimentació Teatral i posteriorment va completar la seva formació amb diferents cursos. Abans d'integrar-se a Iguana Teatre participà en una sèrie d'espectacles que posaren en escena el Grup Balear d'Art Dramàtic (BAD), el col·lectiu teatral Trípod o Taula Rodona Teatre, entre altres. Del 1989 al 2001 fou membre d'Iguana Teatre,³² amb la qual participà, a més del ja esmentat *Oh! Vaudeville*, a *Nit de foc*, *Myotragus*, *Nits blanques*, *Leonce i Lena*, *Cal que una porta estigui oberta o tancada*, *La importància de ser Frank*, *Històries de fira*, *Rondaies*, *Sa varietat en sa locura*, *Twist & Txèkhov* i *Mesura per mesura*. És autora del text teatral infantil *El viatge de n'Andreu Santandreu a la recerca del perfum que fa tornar guapo*, estrenat per Teatre de la Sargantana el 1997, companyia per a la qual adaptà els diàlegs de l'obra *La faula!*, de Guillem de Torroella.

El dissenyador d'il·luminació Antoni Gómez va néixer a Palma el 1961. Vinculat d'ençà del 1989 a la companyia, ha

32. També dissenyà el vestuari de *Mesura per mesura* i el d'*Una nit al Racó de Plaça*, espectacle aquest darrer per al qual creà el text.

dissenyat la il·luminació de gran part dels seus espectacles com també els de Teatre de la Sargantana.

En el camp de l'assessorament lingüístic hem de destacar Carme Planells Muntaner. Nascuda a Eivissa el 1964, d'ençà del 1985 realitza tasques d'assessorament lingüístic per als diferents muntatges escenificats per Iguana Teatre. També ha traduït o adaptat, juntament amb Pere Fullana, obres com *Nits blanques*, *Sa varietat en sa locura*, *Twist & Txèkhov* i *Mesura per mesura*. També col·labora amb Teatre de la Sargantana.

Una altra persona a tenir en compte és Jordi Banal Farré. Director tècnic i escenògraf nascut a Barcelona el 1960, s'inicià com a tècnic de muntatge en els anys vuitanta amb la companyia del Teatre Lliure de Barcelona. El 1989 s'establí a Mallorca i entrà en contacte amb Iguana Teatre. Des de 1992 ha estat el seu director tècnic, a més d'assumir a partir de 1994 feines d'escenògraf. Va participar amb Dino Ibáñez i Antoni Gómez en el projecte d'infraestructura escenotècnica i de rehabilitació del Teatre del Mar amb aportacions de l'experiència del Teatre Lliure de Barcelona.

Per altra part, al marge dels actors i actrius ja esmentats, hi han actuat puntualment Miquel Àngel Juan, Salvador Oliva, Nofre Moyà, Ximo Vidal, Penélope Serrano, Rafel Ramis, Maruja Alfaro, Jordi Cumellas, Marta Miralles i Sebastià Frontera, entre molts altres. També en diversos moments hi han tingut i encara alguns ara hi tenen un paper important els escenògrafs Joan Manuel Berga, Ferran Aguiló i Ramon Cavaller, el músic Víctor Uris, els tècnics Miquel Fullana i Josep Borràs, l'ajudant de direcció Jaume Damians, la figurinista Antònia Fuster i les caps de promoció i distribució Carme Ferrer i Margalida Forteza.

EL TEATRE DEL MAR I TEATRE DE LA SARGANTANA

Al marge dels vint-i-dos muntatges escenificats fins avui, Iguana Teatre i els seus membres han intervingut al llarg de

la seva trajectòria en altres projectes, el més important dels quals és la creació de la Fundació Teatre del Mar i la posterior rehabilitació del teatre que l'acull. Aquesta fundació privada d'interès públic va ser creada a Palma el 1992 amb l'objectiu de produir, promoure i gestionar la programació i difusió d'espectacles teatrals al Teatre del Mar. La iniciativa partí d'Iguana Teatre i d'un col·lectiu de professionals com Joan Manuel Berga (arquitecte i escenògraf), Gabriel Palmer (arquitecte), Joan Casasayas (dissenyador gràfic), Lluís Colom (filòleg, professor i crític teatral), David Roig (gerent empresarial) i Alberto de Juan (advocat).³³

Presidida en l'actualitat per Joan Mas i Vives, de 1993 a 1994 en fou president Lluís Colom. D'ençà del 1995 Jaume Marcé n'és el vicepresident, Carles Molinet el director des del començament i, des del 2002, Aina Salom la gerent. Particulars, organismes, entitats, associacions i institucions diverses com la Universitat de les Illes Balears (UIB), l'Obra Cultural Balear (OCB), l'Ajuntament de Palma, el Consell de Mallorca, el Govern de les Illes Balears o l'Associació d'Espectadors del Teatre del Mar integren el patronat actual. Amb l'ajut del Consell de Mallorca i el Govern de les Illes Balears, ha dut a terme en diferents fases la rehabilitació del Teatre del Mar. Del 1993 ençà manté una programació teatral estable i entre altres iniciatives que ha promogut hem de fer esment a la participació de manera activa en la creació i difusió del Projecte Alcover. També al seu voltant es va crear la primera associació d'espectadors de les Illes Balears.³⁴

Al marge d'encarregar-se de la programació del Teatre del Mar, organitza diferents cursos adreçats a universitaris,

33. Basada en el model de teatre privat amb vocació de servei públic establert pel Teatre Lliure de Barcelona i altres teatres europeus, s'hi adheriren un centenar d'entitats i representants del món cultural.

34. Amics del Teatre del Mar (1995-1999) i, posteriorment, l'Associació d'Espectadors del Teatre del Mar.

professorat d'ensenyament secundari i professionals del món del teatre. El 1999, motivat per l'augment d'activitats i de programació, l'Ajuntament de Palma, el Consell de Mallorca i el Govern de les Illes Balears es varen comprometre a dotar la Fundació dels recursos necessaris per dur a terme una programació estable i pel manteniment de les activitats d'interès públic.

Pel que fa a l'espai escènic del Teatre del Mar, el 1990 Iguana Teatre arribà a un acord amb el Bisbat de Mallorca per a la seva cessió durant un període de quinze anys. Aleshores encara era conegut amb el nom de Sala Rex. Ubicat a la barriada del Molinar de Palma, se'n començaren les obres de reforma l'any 1993, tot i que amb motiu de la presentació del projecte de rehabilitació de la sala Iguana Teatre hi estrenà *Rondaies*, i un any més tard —aprofitant una aturada en les obres—, *La meitat de res*. De fet, d'ençà del 1995 Iguana Teatre hi ha estrenat gairebé tots els seus muntatges. A finals de 1994, amb l'actuació de Toni Albà i el seu espectacle *L'ombra*, es va iniciar la programació, malgrat que les obres de reforma no estaven enllestides. Pot acollir fins a 250 espectadors, tot i que la seva capacitat varia segons l'espectacle i la distribució dels seients. La programació es divideix en tres temporades³⁵ i de manera paral·lela l'oferta es completa amb les Actuacions Especials —a partir de l'octubre de 2001— i els *diMarts* —cicle que es va crear durant la primavera de 1999 i que acull concerts, lectures dramatitzades, teatre de petit format i dansa.

També d'iniciativa seva, el 1995 impulsaren la creació de Teatre de la Sargantana a fi de produir espectacles infantils. Dirigida des del principi per Pere Fullana, aquesta companyia de teatre infantil es va estrenar el 24 de gener de 1996 al Teatre Municipal de Palma amb *La història de Frank Stein*, muntatge de titelles basat en l'adaptació que Carme Planells, Bàrbara Quetglas i Pere Fullana feren de la no-

35. Primavera, tardor i hivern.

vel·la homònima de Mary Shelley. Amb posterioritat han estrenat *El viatge de n'Andreu Santandreu a la recerca del perfum que fa tornar guapo* (Teatre Municipal de Palma, 28 de febrer de 1997), d'Aina Salom; *La faula!* (Teatre Municipal de Palma, 6 de gener de 1999), adaptació de l'obra homònima de Guillem de Torroella feta per Aina Salom; *L'experiència Verne* (Teatre Municipal de Palma, 20 d'octubre de 2000), de creació pròpia, i *Històries de la botiga encantada* (Teatre del Mar, 4 de febrer de 2002) i *Marianna i el col·leccionista de somnis* (Teatre del Mar, 17 de desembre de 2003), ambdós creats pel mateix grup i Pere Fullana.

Actuant arreu dels Països Catalans i també a Logronyo, Bilbao i Zamora, fins avui, ha fet més de 500 funcions. Entre els festivals, les mostres i les fires en què ha participat hi podem destacar la Fira de Teatre de Manacor (Mallorca), la Mostra de Teatre Infantil i Juvenil de la Xarxa de Catalunya, el Festival Rialles (Cerdanyola del Vallès, Catalunya), El Festín (Sant Josep de sa Talaia, Eivissa), la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga (Catalunya), la FERIA Europea de Teatro para Niños (Gijón, Astúries) i la Fira de Teatre Infantil i Juvenil de les Illes Balears (Vilafranca, Mallorca). Quant a l'elenc d'actors, podem esmentar Delphine Beaumont, Salvador Oliva, Ximo Vidal, Sílvia Sánchez, Carme Serrano, Aina Cortès, Sergi Baos, Antoni de los Ángeles, Pau Cirer i Llorenç Cloquell.³⁶

COLOFÓ

A la carta de presentació del principi dèiem que un dels objectius que es va marcar al començament la companyia era el de crear espectacles dirigits a un públic majoritari, sempre dins la perspectiva d'oferir un teatre de qualitat.

36. També hi han col·laborat l'escenògraf Jordi Banal, la figurinista Antònia Fuster i els dissenyadors d'il·luminació Antoni Gómez i Miquel Fullana.

Amb aquests muntatges estrenats fins ara –amb un total de 724 funcions–, Iguana Teatre ja ha fet història recuperant clàssics propis i universals. A punt de complir dues dècades trepitjant els escenaris, Iguana Teatre ha actuat arreu dels territoris de parla catalana i darrerament els seus darrers espectacles han començat a ser presents en versió castellana a festivals i certàmens de la resta de l'Estat espanyol. El futur es presenta farcit d'iniciatives i ja podem avançar que s'han iniciat els assajos de la seva propera producció, que s'anuncia per a la fi del setembre d'enguany. Es tracta de *La mort de Vassili Karkov*, a partir de textos d'autors russos del segle XIX.³⁷

BIBLIOGRAFIA

- AUTORS DIVERSOS (2003). *Deu anys del Teatre del Mar (1993-2003)*. Palma: Documenta Balear.
- AUTORS DIVERSOS (2003). *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Vol. I. Palma / Barcelona: Lleonard Muntaner Editor / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- AUTORS DIVERSOS (2004). *16 anys Nit de foc d'Iguana Teatre*. Palma: Impremta Homar.
- FULLANA, Pere [adaptació] (2004). *Macbeth*, de William Shakespeare. Palma: Documenta Balear. Teatre del Mar, 1.
- MARCÉ, Jaume (1996). «Iguana Teatre». Dins: *Anuari Teatral 1996*. Palma: Consell Insular de Mallorca i Gremi d'Editors de les Illes Balears. Pàg. 56-73.

37. Turgueniev, Gogol, Txèkhov, Puixkin...

Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona

Lourdes Orozco
Universitat de Londres

INTRODUCCIÓ

En els últims vint anys, Barcelona s'ha convertit, sens dubte, en el pulmó teatral de l'Estat espanyol. Des de l'arribada i l'assentament de la democràcia, la ciutat ha vist com el seu paisatge teatral es desenvolupava a la mateixa velocitat vertiginosa que ho feien altres camps de la cultura. A més a més, l'inici del període democràtic, no tan sols significà la recuperació de les llibertats en àdhuc a l'expressió de la cultura i la llengua catalanes, sinó també portà la liberalització del mercat cultural, la qual cosa assegurà, entre d'altres, un increment dels intercanvis teatrals a nivell mundial, la lliure participació d'empreses privades en el camp de les arts escèniques o, el factor que serà central per a la meva ponència: la normalització d'un sistema teatral en el qual la intervenció de les institucions públiques és un element essencial.

En efecte, així com la liberalització del mercat ha tingut un impacte decisiu sobre el desenvolupament econòmic de Barcelona –fet que a la conferència de la UNESCO celebrada l'any 1998 es considerava la base sobre la qual es produïa el desenvolupament cultural d'un país– l'adaptació d'una política cultural que proposa la intervenció pública en cultura ha estat un factor essencial per al desenvolupament de

les arts teatrals a la ciutat de Barcelona.¹ Tot i així, la participació de les institucions públiques dins el sistema teatral barceloní només s'ha d'entendre com un dels factors que ha afavorit la seva evolució, paral·lelament a la inclusió lliure del sector privat dins el qual el sector alternatiu ha tingut un paper decisiu.

Així doncs, la meua ponència pretén oferir un apropament a l'evolució del teatre institucional barceloní, utilitzant com a marc teòric els debats generats a Europa al voltant del concepte de teatre o cultura institucional. Per tant, en primer lloc la ponència s'aproparà breument a aquests debats per poder analitzar després quines han estat les posicions que les institucions han adoptat en el cas concret de Barcelona i quins n'han estat els resultats teatrals.

LA INTERVENCIÓ PÚBLICA EN EL CAMP CULTURAL AMB REFERÈNCIES ESPECÍFIQUES AL TEATRE

El concepte actual d'intervenció pública en el camp cultural deu la seva conceptualització a les decisions que els països participants a la Segona Guerra Mundial van prendre només acabat el conflicte, al voltant del paper essencial que els estats havien de tenir alhora de protegir la seva producció cultural. Aquesta voluntat de protecció del fet cultural es genera des de la idea essencial que entén la cultura com un element vital per a l'ésser humà que el capacita per a participar activament dins una societat democràtica. Per a Vogel, per exemple, «traditional theatre, opera [...] undeniably enrich the surrounding society, making it more interesting, more spiritually invigorating, and more “human”» (el teatre tradicional, l'òpera [...] enriqueixen innegable-

1. La conferència «Cultural Policies for Development» es va celebrar a Estocolm. Vegeu UNESCO (1998). *Action Plan on Cultural Policies for Development Adopted in Stockholm*. [online] Disponible a: www.unesco.org/culture/laws/stockholm/html.eng.

ment la societat que ens envolta, fent-la més, interessant, més espiritual, energitzant i més humana).² Així, es genera la creença que els governs havien de protegir parcialment la cultura dels moviments del mercat lliure i fer-la accessible a tots els sectors de la població, mitjançant la creació de polítiques culturals. Des d'una posició política social demòcrata es percep, doncs, la necessitat de cedir capital i infraestructures públiques per a possibilitar l'accés a la cultura a la major part de la població.³

Des de llavors, aquest apropament a la cultura per part dels governs ha evolucionat paral·lelament al desenvolupament econòmic de l'Europa occidental —i més recentment l'Europa de l'Est amb la inclusió d'aquests països a la Unió Europea—, i ha experimentat la influència de tres factors claus.⁴ El primer d'ells està relacionat amb l'evolució del concepte de cultura que deixa de ser exclusiu a una determinada classe social i es converteix en un fenomen inclusiu, al qual tenen accés totes les classes. Aquest canvi genera també un nou concepte de valor cultural dins el qual es dona prioritat al valor participatiu sobre l'artístic i inicia el camí cap al multiculturalisme.⁵ El segon factor té a veure amb la influència provocada per la consolidació del sector privat dintre del camp de la cultura. Fet que, en definitiva, està provocat per la progressiva disminució dels pressupostos institucionals, per un costat, i per la possibilitat, des del punt de vista del sector privat, de treure beneficis econò-

2. VOGEL, L. H. (2001). *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press. Pàg. 326.

3. THROSBY, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. Pàg. 139. Aquesta idea també es compartida per LANG, J.; WIKSTRÖM, J. E. i SÉDAR SENGHOR, L. (1983). «Comparación entre políticas culturales de distintos países». *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 73.

4. Dels tres factors en parlen THROSBY, D. (2001); FREY, B. S. (2000), i THROSBY, D. i WHITHERS, G. (1979).

5. Per a un anàlisi més detallat d'aquestes idees vegeu WILLIAMS, R. (1977).

mics a través de l'activitat cultural.⁶ Finalment, el tercer factor d'influència és el conegut fenomen de la globalització. La mobilitat de capital econòmic i cultural, la creació de mercats globals, el desenvolupament de noves tecnologies i mitjans de comunicació han tingut un efecte clar en l'homogeneïtzació de la cultura i en la creació de símbols reconeixibles arreu del planeta.⁷ La cultura s'ha convertit dins l'era del capitalisme radical en un bé de consum capaç de produir beneficis i ser utilitzat com a moneda de canvi dins del mercat global —exemple d'això és la capitalització de la cultura proposada per l'Ajuntament de Barcelona en la seva promoció de la ciutat, la qual s'ha fet pal·lesa en projectes com els Jocs Olímpics (1992) o el Fòrum de les Cultures (2004). Malgrat el seu tarannà homogeneïtzador, la globalització també ha provocat l'augment del localisme i la defensa de les nacionalitats més petites, context en el qual s'ha d'entendre, per exemple, la recent revisió dels Estatuts presentada per part de diverses autonomies dins l'Estat espanyol.⁸ En aquest sentit, la cultura en general, i el teatre en particular, ha tingut un paper essencial dins la promoció de la nacionalitat catalana i en el procés de defensa de la seva particularitat dintre de l'Estat espanyol.⁹

6. Per a un anàlisi més detallat d'aquestes idees vegeu JÄNNE, H. (1983).

7. En relació al tema de la globalització vegeu KING, A. D. (ed.) (2000). *Culture, Globalization and the World-System*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, i LEWIS, J. (2001). *Cultural Studies. The Basics*. Londres: Sage.

8. Aquest és el cas d'Euskadi, Catalunya i València.

9. Un exemple d'això es troba en el fet que l'Estat espanyol no tingui un teatre nacional establert, encara que el Centro Dramático Nacional al Teatro María Guerrero compleixi, en certa manera, aquesta funció, mentre que a Catalunya sí que existeix un teatre nacional creat, segons el seu director Domènec Reixach «con el objetivo de recuperar instituciones e identidad». OROZCO, L. (2002). «Entrevista amb Domènec Reixach (TNC, 10-IX-2002)». Dins: OROZCO, L. (2004). *El impacto de la política teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)*. Tesi doctoral. Durham: University of Durham. Pàg. 402.

Quan esdevé l'hora d'analitzar els apropaments que les institucions públiques que administren la ciutat de Barcelona han realitzat al fet teatral, no pot oblidar-se la influència que en ells han tingut els factors esmentats fins aquí. En definitiva, tant la Generalitat, l'Ajuntament, com la Diputació van partir, els anys inicials de la democràcia, de la idea essencial que el teatre havia de ser protegit pels poders públics, els quals tenien un deute amb el ciutadà a l'hora de facilitar el seu accés a la cultura en general. A més a més, la integració del teatre dins les preocupacions i les competències de l'administració catalana va ésser una eina clau en el projecte de recuperació de la normalitat perduda en el camp de la llengua i la cultura catalanes, així com de la seva ubicació en el mapa mundis de la cultura. De fet, les arts escèniques van tenir un rol essencial en la imatge que de si mateixa va oferir al món la ciutat de Barcelona l'any 1992 i que, des de llavors, s'ha consolidat com un dels seus senyals d'identitat més definitoris. Per altra banda, el teatre, des dels inicis democràtics del Teatre Romea fins a l'obertura del Teatre Nacional de Catalunya, s'ha constituït, juntament amb els mitjans de comunicació, en una de les eines de promoció de la llengua i la cultura catalanes mitjançant la defensa de certes línies de programació.¹⁰

Tanmateix, la participació de l'administració pública en la cultura ha generat debats dins el món acadèmic on hi ha una divisió clara entre aquells que la defensen i un sector que la qüestiona. Així, per poder analitzar d'una manera una mica més objectiva el rol del teatre públic a la ciutat de Barcelona, es presentaran succintament a continuació algunes de les opinions més destacables que aquests debats han generat.

10. Així ho afirma per exemple Lluís Pasqual quan assegura parlant dels últims anys del franquisme «que tota una part del teatre partia d'un sentiment polític, d'un sentiment d'afirmació d'una identitat». YTAK (1993). *Lluís Pasqual. Camí de teatre*. Barcelona: Alter Pirene. Pàg. 38.

Per a Vitányi, per exemple el gran problema de la intervenció pública en la cultura és evitar la ingerència d'ideologies polítiques que limitin la producció cultural. El crític assenjala tres tipus teòrics d'apropament a la política cultural que es poden resumir en els següents: la política heurística democràtica és aquella capaç d'incloure tots els aspectes de la cultura que formen part d'una societat democràtica i entén la cultura com un element que es desenvolupa de manera orgànica.¹¹ Aquesta és, a més a més, una política cultural «desprovista de todo carácter de mando» i «respetuosa del principio de libertad de creación y de asimilación».¹² Les implicacions que això suposa dins el camp del teatre institucional són la protecció sense ingerència ideològica dels projectes teatrals existents o la creació d'infraestructures teatrals noves que seran conseqüentment cedides als professionals d'aquesta activitat.

Per altra banda, els altres dos tipus de política cultural, que Vitányi anomena «autocràtica» i «liberal» respectivament, estan subordinats a la consecució de beneficis per a la classe que es troba en posició de poder i es limiten a la consolidació de microprocessos culturals que la sostenen.¹³ En el cas del teatre institucional, això suposaria una ingerència política clara que coarta les llibertats del fet teatral, el polititza i, en definitiva, el limita convertint-lo en una eina supeditada a un projecte polític.¹⁴ En aquest sentit, el teatre

11. Per a un altra mostra dels objectius teòrics de les polítiques culturals vegeu THROSBY, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. Pàg. 144.

12. VITÁNYI, I. (1983). «Las políticas culturales y sus efectos: una tipología». *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 110.

13. VITÁNYI, I. (1983). Ob. cit. Pàg. 109-110.

14. Aquesta és precisament la terminologia que Domènec Reixach utilitza per a descriure al Teatre Nacional de Catalunya, quan assegura que «cuando haces una inversión como esta, esto sólo nace de un proyecto político, no puede nacer de otra manera». Dins: OROZCO, L. (2004). *El impacto de la política teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)*. Tesi doctoral. Durham: University of Durham. Pàg. 409.

institucional es troba amb la difícil tasca d'intentar mantenir un equilibri entre la intervenció de l'administració pública i la necessitat de conservar intactes les llibertats artístiques dels professionals que s'hi dediquen, fet que topa amb una major resistència en països on el sistema democràtic encara es troba en procés de consolidació. Aquest és el cas, en opinió de *The Economist*, de l'Estat espanyol el qual «has not had time to develop the dense undergrowth of independent organisations, that enrich older democracies —a non partisan press, forthright professional associations, self-confident universities, sceptical non-governmental bodies, outspoken individuals and so on» (no ha tingut temps de desenvolupar la densa manca d'organitzacions independents de les quals gaudeixen democràcies més velles— una premsa no partidista, associacions professionals franques, universitats segures de si mateixes, organitzacions no governamentals que mirin escèptiques, individus que parlin amb llibertat, etc.).¹⁵

Dins d'aquest context, de gran complexitat, els partidaris de la no-intervenció de les institucions públiques en el sistema teatral, fan referència, per una banda, a la impossibilitat de dur a terme una política teatral de caràcter heurísticodemocràtic que garanteixi la llibertat artística i, per una altra, la dificultat de crear una oferta teatral democràtica que aconseguixi satisfer tots els estrats de la població que hi contribueixen econòmicament. Per això, un teatre institucional que només tingui en compte les necessitats artístiques d'una minoria pot qualificar-se d'elitista, mentre que aquell que es limiti a les de la majoria tendeix a produir programacions excessivament populistes que no protegeixen l'experimentació necessària per a l'evolució del fet teatral.

Ja s'ha assenyalat la capacitat que el teatre ha tingut per assolir certa normalitat pel que fa referència a la llengua i la

15. «The Second Transition. A Survey of Spain». *The Economist*, 2004. Disponible a: www.economist.com/displayStory.cfm?Story_ID=431391

cultura catalanes, la qual cosa és un factor considerat positiu pels defensors de la intervenció pública en el fet teatral. Per a Bruno S. Frey, per exemple, la defensa de la identitat nacional mitjançant la cultura és una de les fites que la intervenció de l'Estat s'ha de marcar, ja que amb aquesta es pot aconseguir el prestigi que acompanya la participació a tota activitat cultural.

Artistic and cultural institutions often have a prestige value attributed to them by non-users [...]. This applies even to people not interested in art at all and who never exert any respective consumption activity themselves. [...] The reason is that such institutions preserve and promote the feeling of national identity. (Les institucions artístiques i culturals sovint tenen un valor de prestigi atribuït per aquells que no les utilitzen [...]. Aquesta actitud es pot aplicar fins i tot a aquells que no estan interessats en l'art en absolut i que mai el consumeixen [...]. La raó per la qual això succeeix és que aquestes institucions preserven i promouen el sentiment d'identitat nacional).¹⁶

Tanmateix, posicionaments contraris a la intervenció afirmen que la defensa de la identitat nacional i la creació de símbols que la recolzin és un dels grans errors de les polítiques teatrals europees. Així, per a James Heilbrun i William Gray l'orgull i la identitat nacional són «unworthy of support» i no haurien d'ésser beneficiaries de les ajudes públiques.¹⁷ En aquesta mateixa línia de pensament, Álvaro Delgado-Gal assenyalava l'explotació que els partits polítics han fet de la cultura com a element de prestigi per atraure els

16. FREY, B. S. (2000). *Arts and Economics. Analysis and Cultural Policy*. Heidelberg: Springer-Verlag. Pàg. 102.

17. HEILBRUN, J. I GRAY, C. M. (1993). *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. Pàg. 206. Argument recolzat també per THROSBY, D. I WHITHERS, G. (1979). *The Economics of the Performing Arts*. Londres: Edward Arnold.

vots de la població.¹⁸ Així, en un moment en què els estats es decanten envers maneres d'actuació cada cop més properes a l'empresa privada, la política cultural de caire nacionalista no és més que un element per donar color a les tedioses propostes electorals.

El proceso democrático y el aumento de la riqueza han convertido a los partidos políticos en máquinas redistributivas que compiten entre sí por ver quién ofrece más al votante. Su lenguaje concuerda más al que emplean las empresas comerciales en un mercado abierto que a la oratoria sacra de las organizaciones elitistas ideologizadas de otros tiempos.¹⁹

Dins d'aquest context, i en opinió d'aquells que són contraris a la intervenció institucional, els teatres públics poden servir més com un element de prestigi per atraure vots que no pas una mostra d'una veritable preocupació pel sistema teatral d'una nació. Per altra banda, mitjançant la politització de les seves programacions aquests teatres es poden convertir en components que ajuden a consolidar un apropament limitador al fet teatral.

Un dels grans dilemes al voltant del teatre públic té a veure amb la satisfacció de les necessitats culturals que només són reconegudes per una minoria, la qual cosa és un altre dels arguments utilitzats per aquells que es mostren contraris a la intervenció institucional dins les arts escèniques. Així doncs, Delgado-Gal es pregunta una vegada més «¿por qué destinar parte del presupuesto a la satisfacción de unas necesidades –las culturales– que los presuntos beneficiarios no experimentan como tales?».²⁰ Les idees de Bowen i Baumol també reflecteixen que si acceptem la soberania de la població en massa –els principis fonamentals d'una demo-

18. DELGADO-GAL, A. (2000). «¿Necesitamos una política cultural?». *ADE Teatro*, núm. 81, pàg. 12-13.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

cracia són escollits pels ciutadans— no es pot doncs apel·lar per la santificació de les arts.²¹ Per això un altre dels arguments en contra de la inversió pública en teatre expressa una certa preocupació per la utilització dels diners d'una majoria per acomodar dins el sistema social, les necessitats d'una minoria. Contràriament, els arguments de Bruno S. Frey parlen del que s'anomena «existence value» un valor contingut en la cultura en general, i les arts escèniques en particular, que és beneficiós per la societat en la seva totalitat, fins i tot per aquells que no són consumidors directes.²²

Els dilemes referents a la subvenció dels teatres públics són complexos, i mentre que els estudiosos que defensen la intervenció institucional en el teatre, situats en posicions més pragmàtiques, l'han vist com una manera de solucionar les seves inherents deficiències econòmiques, aquells que s'hi oposen són de l'opinió que les subvencions públiques no fan sinó provocar una situació d'estancament del sistema teatral degut a la seva tendència a recolzar programacions de tarannà tradicional i poc innovador.²³ Per a Bowen i Baumol «while government assistance may not circumscribe the

21. BAUMOL, J. W. I BOWEN, G. W. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*. Cambridge: MIT Presses. Pàg. 378. Aquesta opinió és compartida per ALLEN, J. (1979); REDMUND, J. (1979); i HEILBRUN, J. I GRAY, C. M. (1993). *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

22. FREY, B. S. (2000). *Arts and Economics. Analysis and Cultural Policy*. Heidelberg: Springer-Verlag. Pàg. 102.

23. Des d'una visió principalment pragmàtica Vogel opina que la intervenció institucional no és una opció sinó una necessitat a causa del fet que la cultura és inherentment deficitària. «The performing arts traditionally generate more psychic than pecuniary income and they operate under somewhat different economic assumptions [...]. In fact, many organisations in this segment are non-profit requiring for their very existence substantial subsidisation.» VOGEL, L. H. (2001). *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis*. Cambridge: CUP. Pàg. 317.

freedom of the arts in any direct sense, it can effectively dampen their vitality. If support is channelled exclusively to old, established organizations, it can discourage experimentation and make for general stagnation». (Mentre que no es pot dir que les ajudes governamentals limitin la llibertat de les arts d'una manera directa, si poden fer malbé la seva vitalitat. Un recolzament que es dirigeix únicament a institucions velles, establertes, pot posar fre a l'experimentació i provocar l'estancament.)²⁴ Això és degut, principalment, a la creença generalitzada que els diners públics no poden o deuen estar dedicats a recolzar projectes experimentals tot i la subjectivitat que el terme «experimental» comporta. Així, segons Heilbrun i Gray «one cannot assume that much of the available public subsidy would be used to encourage innovation and experiment. Grant giving bodies have a strong inclination to play it safe by shunning experimentation, perhaps for sound political reasons». (No es pot assumir que la major part de les subvencions públiques serviran per encoratjar la innovació i l'experimentació. Les institucions que donen subvencions tenen una forta tendència a evitar el risc rebutjant l'experimentació, potser per raons polítiques totalment justificades.)²⁵

EL TEATRE PÚBLIC A LA CIUTAT DE BARCELONA: DUES ETAPES PRINCIPALS

La iniciativa de la Generalitat de Catalunya de proveir la ciutat de Barcelona amb el seu primer teatre institucional s'ha d'entendre, no només com a part de les tendències que

24. BAUMOL, W. J. I BOWEN, W. G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*. Cambridge: MIT Presses. Pàg. 375-376.

25. HEILBRUN, J. I GRAY, C. M. (1993). *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. Pàg. 209.

marquen els principals països de l'Europa occidental, sinó també en el context més proper de l'Estat espanyol, on la victòria del govern socialista l'any 1982 va provocar el naixement d'institucions públiques dedicades a les arts escèniques com el Centro Dramático Nacional (1978), la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986), el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994) o el Centro de Documentación Teatral (1983).²⁶ Paral·lelament a la creació del CDG sorgeix, el 1984, el primer projecte municipal dedicat a les arts escèniques, el Mercat de les Flors. Mentre es desenvolupaven i consolidaven aquests dos projectes institucionals, el Teatre Lliure, fundat l'any 1976, entra de forma definitiva a prendre part de les subvencions regulars tant per part del govern català com de la municipalitat, fet que el converteix en la primera iniciativa teatral independent totalment recolzada pel diner públic.²⁷

Entrada la dècada dels noranta, el teatre públic a Barcelona no només ha demostrat aconseguir fites importants, l'estat de normalitat del teatre en català entre d'altres, sinó que es troba amb la necessitat de créixer a causa de les restriccions espacials del CDG al Teatre Romea i el Teatre Lliure a la seva seu del barri de Gràcia. En definitiva, la dècada dels noranta està marcada pel naixement dels grans projectes institucionals que té com a resultat la consolidació de dos focus urbans dedicats a les arts escèniques: la Plaça de les Arts –amb el conjunt format pel Teatre Nacional de Catalunya (TNC) i L'Auditori– i la Ciutat del Teatre –que comprèn el Lliure de Montjuïc, l'Institut del Teatre i el Mercat

26. De la mateixa manera, l'inici de les activitats del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya va impulsar la creació de centres paral·lels com el Centro Dramático Galego, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana o el Centro Andaluz de Teatro.

27. Per a més informació sobre la fundació del Teatre Lliure i la seva trajectòria vegeu: ALONSO, A. (1979); TEATRE LLIURE (1987); MELENDRES, J. (1986); SAGARRA, J. de (1987) i (1998); VILÀ I FOLCH, J. (1987a); Y TAK (1993) i DELGADO, M. M. (1998).

de les Flors. Aquesta situació, no només demostra la consolidació del procés democràtic en general, sinó l'aposta definitiva de les institucions públiques per les arts teatrals, fet que s'ha d'entendre dins d'una voluntat general per fer de la cultura i de la capacitat creativa un dels senyals d'identitat de la ciutat de Barcelona.

La ràpida evolució i la constant consolidació del teatre públic a la ciutat de Barcelona justifiquen, segons el meu parer, un apropament acadèmic al tema que és necessari contextualitzar en el marc dels conceptes teòrics presentats anteriorment. Per altra banda, dins d'aquestes dues etapes, un tant simplistes i generals, s'entén que cadascun dels centres de programació n'ha experimentat les seves pròpies. Els distints processos evolutius de cada centre –dels quals tot-hom en coneix bé les diferències– no podran ser analitzats en aquest article, el qual només vol establir les tendències generals dins el teatre públic barceloní.

Com que les dues etapes generals assenyalades anteriorment no deixen de ser un apropament esquemàtic a l'evolució del teatre institucional a Barcelona, seguidament es presentarà una anàlisi més detallat del seu desenvolupament i dels factors que hi han exercit la seva influència.

En primer lloc, cal parlar d'uns primers anys, que engloben aquells de la transició fins a finals de la dècada dels vuitanta, en els quals el teatre públic viu un període de desenvolupament tant estètic com d'estructura organitzativa. Com a reacció a les rígides estructures de producció heretades del franquisme que havia impulsat la privatització del sistema teatral barceloní, i a la repressió lingüística i cultural del regim dictatorial, que havia forçat la castellanització del teatre i la prohibició d'uns autors i d'uns gèneres teatrals en benefici d'uns altres, neixen, en un marge de deu anys, quatre projectes teatrals: el Teatre Lliure, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Mercat de les Flors i la Companyia Flotats al Teatre Poliorama. Sens dubte, tots quatre projectes tenen un tarannà marcadament diferent. El Teatre Lliure es presenta amb una estructura de cooperativa

—de característiques similars al Théâtre du Soleil i al Piccolo de Milà, així com d'altres companyies nascudes de les revolucions que tingueren lloc a Europa l'any 1968— amb la intenció de realitzar un apropament personal i innovador als textos del repertori universal.²⁸ El Centre Dramàtic és l'embrió d'un teatre nacional català que té com un dels seus objectius inicials recuperar la tradició del teatre de text en llengua catalana que serveixi com a base sòlida per assegurar el futur del teatre textual en aquesta llengua.²⁹ Per altra banda, el projecte municipal Mercat de les Flors obria les seves portes com un espai teatral menys convencional per acollir a aquelles tendències escèniques més arriscades i eclèctiques i, finalment, la Companyia Flotats al Poliorama tenia com a fita inicial la d'ésser una companyia de repertori que combinés el teatre universal amb l'autòcton.

A més a més, el llarg aïllament patit pel teatre a la ciutat durant el període franquista és una força comuna que impulsa la creació dels quatre projectes, els quals intenten d'una manera o altra solucionar aquesta situació mitjançant tant la programació de textos del repertori universal, normalment d'autors clàssics i consolidats, com de companyies estrangeres.³⁰

En aquesta primera etapa, s'intueixen algunes de les característiques definitòries del sistema teatral públic de Barcelona. Les diferències estètiques dels quatre projectes tenen a veure, fins a cert punt, amb el fet que representen maneres diferents d'entendre el fet teatral. Aquestes dife-

rències estan, sens dubte, marcades per la ideologia política dels partits que es troben a càrrec de l'administració, la qual, com s'ha demostrat anteriorment, representa un factor essencial a l'hora d'elaborar un apropament institucional a la cultura.³¹ En aquest sentit, crec que es pot parlar d'uns primers anys en els quals la situació política anterior a la democràcia va provocar reaccions diverses, amb un objectiu comú, que es van materialitzar en els projectes teatrals assenyalats anteriorment. Per tant, malgrat la manca d'un marc de política teatral general, de la qual s'acusa al govern català del període Convergent, el sistema de teatre públic a Barcelona es perfila, en aquesta primera etapa, amb dues tendències clarament marcades.³²

Una de les característiques principals d'aquesta primera etapa del sector públic és la percepció d'una voluntat de col·laboració comuna, malgrat les diferències esmentades, en vistes a un projecte, que va més enllà dels apropaments específics al fet teatral, el de la «revitalització» teatral de la ciutat. L'energia teatral de Barcelona, ja havia estat provada durant els anys del teatre independent amb la hiperactivitat de grups com Els Joglars, Dagoll Dagom, La Gàbia, el TEI, Els Comediants, l'ADB, etc. Per això, la creació d'infraestructures públiques tenia com a objectiu proporcionar espais i facilitar la feina creativa. En aquesta primera etapa, doncs, els teatres públics van obrir els seus escenaris als grups del Teatre Independent —Els Joglars, La Gàbia, TEI i

28. Vegeu TEATRE LLIURE (1987). *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona.

29. Per a un anàlisi detallat del Centre Dramàtic de la Generalitat vegeu GALLÉN, E. (1989). «Entre la supervivència i la institucionalització». Dins: *Romea 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Pàg. 96-117.

30. Per a les programacions dels teatres públics fins a l'any 1995 vegeu RAGUÉ ARIAS, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

31. Em refereixo a les teories ja esmentades de VITÁNYI, I. (1983). «Las políticas culturales y sus efectos: una tipología», *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 101-110.

32. Les crítiques per la manca d'una política teatral que ofereixi un marc d'actuació per als gestors tant del sector públic com del sector privat han estat manifestades per Ferran Mascarell, Jordi Coca, Joan Antón Benach, Herman Bonnín, entre d'altres. Vegeu GISPERT-SAÜCH I VIADER, M. (1989). *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte del TNC*. Barcelona: Facultat de Ciències Polítiques. Pàg. 42-55 i l'editorial d'*Escena* (1993). «Problemes a les sales». *Escena*, núm. 3, pàg. 20-21.

Durant aquesta segona etapa, l'evolució del teatre institucional a Barcelona ha estat marcada per alguns factors principals: l'augment en el nombre d'equipaments, la monopolització per part dels mateixos de les subvencions públiques, la pressió dels mitjans de comunicació i els suposats capítols d'ingerència política, els quals han contribuït a donar una imatge negativa del teatre públic que tot just es comença a esvaïr.

Amb la polèmica inauguració del Teatre Nacional de Catalunya l'any 1997, la Generalitat acomplia finalment el seu propòsit de donar a Catalunya un equipament teatral amb unes condicions tècniques més adequades a les necessitats teatrals d'una ciutat com Barcelona.³⁷ Paral·lelament, el Teatre Lliure també veia aprovada la seva ampliació amb la presentació del projecte Ciutat del Teatre, on a més a més de la Sala del carrer Montseny s'hi afegien dos espais polivalents: la Sala Fabià Puigserver i l'Espai Lliure, i el Mercat quedava també incorporat a la Ciutat del Teatre.³⁸ La proliferació d'edificis públics dedicats a les arts escèniques, influència de la política cultural francesa de la dècada dels vuitanta duta a terme per Miterrand i el seu ministre de cultura Jack Lang, ha posat en dubte la capacitat real de la ciutat d'omplir-los de públic, i ha provocat, com a conseqüència, el replantejament quant al rol d'alguns espais teatrals ja existents, com és el cas del Teatre Lliure de Gràcia i el Mercat de les Flors.³⁹

37. Després del naixement del TNC tant el Romea com el Poliorama van passar a mans de l'empresa privada: el Romea és a partir de l'any 2000 la seu de la Fundació Romea per a les Arts Escèniques a mans de Focus, i Annexa i TresxTres s'encarreguen de la gestió del Teatre Poliorama.

38. Vegeu PASQUAL, LL. (1999). *Projecte Ciutat del Teatre Novembre 1999*. Barcelona: Projecte Ciutat del Teatre D.L.

39. Vegeu les declaracions recents del conseller de cultura de l'Ajuntament de Barcelona Ferran Mascarell que opina que «hay un exceso de producción teatral en la ciudad». Vegeu l'article «El concejal de cultura del ayuntamiento de Barcelona no acaba de ver clara la reforma eventual del Lliure de Gràcia, aunque dice estar personalmente a favor de ella». *La Vanguardia*, 1-VI-2005, pàg. 50.

La creació d'aquests dos grans centres de producció provocà un esperat increment d'inversió pública cap a projectes de caire institucional, fet que en un context caracteritzat per una inversió pública en cultura generalment minsa trobà, durant la dècada dels noranta, una gran oposició per part del sector teatral que no hi estava directament involucrat. Així, els pressupostos milionaris, i necessaris, per dur a terme aquests projectes es van produir paral·lelament a les queixes per part del sector alternatiu relacionades amb les deficiències econòmiques dedicades a les sales alternatives, i a les crítiques per part d'ADETCA de la monopolització teatral duta a terme pel sector públic.⁴⁰ Opinió totes elles raonables, però que no tenen a veure amb les ajudes dedicades al teatre públic, sinó amb la manca de suport econòmic a altres aspectes del sistema teatral que també contribueixen a la dinamització teatral de la ciutat de Barcelona.

Per altra banda, les grans quantitats econòmiques dedicades al teatre públic, les quals no són equiparables per exemple a les que es dediquen al transport, al comerç o a d'altres sectors públics, han posat a aquests projectes en el punt de mira dels mitjans de comunicació, els quals han trobat cert plaer a posar pressió sobre projectes públics que, en certa manera, acaben d'encetar la seva carrera artística. És a dir, sembla ser que les expectatives quant a les funcions del teatre públic augmenten en relació amb les quantitats econòmiques que costa mantenir-lo, fet que suposa un enteniment purament mercantilista del fet teatral.

Finalment, els polèmics casos de suposada ingerència política al voltant de figures com Josep Maria Flotats, en el cas del TNC, i Lluís Pasqual, en el cas del Teatre Lliure, contribuïren també a crear una imatge negativa del teatre públic barceloní. En aquest sentit, la poca claredat i el «secretisme» que envoltà la creació del TNC incrementà l'es-

40. Per a crítiques per part del sector alternatiu vegeu FONDEVILA, S. (2003) i per les verbalitzades per ADETCA vegeu FONDEVILA, S. (2001: 44).

cepticisme cap a un model de teatre públic, que afectà col·lateralment l'obertura del projecte Ciutat del Teatre.⁴¹

Per altra banda, la dècada dels noranta també ha suposat un distanciament progressiu entre els diferents projectes institucionals i els objectius comuns han estat substituïts per una tendència a la defensa i la promoció de les estructures i les programacions pròpies. Aquest és un fet parcialment produït per les diferències polítiques entre dues de les institucions que dominen el panorama cultural de la ciutat, la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, i que confirma, per tant, la perillositat de politització que amenaça constantment el sistema teatral. Exemple d'això són per exemple les «inútils rivalitats» entre les institucions que l'Ajuntament reconeix que afecten a temes de política teatral.⁴² Rivalitats que s'han fet pal·leses en el procés de creació del TNC i la Ciutat del Teatre, centres que semblen ser més un factor dissolutiu del teatre a la ciutat que no pas aglutinador dels professionals de les arts escèniques. A més a més, també s'han de tenir en compte les característiques divergents dels dos partits polítics –CiU i PSC– que han defensat la intervenció pública en el sistema teatral de la ciutat de Barcelona, les ideologies dels quals han tingut un impacte clar en el desenvolupament del teatre públic a la ciutat, ja que com assegura Maria M. Delgado «the tensions between the Departament de Cultura and Barcelona City Council, the Ajuntament, whose cultural division has also played a significant part in the funding of theatre in the metropolis» (les tensions entre el Departament de Cultura i l'Ajuntament, l'àrea cultural del qual també ha tingut un

41. Vegeu articles relacionats amb aquests dos casos recollits a la bibliografia: MONEDERO, M. (1998: 47); FONDEVILA, S. (2001: 44); FONDEVILA, S. (1997: 43); LÓPEZ ROSELL, C. (1997: 51), i MOLINA FOIX, V. (1997: 9-10).

42. INSTITUT DE CULTURA DE BARCELONA (1995). *Memòria de l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura. Pàg. 3.

paper significatiu quant al subvencionament del teatre a la ciutat) també es manifesten en la ubicació dels dos edificis institucionals al centre de la ciutat, que l'autora veu com un simbolisme de llurs enfrontaments.⁴³ A més a més, Delgado esclareix alguns dels enigmes que han envoltat la política teatral de la Barcelona democràtica emfatitzant el fet que les desavinences polítiques entre convergents i socialistes s'han traslladat en més d'una ocasió al que l'autora anomena «the cultural sphere» (l'esfera cultural).⁴⁴

En aquest sentit, el denominador comú que impulsà la intervenció política en cultura ha donat pas en aquesta segona etapa a una defensa dels projectes individuals que s'ha manifestat en l'aparició de polèmiques rivalitats com les que separen el sector privat, representat per ADETCA i CIATRE, i el teatre públic, o les que han marcat la relació entre el Teatre Nacional de Catalunya i la Ciutat del Teatre.

CONCLUSIÓ

Finalment, voldria concloure aquesta ponència amb una crida cap al plantejament de les funcions del teatre públic, ja que amb l'inici de les activitats de projectes com la Fundació Romea l'any 2000, de titularitat essencialment privada, però amb una programació i unes formes d'actuació molt propera al teatre públic, s'intueix l'inici d'un procés simbiòtic

43. DELGADO, M. M. (2003). «Other» *Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-century Spanish stage*. Manchester: Manchester University Press. Pàg. 17.

44. DELGADO, M. M. (2003). «Other» *Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-century Spanish stage*. Manchester: Manchester University Press. Pàg. 17. Aquestes diferències es manifestaren clarament en el capítol de la financiació del nou Teatre Lliure, en el qual les negociacions entre les institucions públiques van ésser llargues, difícils i complexes, i van posar en perill l'obertura del nou teatre. Vegeu FONDEVILA, S. (2001). «Seis actores para un drama». *La Vanguardia*, 5-V-2001, pàg. 44

tic entre el sector públic i el privat. Per altra banda, penso que s'ha de dur a terme la reflexió i l'intercanvi d'idees entre professionals i polítics pel que fa a les necessitats teatrals de la societat i la capacitat del teatre públic per a cobrir-les, fet que només es pot portar a terme amb una anàlisi del passat, dels errors comesos i les fites aconseguides i amb un replantejament continu de les funcions del teatre a la societat que l'ajudin a mantenir-se com un art viu i l'allunyin de l'estancament i la possible «tendència [...] a l'elefantiasi i a la superficialitat».⁴⁵ Al cap i a la fi, es tracta d'assegurar el procés de creixement del teatre a la ciutat de Barcelona, en el qual el teatre públic té un rol definitiu, quant en el nombre d'equipaments, però també en els continguts, sense que estratègies polítiques limitin la seva natura.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, A. (1979). «Teatre Lliure. ¡Salud!». *Pipirijaina*, núm. 3, pàg. 12-15.
- BAUMOL, W. J. I BOWEN, W. G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*. Cambridge: MIT Presses.
- DELGADO, M. M. (1998). *Spanish Theatre 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination*. Amsterdam: OPA.
- (2003). «Other» *Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-century Spanish stage*. Manchester: Manchester University Press.
- DELGADO-GAL, A. (2000). «Necesitamos una política cultural?». *ADE Teatro*, núm. 81, pàg. 12-13.
- EDITORIAL *Escena* (1993). «Problemes a les sales». *Escena*, núm. 3, pàg. 20-21.
- FÀBREGAS, X. (1981). «El día que unos hombres de la cultura llegaron a políticos de oficio». *Pipirijaina*, núm. 21, pàg. 93-95.

45. PUIGSERVER, F. (1987). «Una experiència entre la utopia i la realitat». *Arrel*, núm. 17, pàg. 117-118.

- FONDEVILA, S. (1997). «El conseller Joan Maria Pujals destituye a Flotats como director del TNC». *La Vanguardia*, 24-IX-1997, pàg. 43.
- (2001). «Seis actores para un drama». *La Vanguardia*, 5-V-2001, pàg. 44.
- (2003). «Una laguna en la política cultural». *La Vanguardia*, 11-VI-2003, disponible a: www.lavanguardia.es.
- FREY, B. S. (2000). *Arts and Economics. Analysis and Cultural Policy*. Heidelberg: Springer-Verlag.
- GALLÉN, E. (1989). «Entre la supervivència i la institucionalització». Dins: *Romea 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Pàg. 96-117.
- GENERALITAT DE CATALUNYA. DEPARTAMENT DE CULTURA (1993). *10 anys de Companyia Flotats*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- GISPERT-SAÜCH I VIADER, M. (1989). *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte del TNC*. Barcelona: Facultat de Ciències Polítiques.
- HEILBRUN, J. I GRAY, C.M. (1993). *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- INSTITUT DE CULTURA DE BARCELONA (1995). *Memòria de l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura.
- (2004). *Mercat de les Flors. Memòria 1995-2002*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura.
- JANNE, H. (1983). «Pluralismo cultural en la sociedad contemporánea». *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 29-39.
- KING, A. D. (ed.) (2000). *Culture, Globalization and the World-System*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- KLEBERG, C. J. (1983). «Los objetivos culturales ¿palabras vacías o política práctica?». *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 86-100.
- LANG, J.; WIKSTRÖM, J. E. I SÉDAR SENGHOR, L. (1983). «Comparación entre políticas culturales de distintos países». *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 71-85.
- LEWIS, J. (1990). *Art, Culture & Enterprise*. Londres/Nova York: Routledge.
- (2001). *Cultural Studies. The Basics*. Londres: Sage.
- LÓPEZ ROSELL, C. (1997). «Flotats pierde su poder en el TNC». *El Periódico*, 17-XII-1997, pàg. 51.

- MELENDRES, J. (1986). «El Teatre Lliure cumple diez años. Balance de una temporada». *El Público*, núm. 28, pàg. 46-47.
- MOLINA FOIX, V. (1997). «Josep Maria Flotats: “Pueden pedirme eficacia, pero no solidaridad política”». *El País*, 28-IX-1997, pàg. 9-10.
- MONEDERO, M. (1998). «Ferran Mascarell: “No té sentit ara fer un debat obert sobre la Ciutat del Teatre”». *Avui*, 28-X-1998, pàg. 47.
- OROZCO, L. (2004). *El impacto de la política teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)*. Tesi doctoral. Durham: University of Durham.
- PASQUAL, LL. (1999). *Projecte Ciutat del Teatre Novembre 1999*. Barcelona: Projecte Ciutat del Teatre D.L.
- PUIGSERVER, F. (1987). «Una experiència entre la utopia i la realitat». *Arrel*, núm. 17, pàg. 115-119.
- RAGUÉ ARIAS, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- REDACCIÓN (2005). «El concejal de cultura del ayuntamiento de Barcelona no acaba de ver clara la reforma eventual del Lliure de Gràcia, aunque dice estar personalmente a favor de ella». *La Vanguardia*, 1-VI-2005, pàg. 50.
- SAGARRA, J. de (1987). «Els primers deu anys del Teatre Lliure». Dins: *Resum de la temporada teatral 1986-1987*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre. Pàg. 24.
- (1998). «El Lliure: quinze anys de rigorosa professionalitat». Dins: *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàg. 86-87.
- SOTORRA, A. (1998). «Entrevistes. Domènec Reixach: “No he tingut cap ingerència política en la meva gestió”», 30-VIII-1998, disponible a: www.andreusotorra.com.
- TEATRE LLIURE (1987). *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Institut del Teatre / Diputació de Barcelona.
- THE ECONOMIST (2000). «A Country of Many Faces». *The Economist*, 25-XI-2000, disponible a: www.economist.com/surveys/displayStory.cfm?Story_id=2764840
- THE ECONOMIST (2004). «The Second Transition. A Survey of Spain». *The Economist*, disponible a: www.economist.com/displayStory.cfm?Story_ID=431391
- THROSBY, D. (1990). «Perception of Quality in Demand for the Theatre». *Journal of Cultural Economics*, núm. 14, pàg. 65-82.
- (1994). «The Production and Consumption of the Arts: a View of Cultural Economics». *Journal of Cultural Economics*, núm. 32, pàg. 1-29.
- (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THROSBY, D. i WHITHERS, G. (1979). *The Economics of the Performing Arts*. Londres: Edward Arnold.
- UNESCO (1998). *Action Plan on Cultural Policies for Development Adopted in Stockholm*. Disponible a: www.unesco.org/culture/laws/stockholm/html.eng.
- VILÀ I FOLCH, J. (1986). «Una lenta, trista, avergonyidora desaparició». Dins: *Resum de la temporada teatral 1985-1986*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre. Pàg. 16.
- (1987a). «Ho han demostrat, i ara què? El teatre Lliure, més de deu anys». *Cultura*, núm. 7, pàg. 17-19.
- VITÁNYI, I. (1983). «Las políticas culturales y sus efectos: una tipología». *Culturas*, 33, vol. 9, núm. 1, pàg. 101-110.
- VOGEL, L. H. (2001). *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis*. Cambridge: CUP.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxism and Literature*. Londres: Frank Cass.
- (1981). «The analysis of culture». Dins: *Culture, Ideology and Social Process. A Reader*. T. Bennet, G. Martin, C. Mercier i J. Wollacott, ed. Londres: The Open University Press. Pàg. 43-52.
- YTAK (1993). *Lluís Pasqual. Camí de teatre*. Barcelona: Alter Pirene.

Estrategias desde las singularidades:
«Cabaret Diabólico» de Beth Escudé
y «Suite» de Carles Batlle
Análisis, desde la enunciación y su paradigma,
de dos textos dramáticos catalanes
que se valen de la teoría de la recepción
en la singularización de sus textos

Roberto Matamala Elorz
Universidad Austral de Chile

No os fiéis: Eva, la de la piel del diablo, siempre
miente. Incluida esta última afirmación.

BETH ESCUDÉ

Pasan cosas. En nuestras vidas. Lo que significan...
su significado... no es claro.

DAVID MAMET

LAS FORMAS DE LA ENUNCIACIÓN DRAMÁTICA

Bobes afirma que «[...] el discurso dramático procede de una sola fuente: el habla de los personajes y utiliza como única forma de expresión el diálogo [...]. Excepción el monólogo.» (1992: 245-246). Los modelos lingüísticos, como el de Serpieri, tienden a buscar unidades semiológicas a través de unidades sígnicas que abarquen espacios durativos de orientación performativa deística del sujeto de la enunciación; no corresponden tanto a unidades de información cuanto a articulación indicial sobre la escena. Pese a esto reafirman el diá-

logo, que supone la puesta en escena del yo/tú, como unidad básica (Canoa, 1989: 163-164).

La situación parece un tanto más compleja, especialmente después del ensayo de Szondi sobre la crisis del drama moderno, donde el diálogo, hasta entonces indiscutible esencia de la relación dramática, es puesta en duda (Szondi, 1963). El título del apartado dedicado a Pirandello (127-135) es muy significativo: «Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas.»¹

Por otra parte, las confusiones terminológicas: *aparte/ad spectatores*; monólogo/soliloquio, drama/teatro son frecuentes a todo nivel, en parte porque los esfuerzos dedicados a definirlos rigurosamente han sido escasos. La distinción *aparte/ad spectatores* la traté en su momento (Matamala, 2003: 10-17). El segundo, sigue siendo confuso y busco formular una propuesta cismática en base al (o los) destinatario (s) del *locus* de un solo figural. Finalmente, en relación al par tercero, pese a que conceptualmente la distinción de fenómenos está meridianamente aclarada, sigue existiendo una corriente literalista que basa el análisis sólo en sus aspectos dramáticos, leyendo el texto de las acotaciones exclusivamente en clave mimética, aquella del lector platónico o «medio», y olvidando al especialista competente que lo lee desde la potencia de su virtualidad escénica.

Lo que me parece cierto es que la enunciación dramática es mucho más rica y compleja que una simple tripartición en diálogos, acotaciones y otros fenómenos, llamados *anómalos*. Enunciaré aquí en principio los grandes grupos en que he dividido la enunciación dramática, para luego ver el desarrollo de algunas de estas formas en las obras respectivas de Batlle y Escudé.

Una consulta de algunos de los trabajos dedicados a este tema (Larthomas, 1972; Cueto, 1986; Spang, 1991), junto

a la revisión de un corpus sugerido principalmente por estos teóricos, me ha instado a ordenar la enunciación según algunos principios rectores. Recogiendo la formulación esquemática de Hess-Lüttich (1999: 238-240) he determinado siete tipos de enunciación dramática (algunos de los cuales tienen a su vez su propia analítica) según:

a) Uso (1, 2, 3, 4, 5, 7)² o no uso (6) de la verbalidad figural.

b) Alocutor principal en la comunicación dramática primaria.

b1) *Tú* (1).

b2) *Yo* (3).

b3) *Él excluido* (4).

b4) *Vosotros* de la comunicación dramática secundaria (5).

b5) *Vosotros* de la comunicación dramática secundaria a través de *vosotros* de la comunicación dramática primaria, vistos como si pertenecieran a la secundaria (7).

c) Número de la primera persona locucional.

c1) Locutor singular (1, 3, 4, 5, 6, 7).

c2) Locutor coral (2).

La sencilla aplicación de estos tres criterios –código, persona alocucional, número locucional– al vasto corpus de textos dramáticos mencionados más arriba, se resume en siete formas o tipos basales de enunciación dramática:

1. «Pieza de la imposibilidad del drama.»

2. Estos números adelantan la clasificación de más abajo con el propósito de facilitar la comprensión de la metodología.

* VRB	Núm.	Lc.	ESQUEMA DE COMUNICACIÓN	NOMBRE COMÚN
1	Sí	Singular	yo [] [] tú (vosotros)	DIÁLOGO
2	Sí	Coral	nosotros [] vosotros (([]))tú)	CORO
3	Sí	Singular	yo [] yo ([yo], tú, eso, vosotros)	MONÓLOGO
4	Sí	Singular	yo [] tú, yo -/[[]] él	APARTE
5	Sí	Singular	yo [] VOSOTROS ³ ,	AD SPECTADORES
6	No	Singular	YO ⁴ [] TÚ	ACOTACIÓN
7	Sí	Singular	(yo [] [] tú) [] vosotros [] VOSOTROS	TEATRO EN EL TEATRO

De éstas sólo la uno y la seis, diálogo y acotación, son consideradas parte del canon enunciativo dramático. Denominaré singularidades a las restantes formalizaciones basales.

Tenemos pues así el paradigma de la comunicación dramática. Con este tan simple punto de partida que, sin embargo, se nos revelará como muy complejo en su actualización escritural, nos acercaremos a algunos de los fenómenos enunciativos presentes en dos obras de sendos dramaturgos catalanes contemporáneos: *Suite* de Carles Batlle⁵ y *Cabaret Diabòlic* de Beth Escudé.⁶

3. Con las mayúsculas indico persona de la comunicación dramática secundaria, es decir, en este caso, el público.

4. En este caso el autor que en la comunicación dramática habla directamente al lector, en ocasiones en tercera persona, pero también en el notable *nos* de la primera persona del plural. «Vemos al hombre, Marc, como cambia...». *Suite*, Escena I.

5. Publicada el 2000, estrenada el 2001. Uso el texto de teatroautor.

6. Inédita, estrenada en 2004. Uso el texto mecanografiado proporcionado por la autora.

LA SINGULARIDAD ENUNCIATIVA EN EL ÁMBITO DE LO POSTMODERNO

La hipótesis del presente trabajo es que ambos textos asumen un uso idiosincrásico e ideológico de la singularidad enunciativa como estrategias estructurales de comunicación y, por tanto, potencian a través de estas singularidades las estrategias autorales que apuntan a la recepción.

Digo idiosincrásico, puesto que cada uno de ellos utiliza de manera muy particular formas enunciativas singulares; y digo ideológico, puesto que ambos textos se inscriben en el postmodernismo más pleno: el uno, en el contexto de lo que Hauser llama *la provincia* (1962: 507), ese rescate de lo particular del caos general, de aquella heterogeneidad de los juegos de lenguaje descritos por Habermas (Lyotard, 1986: 11), en este caso, la femenina puesta de cabeza del mundo masculino; el otro, en el abandono ideológico de la ideología, ya anticipado por Sarrazac, como el «cara a cara con el desencanto actual y el ímpetu utópico prometido del teatro servicio público o del teatro crítico de la sociedad de postguerra» (2000: 11), es decir, «la incredulidad con respecto a los metarrelatos» (Lyotard, 1986: 10), que parece ser el rasgo postmoderno por excelencia.

Veamos como se actualiza esta hipótesis en los textos respectivos, dando, dentro del espacio permitido, algunos ejemplos.

«CABARET DIABÓLICO»: LA SINGULARIDAD COMO SIGNIFICACIÓN TOTAL

Nuestra hipótesis de trabajo, decantada al texto de Escudé, es que la utilización de las singularidades enunciativas cumple una función determinante en la significación del espectáculo, desde su misma formalización ante el lector o público, ya que implica una constante y total trasgresión a los valores masculinos de la sociedad, del arte, del teatro. Y

que, esta significación alcanza, por medio de la singularidad, una función comunicativa muy fuerte vía trasgresión de los códigos.

En relación al espacio de actuación, al espacio significado por el teatro, hay una acotación previa entre paréntesis que se refiere a que media hora antes del espectáculo haya un «servicio de bar amenizado con temas conocidos de cabaret». Lo que enlaza con la primera acotación de la primera escena: «[...] *Habla con los espectadores con la ayuda de un micrófono paseándose entre las mesas en dirección al proscenio.*» Lo que se quiere entonces es transformar la sala en un cabaret, haciendo significativo el espacio de la sala, es decir, leyendo la sala como un salón de cabaret y no como el tradicional patio de butacas. Uno de los lóbulos (Ortega y Gasset, 1958), que no debe ser significativo, por estar destinado a la expectación, se vuelve significativo.⁷

Eva, la primera figura (Spang, 1991), posee el truco máximo. Ella será la que representará los distintos personajes. Pero no sólo esto, sino que a través de la obra se definirá significándose con enunciados diferentes, el primero de los cuales, en esta escena será: «Eva quiere decir “la piel del diablo”».»⁸ Y se revelará sólo al final, cuando la última de sus autodefiniciones se nombra «la que conduce el espectáculo», es decir la autora, al modo del autor del *Gran teatro del mundo*, calderoniano. Y esto quiere decir claramente que, además de conducir, de «autorizar» el mundo, Eva es Beth Escudé, la autora, siempre que no atendamos a la paradoja: «No os fiéis: Eva, la de la piel del diablo, siempre miente. Incluida esta última afirmación.»

7. La singularidad no es nueva. Por ejemplo, Chejov la emplea con notable eficacia en su extraordinario monólogo *Sobre el daño que hace el tabaco*, en el que convierte al público asistente al teatro en un público asistente a una velada benéfica.

8. Los juegos semánticos de Escudé son tantos que rebasa los objetivos de este trabajo el tratarlos, pero no puedo dejar de llamar la atención sobre ellos.

Y si Eva es la autora, ésta se dirige, apela anómalamente a los espectadores y, por lo tanto, enunciación y enunciado se confunden, la prescindencia del contexto pragmático es casi total y aún en presente, sus sucesivas representaciones le posibilitan los cambios de tiempo y espacio, cuya máxima elipsis (Lavandier, 1997; McKee, 2003) es la unión, en poco más de una hora de representación, del Génesis con la actualidad social y política y del mito creacional cristiano con la realidad geopolítica contemporánea.⁹ Ahora bien, los fenómenos provocados por la singularidad acercan los textos de Eva a la narrativa, según el modelo lingüístico comparativo de Serpieri (Canoa, 1989), partiendo del hecho, ya demostrado, que quien habla por Eva es la autora. Lo que implica una interesantísima discusión sobre la voz narradora y la teoría comunicacional en el teatro.

En la escena VI en la que Eva representa a un inquisidor y a Grazida, la juzgada, las singularidades enunciativas se manifiestan en tres planos: en escena, por la presencia de una muñeca representando un personaje, mientras la actriz presenta otro y emite las voces de ambos. Es la clásica ventriloquia de los números de variedades, pero que no es propia del canon teatral. Lo curioso es que, en este caso, la singularidad posibilita de alguna manera el diálogo canónico, aún cuando desde el punto de vista de la emisión ésta sea realizada por la misma actriz. En el ámbito sonoro por la emisión de risas grabadas, lo que implica la existencia de un público en el juicio de Grazida. Un otro público significado sólo por el sonido de sus risas. La ejecución escénica de una elipsis de dos semanas mediante el simple recurso de dar una vuelta con la muñeca en torno al taburete. La elipsis se refuerza y llena de contenido al comprobarse los efectos que la tortura ha tenido en Grazida.

9. «[...] paradisiacuense. Esto es, de una zona por el Oriente. Un territorio que, desafortunadamente, en la actualidad no habéis olvidado del todo: Irak, [...]». *Cabaret diabólico*, Escena I, Presentación de Eva.

Finalmente, en la la escena X, «Las siete vidas de Leni Riefensthal» (escapismo), la singularidad presenta cinco variantes: el monólogo, el teatro en el teatro (Isabelle, actriz, representa a Eva que representa a Leni), la iconía del acuario con sus peces vivos, la magia en forma de escapismo y la presencia de un espectador en el escenario. Parece ser una exacerbación de la singularidad que tiene en esta escena un carácter de clímax sintáctico. Expliquemos un poco este concepto. Como el cabaret está hecho de números, la historia, inexistente en el sentido que se le da en lo canónico del drama, no existe y por lo tanto tampoco tenemos la clásica búsqueda del objetivo por el personaje (Villegas, 1971; Tomasevskij, 1925; entre otros). Escudé compatibiliza el ritmo dramático clásico, que desde el punto de vista de la teoría de la recepción es esperado por el espectador, y la falta de historia, «climatizando» el espectáculo mediante la exacerbación acumulativa de las singularidades en la sintaxis, unida a la poderosa semantización del personaje de Leni, el más cercano al espectador contemporáneo.

«SUITE»

Me referiré tan solo a dos escenas que manifiestan con evidencia singularidades enunciativas, poniendo atención a las estrategias del autor respecto de la recepción.

La primera, escena 0, es una *tirada* (Larthomas, 1972: 388), un relato, una narración de Anna a Pol. La descripción cinematográfica de un momento que volverá en toda la obra. De hecho está presente en todas las escenas, menos en la primera, que no tiene texto de diálogo. Esta escena pudo ser tratada como una matriz textual de representividad, según el concepto de Ubersfeld (1997), que es un instrumento valioso para examinar la desintegración de la fábula dentro de la fábula.

Para facilitar la visualización de la degradación del relato de Anna, en términos puramente significantes, numerar-

emos los motivos presentes en esta primera exposición, que nos establece el mundo en equilibrio de Anna y podremos ver entonces el progresivo deterioro de su fábula.

NÚMERO	MOTIVO
1	el lugar: terraza, mar, calor, oscuro
2	hambre, cansancio
3	extravío
4	escote
5	la zona iluminada y la gente
6	la relación: actitudes
7	las máscaras: pintor, militar, Pierrot
8	el marinero
9	la pipa

¿Cuál es entonces la matriz resultante? Una degradación de la historia a través de la fragmentación de los motivos, que pertenecen, ya no tan sólo a Anna, sino que van siendo recogidos por los otros tres personajes. En la postrera escena, los jirones de la historia son recompuestos y vueltos a degradar por última vez. Ya sólo habrá espacio para la casita, después que se ha posibilitado la huída de Berta. La historia por lo tanto quedará encerrada y no podrá repetirse. La escena 0 presenta, entonces, la historia vertebral, de la que dependen todas las otras historias y los otros desarrollos dramáticos. Es un momento «pregnante» como lo llamaba Lessing (Hauser, 1962: 19).

Pero en este momento, el receptor sólo tiene un relato, constituido por elementos transtextuales que más tarde se agregarán a él, sin completarlo nunca del todo: una pequeña historia que una mujer madura cuenta a un hombre joven, la que, intuye, será importante en el desarrollo de la

obra, pero a la vez, no sabe cómo. Además, como la historia no concluye, sino parece más bien un prólogo a otros eventos, a una historia romántica, el suspense se instala vía suspensión: en la próxima escena no tan sólo no seguiremos con la historia sino que ni siquiera veremos a los personajes relator y auditor de la escena 0.

Siguiendo a esta tirada, sin acotaciones, salvo la inicial: Anna y Pol, que simplemente define locutor y alocutor, la escena I es de dos personajes, los otros dos personajes, Marc y Berta, que no interrelacionan, dialogando verbal o físicamente, puesto que se encuentran en dos espacios diferentes. El truco de Batlle es trabajar las oposiciones de las actitudes corporales, la gestualidad y el decorado, logrando tensión dramática con un procedimiento no verbal, no sujeto al desarrollo dramático canónico. Veamos:

sala de estar	dormitorio
hombre maduro	mujer joven
butaca azul	cama con cobertor blanco
casa de muñecas	bolso de viaje
actividad: precisión, silencio, sin esfuerzo aparente	reposo corporal
posturas ridículas	postura «clásica»
mirada concentrada	mirada perdida
en lo microscópico	en un espectáculo inabarcable

Por lo tanto, hay aquí dos falsos monólogos: se trata en verdad de un diálogo no verbal, que en lo dramático se actualiza como una larga acotación en primera persona del plural.

Presenta de esta manera en esta escena —con una formalidad desconcertante, dadas además las diferencias enunciativas con la escena 0— dos de los motivos que luego se reve-

larán como centrales y opuestos: el *permanecer* y la *huída*, articulados en torno la degradación de la narración de Anna. Así el receptor posee ya los temas centrales y ha ubicado las parejas en relaciones axiales madre-hijo, padre-hija. La estrategia del autor es ahora transitar desde códigos comunes de recepción, es decir, relato y sistemas sígnicos espaciales y temporales propios del teatro (arquitectura, gestualidad, kinesia, en un entorno dramático identificado en torno a las oposiciones), hacia la posibilidad que el receptor cree un nuevo código de recepción, más que simplemente transcodifique, que le permita una lectura «ideal» aceptando el nuevo lenguaje que se le propone (Lotman, 1982: 37).

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES, Carmen (1992). *El Diálogo*. Madrid: Gredos.
- CANO, Joaquín (1989). *Estudios de dramática. (Teoría y Práctica)*. Valladolid: Aceña.
- CUETO, Magdalena (1986). «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral». *Separata de ARCHIVUM, XXXVI*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Pág. 243-256.
- GENETTE, Gérard (1989). *El paratexto. Introducción a Umbrales*. Criterios, 25-28.
- HAUSER, Arnold (1962). *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona: Debolsillo.
- HESS-LÜTTICH, Ernest (1999). «El discurso dramático». En: *Discurso y literatura*, T.A. Van Dijk, ed. Madrid: Visor.
- LARTHOMAS, Pierre (1972). *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. París: Presses Universitaires de France.
- LAVANDIER, Ives (1997). *La Dramaturge*. La Flèche: Le Clown et l'enfant.
- LOTMAN, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LYOTARD, Jean-François (1986). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MCKEE, Robert. (2003). *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.

- MATAMALA, Roberto (2003). *Análisis semiótico del aparte teatral*. Valdivia: Centro de tesis Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.
- ORTEGA Y GASSET, José (1977). *Idea del teatro*. 3ª ed. Madrid: Revista de occidente.
- SARRAZAC, Jean Pierre (2000). *Critique du théâtre*. Belfort: Circé.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.
- SZONDI, Peter (1963). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [Trad. de Mercè FIGUERAS (1988). *Teoría del drama modern*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.]
- TOMASEVSKIJ, Boris (1985). «Temàtica: La construcció de la trama». En: *Poètica de la narració*, a cura d'Enric Sullá. Barcelona: Empúries.
- UBERSFELD, Anne (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- VILLEGAS, Juan (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Universitaria.

TAULA RODONA

2 de juny de 2005

Capacitats (i responsabilitats) dels directors d'escena (avui) a Catalunya (Report)

L'objectiu d'aquesta taula rodona, coordinada per Jaume Melendres, és determinar en quina mesura el teatre que es fa a Catalunya actualment és obra, també, dels directors d'escena. Es parlarà de capacitats i també de responsabilitats, que hi estan molt lligades.

LES RELACIONS ENTRE ACTORS I DIRECTORS

Montserrat Carulla, que segons Melendres, és «una actriu de tota la vida, que ha estat a les ordres i als desordres de molts directors d'escena», explica quina mena de relacions establien els actors amb els directors quan va començar la carrera, fa més de quaranta anys, en comparació amb les relacions que s'hi estableixen avui en dia. Les coses han canviat molt, segons Carulla, però potser menys del que ens pensem. Quan va començar eren uns moments difícils perquè el teatre començava de nou a alçar el cap; era una professió que no donava diners ni fama perquè pertanyia a una cultura i una llengua marginades, i la relació que s'establia entre actors i directors era d'il·lusió i entusiasme per una professió i, a més, era molt propera, per la joventut de tots plegats i pel fet que ni uns ni altres no vivien del teatre.

En l'actualitat, afirma Carulla, «els directors estan molt més preparats que anys enrere, tot i que això no és decisiu a l'hora de fer bons directors». Un bon director es caracteritza per la seva capacitat, sensibilitat, intuïció, el geni i una

manera determinada de ser i de sentir les coses –abans n’hi havia i ara també n’hi ha–; una altra capacitat del bon director és saber fer un bon càsting; i una altra és saber escoltar l’actor i deixar-lo lliure i potenciar-ne la part positiva i minoritzar-ne la negativa.

Les qualitats que la veterana actriu valora més d’un director són, en primer lloc, que l’actor pugui trobar-hi un company que, més enllà de les jerarquies, sàpiga ajudar-lo a entendre el personatge i, en segon lloc, que no faci ús de la seva autoritat per imposar-li una manera d’interpretar el personatge.

LA FEINA DEL DIRECTOR D’ESCENA DES DE L’ÒPTICA DEL CRÍTIC

Joan-Anton Benach, el crític, el que fa de «dolent de la pel·lícula», i –segons Melendres– «segurament, la persona que ha vist més teatre en aquest país», exposa quins criteris segueix a l’hora de valorar la tasca d’un director d’escena. En primer lloc, Benach matisa que no es considera un crític sinó un espectador professional, perquè la crítica no es pot portar amb massa honra, ja que suscita unes reaccions molt estranyes.

El primer criteri de Benach és ideològic. Cal tenir molt en compte que un crític sempre ha d’ensenyar les seves cartes, els seus valors ideològics i que, en definitiva, el crític neutral no existeix. Segons aquest criteri, «intento comprendre si el que ha fet el director s’adiu, o potencia, o contradriu el que volia dir l’autor.» L’altre criteri en què es basa a l’hora de valorar una obra és de coherència i de no gratuïtat. «Perquè som humans i el que m’irrita és assistir a manobres gratuïtes del director (ganes d’impressionar, de ser original...).»

LA INFLUÈNCIA DELS DIRECTORS EN L’EVOLUCIÓ DEL TEATRE CATALÀ

Benach considera que «el treball del director de teatre és el que ha portat el teatre català a la modernitat». La figura del director que organitza el «pastís» del teatre sorgeix després de la desaparició de l’ADB el 1961 i al començament del teatre independent. «Abans anàvem al teatre a veure actors, però no ens fixàvem en els directors. Avui, en canvi, a l’hora de triar una obra ens guiem pel director, sense posar tanta atenció ni en autors ni en actors»; per tant, hi ha hagut un canvi en la percepció. El que ha canviat molt al teatre han estat els directors, però també els actors: «Hi ha hagut una progressió brutal en la seva feina. La professió en general ha progressat moltíssim.»

LA DISTRIBUCIÓ DE ROLS ENTRE L’AUTOR, EL DIRECTOR I L’ACTOR

En teatre els rols estan distribuïts d’una determinada manera: el director fa de pare, l’autor de mare (maltractada, sovint, pel pare) i els actors són els fills. Oriol Broggi, director «jove», explica que quan va començar a fer teatre, es va interessar en autors que pogués respectar al màxim i intentava no maltractar-los gaire. Broggi es considera un «transportador» o traductor del que vol dir l’autor. «A vegades és inevitable maltractar l’autor, com pot passar en el cas de les adaptacions, però en aquest cas es tracta d’un joc agradable.»

Broggi creu, certament, que els actors han de fer de fills i el director ha de fer de pare, «però sense una autoritat fèrria, sabent escoltar», com ja havia apuntat abans Montserrat Carulla. Maltractar no funciona gaire i les genialitats del director són perilloses, perquè poden sortir malament –com ja havia advertit Benach: «El director ha d’estar en un lloc intermedi i no ha de voler destacar; ha de trobar una mesura, i això és el que jo intento practicar.»

LA PRESERVACIÓ DE LA DRAMATÚRGIA CATALANA

Joan Castells, director molt experimentat, que ha treballat en el teatre *amateur* (la Passió d'Esparreguera) i en el professional (TNC), també reflexiona sobre la seva tasca en el món del teatre. Castells pertany a una generació d'autodidactes –a diferència d'Oriol Broggi– i ha contribuït al final de l'autodidactisme amb la creació d'ensenyaments reglats de dramatúrgia. Castells explica que la seva manera de treballar dóna importància al treball que es fa a la sala d'assaig. El director d'avui dia, a més de dominar tots els coneixements que al segle XX han anat quallant en la direcció d'escena, i tenir tots els elements possibles a mà, també ha de fer dramatúrgia des de la sala d'assaig. «Voldria demanar als directors del nostre país de preservar la sala d'assaig i de respectar el que s'hi fa (actualment els calendaris d'assaigs són massa ajustats). Cal preservar molt els processos de creació dels espectacles; es tendeix a la producció en detriment de la creació i cal preservar aquesta creació si és que volem continuar fent dramatúrgia catalana.»

D'altra banda, Castells considera que ara és el moment de recuperar la nostra tradició «perquè el teatre no es pot fer si no s'està arrelat en una cultura determinada. El director té l'obligació de treballar a partir de la seva cultura». Aquesta cultura la comparteixen actors, directors i públic i cal, doncs, que el teatre estigui molt lligat al teixit social, «cosa que encara passa a casa nostra, on el teatre *amateur* és molt important». Efectivament, a casa nostra, d'un nou director sempre es té molt en compte el fet que de jove hagi fet teatre *amateur*.

EL COMPROMÍS DELS DIRECTORS I LA CENSURA

Pere Planella, director i membre fundador del Teatre Lliure, afirma que «la feina d'un director d'escena ha d'anar més enllà del que es fa a la sala d'assaig. Hi ha d'haver un com-

promís amb la seva cultura, amb el que hauria de ser un tipus de teatre per a un poble, en la seva globalitat, no només en teatre públic». Planella és un exemple d'autor compromès, que va ser objecte de censura l'any 1979 quan el Lliure va programar un text molt irreverent, *El concili d'amor*, sobre l'arribada de la sífilis a través del Vaticà. La Generalitat va amenaçar amb la retirada de les subvencions si l'obra es representava i Planella va optar per abandonar el Lliure per salvar-lo. «És cert que he viscut episodis de censura i em considero un director compromès amb el meu temps, no em callo res.» Planella denuncia que no solament hi ha hagut censura en temps de la dictadura franquista, sinó que també n'hi ha hagut i n'hi ha més enllà d'aquesta època. Es tracta d'una censura que ja no és prohibitiva sinó que consisteix a no donar suport o difusió a determinats autors o, simplement, a no programar-los en el teatre públic. Planella considera un tipus de censura el fet que el TNC programi clàssics castellans com *Fuente Ovejuna* i no s'hi hagi estrenat mai l'obra d'autors contemporanis com Maragall, Espriu, Rusiñol, Pedroló, Brossa, Oliver, Llorenç Villalonga, Rodolf Sirera o Palau i Fabre.

Jordi Messalles, director amb una llarga trajectòria en el món del teatre, renovador del repertori i membre del quadre pedagògic de l'Institut del Teatre també va patir un cas de censura amb una de les seves obres, *Els Beatles contra els Rolling Stones*. L'obra va ser premiada i s'havia d'estrenar al Romea, però, una setmana abans de l'estrena, des de la Generalitat es va decidir que aquella obra no es podia representar en un teatre públic perquè podria ofendre els electors. «I tots els que havíem patit el franquisme ens trobàvem que la censura continuava», afirma Messalles.

TEATRE I POLÍTICA

Messalles continua la seva intervenció denunciant que els aparells ideològics i l'estructura jeràrquica del pujolisme

havien seguit els models del franquisme i s'havia identificat amb els seus mecanismes agressius. Aquests mateixos mecanismes van impedir que actors i directors tinguessin les mans lliures per gestionar la política cultural i concretament la teatral. Per tant, doncs, sembla que la censura, d'una manera o altra ha anat pervivint «... fins que hem sigut bandejats dels escenaris institucionals».

Al llarg dels anys del pujolisme «s'ha traficant amb l'amiguisme i s'han inventat models dramaturgics fonamentats en intentar traçar una fractura generacional i estrelles (sabeu que el talent i l'èxit no tenen res a veure). Amb un discurs bastant moralista i un llibre d'estil bastant restrictiu.» D'aquesta manera, la gent jove que hauria pogut portar saviesa i rigor al teatre català ha estat bandejada i s'ha evolucionat cap a un model de teatre de la mercaderia, el teatre que ha d'estar ple, sense que importi gaire el que s'hi explica.

Joan Castells replica que no tot ha estat tan negre durant els últims anys. El TNC ha fet molta feina i certament en queda molta per fer, però se li ha de donar temps. El TNC ha estat un mercat de treball per a la gent de la professió, s'editen totes les obres, hi passen molts estudiants i, sovint, aquesta tasca no se li reconeix prou.

Veus del públic assistent apunten la necessitat que la cultura es desideologitzi, que es faci un gir en la política cultural i que l'ètica sigui la seva raó de ser.

PONÈNCIES

3 de juny de 2005

El teatre a Catalunya d'ençà de la transició (un testimoniatge bàsicament visceral)

Guillem-Jordi Graells

Tot i que les coses han canviat una mica es constata que la recerca teatrològica continua centrada majoritàriament en l'àmbit de la dramaturgia —més encara, el món de «l'autor»—, una mica menys en altres camps creatius, sobretot al voltant de la direcció escènica, i només de manera molt marginal en els aspectes polítics, institucionals o empresarials que condicionen o emmarquen la vida escènica. El programa d'aquest simposi n'és, un cop més, una bona demostració.

La meva pretensió és fer una mirada —dir-ne anàlisi fóra massa pretencios— a les tres dècades darreres per assenyalar alguns fets i remarcar algunes constants simptomàtiques que permetin descriure l'evolució produïda en aquest quart de segle i escaig, d'ençà d'allò que hom anomena «la transició». I per no incórrer en confusions ni apropiacions, aclarixo que la mirada se centra quasi exclusivament en el realitat teatral de la Catalunya estricta, entre d'altres raons perquè no conec amb prou detall i profunditat el que ha succeït al País Valencià i a les Illes durant aquest temps.

La meva aportació, que no defuig la polèmica i que segur que no em farà guanyar gaire amics, si té algun interès és que està feta per algú que ha estat «a dins» d'uns quants fenòmens d'una certa rellevància. I, si no en tots els aspectes, al costat, a prop, amb una atenció potser un pèl obsessiva. Això té el valor que té, naturalment. Però tampoc no és negligible. Com a mínim pot quedar com un testimoniatge més o menys aïllat, ara que encara m'assisteix la memòria i

El teatre a Catalunya d'ençà
de la transició
(un testimoniatge bàsicament visceral)

Guillem-Jordi Graells

Tot i que les coses han canviat una mica es constata que la recerca teatrològica continua centrada majoritàriament en l'àmbit de la dramaturgia —més encara, el món de «l'autor»—, una mica menys en altres camps creatius, sobretot al voltant de la direcció escènica, i només de manera molt marginal en els aspectes polítics, institucionals o empresarials que condicionen o emmarquen la vida escènica. El programa d'aquest simposi n'és, un cop més, una bona demostració.

La meva pretensió és fer una mirada —dir-ne anàlisi fóra massa pretencios— a les tres dècades darreres per assenyalar alguns fets i remarcar algunes constants simptomàtiques que permetin descriure l'evolució produïda en aquest quart de segle i escaig, d'ençà d'allò que hom anomena «la transició». I per no incórrer en confusions ni apropiacions, aclarixo que la mirada se centra quasi exclusivament en el realitat teatral de la Catalunya estricta, entre d'altres raons perquè no conec amb prou detall i profunditat el que ha succeït al País Valencià i a les Illes durant aquest temps.

La meva aportació, que no defuig la polèmica i que segur que no em farà guanyar gaire amics, si té algun interès és que està feta per algú que ha estat «a dins» d'uns quants fenòmens d'una certa rellevància. I, si no en tots els aspectes, al costat, a prop, amb una atenció potser un pèl obsessiva. Això té el valor que té, naturalment. Però tampoc no és negligible. Com a mínim pot quedar com un testimoniatge més o menys aïllat, ara que encara m'assisteix la memòria i

que alguns dels que podrien explicar millor certs episodis ja no hi són, o bé callen –per conveniència o comoditat–, o bé menteixen vilment, en alguns casos creient-se fins a la mort les pròpies mentides. Però com que no vull parlar de casos psiquiàtrics...

És ben probable que, si poguéssim veure per un forat com era el teatre de fa trenta anys, potser no el reconeixeríem. Un dels pocs avantatges de dedicar-se a un art efímer és que el podem mitificar *a posteriori* i la reinvençió és difícil de desmentir. Ja sabem que si veiéssim avui les posades en escena *naturalistes* de Constantin Stanislavski ens sorprendria la seva artificiositat, o que si accedíssim a algun títol mític del primer teatre independent català probablement ens provocaria una somnolència ingovernable. Però no penso parlar d'autors, ni de directors, ni de cap altre element creatiu. Vull comentar evolucions d'idees i polítiques, encara que aquestes darreres hagin estat desqualificades o negades, titllant-les d'inexistents. I sé que m'arrisco a trepitjar el terreny que haurà fressat abans que jo Jordi Coca en la seva conferència plenària d'ahir, però estic convençut que tant si coincidim com si discrepem la duplicitat serà positiva.

Allò que més sorprendria si veiéssim pel famós forat la realitat teatral de fa trenta anys no seria, però, la factura formal o la bondat artística dels espectacles que es feien sinó, molt especialment, la dinàmica del sector que els produïa. No ho vull evocar per nostàlgia, sinó com a indicador: en el trienni 1975-1977, segurament el més accelerat i dinàmic de la història recent, no únicament es produeixen dues vagues en el sector, una sindical i l'altra de solidaritat política, sinó que es creen, s'escindeixen i es refonen dues assemblees professionals, s'elaboren i aproven uns quants documents cabdals d'anàlisi i projecte de futur de l'organització teatral del país, es posen en marxa diverses iniciatives i empreses teatrals, algunes encara existents, i sobretot hi ha una àmplia militància dels creadors que volen protagonitzar i establir col·lectivament els camins per on ha d'avançar l'ac-

rivitat d'un àmbit que vol contribuir a la consolidació d'una societat normalitzada després de quatre dècades d'anormalitat sota el franquisme.

El protagonisme d'aquest moviment és en el 100%, de tots els sectors del món de l'espectacle: actors, directors, dramaturgs, escenògrafs, ballarins, coreògrafs, tècnics, gestors... De fet, el darrer grup era encara minúscul, gairebé sempre una segona especialització o vessant d'alguns creadors que assumien, de grat o per força, aquesta funció. El sector teatral, a més, era molt majoritàriament progressista, d'esquerres, com a mínim antifranquista. Hi destacaven dos grans corrents majoritaris: els sectors pertanyents o propers al Partit Socialista Unificat de Catalunya, amb alguns aliats més o menys circumstancials, i el nombrós i violat sector afecte a la divina acràcia, o sigui més o menys adjectivable de filonarquista. Encara que pugui semblar inversemblant als menors de 25 anys presents, no crec que ningú del món teatral d'aleshores se sentís pujolista –ni de lluny!– i els socialistes o socialdemòcrates eren tan escassos que anaven de bracet amb els anarcos per simple i pura aversió o prevenció davant les manipulacions dels comunistes ortodoxos, fossin aquestes reals o suposades.

En aquells moments d'esperança i fins d'eufòria davant del nou període polític que s'obria –i no cal dir que quasi tothom estava per la ruptura democràtica i no pas per l'evolució del franquisme– hi havia molts reptes oberts i tothom volia participar en la seva realització. El repte de convertir en professional un moviment teatral independent que fins aleshores, amb comptades excepcions, estava condemnat a un difícil equilibri entre un comportament plenament professional i haver de viure d'altres dedicacions laborals. Aconseguir els mitjans necessaris que havien desaparegut o s'havien degradat després de dècades de desertització cultural, entrebancs administratius, i especulació i corrupció política coaligades. Tot això per accedir a uns públics més amplis, majoritaris. Com es deia en els eslògans de l'època, per posar l'art, el teatre al servei de tothom. I quan es deia aquest «tothom»

evidentment es pensava sobretot en les classes populars que n'havien estat bàsicament excloses fins aleshores.

Amb l'evolució política a partir de 1977 i l'establiment d'una democràcia pactada amb el règim anterior, ben aviat es van renovar les administracions existents i se'n va recupear una altra, la pròpia del país, ni que fos amb un sostre molt baixet. Aquesta transformació política obria expectatives concretes de reorganització, recursos i possibilitats d'aplicar tot allò que havia estat elaborat teòricament en els anys anteriors. I aquí cal començar a concretar. En arrencar l'autonomia «regional» hom disposava de la plataforma aprovada per l'Assemblea d'Actors i Directors, dels *Documents d'estudi sobre l'ordenació del teatre a Catalunya* elaborats per l'Institut del Teatre i de les conclusions de l'àmbit de teatre del Congrés de Cultura Catalana, tot producte dels anys 1976-1977, prèvies a l'històric retorn tarradellà i a la recuperació provisional de la Generalitat.

Aquests documents, que em temo que no han estat rellegits gaire en els darrers anys, tot i el seu interès, plantegen reivindicacions concretes i planificacions precises davant del futur, a partir de l'experiència del moviment independent i de l'aplicació de models foranis molt diversos. Quan, a partir de 1979, es renoven les administracions locals —ajuntaments i diputacions—, i l'any següent entra en acció el govern de la Generalitat estatutària hom disposava d'aquest material. Ja puc avançar que res, o gairebé res, va ser dut a la pràctica per les noves autoritats democràtiques. Més encara, el grup polític inspirador d'algunes de les idees contingudes en aquests documents, el PSUC, que en els darrers anys del franquisme i els primers de la transició era un partit àmpliament hegemònic en els sectors intel·lectuals i artístics, va ser l'única formació política que va articular, el 1979, un programa teatral complet i ambiciós, que va inspirar, tres anys després, la redacció d'una proposició de Llei de Teatre presentada al Parlament de Catalunya, que ni tan sols es va arribar a discutir, ja que la majoria parlamentària d'aleshores (CiU, Centristes i ERC) es va

oposar a prendre-la en consideració per posar-la a tràmit en la cambra.

El conseller de cultura d'aleshores, Max Cahner i Garcia, ho va dir clarament: preferia governar a cop de decret. I aquesta divisa pot resumir quines han estat les polítiques teatrals —més àmpliament, les polítiques culturals— de les diverses administracions, tant les governades per la dreta regionalista, amb o sense suports, com per l'autoanomenada esquerra dels neoliberals socialdemòcrates. Val a dir, perquè el PSUC no quedi com l'heroi solitari de l'època —que no ho va ser—, que simultàniament a la seva proposta de legislació teatral un dels seus militants era el regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i no va aplicar en aquesta àrea d'actuació política cap de les previsions institucionals i/o organitzatives elaborades pel seu partit.

¿Si no hi ha hagut lleis, no hi ha hagut tampoc «política teatral»? O, millor, «polítiques teatrals»? Ben al contrari. Encara que sovint alguns elements del món teatral, amb un reduccionisme ingenu, hagin denunciat una suposada manca de política teatral, confosos pel fet que no hagi existit una proposta articulada i exhaustiva, amb calendaris i compromisos d'execució per part de cap administració, en cap dels seus àmbits de competència. Tot i que això no és ben bé exacte, perquè algunes propostes més o menys puntuals sí que han existit, i fins algun cop anunciades a bombo i platerets, una altra cosa és que les més prometedores hagin reeixit, o simplement que hagin anat més enllà del seu enunciat i oblit immediat. També hi ha aquells anuncis de gran ambició que han estat autèntics parts de les muntanyes: ratolins. Ja n'anirem veient alguns exemples.

El procés d'institucionalització teatral a nivell de tot el país, posem per cas. Des del moment d'accedir al poder el Molt Honorable Jordi Pujol va escenificar el que era previsible en ell: la por a la cultura viva, al món de la creació del moment, l'interès prioritari pel passat i una certa obsessió per crear bunyols de vent institucionals, sens dubte pensant que calia seguir el precedent de la Mancomunitat de Prat de

la Riba. Només que Pujol no va tenir un Eugeni d'Ors al costat ni va fer el que Prat: envoltar-se de gent vàlida sense atendre la seva filiació política. El seu equip cultural estava integrat per un editor i investigador del passat, l'esmentat Cahner, amb un altre personatge semblant, Albert Manent, a la direcció general. Per als temes teatrals van recórrer a un altre historiador, Xavier Fàbregas, en aquest cas doblat de crític atent a la realitat i amb l'aura de teòric del moviment independent. La breu acció de govern de Fàbregas –no va arribar a durar un any en el càrrec, es va escapolir així que va poder– va consistir en la creació d'un Centre Dramàtic, és a dir un model completament distint del que proposaven alguns dels documents que ell mateix havia ajudat a confegir. Un model, d'altra banda, molt vague, que no anava més enllà d'una denominació que havia de ser suficient per definir els continguts, per deducció a partir de realitats homònimes de la veïna França. Tant li feia que, mentrestant, s'hagués creat una institució, el Teatre Lliure, seguint el model dels teatres estables italians o que els documents esmentats plantegessin una estructura més propera a un model «federal» a l'alemanya que no pas la centralització barcelonina ferotge, pecat original que un quart de segle de penitència i lamentacions més o menys sinceres no han aconseguit encara superar ni redimir.

De fet, el model real de Centre Dramàtic, després de «l'espantà» de Fàbregas, el va concretar el seu primer director, Hermann Bonnín, amb una estructura centralitzada però que volia atendre diversos plans d'acció, que sempre van estar limitats per les insuficiències pressupostàries. Doncs bé, a aquest model adoptat pel govern regional ben aviat li va sortir la competència... a dins de casa. No havien passat dos anys del funcionament real del Centre Dramàtic que el conseller Cahner i la primera dama Ferrusola van «descobrir» a París un il·lustre exiliat professional, l'actor Josep Maria Flotats. L'haurien pogut descobrir abans en una producció del Teatre Lliure si cap dels dos hagués estat mínimament assidu als espectacles teatrals. El procés fou

ímparable: invitació a la Comédie-Française al Liceu perquè l'actor hi pogués lluir la seva *grandeur*, i menys d'un any després, lloguer d'un local i obres de reforma per tal que el recuperat Flotats hi assentés la seva companyia. Cont que calia justificar d'alguna manera la despesa i la manca de procediment administratiu, algú amb bona fe es va inventar uns Teatres Públics de Gestió Concessionada, inefable i admirable fórmula de la qual mai més es va sentir parlar. Perquè «el tema Flotats» es gestionava al marge de la conselleria de Cultura en les grans decisions, directament des de Presidència, tot i que les males llengües asseguraven que els temes es despatxaven en el llit conjugal presidencial gràcies a l'ascendent de la primera dama autonòmica sobre l'assumpte.

L'any 1984 hi ha noves eleccions autonòmiques i Joan Rigol substitueix Max Cahner. Rigol va tenir un gran encert: durar poc com a conseller, anar-se'n a través d'una dimissió –la cosa més exòtica en el món de la política catalana– i deixar la sensació que llençava la tovallola perquè no podia aplicar un aspecte cabdal del seu programa, el Pacte Cultural que havia aconseguit que signessin en un termini rècord les diverses administracions per fer front coordinadament als grans reptes culturals pendents. Com que el pacte fou un dels tantíssims papers mullats que van quedar oblidats en algun calaix ha pogut ser objecte d'una mitificació generosa, derivada de creure que hauria estat una solució taumatúrgica, definitiva per als dèficits culturals seculars del país, accentuats i agreujats sota la dictadura. En tot cas, no es pot negar a Rigol el plantejament ambiciós i fins alguns compromisos concrets en l'àmbit teatral, com ara un pla per establir una xarxa de locals a tot el territori que havia d'arribar a la rehabilitació i programació de vint punts en quatre anys. Una altra assignatura que va quedar pendent o que només s'ha aconseguit, si és que surten els comptes, a còpia d'anys i sense cap organització coordinadora mínimament potent i activa pel que fa a la producció, per manca de dotació suficient.

A més, Rigol va haver d'empassar-se que Flotats continués la guerra al marge i pel seu compte amb la creació d'un comissariat per al projecte de Teatre Nacional de Catalunya, que simptomàticament va ser atribuït a Max Cahner, tot i el seu persistent analfabetisme en la matèria. Tota la gestació i desenvolupament del projecte, és prou sabut, es va fer de manera opaca des de Presidència, amb pressupostos ofensius fins per a la pròpia institució teatral de la Generalitat, el Centre Dramàtic, i al marge totalment de la política o polítiques del Departament de Cultura. Per això no és estrany que els successius consellers culturals, la rècula dels notabilíssims Joaquim Ferrer, Joan Guitart o Joan Maria Pujals t'possin més o menys obertament amb el diví actor. El següent conseller d'aquesta saga immortal d'honorables, Jordi Vilajoana, s'ho va estalviar perquè el seu predecessor va acabar el colobrot Flotats abraonant-se-li de manera inconvenient i «desistint» del substanciós contracte que havia aconseguit el «fundador-director» del Teatre Nacional. Però, ironies a part, subratllem que si el model de Centre Dramàtic, el 1982, s'havia allunyat prou de les propostes sectorials dels anys 1976-1977, el model d'institució teatral proposada per Flotats retrocedia directament un parell de segles, a la més pura tradició del segle XVIII, amb un desesperat, absurd, i cahnerià intent d'esborrar dos segles d'història per veure si aconseguíem creure'ns que som un «país normal». Normal ni que sigui dos segles després de quan tocava ser-ho.

També cal recordar que, malgrat els diversos i periòdics episodis de protesta contra la prepotència flotatsiana, la resta del món teatral ja no estava en condicions, després de la seva desmobilització constant i sistemàtica, d'oposar-se amb força dissuasòria al projecte. A més, una hàbil política d'atracció d'alguns noms significatius per part del divo –tanmateix, no podia pas fer teatre tot sol!– va produir la paradoxa del comediant més notable de Diderot ençà: quan el cessament com a director del TNC, molts dels que havien reclamat sovint la seva reexpedició a França defensaren aleshores

Flotats «davant les intolerables ingerències dels polítics». Naturalment, la reacció era massa tardana. I no pas en referència a l'episodi concret sinó com a dinàmica col·lectiva professional enfront de l'acció política o de certs polítics.

Perquè aleshores, vint anys després d'acabar el procés de reflexió i elaboració col·lectiva durant el trienni del canvi, a més de la incidència dels polítics s'hi havia sumat la d'una altre espècie zoològica sorgida per mutació o derivació d'aquests. La dels gestors i tècnics de les administracions públiques, en uns pocs casos nodrits per la reconversió de gent formada en la gestió teatral i en molts més fabricats a partir d'una selecció feta a les millors famílies d'aspirants a polítics, economistes, advocats i fins i tot gent amb un passat amb pretensions intel·lectuals. Tota la meua simpatia i admiració per a aquests benemèrits salvadors de pàtries culturals, materialitzadors d'utopies, gent d'imaginació prodigiosa i de veracitat a prova de bomba i malvolences. I he dit que són una mutació dels polítics perquè aquests famosos «càrrecs de confiança» pràcticament només se'n diferencien pel fet que no se sotmeten als enutjosos processos electorals ni han de donar comptes a ningú més que als seus senyorets (i alguna senyoreta). El més entenedridor d'ells és quan xisclen ofesos que són també agents de creació artística i cultural quan se senten agredits amb el qualificatiu de buròcrates i mandarins, que sens dubte no mereixen.

Un altre llarg camí d'institucionalització il·lustra prou bé les polítiques teatrals de les diverses administracions i, en aquest cas, amb l'avantatge que les inclou totes. Em refereixo, és clar, al Teatre Lliure. Nascut de l'esforç d'un petit col·lectiu de gent formada en el teatre independent en els anys del canvi, la solvència de la seva feina teatral s'imposà aviat i la seva peculiaritat de gestió en féu un model possible de futur, no sense imitadors més o menys afortunats. Amb la consolidació aparegué aviat el repte d'aconseguir més mitjans per a una feina fins aleshores d'abast limitat per les característiques fundacionals. A partir del model italià dels *stabile*, i singularment del Piccolo Teatro di Milano, en

el moment que es plantejà un projecte de futur i es decidí per part dels membres del Lliure que la via inicial cooperativa era insuficient per a la nova etapa, hom optà per una nova fórmula que pretenia fondre el model italià –presència de les diverses administracions públiques en el suport econòmic a les institucions teatrals– amb un model anglosaxó d'àmplia presència de la societat civil en la seva gestió i en el suport econòmic. D'aquí la creació d'una fundació que volia ser l'instrument legal d'aquesta nova fórmula.

Estalviaré el detall del calvari que s'ha desenvolupat des del 1988 fins ara, ja ho faré en una altra ocasió i n'hi haurà per sucra-hi pa. I dic fins ara perquè el tema no està resolt i genera tensions periòdiques, fins al punt que sembla que alguns pretenen un desgast sistemàtic que acabi amb el problema a través del sistema «mort el gos, s'ha acabat la rabia». No he parlat de calvari per excés retòric, ja que en el transcurs d'aquests disset anys no només va haver-hi la desaparició de Fabià Puigserver –però d'això en va tenir la culpa la sida– sinó també la crucifixió de Josep Montanyès, que va morir afeixugat pel fet que els més acarnissats dels seus botxins fossin precisament els seus companys de partit. Aquest cadàver va saber tant de greu als victimaris que feren immediats propòsits d'esmena... que s'han anat esvaint a mesura que s'allunyava l'espectre que els devia torturar de nits. De manera que, a hores d'ara, continua pendent la solució a un projecte incòmode, perquè no es de cap administració en exclusiva, perquè cap polític ni tècnic no pot penjar-se'n ell sol les medalles ni exhibir les seves capacitats de protecció als artistes complaents.

La suposada solució actualment està a l'espera que es concreti un altre dels bunyols de vent que periòdicament s'inventen per sortir del pas, o sigui la concreció d'un fantasmagòric Ens dels Teatres Públics de Catalunya, anunciat fa vuit mesos i sobre el qual no hi ha a hores d'ara gaire més que un foli i mig poc presentable. És ben cert que fer encaixar una institució lliure en una administració jeràrquica i de model jacobí és difícil. Sobretot quan la diversitat i l'hete-

rodòxia espanten i l'exercici del servei públic derivat dels processos electorals democràtics es confon amb una dinàmica perversa caracteritzada per cicles quadrienals dels quals mig any és de demagògia i promeses i tres i mig de despotisme il·lustrat i absoluta manca de participació, a partir de l'axioma que en l'acte electoral s'ha rebut de la ciutadania un xec en blanc del qual només s'ha de respondre al final del període. O sigui quan torna a tocar que apareguin màscares i promeses.

Lligat estretament a aquesta aventura del Lliure hi ha un altre procés paradigmàtic, el del projecte Ciutat del Teatre. Fruit d'una de les atzagaiades conegudes amb l'apel·latiu de «maragallades», en l'època municipal de l'actual Molt Honorable, aquest encarregà la seva formulació a un professional teatral, Lluís Pasqual, però va posar al seu costat per a facilitar el projecte el regidor de cultura, Ferran Mascarell. El qual ben aviat es va veure que no estava d'acord amb el comissionat ni, sobretot, que aquest no estigués sota la seva dependència jeràrquica. Després d'uns treballs d'elaboració que van ser molt criticats –i no faltaven pas raons per ser-ho– el document que va presentar Pasqual acabà essent assumit públicament i de manera «íntegra» per l'alcalde següent, el senyor Joan Clos, en vigílies electorals –allò que dèiem de les màscares i les promeses– però immediatament fou arxivat i no se n'ha executat ni una sola ratlla o previsió. Després d'algunes enutjoses preguntes periodístiques recurrents s'acabà constituint un consorci entre Ajuntament i Diputació, s'hi posà al davant Montanyès i se li va impedir que fes absolutament res tot el temps que va dirigir-ho sobre el paper. Ara el consorci subsisteix i fins i tot té dues persones que hi treballen. Dels continguts futurs d'aquesta ciutat, més enllà del veïnatge físic de tres institucions que van cadascuna a la seva, no se'n sap gran cosa. Un edifici de la plaça major d'aquesta ciutat teatral ha estat enderrocat i algun dia diuen que es foradarà un pàrquing i s'aixecarà un nou edifici, la funció del qual va variant cada cop que se'n parla. Així ha acabat, ara com ara, un projecte que havia de

ser emblemàtic per a Barcelona, i que sobretot havia de compensar l'erràtica i insatisfactòria política teatral municipal, amb tants episodis dignes de record que sobta que encara ningú no n'hagi escrit el colobrot corresponent.

Però potser allò més irritant que s'ha produït en aquestes tres dècades ha estat la perversió sistemàtica dels conceptes i les denominacions, el confusionisme escampat deliberadament per aconseguir que, finalment, ja res no vulgui dir allò que designa. Per exemple, el procés de convertir un concepte noble i positiu com el de «teatre públic» en una mena de vergonyosa i vergonyant denominació d'allò que caldria dir-ne «teatre oficial» o potser «teatre institucional» o fins i tot «teatre dels polítics». Un teatre ben legítim però que no sempre respon als paràmetres del teatre entès com a servei públic, dirigit i protagonitzat pels professionals, sense servituds polítiques, amb una absoluta transparència de gestió i absència d'ànim de lucre. Avui, el concepte autèntic de «teatre públic», a més del teatre que n'ha intentat mantenir la bandera des del 1976, està representat sobretot per les sales alternatives, per algunes realitats no barcelonines, mentre que les institucions teatrals directament gestionades per alguna de les administracions públiques són això, teatres oficials.

En canvi, les sales alternatives, sense distinció ni matisos, hom les fa engruixir l'heteròclit i confús sector anomenat genèricament «teatre privat», tot i la claríssima vocació i pràctica de teatre públic de moltes d'elles, per exemple la Sala Beckett, i la distància abismal que les separa de les empreses de parets programadores, de les companyies privades amb un legítim afany de lucre, i sobretot de les grans empreses d'ambició monopolística i de trajectòria com a mínim curiosa. Un dels grans temes pendants d'investigació de la història dels darrers trenta anys és precisament el creixement d'alguna d'aquestes empreses. És ben curiós que alguns periodistes incisius, desprietats en els seus interrogatoris als responsables de teatres públics o oficials, no s'hagin sentit atrets per aquest misteri contemporani. Per cert, un parèntesi de rigorosa actualitat. Aquests dies ha acabat les

seves tasques la comissió parlamentària que ha investigat l'afer del Carmel i, se suposava, el del famós 3%. Es veu que d'això darrer no se n'ha trobat cap rastre. Ja és ben curiós, perquè jo mateix podria explicar algunes estranyíssimes circumstàncies quan l'Institut del Teatre va emprendre les obres de millora dels teatres al carrer de Sant Pere més Baix, allò que va acabar essent anys després el Teatre Adrià Gual i la renovada Cuina. És clar que no podria precisar l'import del percentatge que s'escolava darrere uns enderroc inexistents, però projectats i adjudicats, ni qui n'era el beneficiari, que sospito, perquè el contractista no em va voler regalar aquestes dades precioses. I ja que ha sortit el tema de la corrupció o, si ho preferiu, del finançament no gaire regular dels partits polítics, ¿què hi deu haver de cert dels persistents rumors que el tracte més que favorable que ha rebut alguna empresa teatral fins a esdevenir el gegant del sector es deu a les tarifes ridícules, simbòliques o directament inexistents que aplicava a algun/s partit/s en època de campanyes electorals? Lloguer de focus, equips de so, empostissats, cadires, tècnics, en fi, l'organització d'actes de captació del vot. Segur que són difamacions, és clar. Segur que quan les administracions han donat un suport, obert o amb mecanismes més dissimulats, a aquesta empresa ha estat per enrobustir la producció artística i, en conseqüència, les possibilitats de feina del sector, les condicions de treball dels professionals, la creació cultural en definitiva. I com que la gestió d'aquests grans empresaris ha estat més que eficaç per això han esdevingut un colós que, després de produir legítims i abundosos beneficis, fins es pot permetre el luxe de crear una fundació en un teatre històric emblemàtic i, per tant, pretendre pertànyer al mític club del teatre públic, amb vocació de servei i sense cap afany de lucre, només per donar oportunitats a artistes de gran vàlua.

Perquè en el fons, i ara sí que anem arribant no només al final de la ponència sinó també a trobar el desllorigador, en el fons de tot hi ha un problema de diners, de peles, de pasta. No som catalans? Doncs com podria ser altrament? I és

ben cert que aquest és un dels factors que ha determinat moltes coses en el teatre català de la transició ençà. És normal que les persones del carrer s'esgarrifin quan senten certes xifres. Ja no ho és tant que alguns polítics fingeixin, ben malament, que s'escandalitzen. Allò que els hauria d'escandalitzar, i algun d'ells ho ha reconegut alguna vegada, és la migradesa, la ridicleusa fins i tot dels recursos econòmics que s'han aplicat per part de les administracions, i molt especialment la del país o regió, a tractar de recuperar, dotar i expandir l'activitat cultural i artística en general i l'escènica en especial durant aquestes trenta anys.

Quan la nova administració regional després del canvi de règim ha anunciat que en els quatre anys de legislatura es proposava duplicar els recursos destinats a la cultura ja tenim un indici de la misèria i companyia que el nacionalisme de dretes rampant hi ha destinat durant quasi un quart de segle. I això omplint-se la boca quan calia d'alirets per als que havien guardat els mots en èpoques difícils i havien contribuït essencialment a mantenir la «identitat nacional». Doncs bé, això ha estat recompensat amb alguna medalleta, però no pas amb l'esforç «nacional» que calia per tractar de compensar els efectes funestos de segles d'abandó i dècades d'intent de genocidi cultural. En aquest aspecte, com en tants d'altres, l'estafa de la retòrica pujolista ha estat absoluta, immensa. Però val a dir que des de les altres administracions no hi ha hagut tampoc cap aposta destacable. Si descomptem les accions justificades pels grans tinglados que han esdevingut la dinàmica del nostre creixement nacional i ciutadà, s'ha fet ben poc, i amb retard. ¿Cal recordar, per posar l'exemple més sagnant, que per als fastos olímpics no va estar enllestit cap ni un, però ni un!, dels equipaments culturals previstos que, en el millor dels casos, es van posar en marxa anys després? I no vull aprofitar l'ocasió per mostrar-me cruel amb el més sublim i recent dels bunyols de vent parits per la facúndia dels nostres polítics, el Fòrum Universal –UNIVERSAL, senyores i senyors– de les Cultures i el seu brillantíssim balanç en infraestructures culturals: zero.

És ben cert que pot semblar que és molt fàcil donar la culpa de tots als polítics, els electes i els de confiança, i tractar així de defugir les responsabilitats que en aquesta trajectòria tenim la gent de teatre. Jo dormo relativament tranquil al respecte perquè, bé o malament, encertat o profundament equivocat, he maldat per fer que avancés un concepte teatral de servei i una pràctica coherent i no només no m'hi he fet ric sinó que m'hi he guanyat tan poques simpaties que, ara mateix, tinc una pinta de prejubilat forçós que jo mateix me n'espanto quan em miro al mirall cada matí. No sóc pas l'únic ni cap heroi en especial, hi ha altra gent que encara ho passa pitjor. Però sí, la gent de teatre hi hem tingut moltes responsabilitats, i algun dia haurem d'entonar el *mea culpa* corresponent. Però potser que comencin els que han estat *més* responsables, i no pas amb cap acte públic de contricció sinó amb un canvi de rumb que compti amb la participació de les bases o anant-se'n a caseta.

Es fets són tossuts i les hemeroteques farcides de dades, paraules, mentides, bunyols, promeses i realitats. I amb l'afany provocador i polèmic que m'escau quan em toquen massa seguit allò que no sona m'ha semblat que aquesta aportació visceral, i potser parcialment injusta, era la millor manera de contribuir a aquest simposi. Sobretot pensant en la gent jove que es vol dedicar a investigar què ha estat, què és aquest món del teatre, de l'espectacle, de la cultura. Si he aconseguit desvetllar l'interés per resseguir, documentar, analitzar i explicar més fredament i objectiva algun dels fets que he apuntat, fins i tot per contradir-me, si és fet des de l'honestat, em donaré per satisfet. I, per cert, potser que els que tenim materials, experiències i memòria de tot això que ha passat valdria la pena que ho comencem a articular per escrit o com sigui, que tots ja anem tenint una edat. Fem-ho abans que els cucs o les flames incineradores no ens dissolguin en la companyia etèria de tants amics i adversaris cora ja ens han abandonat. Per a ells el meu record i el meu agraïment, que faig extensible a tots vosaltres per la vostra paciència.

El lloc del teatre: Barcelona fi de segle

Antoni Ramon Graells
Universitat Politècnica de Catalunya

Situar els teatres dins l'espai urbà, tot cercant els vincles de la seva ubicació amb projectes de transformació urbanística, i estudiar el paper de l'arquitectura com a transmissora d'idees són dos dels objectius d'aquest escrit. El treball, malgrat que es concreta en l'espai de Barcelona i es concentra en l'anàlisi d'algunes operacions exemplars, s'inicia fixant-se en l'any 1966, una mica abans de l'estricta franja temporal d'aquest simposi, al nord d'Itàlia, fora doncs del territori català. I això perquè aleshores i allà es produí una reflexió certament significativa per l'estudi que es presenta.

Fou aquell any quan Aldo Rossi, arquitecte nascut a Milà l'any 1931, publicà *L'Architettura della città*.¹ En el llibre, que tingué una ràpida difusió a Catalunya i a Espanya, Rossi defensava una arquitectura autònoma, que tenia un valor per si mateixa. Però a la vègada entenia l'obra arquitectònica com un aspecte més d'una realitat complexa, una dada material, un *factum* humà que conformava el món segons una concepció estètica. Aquesta valoració de les qualitats formals i materials de l'arquitectura, s'acompanyava, en la teoria de Rossi, d'una consideració de la memòria com a tret definitori de la humanitat. Una òptica que permetia destacar tant el monument: singular, testimoni d'una civilització; com el tipus arquitectònic: corrent, destil·lació del pas del temps, síntesi de tradició i innovació. Rossi elabora-

1. Rossi, Aldo (1971). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

va un utilitatge mental que li era especialment operatiu a l'hora d'enfrontar-se amb el projecte. Per exemple el del Teatro del Mondo per la Biennal de Venècia de l'any 1979; una construcció efímera que establia analogies tant amb els teatres flotants com amb l'arquitectura de la ciutat.

Precisament una part de la fortuna de la teoria de Rossi venia de la seva capacitat d'entendre l'arquitectura dins la ciutat; d'una ciutat que es construïa en el temps. En l'ideari de Rossi els edificis posseïen —o havien de posseir— una qualitat urbana, bé fossin monuments grandiloqüents, bé tipus de factura anònima.

Aquell mateix any, Guido Canella publica *Il sistema teatrale a Milano*,² com a resultat del curs d'Elements de composició a la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, on Canella —com Rossi— era professor. Després d'un assaig breu entorn de la història de l'arquitectura teatral, el llibre situa el teatre dins l'estructura i el desenvolupament urbà de Milà. Inventa els teatres, els ubica en el plànol, cerca descobrir les lògiques de la seva aparició i desaparició.

Actualitzant el mètode de Canella farem quelcom de similar a Barcelona, tot partint de la hipòtesi, no generalitzable, que el mapa dels teatres d'una ciutat no solament reflecteix la història del teatre, sinó també la urbana. La geografia teatral pot ser interpretada com el resultat d'una relació amb la ciutat, a vegades harmoniosa, d'altres difícil, tensa. Un vincle que en el cas de la ciutat comtal vindria caracteritzat per un tret: reiteradament els teatres se situen en els marges de la ciutat, però sembla que ensumin el sentit del desenvolupament urbà.

Així, la primera Casa de Comèdies se situà a les Rambles quan les muralles convertien aquell lloc en la frontera entre la ciutat i el seu raval. La ubicació de la sala havia estat fortuïta, en uns horts donats a l'Hospital de la Santa Creu, que des del 1579 tenia el reial privilegi de gestionar les funcions

2. CANELLA, Guido (1966). *Il sistema teatrale a Milano*. Bari: Dedalo.

teatral de les companyies de còmics i líriques que arribaven a Barcelona. Però aquell límit va esdevenir centre, i segurament l'activitat teatral, al formar part de la vida pública burgesa, hi va contribuir.

El mateix que succeí en el Passeig de Gràcia, via privilegiada dins la qual en el pla de Barcelona unia la ciutat amb les viles de la primera corona perifèrica. A la segona meitat del segle XIX, en aquell passeig hi havia «més teatres que gent per anar-hi», si fem cas de les paraules de Pitarra. Potser no sigui pas exagerat dir que aquell espai esdevingué una *heterotopia*.³ Jardins, camps elísis, teatres d'estiu i de pedra, eren llocs d'esbarjo, de fugida o d'encontre. Un àmbit apte per a la construcció d'una comunitat, com la dels cors d'en Clavé. Un lloc de trobada interclassista, abans de la conformació de la consciència de classe. Amb l'Eixample la heterotopia es transmutà en el «quadrat d'or».

I el teatre es refugià al Paral·lel. Altra vegada un espai fronterer, on la ciutat encara no havia arribat. Altra vegada, també, un espai de cohesió d'una ciutat que a la vegada que annexionava els municipis del pla de Barcelona perdia part de la seva continuïtat, ja que l'Eixample no deixava de ser sinó un buit en bona part de la seva extensió. No és pas estrany que Alejandro Lerroux, espavilat com era, endevinés que al Paral·lel les seves arengues populistes trobarien el seu públic.

Al llarg de la segona meitat del segle XIX i a començaments del segle XX el teatre també es va instal·lar a les viles del pla de Barcelona. Allà, en la vila i en les seus de les entitats, tant les obreres com les catòliques, el teatre tenia un lloc important. El teixit associatiu i amb ell els teatres, es difonien per l'espai urbà. Davant de l'estructura més lineal

3. El terme, que simplificant podríem definir com una utopia construïda, és encunyat per Michel Foucault en el prefaci de *Les paraules i les coses* editat l'any 1966. El tema que apuntava el desenvolupa en una conferència al Centre d'études architecturales de París, amb el títol «Espaces autres. Utopies et hétérotopies». Una bona part es publicà en castellà a *Carrer de la ciutat. Revista de arquitectura*, núm. 1 (gener de 1978), pàg. 5-9.

que les Rambles, el Passeig de Gràcia i el Paral·lel donaven al sistema teatral barceloní, en aquest cas el model formal era el de la disseminació més o menys uniforme dels teatres a l'interior d'un espai relativament ben definit.

Per què començar amb aquest relat històric? No és pas, crec, per una mentalitat historicista –tot i que com deia el meu pare «no hi ha cap geperut que es vegi el gep»– sinó per la convicció que passat el temps de glòria i esplendor, en cadascun d'aquests indrets de la ciutat han quedat rastres del pas del teatre. Una espècie de pòsit, una memòria més o menys afeblida. Més present encara a les Rambles. Consumida, irrecuperable, al Passeig de Gràcia. I cada cop més dèbil al Paral·lel. No hauríem de dir quelcom de la pèrdua-assassinat del Teatre Arnau?

A finals del segle xx la institucionalització cultural arriba al teatre. Un procés que després d'un període inicial d'aprofitament d'edificis existents sense gairebé intervenir-hi, es proposa construir emblemes. A més de parlar de l'eloqüència de les arquitectures, es tractarà de valorar en quin grau la construcció de l'edifici teatral participa, potser per primera vegada a Barcelona, de la reforma de la ciutat. Amb quines intencions, explícites o no, i amb quins resultats. Les operacions a estudiar seran tres: El Gran Teatre del Liceu, El Teatre Nacional de Catalunya (TNC) i el conjunt de l'anomenada Ciutat del Teatre.

No hi ha d'haver dubtes a l'hora d'afirmar que el projecte de reconstrucció, reforma i ampliació del Gran Teatre del Liceu –redefinit després de l'incendi, però en marxa abans– s'inserix en els de renovació del Nucli Antic, ocupant el punt de sortida del rosari de places, carrers, i vells i nous equipaments de l'itinerari «Del Liceu al Seminari»,⁴ i ajudant el

4. Sobre aquest projecte vegeu AJUNTAMENT DE BARCELONA (1983). *Plans i projectes per a Barcelona, 1981-1982*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

desenvolupament estratègic del Pla Especial de Reforma Interior del Raval.

Des del pla Cerdà fins als anys setanta el planejament urbanístic municipal havia vist el Nucli Antic com una àrea obsoleta, a quarterar amb unes àmplies avingudes. L'objectiu explícit era sanejar, permeabilitzar, modernitzar, i l'objectiu implícit, generar unes rendes diferencials del sòl i unes operacions financeres gens menyspreables per a l'escala econòmica local. En els anys vuitanta, les noves condicions polítiques es donaven en paral·lel amb l'ascens d'un nou gust que valorava les qualitats dels teixits històrics i, per tant, considerava «lleig» destruir-los excessivament;⁵ no obstant això, els objectius del planejament no havien pas variat gaire.

El projecte del Liceu es planteja en aquest context. L'incendi del 31 de gener de 1994 va crear un marc condicional nou a uns estudis que ja estaven en marxa des de 1988. Les flames van reforçar el caràcter institucional del projecte, convertint-lo en una empresa nacional. «El farem igual i de pressa», va venir a dir el Molt Honorable president de la Generalitat quan les cendres encara fumejaven.

El programa artisticoideològic del Liceu tenia punts en comú amb el de l'Òpera La Bastille al París de Mitterrand i de Jack Lang. Allà, l'any 1981 es publicava el discutible, però molt extens, ben documentat i justificat treball de la Mission Opera Bastille.⁶ L'argumentació d'aquell informe encadenava d'una manera indissoluble la democratització de l'òpera amb l'alternança d'espectacles, i aquesta amb la tecnificació. El raonament conduïa, entre d'altres coses, a l'increment desmesuradíssim de les superfícies i volums del conjunt arquitectònic i fonamentalment de la caixa escènica. Tenir muntades simultàniament un parell o tres d'òperes per

5. En aquest resorgiment dels nuclis antics, la cultura italiana, i en concret Aldo Rossi, va tenir un paper important.

6. Vegeu CHARLET, Gerard (1989). *L'Opéra de la Bastille. Genèse et réalisation*. París: Electa.

tal de poder alternar les seves representacions demanava tenir una reserva d'espai considerable. A La Bastille fins a onze escenes –si no m'he descomptat– que configuren una espècie de cub de Rubick. Al Liceu, malgrat es reduís extremadament l'escala de la intervenció –no era pas gaire difícil, donada la *megagrandeur* francesa– les dimensions físiques i econòmiques de l'empresa no deixaven de ser discutibles, i amb el temps ja ens han anat acostumant a empreses d'aquest tipus. Però l'objectiu era tenir l'equipament necessari per tal de ser una ciutat moderna. Per aquells anys Londres havia endegat la remodelació del Covent Garden i calia seguir les seves passes, i a més guanyar a la Scala de Milà, que estava rumiant què fer, al ritme lent de les administracions italianes.

A Barcelona es tractava de restaurar, reformar i modernitzar simultàniament.

Refer sense voler reproduir literalment el passat. La sala del nou Liceu aparenta ser l'antiga i en realitat té bastants elements diferents. Alguns, més visibles, han portat a reduir substancialment el nombre de llotges o a canviar el sostre, la lluminària i les pintures. Altres, més subtils, a alterar el pendent per millorar-ne la visió.

Completar un programa funcional inacabat. Cal no oblidar l'estretor del Gran Teatre del Liceu, que producte de la burgesia barcelonina relativament limitada en els seus recursos, de gran, solament en tenia el nom. Ampliar vestíbuls, salons de descans i escales, però sobretot sales d'assaig. Ampliar espais d'oficines i l'imprescindible *merchandising*.

Modernitzar la tecnologia de l'escena, i també els mitjans audiovisuals d'enregistrament de les representacions.

Acceptar els límits de la caixa escènica a la italiana com a marc condicional de les posades en escena, i entendre que els problemes de fer òpera no tenen perquè venir donats per la grandària es feia difícil de ser acceptat pels gestors culturals de les institucions, i continua essent-ho.

Regenerar, requalificar eren objectius municipals dels plans del Nucli Antic. Però quin acaba essent el paper del Liceu en aquest procés?

En el seu temps va ser una de les primeres operacions emblemàtiques. Com el Centre de Cultura Contemporània o el MACBA. Actuacions més publicitades que no pas la ubicació de facultats universitàries, que segurament varen ser més eficaces a l'hora de regenerar el teixit social del barri. Des d'un punt de vista ideològic, obres com la del Liceu permetien anar fent creïble a la població la naturalitat d'un procés de modernització que necessita intervenir en l'arquitectura existent per posar al dia activitats que es consideren arrelades a una tradició. Segurament el paper del Liceu en la reforma del Nucli Antic ha estat més aquest que no pas el d'atraure un públic; tot i que això, sens dubte, també s'ha produït. No és pas massa agosarat afirmar que les estàtues vivents instal·lades al llarg de les Rambles són un reclam més poderós per als ulls dels viants, tant per al turista com per al barceloní, que no pas el Liceu.

De les Rambles a les Glòries. L'operació del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) té més d'un vincle amb la del Liceu. Sabíeu que es va estudiar la possibilitat de portar el Liceu a l'edifici del TNC, i que va anar de pèls que no es fes?; doncs així m'ho varen explicar –però ja deveu conèixer el refrany: «Si vols mentir digues el que sents dir.»

Més interès que aquests *intringulis* té el programa artístic-ideològic que Josep Maria Flotats escrivia a *Un projecte per al Teatre Nacional*, un llibre publicat el 1989 per les edicions de la Revista de Catalunya. Amb prefacis de Jordi Pujol i Pasqual Maragall i introduït per Max Cahner el projecte en marxa assolia conciliar, almenys en les aparences, espais polítics que per aquell temps es mostraven enfrontats. Tant el Teatre Nacional, com el Liceu, es revestien amb la força d'un inusual consens institucional, sols assolit en les grans ocasions.

«Una ciutat i un país que no tenen gran teatre produït localment i en la pròpia llengua estan mancats d'una escola quasi tan important com la mateixa escola regular» afirmava Pasqual Maragall, aleshores alcalde. Les paraules introduïen

una certa confusió, tal vegada volguda. A quin gran teatre es referia Maragall? A una gran literatura o a una gran arquitectura.

«Això matarà allò.» La frase, posada en boca de l'arxidia-ca Claude Frollo per Victor Hugo el 1831 a *Nostra Senyora de París*, enfrontava l'una –l'arquitectura– amb l'altra –la literatura. Amb matisos, tot s'ha de dir, ja que no al·ludia tant a la literatura en si mateixa, com al llibre imprès: assassí de l'edifici. Tal vegada això va succeir en algun moment de la història de la civilització occidental, però a Catalunya, a finals del segle XX, l'edifici es va revenjar.

En el somni de Josep Maria Flotats, el Teatre, el Nacional, no s'insereix dins un procés de reforma, renovació, modernització ja en marxa, a la manera com l'Òpera de París de Charles Garnier havia fet en el París del Segon Imperi del baró Haussmann, sinó que a Catalunya és la ciutat la que s'altera per la voluntat del Teatre. El Nacional no sols havia de «significar el naixement d'un veritable barri de Barcelona», sinó que havia d'esdevenir el focus radiant, la corona de la ciutat.

Fins i tot sembla que Flotats faci broma quan senyalitza els recorreguts per arribar-hi. L'accés dels vianants partiria de la plaça de Catalunya i de la Rambla amb unes fites en forma de periactes grecs. La ruta en autobús seria la de «la comèdia», la del metro la de «la tragèdia» i «la dansa» donaria nom a l'espai dels aparcaments.

La relació amb la Sagrada Família és especialment aclaridora. El Teatre esdevé el Temple. No explícitament temple expiatori, redemptor, sinó «servei públic», educador del ciutadà, si hem de fer cas de les paraules de Flotats. El teatre reuneix, aplega, relliga la comunitat, i per tant, esdevé, significativament, temple.

Antoni Gaudí en la manera de considerar el monument en relació a la ciutat, però Jean Vilar en la fraseologia i en la tipografia. El TNC al·ludia, o més ben dit plagia el Théâtre National Populaire (TNP). O potser al·ludia Richard Wagner, ja que la sala és, certament, la del Festpielhaus de

Bayreuth; un amfiteatre on aparentment l'espectador individual es dilueix conformant el públic, és a dir, el poble. Certament la sala mare de l'òpera wagneriana ofereix un model fàcilment comprensible. Però ja se sap, el món de les imatges no és sinó un univers d'aparences. Pura ideologia.

El resultat urbà és decebedor, tot i ser coherent amb l'estratègia urbanística, o potser millor la tàctica, que orientà el planejament urbà de Barcelona durant un determinat període. A manca de proposta global per la ciutat, les àrees de nova centralitat plantejaven la intervenció puntual en zones, tot confiant especialment en l'activitat comercial i les oficines.⁷

Al marge de qüestions estrictament estilístiques, formals, un enyora a les Glòries un projecte urbà de conjunt, un *master plan*, com el del Lincoln Centre a Nova York. Allà, el conjunt format per la Metropolitan Opera House, la New York Philharmonic i el New York State Theater genera una plaça que actua de vestíbul urbà que acull el públic de les diverses sales. A Barcelona, pel contrari, l'Auditori i el TNC més aviat sembla que es donin cops de colze.

L'Auditori és contenidor insignificant en el seu llenguatge arquitectònic, i no pel que fa a les dimensions. El TNC és un monument amb excés de significació. Ambdós estan preocupats per delimitar el seu territori. Al Nacional fins i tot es planta una tanca verda al límit de la parcel·la com si es tractés d'un xalet en una urbanització. Cap espai comú es tanca, a no ser el de l'aparcament subterrani.⁸ És veritat que les architectures de Rafael Moneo i de Ricard Bofill aparentment no tenen massa en comú, però això no hauria de ser cap justificació per la pobresa urbana de l'entorn. Tan sols faltava la torre de les aigües. «Eramos pocos...». O potser el problema és que no he entès que allò que

7. AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). *New downtowns in Barcelona. Àrees de nova centralitat*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

8. La idea l'he presa de Joan Castells en una conversa a l'Institut del Teatre durant les jornades del Simposi.

es pretenia amb aquest conjunt d'obres a l'entorn de les Glòries era arrelar-se amb el *genius loci*: els Encants.

Dins d'aquesta repassada pel lloc del teatre a la Barcelona de finals del segle XX s'ha de parlar del recinte on ens trobem: La Ciutat del Teatre. Dinamitzar l'àrea urbana dels voltants de la Ciutat del Teatre és un dels objectius bàsics del primer avenç del projecte que Lluís Pasqual presenta l'any 1997. «Aquest barri popular s'ha mantingut, per ara, força al marge de la renovació social i d'activitat econòmica que ha caracteritzat d'altres zones de Barcelona. Les actuacions que, arran de la implantació de la Ciutat del Teatre, s'hi puguin fer han de contribuir a revitalitzar-lo.»⁹ La intenció sembla bona, malgrat que no se sap si el millor que li pot passar a un barri és que no es fixin massa en ell –com el que deien que passava a «la mili», tot i que us haig de confessar que no la vaig fer per «inútil total».

El terme ja l'havia emprat Giorgio Strehler per definir el projecte del Piccolo Teatro d'Arte di Milano, en una empresa més publicitada que no pas concretada.¹⁰ A finals dels anys vuitanta, la realitat del Piccolo donava una certa versemblança a la idea. En aquell moment la companyia mantenia la sala històrica de Via Rovello, utilitzava el Teatro Lírico, renovava l'antic Fossati convertint-lo en Teatro Studio i escola, i estava endegant, a empentes i rodolons, les obres de la nova seu. La proposta espacial de Strehler més que no pas crear un recinte tractava de difondre l'espai teatral del Piccolo-grande Teatro per un sector sense delimitar de la ciutat central de Milà. Malgrat que utilitzi el terme encunyat a Itàlia no és aquest el model del projecte de Bar-

9. PASQUAL, Lluís (1997). *Un projecte de ciutat del teatre*. Barcelona: Pàg. 3.

10. Vegeu STREHLER, Giorgio (1987). *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*. Barcelona: Ultramar editores. Traducció al castellà de la versió original italiana de 1986 prologada precisament per Lluís Pasqual.

celona, que malgrat la voluntat dinamitzadora no crea sinó un recinte prou ben delimitat.

«Aquest nou espai a Barcelona necessita una mirada de conjunt que li doni un sentit general. L'opció de partida d'aquest projecte és la creació d'un conjunt o complex, estructurat comú enfront de l'altra opció possible: la de mantenir aïllats els seus elements.»¹¹

Més que reestructurar l'entorn, un objectiu que es delega òbviament a l'Ajuntament, el que pretén el projecte Ciutat del Teatre és estructurar un conjunt orgànic amb un cert grau d'unificació. Dues funcions bàsiques constituïrien aquest nou ens: la formació quedava en mans de l'Institut del Teatre, i la producció i exhibició, en mans del Mercat de les Flors i del Teatre Lliure. «Tots dos elements tenen unes lleis pròpies i, al mateix temps, cadascun es nodreix de l'altre.» Segons Lluís Pasqual, els espais, els recursos humans i econòmics de la Ciutat del Teatre haurien d'estar concebuts d'una manera *transversal* donant-se suport els uns als altres. «Una sèrie d'equipaments que la societat posa a disposició dels creadors i del ciutadà.» Això havia de ser la Ciutat del Teatre, però el projecte es va aturar. Tal vegada els organismes d'aquell cos acabaven d'arribar al lloc i volien fer-se'l seu tot sols. Potser... «entre todas la mataron y ella sola se murió».

El sentit urbà de les arquitectures de la Ciutat del Teatre és hereu de l'Exposició Internacional de 1929. Un certamen que en el cas del recinte del Palau de l'Agricultura no havia resolt, ans al contrari, la trobada amb el teixit de carrers de la ciutat. Un i altre es donaven l'esquena, en una situació encara present quan es convoca el concurs de la nova seu de l'Institut del Teatre, ja que tampoc l'episodi olímpic, malgrat la quantitat de la inversió feta i l'activitat generada pels edificis construïts, havia incidit en la reconfiguració de la trobada física de la ciutat amb la muntanya pel vessant del Paral·lel.

11. PASQUAL, Lluís (1998). *Projecte Ciutat del Teatre. Document tècnic de discussió per a ús intern*. Barcelona: [Projecte Ciutat del Teatre]. Pàg. 13.

«Roda el Món i torna al Born», la disposició de l'Institut del Teatre defineix un espai obert semblant al del conjunt del Palau de l'Agricultura de l'Exposició del 1929 i cerca treure profit de la posició del desaparegut bloc d'habitatges per situar-se en un pla una mica endarrerit en relació a la plaça Margarida Xirgu, com si es volgués que la plaça de l'Institut assolís una entitat pròpia.

En comú amb les operacions tractades fins ara, també es pot apreciar la voluntat comunicativa d'algunes de les arquitectures del conjunt, encara que satisfeta amb llenguatges diferents a la dels exemples anteriors. Emprant-ne un de modern amb aparença tecnològica, la façana, diguem-ne principal, de l'Institut del Teatre ofereix una imatge espectacular. L'atre, tènueament cobert amb unes lames, és l'emblema que dona imatge a la institució. Poderós, ens afecta i ens enfronta a l'edifici com a espectadors. Tant per les dimensions, com per l'insòlit de l'espai que crea, aquest punt es carrega d'allusions diverses. D'una banda, els autors del projecte volien que recordés el *frons scaenae* d'alguns teatres romans. D'una altra, les lames recorden la pinta d'un escenari i la biga en gelosia que les suporta, un pont de llum; en una referència al teatre a la italiana que es reforça gràcies a les dues columnes que sostenen la biga formant una espècie de boca d'escena. De fet, aquest element no és tan sols una metàfora teatral, ja que podria arribar a ser emprat com una autèntica màquina escènica que convertís la plaça-atri, mig coberta i mig oberta, en un teatre. I finalment, potser, la façana de l'Institut també pot ser vista com un imens aparador.

De cara al Poble-Sec, l'arquitectura mostra uns certs problemes d'escala, certament difícils de solucionar donada la magnitud del programa funcional per encabir en la parcel·la disponible. L'alçada de l'edifici crea més aviat un fons que no afavoreix la continuïtat dels teixits del Poble-Sec amb la muntanya. Tal com és avui dia, tampoc l'entrada per la rampa és adequada per establir una connexió còmoda entre el barri i la plaça.

Sense dedicar massa espai a l'anàlisi dels teatres de la Ciutat del Teatre, ja que el seu emplaçament fa que tinguin un paper poc transcendent en relació amb la ciutat, tal vegada calgui destacar-ne algunes característiques que els posen en sintonia amb el que s'ha afirmat sobre d'altres projectes i que defineixen unes certes maneres comunes.

Així, l'exterior del nou Lliure confia a l'arquitectura del Palau de l'Agricultura la capacitat significativa. El projecte de l'Exposició Universal de 1929, que es va començar a construir l'any 1927, era obra dels arquitectes Josep Maria Ribas i Manuel Mayol. Era monumental en les dimensions, rotunda en la volumetria i nua pel tractament de la superfície dels murs, la seva arquitectura era, a la vegada, eclèctica en els detalls, inspirats a mitges entre l'arquitectura de Brunelleschi i el barroc andalús, i noucentista en la tria i l'ús de materials, com la terracota aplacada sobre murs estucats a la manera de la cartoixa de Pavia. El Palau estava ple d'aspectes contradictoris. En aquest l'ús maneres de compondre pròpies de l'École des Beaux-Arts, tendents a la jerarquia, la simetria i l'ordre, es flexibilitzaven en un edifici irregular, encara que cerqués dissimular-ho.

El Lliure accepta aquest exterior, però el retoca, i buida l'interior per fer el seu teatre. Tampoc hi entrarem del tot, però en aquest, altra vegada s'hi pot descobrir la voluntat d'unir modernitat i tradició: modernitat en la tècnica, que fa transformable l'espai escènic de la sala, i cita històrica, en aquest cas al Teatre Farnesio de Parma, en la pell –la màscara– de l'interior. Menys carregat de significació és el Mercat de les Flors, en el fons l'origen d'aquesta història. No deixa de ser curiós el paper de l'atzar com a desencadenant de la situació actual. Ja que pot semblar que fos l'atzar allò que va conduir, l'any 1983, a Jean-Guy Lecat, l'explorador del Centre International de Créations Théâtrales –la companyia de Peter Brook– als Tallers Municipals de Montjuïc quan cercava el lloc escènic on representar la *Tragédie de Carmen* a Barcelona. Però en aquest cas l'atzar havia estat propiciat per un treballador de l'Ajuntament de Barcelona, Biel

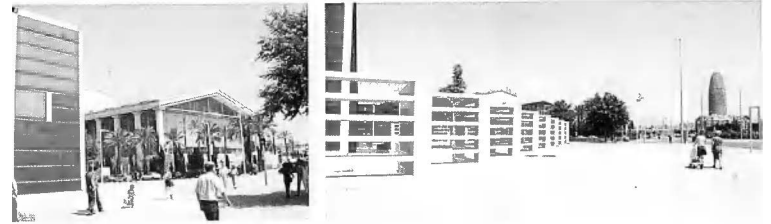
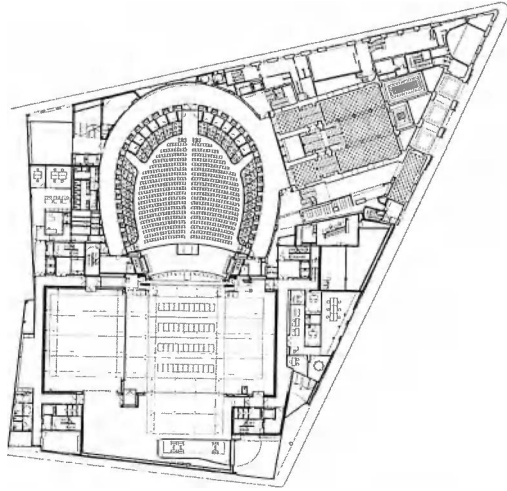
Moll, el qual, coneixedor de l'obra de Brook, va sospitar que aquella nau plena dels més variats objectes, des de cadires i empostissats fins a carrosses de la rua de Carnaval, oferia un bon recer al treball del grup. Els tallers tenien una història que es podia llegir en els seus murs. La seva arquitectura resonaria amb l'espectacle, en seria un bon suport, ajudaria a crear l'atmosfera especial que el fet teatral necessitava. A més a més, la situació en els marges del centre, en la perifèria dels llocs habituals del teatre, tal vegada faria viure la representació com un esdeveniment; tal com va succeir. A Montjuïc, prop del Paral·lel, el teatre renaixia en una de les naus de l'antic Palau de l'Agricultura.

La ciutat va posar els ulls en aquell lloc. I finalment el va institucionalitzar, tal com hem vist.

Amb uns projectes convertits en realitat i situant-nos al nivell de l'anàlisi urbana i de la crítica ideològica a l'arquitectura, s'han plantejat els vincles, i alhora, els límits d'unes obres amb la planificació urbanística. Però el teatre a Barcelona és molt més que unes operacions institucionals. Oblidant en aquesta ponència que la pròpia ciutat pot ser un espai escènic, fixem-nos que en una escala més menuda de l'estudiada, el teatre busca espais on poder representar. I també, com a finals del segle XIX i començaments del segle XX troba aquests espais en barris: a Gràcia, Sants, Horta, Poble Nou... En aquests espais es refugià el teatre independent en la transició política, però avui encara és més difícil que hi trobi abric. Tot allò que no és productiu econòmicament, o que pot ser-ho més és precari, està amenaçat. El tancament de locals, com el Malic i l'Artenbrut, per exemple, ho demostren.

Ja que s'ha parlat de la *polis*, en aquesta ponència se li podria suposar una certa intenció política —la relació etimològica de *polis* i política està tan grapejada que em feia vergonya utilitzar-la, però no m'he pogut reprimir. Plantegem, doncs, la necessitat d'una línia d'intervenció de les institucions públiques, que no vol dir un intervencionisme. Cal-

dria una política que deixés de banda opcions concentradores per establir-ne altres de redistributives; financeres, però també espacials, urbanes. Es necessitaria una política que potenciés l'existent i n'evités la desaparició, que tingués com a criteri conservar la memòria; i no pas per nostàlgia, sinó per la convicció que la vida urbana s'empobriria si perdéssim els rastres d'un sistema teatral que s'ha anat creant al llarg del temps i que és el correlat de la història de la ciutat i de la seva gent.



Gran Teatre del Liceu: planta i façana.



Teatre Nacional de Catalunya.



La Ciutat del Teatre: el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors i l'Institut del Teatre.



Institut del Teatre: façana principal.



Institut del Teatre: façana del Poble-Sec.

COMUNICACIONS

3 de juny de 2005

Idea/es de cultura i arts escèniques

Patricia Traperó Llobera
Universitat de les Illes Balears

Si consultam l'epígraf corresponent al terme *cultura* als diccionaris d'ús hi trobam habitualment les següents accepcions: 1. Conjunt de coneixements intel·lectuals i artístics no especialitzats, adquirits per una persona mitjançant l'estudi, les lectures, els viatges, etc. 2. Conjunt de coneixements, formes de vida i valors que caracteritzen un col·lectiu humà. 3. Coneixements adquirits que enriqueixen l'esperit i afinen el sentit crític i el gust. 4. Conjunt de coneixements, grau de desenvolupament científic i industrial, estat social, idees, art, etc. d'un país o una època i 5. Conjunt d'actituds i comportaments adquirits en un col·lectiu humà.¹

Les accepcions esmentades descriuen, des del nostre punt de vista, dues idees de *cultura* que són complementàries. Per una banda, el fet cultural és entès com a procés individual que la persona assoleix al llarg de la seva vida i que es relaciona amb les manifestacions humanes i intel·lectuals de la seva època i entorn. I, per una altra, la cultura és definida en el seu sentit antropològic,² tal com feren, entre

1. Diccionari descriptiu de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans. <http://dec.iecat.net/ddlc/index.asp> i MOLINER, María (1979). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

2. Vegeu els treballs de Bronislaw MALINOVSKY en obres com *The Scientific Theory of Culture* (1922) o *The dynamics of culture change* (1961), on establirà un panorama dels distints estrats culturals dels usuaris (tribals en aquest cas) segons les necessitats biològiques i alimentàries que establiran un determinat sistema de pensament i de creences que van des del coneixement fins a les arts i cerimònies, tot passant per la màgia i la religió. També són importants les aportacions de GEERTZ, Clifford (2000). *The interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books.

d'altres, Malinovsky o Geertz, de manera que la cultura o civilització és aquella totalitat complexa que inclou el coneixement, les creences, l'art, la moral, el dret, els costums i tots els hàbits i capacitats adquirides per l'home com a membre de la societat, és a dir, com a conjunt integral constituït pels béns en el sentit més ampli del terme i les normes que regeixen els distints grups socials. Aquesta segona visió serà promoguda per la UNESCO en el seu *Informe mundial de la cultura*³ de 1998 on es planteja una noció extensa de diàleg que serveix per a caracteritzar les societats a partir d'uns determinats trets distintius. No hi ha, doncs, un únic concepte de *cultura* sinó que parlem de *cultures* ja que, en definitiva, ens referim al conjunt de valors que defineix cada una de les comunitats-societats existents.

Aquesta ràpida introducció ens serveix per a plantejar els elements que donen títol a la nostra exposició i que hem concentrat en les relacions entre les idees de cultura i arts escèniques en el seu vessant de recerca teòrica i pràctica que hem agrupat de manera diguem-ne operativa en tres paràmetres que se superposen i interactuen de manera constant:

a) No podem separar els models d'anàlisi del fenomen escènic de les dues idees de cultura exposades i que han donat lloc a una espècie d'evolució teòrica que podríem denominar com el «pas de la semiòtica als estudis interculturals».

b) No podem deixar de banda els distints plantejaments que es donen conceptualment entre l'anomenat *teatre* (com a sinònim d'espectacle en el sentit occidental-*western*) i les *performing arts*, terme de difícil traducció i que suposa ampliar considerablement l'espectre d'actuació de les activitats susceptibles de ser considerades espectaculars.

c) No podem obviar el fet que els avanços tecnològics, la rapidesa dels sistemes de transmissió de la informació i el fenomen de les indústries culturals són aspectes que afecten

3. UNESCO (1998). *Informe mundial de la Cultura. Cultura, creativitat i mercats*. Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya.

les manifestacions escèniques des d'esquemes econòmics, però també estètics, metodològics i de configuració de noves professions per als integrants de les anomenades *nòmimes teatrals* o *nòmimes de l'escena*.

Per tal de visualitzar cada un d'aquests aspectes, començarem per fer una simulació bastant simple però efectiva que habitualment realitzam als nostres alumnes amb dues preguntes sense cap altre valor que l'anecdòtic: 1. Com definiríeu la cultura? i 2. Suposem que ocupau un càrrec polític en una institució pública (nacional, autonòmica, universitària) dedicat a la gestió de la secció cultural, quins continguts li donaríeu?

Les respostes a la primera pregunta solen correspondre als presupòsits intel·lectuals, és a dir, a la definició proposada per la UNESCO en el sentit de la reafirmació de les identitats geogràfiques, lingüístiques o comunitats espirituals en el sentit més ampli del concepte i que veiem repetit sistemàticament en els temaris de la gran quantitat de màsters, postgraus i seminaris als quals podem assistir i que contenen en el seu títol el concepte de gestió cultural. Però les seves aplicacions, és a dir, la segona resposta, es veuen concretades en la seguretat d'epígrafs com teatre, cinema, música (clàssica i ètnica preferentment), literatura o arts plàstiques com a sinònims d'una visió unívoca de la cultura en una concepció eminentment europea i refrendada pels estudis estètics de la classificació de les arts en general i de les ciències de l'espectacle en particular, com podem trobar en les aportacions d'Anne Ubersfeld en la seva separació entre arts de l'espectacle, arts de la representació, arts escèniques i arts de la reproducció mecànica, o en l'aportació de Tadeusz Kowzan amb la seva clàssica dissecció de les arts, tot atenent a criteris espaciotemporals,⁴ entre d'altres autors.

4. AUTORS DIVERSOS (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. Brussel·les: Klincksieck/Labor. I KOWZAN, Tadeusz (1975). *Littérature et spectacle*. Varsovia: PWN/Mouton.

Així, sembla que les programacions culturals conceben la *cultura* com un sistema autònom d'acció, com un conjunt de codis que conformen una globalitat per a cada un dels elements artístics sense cap tipus de relació amb la resta de disciplines, tot donant-se una espècie de «preservació» dels models culturals «tradicionals» sense cap voluntat de dinamització o transformació culturals, amb un sentiment gairebé de por per la pèrdua d'uns hipotètics valors socials propis.

Aquesta primera opció la podem lligar a la idea de *cultura-sistema*, proposada analíticament pels estructuralismes i la semiòtica de la cultura al llarg de la segona meitat del segle XX,⁵ on els fenòmens escènics o, més ben dit, teatrals, seran disseccionats en els seus components o codis, des de mecanismes narratològics, des de perspectives comunicatives, significatives, productives, en les aproximacions a l'estructura externa, en els seus factors de recepció des de paràmetres significatius i així successivament.⁶

Totes aquestes possibilitats es concentraran en una única idea, la de posada en escena, plantejada habitualment com a conjunt dels mitjans d'intepretació escènica, com a activitat consistent en la disposició d'un determinat espai i temps de l'acció d'una obra dramàtica i concebuda com a mecanisme aglutinador dels elements analitzats i disseccionats prèviament.

La posada en escena serà sinònim de «visionat d'un text dramàtic sobre l'escenari», sense que el text hagi de ser necessàriament l'element prioritari. Aquest plantejament, sorgit de la cultura-sistema, resultarà absolutament innovador per als estudis teatrals que fins al moment es concentraven únicament en les històries de la literatura dramàtica. D'aquesta manera, entre els anys setanta i vuitanta es publiquen al territori nacional una sèrie de textos de caire

5. LOTMAN, Juri (1979). *Semiòtica de la Cultura*. Madrid: Cátedra.

6. No mencionam cap bibliografia en aquest punt ja que correspondria a cada un dels textos de la semiòtica teatral i, per tant, excediria la brevetat que demana una nota a peu de pàgina.

semiòtic que introduiran les aportacions d'aquesta escola, així com la reivindicació del fet teatral com a quelcom més que un fenomen literari. En aquest sentit volem remarcar que, des del nostre punt de vista, s'observa una clara dissecció entre investigadors de parla castellana enfront dels investigadors catalans. Si els primers continuen generant treballs textuais, els segons proposen una revisió conceptual i assequible per al públic del sentit de l'espectacle amb les aportacions, a tall d'exemple (amb la data inicial de 1972) d'autors com Xavier Fàbregas,⁷ Ricard Salvat⁸ o Joan Abellan,⁹ la tasca editorial de Gustavo Gili en la seva col·lecció «Comunicació Visual»,¹⁰ la publicació de la revista *Eutopías* de la Universitat de València, dirigida per Antoni Tordera, o *Estudis escènics* de l'Institut del Teatre de Barcelona¹¹ (des del número 21, primer volum en català que incorporarà articles dels principals investigadors nacionals i internacionals). Tots els noms esmentats, a diferència de l'àmbit castellà, tendran com a característica essencial el fet de tenir una llarga i consolidada tradició professional en l'escena, com a dramaturgs, directors, crítics, a més d'estar, la majoria d'ells, relacionats amb la creació d'escoles d'art dramàtic o d'estar en contacte directe amb les institucions superiors de docència escènica. No volem deixar d'esmentar en aquesta ràpida revisió la celebració del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya que tengué lloc entre el 19 i el 25 de

7. FÀBREGAS, Xavier (1972). *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62 i (1979). *Iconologia de l'espectacle*. Barcelona: Edicions 62.

8. SALVAT, Ricard (1983). *El teatro, como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos editor.

9. ABELLAN, Joan (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Monografies de l'Institut del Teatre.

10. El consell editorial de la col·lecció estava format per Roman Gubern, Tomas Llorens, Albert Ràfols Casamada, Ignasi de Solà-Morales Rubió i Yves Zimmermann.

11. A partir especialment del núm. 22, on ja consta el nom d'*Estudis escènics* (1983).

maig de 1985, que reuní un nombre importantíssim de participants i que es convertí en un espai essencial d'intercanvi d'experiències teòriques, però especialment de les pràctiques escèniques mundials, en un sentit que, en terminologia actual podríem qualificar com a interculturals¹² i el seminari «Escriure per a l'escena», coordinat per Antoni Tordera i Francesc Nel·lo que tengué lloc a Barcelona el 1984, patrocinat per la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, amb la participació de noms en aquell moment representatius de les noves tendències investigadores com Jean-Marie Pradier i de l'escena, com és el cas d'Esteve Grasset o membres de la primera Fura dels Baus i on ja es començaven a apuntar elements de gestió cultural aplicats a la recerca de les arts escèniques.

Però, tornant al fil argumental d'aquest treball, podem dir que, de manera general, les aportacions teòriques aplicades bàsicament a les posades en escena occidentals es veuen contradites per la pràctica teatral (i també cinematogràfica) on trobam referències constants al concepte d'integració de les arts i de les diferents cultures per tal de configurar noves propostes estètiques escèniques.

Les aportacions aparegudes al primer terç del segle xx amb postulats com el de Meierhold, amb la seva idea d'*Studio*; el dels representants de la FEKS (Fàbrica de l'Actor Excèntric); les estètiques, els *trainings* i les coreografies dels ballets russos; les visions antropològiques d'Artaud i Eisenstein, i la visió filosòficopolítica d'inspiració asiàtica de Brecht; les distintes fases del treball de Grotowsky; el Tercer Teatre de Peter Brook, o les investigacions escèniques d'Eugenio Barba amb la incorporació de conceptes econòmics com a intercanvi d'experiències pedagògiques, estètiques i antropològiques, insistiran en la necessitat d'assimilació d'altres idees i models culturals per a l'evolució de les

12. El congrés fou organitzat per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i comissariat per Jordi Coca. Les actes foren publicades el 1989 en quatre volums per la Diputació de Barcelona.

anquilosades estètiques occidentals que, paradoxalment, no tendran una benedicció institucional fins a l'aparició de l'informe de la UNESCO de 1998. No hi ha dubte que, entre els anys vuitanta i noranta, es comencen a produir canvis teòrics respecte de la idea de cultura ja que aquesta serà considerada com a entitat viva i activa que fusiona, crea, adquireix i reinventa significats a partir de la seva immersió en un món complex, on el desenvolupament econòmic, el tecnològic, els mercats i les indústries culturals,¹³ les reivindicacions de sectors fins aleshores marginats, i els moviments migratoris transformen el món en un constant i ràpid flux informatiu, on sorgeixen nocions noves en el vocabulari de les ciències socials (com ara els d'*hibridació* i *complexitat cultural*) que afectaran el món de les arts escèniques.

Així, enfront de la idea de posada en escena i d'espectacle, es desenvolupa la idea de *performance*¹⁴ i de *performance studies-cultural studies* definits com a forma de comportament comunicatiu que forma part o és subsidiari de cerimònies rituals, reunions públiques i diversos sentits d'intercanvi d'informacions, béns i costums,¹⁵ així com la idea d'*escenologia*, terme proposat per Grotowsky i plantejat com a mecanisme d'anàlisi, on es produeix l'abandó de les estra-

13. En aquest sentit, en són mostres les creacions d'instituts de noves professions de la cultura, la insistència de la Organització Internacional del Treball (OIT) a prioritzar els treballs derivats de la cultura i, finalment, reflexionar sobre les distintes fases de la professió a Catalunya on el trajecte ha estat el de creativitat-consolidació de companyies i del mercat-creació d'indústries. Aquest últim punt és diferent en el cas de les Illes Balears on, des del nostre punt de vista, actualment, s'estan posant en evidència les conseqüències de la trajectòria creativitat-creació d'indústries o empreses, consolidació pendent.

14. BERGHAUS, G. (2001). *New approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Tübingen: Niemeyer.

15. SCHECHNER, Richard (2001). «What is "performance studies" anyway?». Dins: BERGHAUS, G. (ed.). *New approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Tübingen: Niemeyer. Pàg. 1-11. Vegeu també (2002). *Performance Studies, an introduction*. Nova York i Londres: Routledge.

tègies unidimensionals de recerca per a adoptar una perspectiva transdisciplinària que inclou les ciències neurocognitives i planteja un diàleg entre els experts científics i els actors-*performers*, de manera que les arts de l'espectacle formaran part de les anomenades *ciències del viu*, tal com es va poder veure a l'exposició amb aquest nom en el marc del Festival d'Avinyó de 1984.¹⁶

El desenvolupament de plantejaments conjunts entre els investigadors i els pràctics teatrals amb els exemples paradigmàtics especificats anteriorment i fomentats des d'institucions-laboratori com l'ISTA (International School of Theatre Anthropology),¹⁷ el Teatre Laboratori de Wroclav, el Centre Internacional de Creació Teatral, o d'institucions universitàries com el Performance Studies Department de Nova York, dirigit per Richard Schechner,¹⁸ i secundats parcialment per les universitats europees com Bologna amb Marco de Marinis, l'Aquila-Roma³ amb Nicola Savarese o París-VIII amb Patrice Pavis i Jean-Marie Pradier separatament, no té una translació a l'àmbit nacional, encara amb un fort dogmatisme literari¹⁹ o d'explicació literària dels es-

16. PRADIER, Jean-Marie (2001). «Ethnoescenology: Flesh is Spirit». Dins: BERGHAUS, G. (ed.). *New approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Tübingen: Niemeyer.

17. El treball de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), fundat el 1979, és definit de la següent manera: «Is a multicultural network of performers and scholars living life to an itinerant university whose main field of study is Theatre Anthropology.» <http://www.odinteatret.dk>.

18. Richard Schechner, a l'article esmentat anteriorment, explica la problemàtica de creació de departaments «estrany» per als investigadors dogmàtics.

19. Cal destacar els treballs liderats per José Romera Castillo amb el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Siliten@) de la UNED, centrats en la reconstrucció de la vida teatral espanyola des de paràmetres de la representació, amb recollides de dades històriques per tal de conèixer quina era la vida teatral al territori nacional. Aquests aspectes són absolutament necessaris per refer les històries del teatre actual des d'altres perspectives que són, en la seva definició, descriptives.

pectacles²⁰ fomentat, sens dubte, per la manca d'àrees de coneixement escèniques des d'àmbits ministerials, així com una regulació de les «personalitats acadèmiques» de les escoles superiors d'art dramàtic que sembla que seguiran formant part del sistema educatiu no universitari, aspectes que, des del nostre punt de vista, consolidarien i afavoririen la consideració social i investigadora de les arts escèniques.²¹ Uns plantejaments resoltos a bona part del territori europeu, nord-americà i iberoamericà i que han ampliat les perspectives investigadores dels fenòmens culturals en general i de les arts escèniques en particular, tot seguint cinc línies teòriques fonamentals:²²

a) *Performance* i procés cultural: el fet de repensar la cultura com a verb i no com a concepte, del procés en lloc del producte, com a experiència viva.

b) *Performance* i pràctica etnogràfica: quina és la relació que s'estableix entre l'observador i l'observat, entre el coneixement i el coneixedor.

c) *Performance* i hermenèutica: quins tipus de coneixements es potencien o desplacen quan una activitat humana és considerada com a via de saviesa, un mètode de qüestionament crític, un mode de comprensió.

d) *Performance* i recerca: hem d'entendre la recerca com a dades teòricament empíriques subministrades per l'investigador o si aquest ha d'ésser un transmissor-filtre de les experiències dels processos de creació.

20. Com es pot veure en la majoria de comunicacions del Simposi que ocupen aquestes pàgines i que són bona mostra de la nostra reflexió panoràmica.

21. El tema que proposam sobre les escoles d'art dramàtic i la seva adscripció, o no, a la universitat excedeix les pàgines que ens ocupen, però és fonamental per al plantejament de nous mecanismes de recerca conjunt entre teòrics i pràctics de les arts escèniques.

22. Seguim l'exposició de CONQUERGOOD, Dwight (1991). «Rethinking ethnography: Towards a critical Cultural Politics». *Communications Monographs*, vol. 58, pàg. 190.

e) Política de la *performance*: quina és la relació amb el poder; com poden servir les activitats artístiques per a reproduir, sostenir, repta, subvertir o criticar les ideologies.

Part d'aquestes línies teòriques, que qüestionen el paper de l'investigador en arts escèniques i proposen un nou model de recerca, ja les trobam als anys setanta quan, al si dels debats semiòtics, es planteja una tendència de base sígina peirceana i morrisiana que incideix directament en la necessitat de reflexió sobre els processos de creació dels anomenats fins aleshores *fenòmens artístics*, i avui coneguts com a *productes culturals*. En l'anomenada *semiòtica de la producció* que es desenvoluparà de manera exclusivament teòrica, ja que els elements d'anàlisi seran bàsicament productes acabats, posades en escena bàsicament, bé en el seu desenvolupament linial des de punts de vista d'emissió o de recepció, però no en el seu procés evolutiu.

Els aprofitaments solen ser externs, de manera que l'investigador subministra dades empíriques tot oferint visions subjectives-deductives del producte acabat que pot coincidir, o no, amb la realitat del procés de creació. De tal manera que les recerques solen convertir-se en possibilitats de models analítics o mecanismes d'explicació del fenomen teatral des de perspectives combinades²³ i que podem trobar de forma explícita al manual *La representació teatral*,²⁴ on es fa una aportació sintètica teoricopràctica que afavoreix la comprensió general del fenomen escènic per a lectors no necessàriament especialistes en la matèria i que també trobam en

23. I aquí hem de mencionar la nostra pròpia tesi doctoral *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*. Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1995, on analitzàvem el producte final del muntatge *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* de Christopher Marlowe i Bertolt Brecht, dirigit per Lluís Pasqual per al Centro Dramático Nacional.

24. BATLLE, Carles i altres (2003). *La representació teatral*. Barcelona: Editorial UOC.

treballs introductoris a l'art escènic d'investigadors de parla castellana com la *Historia básica del arte escénico* de César Oliva i Torres Monreal.²⁵ Igualment podem parlar en aquest sentit de distintes formes de reconstrucció de la vida escènica tant des de perspectives sincròniques com diacròniques, amb mostres d'àmbit internacional com el projecte *Performance in History* de la Universitat de Nova York, o nacionals, com és el cas de les tesis doctorals sobre la vida teatral a les distintes comunitats dirigides des del Seliten@ de la UNED, o els exemples més propers com el del *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, promogut pel Govern de les Illes Balears des del 2001, o projectes de recerca com el dirigit per José Antonio Sánchez *Creación de un archivo audiovisual, sitio en la red y edición multimedia de una historia de las artes escénicas* (2002-2004), així com els distintes repertoris biogràfics i treballs promoguts des de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE),²⁶ des de paràmetres absolutament escènics.

Les cinc coordenades plantejades pels *performance studies* proposen, doncs, una nova visió de les arts escèniques dins l'àmbit cultural no com a concepte sinó com a experiència viva, com a procés. I és en aquest punt on ens hem de referir al canvi que es produeix a partir dels anys vuitanta entorn de la recerca dels fenòmens escènics. Si als inicis de la semiòtica els debats es centraren en la discussió de la llicitud de l'estudi del fenomen teatral (cosa que no succeí amb altres arts de l'espectacle com és el cinema) constatam que l'investigador dels fenòmens performatius és considerat com a transmissor o filtre de les experiències en el procés que duen a terme els creadors escènics. En aquest sentit, es produeix una amplificació dels tipus de fenòmens potenciats, ja que

25. OLIVA, C. I TORRES MONREAL, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

26. MAS, Joan i altres (2003). *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. Palma de Mallorca: Edicions de l'Abadia de Montserrat / Leonard Muntaner editor. HORMIGÓN, J. A. i altres (2004). *Directoras en la historia del teatro español*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

les arts escèniques són considerades com a vies de transmissió de coneixement, o d'ideologia en el sentit més ampli del terme, així com a mètode de qüestionament crític. I és en aquest punt on la combinació de la teoria i la pràctica es fa més efectiva i del que és bona mostra l'anomenada Universitat de Teatre Eurasià, amb investigadors com Lluís Masgrau i *performers* com Toni Cots entre d'altres, o el projecte *Laboratorios Teatrales Europeos como innovadores culturales* format per l'Odin Teatret, el Théâtre du Soleil, la Atalaya-TNT, el centre Grotowsky i el Teatro Tascabile de Bèrgam. En qualsevol cas ens referim a aspectes de les arts escèniques fomentades des d'institucions europees que consideren les arts escèniques (si bé hem de lamentar no poder gaudir de programes equiparables als audiovisuals com és el cas de projecte Media II) com a eines de dinamització cultural en el seu vessant investigador, l'exemple que hem comentat, com a productiva amb exemples paradigmàtics a nivell escenicoteàtric com el de Fura dels Baus.

I és en aquest punt on hem de fer referència a dos conceptes fonamentals que incideixen en els plantejaments escènics actuals: *interculturalitat* i *globalització*, que poden ser considerats com a peces clau dels anomenats *cultural studies*, tendència consolidada en el món anglosaxó (amb projectes modèlics com el de Rustom Barusha, Maria Shetsova, Susan Bennett o Bonnie Marranta),²⁷ amb esquemes amplíssims pel que fa a la immersió de les manifestacions artístiques i humanes, no des de perspectives exclusivament estètiques o

27. Podeu consultar part dels treballs d'aquests autors al text de BERGHAUS, G. (ed). *New approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Tübingen: Niemeyer. Igualment és imprescindible la lectura del llibre de BHARUCHA, Rustom (1990). *Theatre and the world. Performance and Politics of Culture*. Londres i Nova York: Routledge. Finalment és important la tasca de Bonnie Marranta a les edicions del MIT *Press Journals* amb la publicació del «Performing Arts Journal». Un dels textos fonamentals és el de MARRANTA, B. I DASGUPTA, G. (1991). *Interculturalism & Performance*. Nova York: Performing Arts Journal Publications.

etnogràfiques, sinó emmarcades en un fenomen global que és la *cultura*. Una cultura polifacètica tant en les seves manifestacions pràctiques com en el resultat de la investigació.²⁸

Una primera mostra que incideix en el plantejament d'interculturalitat el trobam en els anomenats *estudis culturals globals*, és a dir, la delimitació de quins són els mecanismes de recepció d'un producte cultural tot atenent les seves circumstàncies politicosocials concretes, en especial el que s'ha anomenat *model postcolonial* o de mescla dels processos performatius, que serviran per a matisar la separació conceptual entre el *western* i el *no-western*, amb aplicacions específiques a les *performances* domèstiques de l'Índia i el nord d'Àfrica i que, en certa mesura, s'han fet ressò de les propostes escèniques de la dansa del segle XX, com la d'Arianne Mnouchkine i, especialment, la de Peter Brook amb els seus muntatges del *Mabbarata* i el *Hamlet*, amb tots els seguidors de l'estètica oriental com a tàctica de màrqueting de vestir un producte occidental de manera semblant als productes culturals orientals en un ús indiscriminat d'una forma externa interculturalitzada, cosa que no succeeix per exemple en el cinema o en el fenomen de la música-fusió.²⁹

En qualsevol cas, els *estudis culturals globals* posen en evidència l'extrema relació entre la idea de *performance* i els

28. Volem fer notar que, en l'àmbit nacional, els *culturals studies* es troben en una fase idèntica als primers moments de la semiòtica, és a dir, de recel per part dels investigadors canònics que consideren que les temàtiques d'aquests tipus d'estudis són excessivament oberts i pateixen de metodologies científiques i rigoroses per als temes que tracten. En certa mesura, es repeteixen cada una de les fases de la primera semiòtica.

29. Vàrem fer una reflexió sobre els mecanismes de la *interculturalitat* i la *globalització* a TRAPERÓ, P. I MARTORELL, M. (2004). «Teatro y cine: ¿nuevos ejemplos de interculturalidad y globalización?», comunicació presentada a l'XI Congrés Internacional de l'Associació Espanyola de Semiòtica, organitzat per la Universitat de Las Palmas. Igualment és interessant el plantejament fet per GILBERT, J. I PEARSON, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, techno, drum'n'bass y garage*. Mèxic: Paidós.

conceptes de polítiques de la *cultura*, de manera que es comença a evidenciar no només el fet que les arts escèniques serveixen per a potenciar, negar, transgredir o matisar les polítiques culturals, sinó que la realitat globalitzadora duu implícit un pluralisme cultural on es trenca la visió *eurocèntrica* per la perspectiva de l'anomenat Tercer Món.

Així, les línies de ruptura també es concentraran en el canvi de la supremacia del teatre textual en favor d'altres maneres d'explicar el fet escènic, i insistim en el concepte d'explicar, perquè les pràctiques escèniques ja recollien els esquemes intel·lectuals de les actualment anomenades *dramaturgies no verbals*, poètiques del cos i la imatge provinents de l'art conceptual dels anys setanta, la dansa-teatre, la vídeo-dansa, els *trainings* actorals interculturals o el nou concepte circense o del món dels titelles i que compten amb les investigacions, entre d'altres, de José Antonio Sánchez o Mercè Saumell.³⁰ Podem dir, doncs, que en aquests moments es produeix una sorprenent correspondència entre la pràctica escènica i els seus consegüents teòrics, o si es prefereix, s'ha anat de la mera especulació intel·lectual a la relació amb el món real de l'escenari. Una correspondència que no trobam, però, en el cas de l'estudi de l'actor des del seu aspecte creatiu, ni en els plans d'estudi de les escoles superiors d'art dramàtic³¹ amb propostes necessàries, però absolutament estandaritzades en matèria interpretativa.

I si fins aquí ens hem referit a l'epígraf d'interculturalitat, ara ens hem de referir per finalitzar el nostre resum a un altre aspecte que matisa i afecta les arts escèniques: el concepte econòmic de *globalització*, i com a conseqüència d'aquesta, la visió tecnològica mundial a partir de les xarxes de comunicació i de l'ús comú de les etiquetes «digital» i «virtual». Per una banda, es plantejarà el concepte de *ciberteatre*

30. SÁNCHEZ, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

31. Llevat d'alguns casos com són determinades assignatures optatives o tallers que s'han centrat bàsicament a l'Institut del Teatre.

o teatre digital, amb un suport de recerca diferent a l'utilitzat fins al moment, ja que és bàsicament tècnic i que serà definit per la Fura dels Baus com a «suma d'actors i bits 0 i 1 que es desplacen per la xarxa»,³² on, hipotèticament, l'espectador es pot convertir en actor virtual i els actors podran interactuar sense que sigui necessària la seva presència al mateix lloc i hora. Remarcam la idea d'hipòtesi perquè en molts casos el *ciberteatre* no és més que una estètica amb un ús tecnològic de transmissió. Igualment, trobam una sèrie de treballs d'aplicació de la *realitat virtual* (VR) al teatre, com són les realitzades per les universitats americanes, que normalment són aplicacions informàtiques aplicades al disseny escènic i que habitualment fan part dels plans d'estudi dels centres de tecnologies de l'espectacle, però que també han donat lloc a un nou vessant del treball actoral, una ampliació en les perspectives interpretatives o, si es prefereix, un nou tipus d'actor, l'actor tridimensional o electrònic, que no té un referent als plans d'estudis d'art dramàtic, com sí tendrà el treball de l'actor davant la càmera,³³ així com el nou paper de l'animador o el supervisor d'efectes especials per al teatre de titelles,³⁴ de tal manera que aquests elements

32. Independentment dels postulats teòrics de la Fura dels Baus, és important el text següent: BORELLI, M. I SAVARESE, N. (2004). *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*. Roma: Carocci editore.

33. El treball de l'actor amb éssers no presencials es pot contemplar a distints *making of* de pel·lícules com *The lord of the rings* o *I, Robot*. En aquest sentit va ser interessant sentir com l'actor nord-americà Will Smith en la seva entrevista del programa *Inside the Actors' Studio* planteja que als actors no se'ls ensenya com interpretar seguint només una veu que els diu el que se suposa que sortirà posteriorment al film.

34. Vàrem tractar el tema de les relacions entre el teatre i el cinema d'animació a TRAPERO, P. (2003). «Cine de animación: los nuevos titreros», ponència presentada al XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, amb l'epígraf *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, organitzat a Madrid per la UNED.

ja formen part, juntament amb el *dialogue coach* televisiu de les noves professions de les arts escèniques.

Al llarg d'aquestes pàgines hem volgut posar de manifest el moment d'estancament que s'està produint dins l'àmbit català (i dins l'àmbit espanyol en general) en matèria de recerca en arts escèniques. Si els anys vuitanta suposen l'entrada de nous models de reflexió sobre el món del teatre amb les aportacions semiòtiques, principalment italianes, que donaren lloc a la celebració d'una multiplicitat de cursos i encontres d'intercanvi de propostes provinents en la majoria de casos del món de la pràctica teatral, el final del segle XX es caracteritza per una manca de reflexos per part dels investigadors davant la rapidesa dels canvis culturals, tecnològics, estètics i socials que no s'han sabut traslladar als resultats de la recerca. Temes com la interpretació des dels paràmetres creadors, l'enorme distància que separa els teòrics dels pràctics teatrals i a ambdós del món de la creació audiovisual, la convergència interdisciplinària de la dansa, la interculturalitat en les relacions del *western* i *no-western*, i també en el propi àmbit geogràfic urbà o en les noves formes avantguardistes de l'art que han arribat als audiovisuals però no al teatre. Són punts de partida que postren la necessitat d'intentar establir i crear correlats metodològics de reflexió i anàlisi oberts a la realitat que ens envolta que, sense dubte, oferiran noves perspectives a l'estudi de les arts escèniques, noves formes de col·laboració professional i podran servir, per què no, perquè les teories i les investigacions ajudin les arts de l'espectacle a evolucionar estèticament.

Els espais del «jo» Suggeriments per a una recerca

Jaume Mascaró Pons
Institut del Teatre / Universitat de Barcelona

Aquesta comunicació no és el producte d'una recerca sistemàtica ni el resum d'un treball sobre el teatre català contemporani. És només una breu exploració de les possibilitats d'una idea, o millor d'una intuïció, que podria orientar algunes recerques futures sobre teatre. També és important subratllar que la perspectiva des de la qual es proposen aquests suggeriments no és el de la historiografia teatral, ni el de la filologia ni, per descomptat, el de la dramaturgia, sinó el de l'antropologia o, potser per dir-ho amb més amplitud, el de les ciències socials. No orec que calgui demanar disculpes per atrevir-se a fer incursions en camps aliens, perquè la perspectiva interdisciplinària és un valor àmpliament compartit amb els amics i col·legues de l'Institut del Teatre i, per això mateix, estic segur que comprendran alguns dels atreviments conceptuals i discursius que segueixen, així com el fet que tingui la gosadia de recordar coses que per a molts dels que m'escolten deuen ser prou conegudes i fins i tot trivials.

I.

La recerca que vull suggerir pren com a premissa la tesi que «els individus, en la nostra societat, construeixen la seva identitat social de forma semblant a com els actors construeixen els seus personatges». Una tesi semblant pressuposa, des de la tradició antropològica, acceptar, en major o

menor grau, la línia de reflexió construccionista,¹ desenvolupada en diferents formes per un grup de teòrics i investigadors que, preocupats inicialment pels temes de marginació social, van donar una especial importància a l'anàlisi de les «situacions» i als processos de socialització, afirmant que «és la comunitat o el grup social qui proporciona a l'individu la seva unitat de personalitat». Per tant, el que anomenem «jo», o més exactament el «mi mateix» (en anglès, *self*), no és només un fet biològic individual, sinó un procés dinàmic d'autoreconeixement, que és directament dependent dels processos de socialització. Una línia particular derivada d'aquestes reflexions fou la coneguda com a «interaccionisme simbòlic», la forma més popularitzada del qual és la desenvolupada els anys seixanta i setanta per Erving Goffman (1922-1982), a través dels seus textos sobre interacció i les seves propostes d'una sociologia de la vida quotidiana. És en aquest autor on trobem de forma explícita una teoria dramaturgic de la comunicació humana i de la construcció del «jo».² Tant a la seva primera obra publicada, *The Presentation of Self in Everyday Life*, de 1959,

1. Aquesta línia de reflexió, més que «escola», fou esbossada en sociologia per Simmel, fonamentada en el pragmatisme social de Peirce (1839-1914), W. James (1842-1910) i Dewey (1859-1952) i desenvolupada en sociopsicologia, entre 1920 i 1932, pel grup conegut com Escola de Chicago, en el qual destaquen Thomas (1863-1947), Park (1864-1944) i molt especialment G. H. Mead (1863-1931).

2. També podríem fer referència al corrent de la sociologia fenomenològica d'Alfred Schütz (1899-1959) i la seva obra *La construcció significativa del mundo social*, publicada a Viena el 1932 i reeditada el 1960. Aquesta obra inspira directament la de Peter Berger i Th. Luckman, *The social construction of reality* (1966), de la qual hi ha una edició catalana de 1988. En una línia semblant, però més influït per Wittgenstein, caldria citar a Rom Harré, *El ser social; una teoria para la sicología individual* (1982). Cf. Vegeu també HARRÉ, R. (1986). *The social construction of emotions*. Oxford: Blackwell.

Alguns autors voldrien aproximar al construccionisme, les posicions de Foucault sobre els processos historicoculturals de subjectivació.

com, sobretot, a *Frame Analysis*, de 1974, es descriuen amb detall les estructures, mecanismes i processos de les relacions comunicatives humanes, en les quals els individus despleguen el repertori de rols que la societat ha estructurat com a formes de comportament i, a través dels quals, els individus poden ser «reconeguts» i, per tant, es poden «reconèixer». La comparació entre la interpretació d'un actor i la interpretació d'una persona en la vida quotidiana és formulada de forma explícita per Goffman (i cita com a exemple a John Gielgud interpretant Hamlet). La diferència, diu, és que el personatge que interpreta l'actor és fictici, i els personatges que interpretem cadascun de nosaltres són «reals». Podríem dir que l'actor pot distanciar-se dels seus papers, dels seus personatges, però no sembla tan senzill fer el mateix en alguns dels rols a través dels quals despleguem la nostra vida i a través dels quals projectem la nostra «identitat». Les respostes habituals a moltes preguntes sobre la nostra vida o activitat solen tenir un caràcter identitari: «Jo sóc professor a la Universitat de Barcelona», «sóc mecànic», «sóc...». Aquests tipus de resposta que actualitza en el temps la primera pregunta per la identitat social: «I tu quan siguis gran, què seràs?», és avui en franca regressió, i crec que per dos motius principals: el primer perquè avui l'activitat professional ja no és vista com a forma exclusiva d'identitat i, segon, perquè aquesta era una pregunta típicament masculina, vinculada a l'antiga i clàssica divisió sexual del treball, per la qual la vida pública pertanyia als homes i la vida domèstica a les dones.

No voldria, però, allargar aquestes reflexions prèvies al tema que pensava desplegar en aquesta comunicació. Per això potser es podrien esquematitzar les similituds i diferències que, segons Goffman, hi ha entre la vida social i el teatre, o més ben dit, quines són les limitacions de l'analogia dramaturgic de la vida social:

TEATRE

fets ficticis
preparació tècnica de l'actor
dualitat actor-personatge
públic fora de l'escena

INTERACCIÓ SOCIAL

fets «reals»
espontaneïtat (improvisació)
identitat actor-personatge
el «públic» forma part
de l'escena

A aquestes diferències bàsiques, caldria, però, afegir-hi una matisació important, ja ben assenyalada per Diderot a la *Paradoxa sobre el Comediant*: en la construcció tradicional del personatge, en la convenció dramàtica clàssica, el personatge no és construït per l'actor sinó per l'autor, el qual crea, elabora i/o defineix els personatges que l'actor encarnarà, «encorporeïtzarà»,³ farà cos visible, però aquesta corporeïtat serà modelada, vestida i ajustada per un «sastre» (o «cirurgià», segons el grau d'intervenció que hom imagini), anomenat «director» d'escena. Podem trobar quelcom semblant en el procés de construcció dels subjectes socials? Qui és aquí l'autor i qui és el director? És en aquest punt on la metàfora teatral de la vida social comença a fer-se inquietant i, alhora, problemàtica. El somni de la construcció de nosaltres mateixos com a autors i actors de la nostra identitat esclata, per poc que analitzem els sistemes de regles socials que fan possible que les persones siguin «normalitzades» en la seva cultura (i no parlem de la possibilitat de reconeixement en contextos culturals aliens). Els processos de socialització són els mecanismes d'aprenentatge dels individus en el «correcte» desenvolupament dels papers socials, dirigits per «directors» socialment reconeguts, que construeixen l'adaptació social en positiu (pares, mestres, etc.) o regulen, en negatiu, les inadequacions no assumibles per la

3. Aquest terme substitueix expressament el que seria més lògic, *incorporació*, per subratllar la idea de configuració corporal. Correspon al terme *embodiment*, habitual avui als textos de llengua anglesa.

societat (aparell coactiu social: sistema policial-judicial i aparell regulador psicosocial: xaman, capellà, psicòleg, psiquiatre, o equivalents).⁴ Quin és, aleshores, el grau real d'autoconstrucció?

Però no es tracta ara de plantejar de nou el problema i el debat del determinisme social, sinó d'invertir els termes i aplicar-los a la construcció teatral pròpiament dita, per veure si tenen alguna utilitat per a l'anàlisi del nostre teatre. Per això, cal anar ja a la qüestió que ens importa: les regles de joc psicosocial estan directament vinculades a factors d'espai i temps. L'escenari social és el marc en el qual el «jo» rep les seves determinacions. I com que el públic forma part de l'escena, és la seva mirada, en darrer terme la que acaba establint l'adequació i l'ajust del paper a interpretar. Aquesta idea condueix a la formulació clau: hi ha tants «jo» com escenaris socials en els quals despleguem la nostra activitat. Goffman recull un text de W. James, en el qual afirmava que «podem dir que [cada individu] té tants “si-mateixos” com grups diferents de persones de qui l'interessa l'opinió. En general, mostra una fase de si mateix diferent a cada un d'aquests grups. Molts joves, seriosos davant els seus pares i mestres, gallegen i s'expressen com a pirates davant els seus amics “durs”» (Goffman, 1959: 49).

L'afirmació de la multiplicitat de «jos» en funció de l'espai relacional dels individus, per altra banda prou coneguda i observada en la vida social moderna, ha esdevingut un dels elements bàsics de la reflexió antropològica contemporània. «Jo» (*self*), en la seva forma reflexiva, designa un constructe personal d'unitat identitària, que dona coherència i sentiment unitari de «mi-mateix», només en tant que cadascú pot integrar en un discurs coherent (autodiscurs, estructura narrativa del jo) la diversitat de «jos» que hom desplega en els diversos escenaris de la seva vida. Però atès que el «jo»

4. La reflexió sobre els «dispositius» del poder i la seva influència en els processos de construcció del subjecte és uns dels capítols més importants de l'obra de Foucault i els seus seguidors.

que es desenvolupa en cada escenari té les seves pròpies regles de desplegament, vinculades a la «mirada» dels altres (és a dir, al joc relacional comunicatiu), com més deslligats o aïllats uns dels altres estiguin els escenaris de la nostra vida, més difícil serà construir la «història» unitària de nosaltres mateixos.⁵ Descrit així el procés de construcció del jo social, el drama de la nostra societat no seria el risc d'escissió interna, la famosa, per repetida, tendència esquizoide d'uns individus reclamats a satisfer pulsions contradictòries, sinó la dispersió de la pròpia identitat en la multiplicitat desintegrada dels espais desconnectats de la nostra existència. Si tota identitat es fonamenta en l'alteritat que la confronta i li serveix de mirall de reconeixement la societat contemporània haurà d'assumir cada vegada més l'existència d'individus que són i viuen com a molts, en la línia del poeta de la multiplicitat de sí, que escrivia «cada umo e muita gente». Pessoa, és clar.

II.

És per aquesta via, que la «construcció social del jo» esdevé «construcció dramàtica del jo», en tant que tots estem forçats a voler ser autors de nosaltres mateixos, i ningú renuncia a poder contar, ni que sigui als néts (o als companys d'asil geriàtric, si estan disposats i en condicions d'escoltar), la història, més o menys coherent, de la nostra vida.

5. En aquesta qüestió caldria poder aprofundir en el fet de no confondre l'estructura múltiple dels rols socials i el procés de construcció d'identitat personal, considerant que sovint la *identitat* no és altra cosa que la substantivació d'alguns dels rols socials. Això em sembla molt evident en el procés històric pel qual s'estableixen les identitats de gènere, masculí/femení, que depenen de la divisió social de funcions productiva i reproductiva, respectivament. En el moment en què aquestes funcions es veuen històricament alterades, les formes d'identitat es veuen forçades al seu replantejament.

Podríem ampliar l'abast de la metàfora teatral aplicada a l'anàlisi de la vida social, però per què no assagem el procés contrari, i analitzem la vida teatral a la llum de les anàlisis socials que hem esbossat?

Com es construeixen els espais dramàtics en el teatre? Ens ajudaria aquesta anàlisi a comprendre millor el valor del nostre teatre i fins a quin punt és un bon reflex de la societat en la qual apareix? (Fixeu-vos que la deformació professional em porta a veure en el text-representació teatral un «document» per a l'anàlisi social, tot menystenint el seu valor cultural «artístic». Caldrà retornar a aquesta qüestió!)

Hauríem, per tant, ara, de mostrar com opera la construcció d'aquests espais dramàtics i posar alguns exemples concrets del teatre català actual, a l'espera d'una recerca més àmplia i detallada, si és que val la pena i algú s'anima a desenvolupar tal recerca.

Ni que sigui amb caràcter de constatació, que per a la majoria de vosaltres serà trivial i òbvia, voldria començar distingint tres nivells de l'espai dramàtic:

a) *L'espai teatral*: És l'entorn físic i material en el qual és desenvoluparà l'acció dramàtica. Aquest espai té un efecte determinant, en tant que marca els límits de les possibilitats representatives i condiciona, per tant, els altres espais. Aquest espai teatral pot ser obert o tancat, construït o no, pot ser un edifici o un espai públic, específic per a l'activitat teatral convencional o no.

b) *L'espai dramàtic*: És l'espai on l'autor (i/o el director) situa l'acció representada. És un espai que pot presentar moltes formes, en funció de l'estil i tipus d'obra.

c) *L'espai escènic*: És el conjunt de dispositius materials (visuals, òptics i acústics) que fan possible la comprensió de l'espai de l'acció dramàtica, el concreten. Aquí els criteris estètics i les possibilitats tècniques són determinants. Hi ha una clara analogia entre la relació *personatge-actor* i la relació entre *espai dramàtic-espai escènic*.

Una història del teatre pot ser confegida a partir de l'evolució d'aquests tres nivells d'espacialitat i de la seva interacció, però jo he de referir-me sobretot a l'espai dramàtic, tot aplicant algunes de les distincions que Goffman va aplicar a l'anàlisi de l'espai social.

En primer lloc, caldria distingir l'*espai físic* de l'*espai relacional*. El primer és l'espai on es situa l'acció dramàtica i que correspon a les indicacions de les acotacions de l'autor. Per exemple, Manuel Veiga, a *16.000 pessetes*, indica: «*Capvespre de Sant Joan. L'espai escènic és un típic quart de casa (30 m²) del barri de la Barceloneta. A la dreta hi ha la porta...*» En canvi, Sergi Belbel, a *Forasters*, diu: «*ESPAI: Un pis gran del centre d'una ciutat. Sala menjador i dormitori, separats per una porta...*»

La determinació de l'espai físic és en ambdós casos semblant, una casa, tot i que varia el grau de precisió en la seva determinació. Aquest grau de precisió pot comportar a vegades, com és en aquest cas, un valor simbòlic afegit, ja que la indicació precisa d'un barri de la ciutat de Barcelona, li dona una significació social més concreta, que la genèrica «*un pis gran del centre d'una ciutat*».

Un altre exemple, podria ser *Raccord*, de Rodolf Cirera, on es diu a les acotacions genèriques inicials: «*L'acció, en una platja imprecisa i en un temps canviant.*» Però a partir de la segona escena, l'espai es va concretant: «*Ens trobem a la vora de la mar. Una duna. Al fons, cap a la dreta, la casa petita d'estiu que hem vist a la fotografia...*» I a les escenes següents, l'espai anirà canviant, en una estructura de canvi de perspectives lligada a la situació dels personatges: «*La casa llunyana del fons, que abans es trobava a la part dreta de l'escena, ara la veiem a l'esquerra...*» A l'escena 5: «*Se suposa que la casa és ara més enllà del prosceni al lloc dels espectadors...*»

En els tres exemples esmentats l'espai físic és una casa, amb les connotacions sociosimbòliques que aquest implica, de classe social i contextualització cultural, però també en els tres casos l'espai físic serveix de marc a un espai de relacions que podríem anomenar «domèstiques», ja que els personatges que s'hi mouen mantenen lligams derivats de

vincles familiars i/o veïnatge, coherents amb el que els espectadors podrien esperar del tipus d'història que sol passar en aquests espais físics. Però en alguns casos els espais físics i els espais relacionals poden entrar en contradicció, o servir de marc a relacions que serien més pròpies d'altres espais. L'espai relacional, més que l'espai físic, determina en bona part el tipus d'obra. Així, Manuel Veiga subtitula el seu text com a «Melodrama social en un acte», i Belbel com a «Melodrama familiar en dos temps». L'anàlisi més detallada d'aquestes dues obres permetria veure dues maneres de jugar amb l'espai: en el cas de Belbel mantenint una estructura dramàtica on els espais són contextualitzacions temporals de personatges que repeteixen, al llarg dels temps, conflictes similars. En canvi, en el text de Sirera, els canvis de perspectiva espacial, li donen una configuració caleidoscòpica d'una notable complexitat dramàtica.

A vegades, l'espai físic pot ser clarament indeterminat, però en canvi l'espai relacional permet a l'espectador «situar» l'acció. Però em sembla que no s'hauria de confondre l'espai físic indeterminat amb l'espai «anònim». Amb aquest terme intento indicar l'existència d'espais relacionals, en els quals les persones queden despallades de les seves característiques individuals, per esdevenir simples entitats o presències físiques anònimes. Una de les característiques principals dels espais públics urbans que solen destacar els estudis antropològics és el caràcter anònim que tenen els centres de les grans ciutats, per oposició a l'estructura de reconeixement dels pobles i els barris. El sentiment de llibertat que sembla oferir un espai en el qual «ningú em coneix», és clarament paradoxal, ja que la relació possible es construeix sobre la prèvia abolició de les característiques que constitueixen la meua identitat personal. Giddens ha parlat de «relacions pures» per referir-se a les relacions humanes basades en aquesta estructura. En un sentit una mica diferent, Augé ha parlat de «no-llocs», per referir-se a aquells espais on les relacions humanes es caracteritzen per la no-relació. Exemples d'aquests espais podrien ser els espais de trànsit i es-

pera, com aeroports, sales d'espera d'hospitals i serveis públics, etc. Confesso que no sé si hi ha en el nostre teatre utilitzacions dramaturgiques d'aquests espais, però penso en la recent pel·lícula *Lost in translation*, con un bon exemple de construcció dramàtica basada en aquesta realitat socioespacial.

Podríem encara afegir algunes distincions més en l'ús dramaturgic de l'espai i parlar d'*espais virtuals*, per referir-nos a la representació visible-audible de processos no lligats a l'acció dramàtica «real», en el sentit d'actual, de present. Una forma d'aquest ús de la virtualitat són els espais *mentals* o *psíquics*, que permeten visualitzar el que pensen els personatges, el que somnien o les seves al·lucinacions. Trobaríem bons exemples d'aquests estructures espacials en algunes de les obres d'autors joves, com algunes de les que he sentit els darrers anys en les lectures dramatitzades a l'Institut. Penso, per citar-ne només un, en l'obra que Victòria Szpunberg va presentar com a text de final de carrera, i que ni tant sols sé si la va arribar a estrenar.

Fins ara he esmentat algunes formes de representació de l'espai vinculades al teatre de text. Tot un altre món és l'espai del *teatre spectacle*, el *teatre visual*, el *teatre ritual*, la *performance*, etc. En tots aquests casos, l'espai dramaturgic tendeix a abolir de manera clara qualsevol construcció de personalitat individualitzada, construint espais que posen l'èmfasi en el *nosaltres*, com a fonament de la pròpia identitat i aquest seria el cas de la majoria de propostes de teatre ritual, o diluint la individualitat en contextos de celebració col·lectiva, subratllat en construccions d'impacte estètic, la desaparició de qualsevol referència al «jo» possible. En tots aquests casos, els espais escènics solen tenir un caràcter «abstracte», en el qual l'espai físic és un recurs estètic o l'espacialitat queda referida a la «pura» corporalitat dels actors. En aquest camp s'obren moltes línies de reflexió sobre les noves formes de teatralitat i la seva relació amb la construcció de la subjectivitat contemporània. Però això desborda de molt la pretensió d'aquesta comunicació.

En aquest repàs de formes de representació de l'espai, hi ha latents tot un munt de qüestions de tipus general, algunes de les quals ja han estat apuntades, però que m'agradaria recordar.

Són els espais definitoris d'un tipus de teatre? Hi ha un espai tràgic i un espai melodramàtic? Per què el teatre europeu o occidental en general, i el teatre català actual, segueix situant les accions en uns espais preferents i recurrents, els domèstics, malgrat la ruptura de les convencions representatives, l'aparició de formes de teatre textual basades en la fragmentació, com assenyalava l'altre dia Carles Batlle, i la desaparició del personatge? ¿Hi ha una correlació possible entre la construcció teatral del «jo» i la construcció social del subjectes en la nostra societat? No tinc una resposta a aquestes qüestions, que desborden l'àmbit de les meves ocupacions professionals, però des de la perspectiva d'un observador de la societat, crec que el nostre teatre analitza els problemes emergents de la construcció social dels individus, com per exemple és el cas de la immigració o del reconeixement de l'altre, des de plantejaments aparentment «tradicionals», on els escenaris dominants són escenaris «domèstics», característics del teatre burgès convencional. És això producte d'una inèrcia de la convenció representativa o una estratègia deliberada i conscient? Quasi preferiria deixar la resposta als futurs investigadors del nostre teatre, per als quals aquestes reflexions són només un apunt i un suggeriment.

Els miralls de la dramaturgia catalana contemporània

*Joan Abellan
Institut del Teatre*

En el meu recent estudi sobre els espais de les obres de la companyia Els Joglars, hi ha un capítol de la introducció dedicat a esbrinar els temes més habituals del seu teatre. En un moment donat, a l'esmentat capítol, comparo l'exuberància temàtica d'aquella companyia amb la de l'autoria dramàtica convencional del mateix context, tot fent algunes afirmacions les quals deixo, cal reconèixer-ho, sense argumentar. Intentaré fer-ho en aquesta comunicació.

Començaré referint-me a l'esmentada exuberància temàtica d'Els Joglars. El teatre d'aquesta companyia presenta un ventall de continguts d'abast ben ampli. L'estudi al qual m'he referit revela un seguit de temes, els quals, en el seu conjunt, recullen i reflecteixen una imatge força complexa del món. I força ambiciosa, tractant-se, com es tracta, de teatre. Segons el meu rastreig i per ordre d'aparició, la companyia, en la seva llarga trajectòria ha tocat els següents temes: els mitjans de comunicació, el sentit de la vida, la competitivitat, la relació de parella, la feblesa de les estructures, el bandolerisme, la justícia, la destrucció del planeta, els mites mediterranis, el progressisme, el poder personal, les psicopatologies quotidianes i les febleses humanes, les religions, els tòpics nacionals, el poder personal, els poders fàctics, el genocidi espanyol a Amèrica, el teatre, el nacionalisme, l'artista, l'art, els entabanadors, etc.

Un repertori temàtic que constata tres grans tendències de fons: una d'arrel diguem-ne existencial, on s'aborden qüestions més relacionades amb les problemàtiques dels indivi-

us; una altra d'arrel més social i política, amb incidència sobretot en l'estructuració de la vida que fa el poder i una darrera d'arrel més cultural, on s'especula sobre realitats més simbòliques. I a aquestes tres grans línies temàtiques, hi podríem afegir alguna incursió puntual d'especulació més metafísica.

Sota aquests grans temes genèrics, hi apareix sistemàticament el que podríem denominar la temàtica recurrent, utilitzada sobretot en nivells de figuració molt immediata com ara el comportament dels personatges. Són, per exemple: la luxúria, el domini masculí i el femení, la tortura, els hàbits gastronòmics, l'estultícia, etc.

I sota arguments, personatges i temàtica recurrents, flueix sempre el corrent d'una visió profundament universal dels mecanismes d'alienació social sobre els quals s'alimenta i es perpetua el poder: en el fons, el teatre d'Els Joglars parla sempre del poder a través de totes les variants d'opressió que exerceixen uns individus sobre els altres, unes societats sobre les altres, unes ideologies sobre les altres. I ho fa sempre, mostrant el poder en termes de frau humanament irrisori. Sota els seus temes recurrents, Boadella, com molts grans autors, sempre torna a parlar del mateix, del seu gran tema: l'individu sobrevivint o claudicant en un univers regit per uns poders fàctics, de vegades concrets i propers, fins i tot vulnerables; de vegades, abstractes, interioritzats, assumits i imbatibles.

Val a dir que el que es fa difícil d'establir és un ordre jeràrquic per importància de la presència dels temes esmentats. En general, aquest teatre tendeix més aviat a fer confluïr distintes línies temàtiques en el fons d'un mateix argument i a fusionar materials referencials reals i inventats, configurant una dramaturgia de temàtica eminentment polièdrica. Els continguts del teatre d'Els Joglars són, en tot cas, un exemple demostratiu de com localisme i universalitat poden arribar a alimentar-se mútuament.

I a continuació exposaré les afirmacions sense demostrar que assenyalava al començament:

«Difícilment trobarem una varietat i una ambició semblants pel que fa a la representació del món en la nostra dramaturgia contemporània. Llevat dels casos d'autors de textos teatrals convencionals com Sergi Belbel, qui ha demostrat també una versatilitat temàtica considerable en la seva, comparativament, curta carrera, o com José Sanchis Sinisterra, també molt ambiciós en les seves recurrències temàtiques, en general, la resta de la dramaturgia catalana i espanyola dels darrers quaranta anys no ha fet servir gaire el teatre per a l'especulació intel·lectual, més enllà de la política i de les relacions humanes.»

Reconec que aquesta és una generalització producte exclusivament de la meua intuïció o tal vegada d'un prejudici. Per això, he volgut comprovar si tal afirmació suportava una anàlisi rigorosa consultant la base de dades que recull els continguts de la dramaturgia catalana dels darrers trenta anys. El diagnòstic resultant és el següent:

Sistematitzant els continguts temàtics del conjunt d'obres registrades, fent-hi un *hit parade* de, per exemple, els quinze principals, tindríem: en el quinzè lloc, l'engany; en el catorzè, la relació pares-fills; en el tretzè, la insatisfacció i la frustració; en el dotzè, la infidelitat; en l'onzè, el sexe; en el desè, la solitud, aquests dos pràcticament empatats; en el novè, la família (que si la suméssim a la relació pares-fills, se situarien en un esplendorós segon lloc); en el vuitè, el pas del temps; en el setè, el conflicte social; en el sisè, l'amistat; en el cinquè, el poder (també pràcticament empatats); en el quart, la mort; en el tercer, el materialisme; en el segon, la parella i en primer lloc, encapçalant amb tots els honors la llista, tenim l'amor, encara que en empat tècnic amb la parella, per bé que si al tema amor se li sumessin les entrades passió i desig, l'encapçalament seria certament destacat.

Si centrem l'estadística exclusivament en la collita del 2004, el diagnòstic general, es confirma: el primer lloc l'ostenta la família i la relació pares-fills; en el segon, empaten l'amor, la solitud, el temps, la mort, la infidelitat, la parella i el matrimoni i, en el tercer, empaten també el sexe, la vio-

lència i l'engany. Sota aquests primers llocs i cap a la cua, van apareixent en degoteig el materialisme, la condició de la dona, la vellesa, el maltractament, el masclisme, el misteri, el poder, la hipocresia, l'església, la creació artística, la por, l'aprenentatge, la prostitució, el conflicte social, el triangle amorós, la immigració, la frustració, l'homosexualitat, la marginalitat, la traïció, la guerra, l'amistat, l'odi, el somni, la diferència, la gelosia i el treball.

Quedi clar que aquesta exploració no pretén pas oferir cap afirmació incontestable; vol ser només un tast metodològic per a una recerca més en profunditat de la qüestió, en la línia de la realitzada amb la dramaturgia d'Els Joglars.

No obstant això, podem extreure d'aquests indicis una primera idea: tot sembla indicar que a l'imaginari de la nostra dramaturgia més recent, deixant a banda el cas d'Els Joglars, hi predomina una representació del món on preferentment pugem a escena reflexos de problemàtiques d'arrel existencial que mostren l'individu ubicat en el seu propi medi i enfrontat seriosament a la insatisfacció o al desig frustrant.

Dic en el seu propi medi perquè, pel que fa als paisatges reflectits, les accions dramàtiques d'aquestes obres són situades al cinquanta per cent en els espais privats dels seus protagonistes (pisos, estudis, menjadors, saletes) i en espais públics del seu context (presó, bar, urinaris d'estació, caixer automàtic, sala d'espera, un banc en una plaça, una galeria d'art, un edifici religiós, una passarel·la de moda i un restaurant), llocs perfectament típicables en ambdós casos, apareixent en tres obres un espai exterior perifèric, un edifici que acaba de caure (l'obra està escrita abans dels fets del Carmel) i un espai indeterminat.

Aquí faltaria, per acabar de visualitzar de la manera més completa aquest acostament a les representacions del món que els nostres autors i les nostres autores imaginem per a ser reflectides a l'escena, les edats, el gènere i la condició social dels personatges presentats, arribant fins i tot a establir les preferències en els usos lingüístics més presents en aquests mons de ficció.

Cenyint-me a les dades d'aquest primer acostament, el resultat de l'exploració fins i tot relativitza, encara que no la nega del tot, l'afirmació que vaig fer en comparar l'abast temàtic del teatre d'Els Joglars i el dels autors Belbel i Sanchis Sinisterra. Val a dir que, si bé al teatre de Sergi Belbel apareixen temes tan novells en el nostre panorama com la problemàtica de l'aparença física de les persones al món actual (*Sóc lletja*), la ciència (*El temps de Planck*), l'atzar (*Morir*) o el terrorisme (*La sang*)—aquest últim relativament novell, només—, això es dona en casos molt puntuals, sent també en el seu cas en la primera línia de les seves recurrències temàtiques, la comunicació, la relació familiar, la parella, la mort i la frustració, tan comunes, com hem vist, a tota la dramaturgia catalana recent.

El cas de Sanchis Sinisterra és potser el que més s'allunya de la tònica general de la problemàtica psicològica dels individus per abordar aspectes més filosòfics i simbòlics de l'existència. Així, en el seu teatre, apareixen com a temes més presents el pas del temps, el materialisme, la solitud, la por, la memòria, la guerra, la vellesa, i encara que puntualment, hi apareixen temes com la creació artística, la tortura, la història d'Amèrica i fins i tot els fenòmens paranormals.

Convindrem que també la distància i el to que tria l'autoria per a la teatralització del seu imaginari són factors decisius en les construccions formals que faran que un tema arribi al públic en un sentit precís. El gènere adoptat o adaptat és l'òptica del reflex del món que ofereix l'obra dramàtica. Dir que una obra mostra la vida de parella no diu gaire cosa. En canvi, si diem que una obra mostra una visió tràgica o còmica de la vida de parella, ja ens situa amb una mica més de precisió davant del que veurem.

En el cas d'Els Joglars, l'elecció d'un tema porta sempre inherent la idea d'un tractament dramàtic i d'un tractament escènic particulars. En la construcció i la recepció del seu teatre, tan decisiu com l'arrel existencial, sociopolític, cultural o metafísic d'un tema, és el tractament teatral de què el món concret mostrat pugui ser objecte. L'humor, és aquí

un signe d'identitat omnipresent. Un humor, però, que transita per camins ben diversos: des de la pràctica de la caricatura més directa i del pur gag, al realisme més hiperbòlic i provocatiu, passant per la violació paròdica dels codis culturals i la transgressió del decòrum en situacions i en l'expressió. És a dir, gairebé totes les formes de distorsió que l'humor i la ironia proporcionen a l'art com a eina d'observació i representació crítica o cínica de la realitat.

I juntament amb l'humor, en el cas d'Els Joglars es veu clarament la recurrència formal a codis coneguts. Els mecanismes de la comèdia, de la farsa en tots els seus vessants (satíric, *esperpèntic*, grotesc), del teatre èpic, del teatre document, dels rituals parateatral del món de la festa, de la comunicació i de la mística són presents, entre d'altres, en la seva dramaturgia, integralment o fragmentats.

Les preferències dels nostres autors i les nostres autores en tractar els seus arguments en aquest territori dels codis teatrals, segons el meu test a partir de les fitxes de la base de dades, són les següents: a les 14 obres fitxades el 2004, tenim exclusivament drames, comèdies i comèdies dramàtiques; amb un predomini d'un 71% de la regulació en to de drama, és a dir 10 de les 14; un 15% de comèdia i un altre 15% de comèdia dramàtica, és a dir, dues de cada de les quatre restants.

No sé si a aquestes alçades de l'exposició algú ja ha parat esment, com jo vaig fer-ho en arribar a aquest punt, al fet que amb aquests llistats de paraules potser estic barrejant conceptes molt heterogenis sota el criteri comú de *tema* o molt convencionals sota el de *gènere*.

Jo mateix, de sobte, em vaig fer la pregunta: creació artística, frustració, amiat, hipocresia, mort, tortura, fenòmens paranormals, triangle amorós, terrorisme, història d'Amèrica, somni, conflicte social, relació pares-fills, etc., són conceptes rigorosament agermanables en un mateix calaix que no sigui de sastre?

Em temo que, efectivament, aquest esbós d'estadística parteix d'algunes definicions que probablement no tinguin tota la coherència desitjable, almenys per a tothom. Un cop

fet, m'he adonat que el meu treball de camp partia d'un cert problema d'imprecisió en la descripció, al meu parer, dels dos àmbits, *tema* i *gènere*, que han estat els meus camps de recerca per al test.

A l'obra, per exemple, *Virtuosos de Fontainebleau* el tema que se li adjudica és la música, quan en realitat, el tema d'aquesta obra no és la música, malgrat que els seus protagonistes siguin músics i que el context situacional de la seva acció sigui un peculiar concert de música clàssica. Els incidents satírics i al·legòrics que els autors inventen a partir d'aquella realitat protagonitzada pels músics d'una l'orquestra de cambra i el públic que assisteix al concert, no els provoca la música, sinó el seu *chauvinisme*, és a dir, els estereotips nacionals de les idiosincràsies enfrontades: la música i els tòpics són, en aquest cas, només el mirall indirecte que reflecteix molt obliquament una confrontació entre idiosincràsies en termes gairebé socioantropològics.

Permeteu-me, doncs, que faci derivar la comunicació cap a un territori més teòric i aprofiti aquesta trobada d'especialistes per posar sobre la taula algunes consideracions al respecte.

Que quedi clar que no es tracta de posar en qüestió la completa base de dades de dramaturgia catalana contemporània, una eina important i útil per al treball de recerca sobre la nostra dramaturgia. Val a dir que jo mateix vaig donar la conformitat a les claus temàtiques que se li van adjudicar als textos de la meua autoria que en el seu moment hi van ser introduïts. De fet, tampoc era conscient d'aquest problema de sistematització en la meua exploració de la dramaturgia d'Els Joglars.

Però, *a posteriori*, un cop vist el resultat estadístic del meu peculiar sondeig per a una lectura ideològica dels continguts de la dramaturgia catalana actual que us he volgut exposar, em sembla que aquests territoris podrien acotar-se d'una manera un xic més matisada.

Vista l'heterogènia naturalesa dels conceptes que em coincideixen als llistats que us he exposat, entenc que pot-

ser fora més productiu per a la descripció, si la noció *tema* d'una obra dramàtica es destriava distingint-ne almenys els tres nivells d'extracció.

a) El *context* que tipifica els personatges i dóna cos als rituals en què interactuen: el periodisme, la cuina, la universitat o la quotidianitat domèstica.

b) Els factors de motivació dels *conflictes* en el nivell de la trama: la gelosia, la gana, el desig imperiós, la frivolitat, la decència, etc.

c) Els factors ideològics de *fons* que impulsen la mecànica dels arguments, enunciades des d'una construcció funcional amb la qual l'autoria conscient o inconscientment acota una zona de les seves preocupacions en termes més arquetípics o més abstractes, per exemple: les confrontacions entre l'individu i la societat, entre l'amor i la por, entre la fe i la necessitat... O els constructes ontològics intemporalment com la vocació, el fanatisme, la necessitat, la fe, la por o l'amor en les seves infinites varietats.

Si apliquem aquest principi descriptiu a una obra com *Després de la pluja*, de Sergi Belbel, la qual, segons la fitxa, té com a referent la noció personatges urbans, v.t. ciutat i com a temes el treball, la comunicació i la ciutat, la temàtica resultant passaria a ser:

a) En la perspectiva del *context*, l'element descrit és el món laboral urbà contemporani (les paraules clau per a la cerca podrien ser *treball* o *urbà*).

b) En la perspectiva dels *conflictes dramàtics*, els factors motivadors són clarament les relacions sentimentals i competitives entre adults de diferent gènere i edat (*amor*, *competitivitat*, *intergeneracional*, podrien ser les paraules clau).

c) I en la perspectiva del *tema de fons* hi interpreto que tot plegat ho determina la necessitat individual de la felicitat (paraules clau: *supervivència* o *capitalisme*).

Val a dir que és lògic que no sigui pas fàcil, en elaborar la fitxa de l'abast temàtic dels arguments dramàtics, donar en la diana de la síntesi d'allò que un text teatral vol transmetre.

Senzillament, perquè pot ser que la visió de la vida que un autor o una autora aspira fer arribar a l'espectador amb les seves representacions particulars, el text l'expressi directament, la reflecteixi de forma esbiaixada o la filtri d'una manera molt subliminal. Però obvietat, obliquïtat o subliminalitat en l'evidència performativa del tema o dels temes d'una obra dramàtica en la seva dimensió textual és, sens dubte, una decisió –o una indecisió– autoral determinant que caracteritza ja en la seva dimensió textual la performativitat d'un text.

En el cas d'Els Joglars, un aspecte que particularitza la seva dramaturgia és precisament la franca claredat ideològica amb què són reflectits els temes abordats, per compromesos que siguin: la nitidesa del mirall. En les seves obres, el punt de vista de l'autoria es transparenta al cent per cent i els seus temes trasllueixen una voluntat progressiva d'apuntar a objectius cada cop més propers, si més no menys abstractes i més identificables amb una realitat concreta.

O sigui que, si el que hom vol és reflectir el contingut general d'una obra, potser fora pertinent informar també del grau de transparència de recepció de la seva temàtica.

Em direu que aquesta condició ja va implícita en citar el gènere o la forma teatral particular aplicada en cada cas per tractar els continguts temàtics i argumentals. Aquesta és, en definitiva, la funció essencial dels gèneres, filtrar la ideologia i coaccionar la implicació del receptor en una determinada modalitat.

Però quan avui descrivim la forma d'una obra mitjançant el gènere –comèdia dramàtica, per exemple–, què vol dir, què ens en fa pressuposar aquesta definició?

El més probable és que tractant-se de dramaturgia contemporània, la denominació no reflecteixi sinó només parcialment algun aspecte del tractament teatral d'allò referit

que proposa cada text i no garanteixi tampoc endevinar al cent per cent els nivells de permeabilitat temàtica de la seva acció concreta. ¿És una comèdia, *Després de la pluja*? No pas per a mi.

Més aviat sembla que la nostra dramaturgia contemporània, en general, ja no es planteja tractaments que segueixin al cent per cent les reglamentacions d'un gènere, cosa, d'altra banda, lògica, atesos els referents i la formació que guien els gustos dels autors i les autores del nostre panorama dramaturgic.

Quina podria de ser, doncs, la terminologia adient per proporcionar una descripció el més entenedora possible de la mediació formal utilitzada per l'autoria?

Potser el més efectiu fóra deconstruir els gèneres i elaborar un mapa dels seus components formals característics, els quals, un per un, avui resulten més comprensibles i reveladors de les convencions que reglamenten i poden ser, a més, objecte de múltiples combinacions. Em refereixo a la dramaticitat o l'epicitat de la clau de representació suggerida en un text; a les distintes estructures de desenvolupament argumental (tancada, oberta, antiestructures); a les categories dels fets presentats (tràgic, dramàtic, còmic, absurd); al repertori de graus de realitat típics de cada gènere en el tractament dels personatges (tipus, estereotip, arquetip, al·legoria); als tons de la presentació performativa de l'acció (realista, caricaturesc, grotesc, al·legòric); als sistemes característics d'expressió verbal (parlat, cantat, culte, col·loquial); a les estructures espaciotemporals de la continuïtat de l'acció (linial, episodis, esquetxos, cronologia contínua, discontinua, *flashback*, fragmentació), i finalment, a les modalitats d'implicació efectiva de l'espectador (potser aquí sí que ens servirien drama, melodrama, comèdia, farsa, tragèdia).

Alguns intents de descripció d'obres teatrals com l'abordat ja fa alguns anys per Michel Vinaver han plantejat abans aquesta qüestió encara que amb altres termes i aleshores sense la constricció d'haver d'adaptar el llenguatge a les pos-

sibilitats de processament informàtic —constricció d'altra banda prou interessant pel que té d'esforç de síntesi.

Aquesta és, per descomptat, una qüestió que potser valdria la pena sotmetre a una revisió teòrica rigorosa i fer-la objecte d'un seminari específic. Jo, de moment, he arribat només fins aquí.

Agraeixo la seva atenció i la seva benevolència a escoltar-me i suportar la desviació que he fet de la temàtica predominant en el simposi.

Moltes gràcies.

Y el mundo se convirtió en fábula.
Las metáforas del teatro
en «La desaparició de Wendy»
de Josep Maria Benet i Jornet

Jennifer Duprey
Universitat de Cornell (Gran Bretanya)

En una novela, en un cuadro, en un drama, celebramos al autor que nos persuade, gracias a la pericia con que maneja las palabras, las imágenes, los diálogos, de que aquellas fabulaciones reflejan la vida, son la vida.

MARIO VARGAS LLOSA

La historia que se cuenta en *La desaparició de Wendy* (1973)¹ de Josep Maria Benet i Jornet, se articula a través de diferentes metáforas sobre el teatro. Estas metáforas quedan reunidas en la parte final de la obra; un fragmento del texto, bello por su expresión lírica, que testimonia no sólo la pasión del dramaturgo por el teatro sino también una particular poética sobre el mismo.

La desaparició de Wendy es un texto de múltiples niveles. En principio, se cuenta la historia de la puesta en escena de *Peter Pan* con todos los problemas que la misma implica. La obra de *Peter Pan* no puede hacerse por lo que los actores se ven forzados a improvisar la historia de *La Cenicienta* (lo que nos ubica enseguida en el espacio del teatro dentro del tea-

1. La obra se estrena profesionalmente en 1985 en el Teatro Villarroel y está dirigida por Jaume Villanueva.

tro, es decir del metateatro). En un segundo nivel narrativo, se encuentran las re-escrituras escénicas de los relatos de *La Cenicienta* y *Peter Pan*, relatos que paulatinamente se mezclan entre sí. A este nivel narrativo se suma un tercero, el de las historias de vida de los personajes (la Hermanastra, el Padre, la Madrastra, la Madrina) con especial detenimiento en la del Ceniciento-Peter Pan. En *La desaparició de Wendy Bennet i Jornet* crea una estética que oscila entre lo lírico y lo grotesco; entre el humor y la angustia.

En esta comunicación quisiera desarrollar tres metáforas del teatro que están recogidas en el último fragmento del texto y que se reiteran en las páginas de *La desaparició de Wendy*.

Este último fragmento se lee de la siguiente manera:

INTRODUCTOR: Voy a recrear para ti el más delicuescente de los recuerdos [...]. Tu padre avanzaba hacia ti, sonriente, con su regalo, *un pequeño teatro, un escenario de cartón que quedó depositado ante ti, encima de las mantas. Tenía el telón caído y te invitaron a que tú mismo lo levantarás. De esta forma descubriste, como nosotros lo descubrimos ahora, un mundo de rompimientos, de telones pintados, el mar y el cielo, un paisaje infinito dentro de una caja. Cantidad de personajes habitaban aquel ámbito, hieráticos pero movibles gracias a unas varillas de cartón. El juguete² era tuyo, podías disponer de él, repetir la historia de *La Cenicienta*, que Francisqueta te había contado, o la de *Peter Pan*, que tu madre te había leído mientras estabas enfermo. Decorados y personajes recibirían tu impulso y la representación comenzaría. Así lo querías, aquella mañana, entonces por primera vez. Apunto de dar la orden, un instante antes decirla, contemplabas el escenario, como lo contemplas ahora, y resolvías que el*

2. En la traducción al español no se utiliza la palabra *juguete* sino *teatro*. Sin embargo, en el original en catalán sí se utiliza, lo cual me parece muy importante por la reiteración metafórica en el drama del teatro como juego.

enredo incipiente de volúmenes, de colores y de figuras podía ser la cosa más bella del mundo. Y así fue como te perdiste, porque te habías metido demasiado hacia dentro, y cuando el telón cayó, como lo hace ahora, cayó detrás de ti.

Las tres metáforas que propongo son las siguientes:

PALIMPSESTO

En *La desaparició de Wendy* transpira lo que he de denominar un aura de palimpsesto.

En su definición original el palimpsesto es un manuscrito cuya escritura ha sido borrada y reemplazada por otra. No obstante, en el palimpsesto quedan huellas de la escritura que ha sido borrada. Asimismo, en la teoría postestructuralista el palimpsesto se ha asemejado con la memoria.³ Como la memoria, el mismo es una superficie en la que se puede escribir y (re)escribir constantemente y en la que quedan siempre reminiscencias de la escritura anterior. El palimpsesto sugiere la idea de que toda escritura se lleva a cabo en la presencia de otras escrituras. Para Gerard Genette el palimpsesto es un texto (en este caso dramático) compuesto de una fusión de varios textos y realidades que se injertan unas sobre otras. El palimpsesto es, en mi opinión, como un contrapunto; un juego musical que ejerce una llamada a varias voces (textos) sobre otra voz (texto).⁴

3. Ver el texto de DERRIDA, Jacques (1978). «Freud and the Scene of Writing». En: *Writing and Difference*, Alan Bass, trad. Chicago: UP.

4. La palabra *contrapunto* es una técnica de composición que consiste en escribir varias melodías (voces) independientes entre sí y superpuestas para que se oigan simultáneamente. El término proviene del latín *punctus contra punctus*, lo cual significa 'punto contra punto', es decir 'nota contra nota'. El contrapunto se diferencia de la armonía por su proceso «horizontal». El compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750) dio todo su esplendor a esta técnica de composición.

La desaparición de Wendy sugiere la metáfora del teatro como palimpsesto, primero porque su escritura se lleva a cabo en la presencia de otras escrituras: *La Cenicienta* y *Peter Pan*, siendo esta última cancelada, borrada, por la imposibilidad de su puesta en escena, pero de la que quedarán huellas o más bien marcas en la improvisación de *La Cenicienta*. Segundo porque el drama se encuentra en la re-escritura, fusión y confusión de dos textos y realidades: *La Cenicienta* y *Peter Pan*. Tercero porque en el texto dramático hay una llamada (para seguir con la idea del palimpsesto como contrapunto) a la estética del teatro de Bertolt Brecht.

Uno de los elementos importantes de la estética brechtiana era el énfasis sobre los elementos teatrales para, de esta manera, recordarle a los espectadores-lectores que ellos se encontraban en el teatro, lo que ocurre constantemente en *La desaparición de Wendy*. Al momento de iniciar la función, por ejemplo, el Introdutor le señala al Tramoyista que el decorado de la obra no es el de *Peter Pan* sino que es el de *La Cenicienta*:

INTRODUTOR: Tramoyista, aquí hay una equivocación. Este no es el decorado de Peter Pan.

TRAMOYISTA: No hay decorado de Peter Pan en el taller y no hay presupuesto para hacer uno nuevo.

INTRODUTOR: ¡Pero que catástrofe! Nos veremos obligados a unas ligeras correcciones. Tendremos que unir *Peter Pan* y *La Cenicienta*.

Este conflicto con el decorado de la obra le deja entender a los espectadores-lectores los problemas reales que conlleva realizar una puesta en escena. Como consecuencia la obra ha comenzado con una especie de enredo.⁵ *La desaparición de*

5. En este sentido, es necesario señalar la etimología de *tramoyista*. *Tramoyista* viene de *tramoya* que significa 'la maquinaria de la escena', pero su significado original es el de 'enredo' o 'trampa'.

Wendy se caracteriza por tener una conciencia de la teatralidad. Los personajes se reconocen en el mundo del teatro, del que, además, pueden salir para opinar sobre ellos mismos como personajes: «Me han dado un papel que es una mierda» [35] declara, por ejemplo, Roberto, quien hace de Winnetou, el indio con el que juega Ceniciento en la obra. Asimismo, Wendy declara los cambios que ha habido de papel:

Hola, soy Wendy. Tendría que haber salido al principio, pero con todos estos cambios, hala, a esperar. Lo que más me fastidia es que me han cortado una escena muy dramática, de mucho lucimiento, cuando mi padre se suicidaba «No padre, no, ¿qué vas a hacer?» le decía yo. ¿Véis? La escena estaba marcada así. Aquí el padre. Yo aquí, así, como estoy [40].

Este aura de palimpsesto elabora una estética lúdica y paródica, sin embargo, cuando empieza la parodia, empieza la tragedia en la medida en que, tras una parodia se encuentra un argumento muy serio. ¿Cuál es la tragedia que se cuenta en *La desaparición de Wendy*? ¿Cómo ese mundo lírico-grotesco que crea Benet i Jornet junto con la estética brechtiana ayuda a entender lo que se quiere contar en el drama?

Sugiero que lo que se quiere contar es la tragedia de la precariedad y el olvido en que se encontraba el teatro al principio de los años setenta. La tragedia de «un mundo de rompimientos» [65] como le señala el Introdutor a Ceniciento al final de la obra; de un mundo en que «los juguetes se han roto» [51], según le recuerda Wendy a Ceniciento-Peter Pan una vez ella ha desaparecido de la isla de Nunca Jamás. Una parte fundamental de esta tragedia es el olvido en que se encontraba el autor de texto dramático. De ahí que en la obra nos encontremos con el deseo de Ceniciento de poseer la palabra:

Si poseyera [...] los secretos de la palabra justa que se hace escuchar... Llenar el espacio con frases que se deslizan de artificios elegantes, de conceptos sutiles, emborracharte de pala-

bras que deslumbran y permanecen [...] tener el convencimiento de que actúas con la palabra, que eres poderoso con la palabra [60].

Las palabras son las que van a construir los diálogos y a crear las imágenes que reflejaran en el teatro la vida.

La llamada a la estética brechtiana hace reflexionar a los espectadores-lectores de la obra sobre la situación en la que se encuentra el teatro y, por otro lado, les hace recordar el teatro mismo; salvarle del olvido. Me explico: el espectador-lector en el ejercicio activo de observar y leer la obra teatral lleva a cabo, contemporáneamente, tanto un ejercicio de conciencia como un ejercicio de memoria sobre la situación en que se encuentra el teatro. Además, en la medida en que el espectador reconoce la estética brechtiana en el drama, el teatro en sí mismo pasa a ser sujeto de la memoria de dicho espectador-lector.

Todo ello plantea, a su vez, la idea de una memoria teatral (memoria teatral con la que termina el drama) en donde la memoria funciona como una tabla palimpsestica. Al respecto quisiera recordar las palabras de Thomas De Quincey: «What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light [...] have been inscribed upon the palimpsest of your brain.»⁶

La recreación del «más delicuescente⁷ de los recuerdos» de la niñez de Ceniciento –que es el recuerdo del teatro– cuando su padre le regala un pequeño escenario de cartón, recupera frente a «un mundo de rompimientos» lo que se

6. MASSON, David (1968) (ed.). *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Vol. XIII. Nueva York: AMS. Pág. 346-348.

7. En el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, *delicuescente* se define no sólo como ‘aquello que se disuelve, que desaparece fácilmente’, sino que se le llama *delicuescente* a un ‘estilo literario o artístico que es inconsistente, sin vigor, decadente’. En *La desaparición de Wendy* se utiliza la palabra en ambos sentidos.

estaba olvidando: el teatro. En este sentido la memoria recupera el objeto perdido.

JUEGO⁸

El teatro como palimpsesto, implica a su vez que el teatro es juego. Pues toda la fusión de realidades y textos, de escrituras y re-escrituras indica una intención lúdica en el drama, pero una intención lúdica muy seria. El juego en *La desaparición de Wendy* quiere expresar la crisis en la que se encontraba el teatro. En general, el teatro juega con temas humanos que son muy serios: el deseo, la muerte, el tiempo, la memoria.

La metáfora del teatro como juego se reitera a través de las páginas de *La desaparición de Wendy*. No sólo en el recuerdo que le recrea el Introdutor a Ceniciento-Peter Pan al final de la obra el teatro es definido como un juego: «el juguete era tuyo» [65], sino que, además, Ceniciento-Peter Pan juega constantemente –con el indio Winnetou y con soldaditos de plomo– contra la voluntad de su Padre:

PADRE: ¡Se acabó, grandullón. ¿No te da vergüenza jugar a tu edad? ¿Dónde tienes las cajas de los soldaditos?

CENICIENTO: No contesté, aunque de todas formas sabía que las encontraría. No, no iba a seguir el sistema de los adultos, no caería en la trampa.

PADRE: Mira, a la basura.

HERMANASTRA: resultó que a escondidas de nuestros padres se había comprado más soldados de plomo.

CENICIENTO: Juego.

8. *Schauspiel*, término alemán para la pieza teatral y su representación, significa etimológicamente ‘juego para exhibir’. Los actores son *Schauspieler*, es decir ‘jugadores que exhiben’. Ver GADAMER, Hans Georg (1977). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme. Pág. 197.

Ceniciento al igual que Peter Pan, desea jugar eternamente; desea el teatro eternamente. Por ello, al igual que Peter Pan, no quiere crecer: «Ahora es la escena donde me doy cuenta de que no quiero crecer» [39]. Contrario a este deseo, Wendy, quien ha desaparecido de Nunca Jamás, le recuerda que los juguetes se han roto: «¿No me haces caso por que no me quise quedar en el país de Nunca Jamás? ¿Porque quise crecer? Los bigotes Peter Pan. Adios. No volveré pero llámame [...] ¿Qué haces en el país de Nunca Jamás? Los juguetes se han roto» [51-55]. Es decir, que la ilusión del juego del teatro, que el teatro mismo ha desaparecido. Sin embargo, frente a la insistencia de Wendy, Ceniciento-Peter Pan, se quita los bigotes al final del drama y decide transformarse en niño. Lo que implica su entrega al juego, es decir, al teatro:

INTRODUCTOR: si vas a volver a hacer de niño y ha de ser un momento lírico y emotivo, ya me contarás lo que pintas tú con bigotes. Sí, señores. ¿Lo veis? Se los quita. Pobre imbécil, no tienes arreglo. Prefieres embelesarte con unas imágenes morbosas, inexistentes [64-65].

La transformación de Ceniciento a niño me recuerda la metáfora del niño en el *Zaratustra* de Nietzsche. Recordemos que en las tres transformaciones de las que habla *Zaratustra* el niño es el creador, es quien se atreve a jugar eternamente. Por ello para el juego que el teatro es se necesita volver a la niñez. Como bien dijera Zaratustra: «¿Qué es capaz de hacer el niño, que ni siquiera el león haya podido hacer? Para el *juego divino* del crear se necesita un sagrado decir sí» [25].⁹ Ceniciento-Peter Pan es quien dice sí al juego que es el crear; al juego que el teatro es. Como el despertar del *homo ludens*, este llamado a crear es una tarea de la infancia.

9. El énfasis en itálica es mío.

Asimismo, el pequeño teatro de cartón que le regaló su padre a Ceniciento, tenía «el telón caído» [65] pero le invitaron a que «él mismo lo alzara» [65] porque era a Ceniciento a quien le tocaba descubrir «un mundo de telones pintados, el mar y el cielo» [65]. Era a Ceniciento a quien se le daba la oportunidad de crear. Al alzar el telón, el mundo podía convertirse en todo aquello que él deseara, porque una vez alzado el telón «decorados y personajes recibirían [su] impulso y la representación [es decir el juego a la creación] comenzaría» [65]. El teatro, pues, al ser representación es juego y este juego es, como le dijera el Introdutor a Ceniciento: «[un] enredo incipiente de volúmenes, de colores y de figuras [...] la cosa más bella del mundo» [65].

Quisiera sugerir, además, que esta metáfora del teatro como juego se enlaza con el argumento de fondo de *La desaparición de Wendy* de no olvidar el teatro. El teatro es un juego hecho para mirar en el cual la mirada lleva a cabo un acto de repetición. El mismo, como la pintura, se erige como arte que, al percibirse desde la contemplación —es decir desde la mirada— convoca la repetición. La repetición de gestos, de líneas y de poses; aquello que el Introdutor llama «un paisaje infinito dentro de una caja». Estando «ahí» expuesto, ante los ojos, el teatro vuelve a la vida continuamente.

Recordando las palabras de Hans Georg Gadamer, el teatro está hecho para los que «no han olvidado cómo jugar». Es decir, para los que no han olvidado el teatro.

LA ISLA DE NUNCA JAMÁS

Nunca Jamás es el lugar donde todo es posible y donde, al igual que en el teatro, se hace-crear. Se hace-crear, como bien señala el epígrafe de estas páginas, que aquellas fabulaciones son la vida. Asimismo, como en el teatro, en la isla de Nunca Jamás el deseo, el sueño, la fantasía son posibles. En *La desaparición de Wendy*, esta isla aparece como el lugar de los sueños, de la satisfacción de una serie de deseos como: el pla-

cer sexual, la capacidad de volar a lugares lejanos, de jugar con el tiempo y de retrasar la muerte:¹⁰

CENICIENTO: Wendy, ¿quieres venir conmigo al país de Nunca Jamás?

WENDY: Si volvemos antes de merendar, sí.

CENICIENTO: ¿Metes los pies en el agua? Te mojarás, si no te arremangas mejor. ¡Qué calor!, vamos a quitarnos la ropa.

CENICIENTO: ¿Jugamos a los médicos? Tú eres la enferma. A ver cómo está la enferma.

WENDY: El arroyo, la fragancia de los pinos.

INTRODUCTOR: La fragancia de los pinos [...]. Soñaba que había ido a parar muy lejos, a otros tiempos, y que podría sorprenderme el paso de un maqui; o de unos guerreros.

CENICIENTO: Allí no tendríamos que crecer.

WENDY: ¿Pero regresaremos antes de que oscurezca?

CENICIENTO: Tonta, del país de Nunca Jamás no se regresa, nunca [40-41].

Nunca Jamás, como el teatro, es el sueño diurno de Ceniciento-Peter Pan porque ahí se puede jugar, se puede soñar y se puede volar muy lejos, a otros tiempos. El teatro es el mundo de Nunca Jamás; al que Ceniciento, al igual que Peter Pan, desea volar para perderse en él y no volver, nunca jamás. De ahí que, al finalizar el drama, nos quedemos a solas con esta imagen: «Y así fue como te perdiste, porque te habías metido demasiado hacia dentro, y cuando el telón cayó, como lo hace ahora, cayó detrás de ti» [65]. Ceniciento [como el dramaturgo] se ha perdido en el teatro, así como Peter Pan se ha perdido en la isla de Nunca Jamás.

El teatro es la isla de Nunca Jamás porque él mismo no examina la realidad, sino la existencia, y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, sino más bien el inmenso campo de

las posibilidades humanas. El enunciado «El mundo se convirtió en fábula» viene a indicar tanto la potencialidad poética de la vida así como el hecho de que el teatro, con toda su polisemia y multiversalidad, nos configura un mundo y que, por lo mismo, es creación. *La desaparición de Wendy* termina enfatizando que el teatro es, como la isla de Nunca Jamás o la isla de Próspero (para seguir recordando el teatro), un lugar donde todo es posible, una iniciación a la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

- BENET I JORNET, Josep María (1994). *La desaparición de Wendy*. Trad. Emilio Gutiérrez Caba. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- DE QUINCEY, Thomas (1968). *The Collected Writings*. Ed. David Masson. Nueva York: AMS.
- GADAMER, Hans Georg (1977). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- GENETTE, Gerard (1997). *Palimpsest*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993). «De las tres transformaciones». En: *Así habló Zaratustra*, Juan Carlos García Borrón, trad. Barcelona: Planeta.

10. Me parece que la isla de Nunca Jamás es una gran metáfora de Ello, es decir, del inconsciente.

L'estratègia del camaleó: una anàlisi dels personatges femenins del teatre d'Enric Nolla

Maria Zaragoza
Doctorat en Arts Escèniques UAB

Quan l'any 2001 l'Enric Nolla va estrenar *Tractat de blanques* a la Sala Beckett de Barcelona,¹ el seu tercer text representat, va aparèixer una crítica en un diari d'aquesta ciutat que ressenyava l'espectacle i que es titulava «La síndrome del camaleó».² Aquesta «síndrome» feia referència a la proximitat de l'estrena amb la presència a la cartellera de Madrid d'un altre espectacle, *El color del gos quan fuig*, de Beth Escudé.³ Aquests dos textos tracten de l'emigració i de la integració a la cultura de rebuda per part de l'emigrant, i en aquell moment suggerien al crític la reflexió següent:

[...] L'individu, en una situació de precarietat vital, sent, amb una intensitat superior, la pressió de l'entorn fins al punt de voler renunciar a allò que el particularitza per fondre's en la norma general imperant. És una situació de violència íntima per la qual molts, en un moment o altre, hem passat com a

1. El text es va presentar en lectura dramatitzada al cicle «Paraula d'Autor» del Sitges Teatre Internacional –Creació Contemporània 2000, sota la direcció de Magda Puyo, que després el va estrenar a la Sala Beckett amb la mateixa actriu, Teresa Urroz.

2. MASSIP, Francesc. *Avui*, 22-X-2001.

3. Estrenat amb anterioritat també a la Sala Beckett de Barcelona (1997).

joves rebels que ens hem resistit a les cotilles socials o com a individus pertanyents a una cultura minoritzada que ha de combatre aferrissadament per no sucumbir al motllo de la majoria (sobretot quan, ai!, és absoluta), un motllo vanitós erradament afavorit pel poti-poti de la cultura global.

Si *Tractat de Blanques* és un dels textos més destacats del teatre d'Enric Nolla és perquè evidencia en dos sentits la seva vinculació amb el context social i cultural que l'envolta: l'obra formula un àmbit reconeixible que és precisament el mateix que imposa a l'autor la necessitat d'escriure-la.

Amb tot, o precisament per això, «la precarietat vital» del personatge del *Tractat* —una dona negra que aconsegueix tornar-se blanca després d'emigrar a un país de blancs—, no és tant una «situació» concreta lligada a un temps concret d'aquest país, sinó que es tracta d'un dels elements fonamentals de la concepció dramàtica de Nolla. La «pressió de l'entorn» porta aquest personatge femení a patir una «violència íntima» que comparteixen tots els personatges del teatre d'aquest autor.

Perquè parlar del teatre d'Enric Nolla és endinsar-se en una selva indòmita. La complexitat, la incertesa i l'instint de supervivència bateguen en cadascuna de les ratlles dels seus textos. Els personatges viuen en conflicte amb el seu propi medi i la resolució d'aquest conflicte té a veure, en part, amb les lleis de selecció natural. Són personatges permanentment amenaçats per agents externs a un espai particular que els ve imposat. Personatges que intenten sobreviure davant de l'adversitat i que sovint acaben xuclats per les regles del seu propi sistema.

VIURE I SOBREVUIRE

La vida, en termes estrictament biològics, és la tensió constant entre la complexitat de l'entorn —la incertesa— i la permanència d'una identitat independent, que és l'ésser viu.

En un seguit d'aforismes, Jorge Wagensberg,⁴ explica les diverses solucions al problema de la supervivència:

La il·lusió de tot ésser viu és continuar viu.

La solució trivial per continuar viu, quan la incertesa pressiona, s'assembla molt a no viure: la letargia, la hibernació, les formes resistents... (la independència passiva).

La solució no trivial per continuar viu, quan la incertesa pressiona, combina dues estratègies: millorar la pròpia complexitat davant de l'entorn i millorar l'acció (la independència activa).

L'última solució per continuar viu quan la incertesa pressiona no és conservar una identitat, sinó conservar la tendència a conservar-la, per a la qual cosa, de vegades, convé canviar d'identitat (una nova independència).

Continuar viu equival, tàcticament, a menjar i no ser menjat. Per menjar i no ser menjat un es pot ajudar de la cripsi —l'art de desaparèixer (efecte persiana de veure el món sense ser vist)— o de l'aposematosi —l'art de destacar (efecte bateria de llums: ser vist sense veure res).

Tots els éssers vius ens regim per aquests comportaments. I d'entre nosaltres, els camaleons —més enllà de la síndrome puntual citada més amunt— em resulten uns animals exemplars per explicar les estratègies de l'acció dramàtica dels personatges de Nolla i, en particular, dels femenins.

L'ESTRATÈGIA DEL CAMALEÓ

El camaleó és un rèptil saure de la família dels camaleontids. Com tots els rèptils, els camaleons tenen la sang freda, hivernen, i no tenen separats els ventricles del cor, per la qual cosa la sang se'ls barreja. Són coneguts especialment

4. WAGENSBERG, Jorge (2002). *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?*. Barcelona: Matemáticas 75 / Tusquets Editores. Pàg. 37-39. La refosa i la traducció són meves.

per la seva capacitat de canviar de color, de mimetitzar-se amb l'entorn quan se senten amenaçats i en resposta a canvis de temperatura, de llum i d'altres alteracions ambientals. El canvi de color és degut a l'acció d'hormones que afecten unes cèl·lules pigmentàries especials de la pell. No obstant això, els camaleons no sempre canvien de color per adaptar-se al medi que els envolta. En poden ser altres factors la gravidesa, l'estrès, la por, la presència incòmoda d'altres animals de la mateixa espècie o d'altres espècies i del mateix o d'un altre sexe.

De fet, la seva capacitat d'adaptació és molt limitada. Solen viure en hàbitats molt específics, reduïts, humits, amb una vegetació abundant però que permeti la presència imprescindible de la llum del sol i d'insectes, el seu principal aliment. Fins fa molt poc es creia que era gairebé impossible fer-los viure en captivitat perquè, si per algun motiu es trenca l'ecosistema del seu hàbitat, rarament sobreviuen. Per això mateix, són molt preuats com a animals «de companyia».⁵

Són, per tant, animals fràgils. Alguns, espècies protegides. Que s'adapten als canvis i a les variacions de l'entorn ajudats del camuflatge, de l'efecte persiana, quan no es poden refugiar en la letargia. I que com a única acció de supervivència tenen la caça i l'exhibició destinada a la reproducció de l'espècie.

ELS ROLS FEMENINS

Que aquests animals puguin donar compte de les estratègies i les accions dels personatges femenins, de la imatge de

5. Cito textualment. I a continuació explica: «Con el tiempo, muchos ejemplares terminan cogiendo la comida que se les ofrece con los dedos o con unas pinzas y se suben ellos mismos a la mano del cuidador.» DAVIES, Robert i Valerie (1998). *Reptiles y anfibios*. Madrid: El Drac. Pàg. 58. (1a ed., Andromeda Oxford Limited, 1997).

la dona que es desprèn dels textos de Nolla, és certament incòmode. Perquè il·lustren la necessitat de denúncia que emeten aquests personatges «portats a ensenyar» a dalt d'un escenari. La seva supervivència no ve només marcada per l'hàbitat, que en totes les obres es defineix com un espai tancat, aïllat, suburbial, desert, fosc i amenaçat, que cal protegir i conservar perquè alhora és un espai protector fora del qual els personatges es perden. Allò que caracteritza la seva actitud de supervivència és la capacitat de trencar amb els paradigmes de comportament que els «pressionen», i l'aplicació d'una tàctica o d'una altra per tal d'aconseguir-ho va lligada a la consciència del personatge envers la seva condició, a l'assoliment d'aquest trencament o a una renúncia voluntària.

Si fem un cop d'ull a les diverses peces de Nolla, mereix un comentari d'entrada *A pas de gel en el desert*,⁶ que condensa tot aquest discurs. El rol femení l'encarna la Búfalo, un transvestit que domina una zona de prostitució. En les seves pròpies paraules, es defineix com una bèstia mansa i alienada, mentre exerceix oralment el seu ofici amb el seu protector, l'Oswaldo:

Vaques, toros, búfals, que jo sàpiga, pasturen. Quan s'acaba l'herba i no en queda més, es fa el desert, i encara masteguen, fan el gest, de dalt a baix, amb aquelles dents que entren i surten, com si el pasturar no s'aturés mai. Pasturen terra assaborint herba. Tot això a ple desert, perquè sense herba és el desert. Si algú els veu en llibertat mastegant d'aquesta manera, que jo sàpiga, vaques, toros i búfals, amb la il·lusió de

6. Estrenada el 1996 també al Sitges Teatre Internacional, de fet condensa les diverses línies discursives que Nolla desenvolupa posteriorment, com ara la substitució del desig pel crim, de la memòria per l'oblit, i la il·lusió i el pas de la innocència inconscient a la consciència. Mostra clarament un interès explícit per aquest joc de rols que es manté a totes les peces de l'autor. Pel text citat, vegeu NOLLA, Enric (1997). *A pas de gel en el desert*. Barcelona: AADPC. Entreacte, 9. Pàg. 16.

l'herba, tan amable, se t'acosten, pasturen i et llepen. Feliços. Els llops són a l'aguait, els envolten.

L'actitud de la Búfalo davant de les adversitats que posen en perill el seu ecosistema, tant si es refereix al present, al passat o al futur, depèn de la immobilitat entesa també com a rebel·lió i d'una concepció il·lusòria del món. La il·lusió d'haver aconseguit una identitat femenina segons manen els paràmetres admesos per l'entorn social: succintament, el model Mary Poppins de «doña Perfecta» i el model esposa abnegada i enamorada. La Búfalo fabula, és a dir, crea una ficció de realitat que li permet salvar-se del crim fins que la realitat li trenca tràgicament aquest miratge quan Hund, el client de qui està enamorada, li és infidel.

La fabulació il·lusòria és també l'activitat predilecta de Perla, la dona extraviada d'*Hurricane*, i també de Felicíssima d'*Àrea privada de caça* i de Nininha, la dona oblidada de *Sortida d'emergència*.⁷

Hurricane és de fet un compendi del sistema matriarcal que es regeix per normes tradicionals de dominació i de poder emmarcat en un àmbit de violència de compliment obligat per tal de recuperar l'honor d'una família. Les relacions entre violència i poder es reprenen en altres peces. Aquí, però, l'únic personatge que trenca amb un rol establert, que viu en contradicció amb ella mateixa (a part de la Misericòrdia, la dona que es rebel·la contra l'autoritat de la seva germana gran per reafirmar-se en el paper que li ve imposat) és la Perla. Aquesta «dona extraviada» intenta sempre marxar del poble on viuen perquè en un passat ha tingut una altra vida, marit i fills. Però sempre hi acaba renunciant voluntàriament. La Perla fabula els motius que la van dur al poble, la seva pròpia història i el futur, i és una

7. *Hurricane* és del 1995, *Sortida d'emergència* del 2002 i *Àrea privada de caça* del 2003. S'han presentat respectivament, a la Sala Beckett, al Sitges Teatre Internacional –Creació Contemporània (en lectura dramatitzada)– i al Teatre Nacional de Catalunya (Projecte T6).

víctima explícita de l'oblit, que la converteix en un personatge inactiu, incapaç i a la deriva:

Anava... a la carretera... però m'he perdut. (*Silenci.*) Què els puc explicar als meus fills després de tant de temps fora de casa? Set anys? (*Pensa.*) Els explicaré que em van segrestar uns homes violents, d'aquests que n'hi ha molts per aquí. Que em van emmordassar després d'un llarg dia de feina; que em van torturar... no, no tinc senyals de tortura... que em van maltractar, que només em donaven lleties cada dia [...].

Com que no em venia a buscar ningú... he pensat: pot ser que ja no em recordin, que ja no em reconeixin, ni els meus fills, una cosa que no havia pensat mai. I com que estava sola, allà, tan sola, he pensat, i és que potser jo tampoc els recordo, jo no sé qui són. [...] Potser no em troben mai i jo no me'n puc anar. Però si jo no me'n vull anar, he pensat. (*Pausa.*) M'han deixat sola. (*Silenci.*) M'he perdut, la guàrdia civil m'ha portat fins aquí i... com que he vist la porta oberta...

El cas de Nininha és una evolució d'aquest plantejament, més despul·lat d'innocència perquè anul·la definitivament la possibilitat de deriva. Nininha és l'únic personatge de *Sortida d'emergència* que no se'n va del bloc de pisos que és a punt de ser enderrocat perquè espera la carta d'un amant que justificarà la seva espera. Però, quan la carta arriba, ell li demana que no l'esperi mai i ella rebutja aquesta notícia. No es pot adaptar a la nova realitat que se li obre després de la lectura i manté intacte l'anhel i l'espera, que es converteix així definitivament en autodestrucció:

Aquí hi ha una carta, segur que sí... Eu o sé com dir-ho, ara... Têm de ser una carta. M'he descuidat a chave... una altra vegada.

[...]

Aquesta no és la carta que espero.

Se'm barregen les paraules, em vénen de tot arreu alhora.

On hauré deixat la clau?

Ja ho sé, ja ho sé!

Quina sort!

(*Se'n va cap amunt. Soroll de tancs de guerra que s'apropen, tremolor de la terra, cops profund que taladren; alguna cosa que cau. Foscor absoluta.*)⁸

El tercer personatge que té la il·lusió com a tàctica és Felicíssima, i representa la culminació d'un procés que té a veure també amb el valor de la paraula dels personatges. En les obres primerenques de Nolla, els personatges tenen una gran necessitat de fer llargs parlaments perquè és a través de la paraula que domestiquen el món: el record de la vida viscuda, el present que viuen i el futur que els espera. Més endavant, a *Safari*,⁹ la paraula ha estat capitalitzada per l'Odette, una senyora redemptora amb mala consciència i bones intencions que domestica l'altre mitjançant la instrucció de la llengua i la lectura. Felicíssima, en canvi, a *Àrea privada de caça*, perd la paraula sense perdre el record, perquè la paraula s'ha convertit –torna, de fet– a ser patrimoni dels fills de déu, representats per l'Ahmed, i el silenci és l'únic patrimoni identitari que pot salvar aquesta dona de la barbàrie i del discurs fonamentalista.¹⁰

AHMED: He trobat la paraula. [...] Per cada vint llibres que entregui, tindrè un any menys de purgatori, perquè ja et pots estar oblidant del cel. Càstig! La meua supèrbia ha estat el meu pecat davant de Déu.

Aquí hi ha la paraula. La paraula de Déu.

Felicíssima: Jo no la vull.

He començat parlant de *Tractat de blanques* i de la imposició de la transformació per resoldre el conflicte de «l'altre». Com es pot comprovar, aquest és un tema de fons de tots els textos d'Enric Nolla. Al *Tractat*, el conflicte es pot definir com «l'altre sóc jo», i té unes característiques (l'emi-

gració, la raça, la cultura, la llengua, la memòria) que transcendeixen necessàriament l'àmbit privat d'un personatge que domina l'estratègia del camuflatge a través de la raó (l'embogiment controlat), tal com es presentava en les peces anteriors.

Aquesta línia esclata, per dir-ho d'alguna manera, a *Sorrida d'emergència* i, específicament, a *Safari*, on l'espai de l'acció, que fins ara s'ha presentat com a indeterminat i atemporal, es concreta en el nom de ciutats dels diversos continents i amb elements que ens situen en un temps històric recent, al segle XX. I també s'aprofundeix, perquè el conflicte ja no és simplement racial o cultural, sinó de classes i d'estatus. «L'altre» es converteix aquí en «qualsevol altre» amb el qual es té una relació de poder econòmic, tant si pertany a la mateixa terra com si no. Això porta de la mà dos canvis específics: l'un és l'aparició d'alguns personatges masculins que tenen per patrimoni un discurs plenament feixista sobre la necessitat d'autoritat que es fonamenta en el saber intel·lectualitzat. L'altre és l'embogiment fora control, o alienació,¹¹ dels personatges femenins actius que, conscients de seva pròpia paradoxa, adopten comportaments que suplanten el que es pot denominar rol masculí tradicional.

N'és un exemple molt clar la Virginia, d'*Àrea privada de caça*, una dona que s'avorreix i que, per fugir del tedi, per sentir-se independent i alhora necessària, perquè tingui sentit la relació amb el seu marit, es dedica a «sortir a caçar» cada nit, a tenir trobades sexuals amb desconeguts, i anhela tant una figura masculina ideal que, quan la troba, gairebé no la reconeix. El seu discurs sobre les seves escapades és exactament idèntic al del seu marit, l'August, però la relació que planteja, basada en la gelosia d'ell, i que expressa una profunda necessitat de domini, no es correspon final-

8. De l'original, versió Lectura Sitges 2002, final.

9. Text inèdit del 2004.

10. De l'original, pàg. 40-41.

11. Tornant a Wagensberg: «El sueño de la razón produce monstruos, y la falta de cambio, el sueño de la razón.» Ob. cit., [407] (pàg. 100).

ment amb el sentit del discurs del marit, que en lloc de dominar-la el que fa és deixar-la. Aquí emergeix, doncs, un altre tipus de personatge masculí, que també ha posat en dubte el rol tradicional que se li exigeix i que mereixeria una anàlisi a part.¹² Vegem doncs el discurs de Virginia:¹³

Xucla'm el coll, xucla'm el coll amb força, deixa-m'hi un senyal, que no quedi cap dubte i penetra'm. Ara hauria de venir el meu marit; vull veure la seva ràbia, sentir que sóc més forta, que no el necessito per res, com m'excita imaginar-me que em desitja la mort i que després se sent culpable per no haver-me anat al darrere, això sí que és un motiu força important per sortir cada nit, tot i que a vegades voldria que em vingués a buscar i que em tragués d'aquesta foscor i que em fes oblidar aquest home que busco cada nit i que no paro de somiar. M'agradaria plorar però no puc. Estic confosa.

Per acabar, voldria només fer un parell d'apunts sobre *Còlera*, un text en el qual treballa actualment l'autor, que continua aquesta línia de diversificació dels rols masculins i que planteja, pel que fa als femenins, un canvi de sentit en la lluita per conservar la identitat.

12. Hem passat de rebre, per part dels personatges femenins, una imatge d'homes violents, maltractadors, violadors i dominadors, a topar amb ideòlegs del feixisme que s'emparen en un discurs biològicista, com Herr Hans Richter, o creacionista, com l'Amo-Déu (tots dos, de *Sortida d'emergència*). *Safari*, en canvi, fa un pas més que permet l'aparició d'un altre tipus d'home, encarnat tant per August com per Mateu. I és interessant que aparegui precisament del mateix discurs de la dona, fet que evidencia la pèrdua de valor determinant de la paraula que he analitzat més amunt. Pel que fa a la crisi dels rols tradicionals, de fet el text ve encapçalat per una cita de *Macbeth* sobre la subversió de l'«ordre natural»: «Això és contra natura, com ho és l'acte / que s'ha comès aquí. L'altre dimarts, / un falcó que volava amb tot l'orgull / fou caçat i fou mort per la xibeca / farta de rates.»

13. De l'original, escena X, pàg. 27.

Fins ara, la lluita dels personatges per la seva supervivència consistia en la creació d'una identitat que s'ajustés als paràmetres desitjats pel personatge, que acabaven essent paradoxalment els que imposava el medi. De *Còlera*, només vull destacar que, de moment, un dels personatges opta pel camuflatge, però un altre, per tal de sobreviure, el que intenta és reconstruir la seva pròpia identitat en lloc de negar-la, perquè el seu hàbitat ja ha estat destruït.

Cal dir, finalment, a tall de conclusió, que els personatges femenins del teatre d'Enric Nolla lluiten per la seva supervivència, amenaçats com estan pels depredadors de fora d'un món que reconeixen com a seu. Però, sobretot, que la pitjor amenaça que pateixen és, precisament, la pròpia incapacitat per desempallegar-se d'aquest hàbitat que els té captius, que els obliga a encarnar rols marcats per l'instint de conservació i que pren la forma del pitjor dels masclismes, que és el masclisme femení. Que aquesta incapacitat esclata en conflicte social, racial i cultural perquè conté l'essència del fonamentalisme, de la voluntat que s'erigeix des de la incapacitat per adaptar-se a un altre món que els planteja un excés d'incertesa. Que perden la raó en el decurs del conflicte. Que són contradictoris perquè exploren la pròpia complexitat en busca d'una sortida. Que se senten decebuts del resultat d'una tensió vital tan forta que sovint els porta a sostenir aquest discurs feixista, o fins i tot derrotats. Que la sortida que troben és la mutació definitiva, o l'afirmació de la identitat a través del silenci. I que de vegades es perden per aquest camí i queden feliços, a la deriva.

Roland Schimmelpfennig,
un autor català

Tres obres de l'autor contemporani alemany
Roland Schimmelpfennig i alguns criteris
per a les seves traduccions al català

Christina Schmutz
Doctorat en Arts Escèniques UAB

INTRODUCCIÓ

Roland Schimmelpfennig, nascut el 1967, va estudiar direcció a l'escola Otto Falckenberg de Munic després d'una llarga estada com a periodista a Istanbul. Treballà com a ajudant de direcció al Münchner Kammerspiele, on també va ser col·laborador de direcció artística. Des de 1996 treballa com a autor *free lance*. A partir de 1999, Schimmelpfennig va ser, durant dues temporades, dramaturg a la Schaubühne de Berlín. La temporada 2001-2002 va ser autor resident del Deutsches Schauspielhaus d'Hamburg. Des del 2000 ha fet obres d'encàrrec per als Staatstheater de Stuttgart i d'Hannover, el Deutsches Schauspielhaus d'Hamburg, el Burgtheater de Viena, el Schauspielhaus de Zuric, el Deutsches Theater de Berlín i d'altres. A més, paral·lelament, ha fet algunes peces radiofòniques i el llibret de l'òpera *Das Gesicht im Spiegel* (*La cara del mirall*). Actualment, Schimmelpfennig viu a Berlín i és professor a l'escola d'art Weissensee. Les seves obres de teatre es representen a més de vint països.

Roland Schimmelpfennig està considerat un dels principals amants de l'experimentació entre els joves autors de teatre contemporani de l'Alemanya actual. Les seves obres

es caracteritzen per ser, totes sense excepció, un xic estranyes. Schimmelpfennig, conegut també amb el nom d'«el poeta», té fama de dominar el gènere d'«el misteri de la quotidianitat». «Somia una quotidianitat màgica, banalitats coronades amb una muntanyeta de nata»¹ i sovint aconseguix encisar el públic.

L'obra realment vasta de Schimmelpfennig és polièdrica. No s'hi pot determinar un sol mètode, una sola forma o un sol tipus de referència. Dins d'aquesta heterogeneïtat, però, s'hi distingeixen algunes característiques constants. Des del punt de vista de l'ofici, atrau la seva capacitat per construir obres; obres compactes que presenten arcs de tensió i no perden de vista la seva temàtica central. De la mateixa manera, aconseguix introduir un llenguatge ajustat a cadascun dels seus personatges. Destaca per sobre de la mitjana d'autors joves perquè, repetidament, aconseguix elevar de manera natural certes pràctiques màgiques i arcaïques a la categoria d'elements de construcció de la seva obra. S'ha de destacar, per damunt de tot, el seu talent a l'hora de teixir xarxes amb una atmosfera molt complexa.

En la meua anàlisi em centraré especialment en tres obres i possibles problemes de traducció relacionats amb criteris de forma i de contingut. Les obres presentades són *Fisch um Fisch* (1997) (*Peix per peix*, 1998), *Vorher/Nachher* (2001) (*Abans/Després*, 2002) i *Push-Up 1-3* (2001, i versió catalana, 2002). La versió catalana de *Peix per peix* va ser estrenada al Festival Grec l'any 1998. *Abans/Després* va ser presentada com a lectura dramatitzada al Teatre Romea de Barcelona, l'any 2003.

1. *Die Zeit, Jungdramatiker*, 2002/51.

CONTINGUT

«*Fisch um Fisch*», 1997 (*Peix per peix*); guardonada amb el Premi Else Lasker-Schüller el 1998

Els personatges anònims, que simplement són designats amb una referència a la seva edat i al sexe: l'home vell, la noia, l'home jove i l'home de fora, fan possible una economia argumental. Tres personatges, l'home vell, l'home jove i la noia, fan els preparatius un dia molt fred d'hivern, a primera hora del vespre, davant o a la casa de l'home vell, per a un àpat de celebració, que hom podria suposar que és una mena de festa del peix. Durant els seus treballs, que es veuen dificultats i s'int interrompen per successives avaries i malentesos, entra en escena un visitant, l'home de fora, primer com a portador d'esperances per a la noia jove, més tard, poc abans del dinar de festa, com a estrany convidat. Ofereix el seu servei i desapareix, sense que s'hagi arribat a realitzar un contacte real i útil amb els altres tres personatges. «La situació és tan senzilla com el llenguatge de Schimmelpfennig, però tota la resta és força complicada.»²

L'estrany resta estrany, ha arribat i ha marxat, un cometa. Llavors, quan els tres personatges tornen a estar sols, el vell revela per fi un dels seus secrets del passat: la guerra, la capitulació i la mort d'una noia amb una sola cama.

Aquests trasbalsos devien ser els que havien fet els records tan dolorosos que s'havien convertit en tabú; un tabú que havia caigut com si fos plom sobre aquella regió i els seus habitants. L'obra està submergida en una atmosfera enigmàtica i onírica, una barreja de lleugeresa i serena aflicció; recorda el surrealisme dels somnis, on els moviments són angoixosament lents i mai no arriben al seu objectiu.

A la trivial realitat de l'enutjosa recerca de les eines adequades i l'ambició quotidiana es barregen indicacions sim-

2. DÖSSEL, Christine. *Süddeutsche Zeitung*, 14-V-1999.

bòliques del passat tabú i històries dels personatges; sempre s'arriba a «descarrilaments» poètics que proporcionen a l'obra la seva estructura profunda i densa.

Peix per peix ens conta la història de quatre persones que intenten organitzar-se, amb una estupefacció que arriba a l'obstinació i amb totes les dificultats, en un món que per a ells ha esdevingut incompreensible.

Els personatges actuen en un ambient apocalíptic, evidentment ja després de la catàstrofe, la qual al final es descriu com una guerra passada.

La inseguretat dels personatges de l'obra ens reflecteix les esquerdes del nostre propi món actual, surrealment deformat i amb la indumentària poètica d'un allunyat món de pescadors i estranys; però quan l'home de fora confessa que ha viscut a París però que no ha vist mai el gran riu, llavors ens adonem que es tracta de nosaltres mateixos i les nostres certeses, informacions i dades, que cada vegada estan més tècnicament fixades i administrades però menys viscudes i ancorades en la memòria emocional.

La força de l'obra i la seva actualitat rau en les preguntes indirectes que es plantegen amb l'argument aparentment trivial, però que vist de prop és complex, poètic i simbòlic, a la subjacent coherència conceptual de les coses i les persones; en els elements religiosos que ens recorden dolços sentiments passats; en la tendra concentració davant la inutilitat fatal dels esforços humans; en l'atmosfera comico-surrealista: «Espero que la cullera o la petita eina d'or o plata cremi com tu dius»; en la sensible poesia: «HOME JOVE: Allà s'enlairaran les flames. HOME VELL: Jo les prendré per una estrella. HOME JOVE: Però no allà baix!»;³ en el qüestionament de l'estranya evolució del món; en la comunicació que només pot tenir lloc dintre d'una subcultura i, dintre d'aquesta, només mitjançant codis fixats, determinats temes amb determinats significats: són els significats va-

3. SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Peix per Peix*.

gues o incerts que esdevindran un malson per als encontres entre els homes.

«*Push-Up 1-3*», Premi Nestroy 2002 a la millor obra

Push-Up 1-3 és una obra molt ràpida, només consta de quatre escenes curtes. Crida l'atenció la seva estructura rigorosament concebuda. Tots els episodis són paral·lels i segueixen el mateix esquema: dos adversaris seuen enfrontats i entaulen una disputa; el diàleg es veu constantment interromput per incisos prospectius i retrospectius. Amb aquests incisos s'originen sorprenents salts i embolics temporals. Els monòlegs dels personatges serveixen per reflectir les seves pròpies situacions i també per descriure a l'interlocutor els incidents corresponents des del punt de vista propi. Les opinions que s'havien expressat en la conversa es desemmascaren com a mentides en els monòlegs i es revelen punts de vista sobre els respectius interlocutors que al llarg del diàleg han estat amagats. «Es crea la impressió d'un campionat mundial d'escacs comentat, en el qual el lector sembla gaudir d'una posició d'avantatge respecte als adversaris gràcies a la revelació de reflexions estratègiques.»⁴

L'acció té lloc a la central d'un enorme consorci econòmic internacional. En tres escenes s'arriba a una lluita competitiva per la carrera laboral dels interlocutors, que desesperats intenten compensar la seva soledat i el seu buit interior amb una vida laboral exitosa. Els agressius diàlegs són interromputs per monòlegs que ens descobreixen els pensaments i els sentiments íntims dels personatges.

En la primera escena apareix la jove directora del departament, Sabine, que ha fet la sol·licitud per al càrrec que volia al centre d'investigació de Dehli amb una carta de recomanació del cap de l'empresa, Kramer (aquest personatge està molt present, però no arriba a aparèixer mai). En la conversa següent Angelika, la dona de Kramer i gerent,

4. MUSTROPH, Tom. *Der Vielseitige*, 24-IX-2002.

acusa Sabine d'haver començat un afer amb el seu marit per poder anar a Delhi, raó per la qual la seva sol·licitud hauria estat denegada. A tot això, Sabine havia explicat en un monòleg anterior que feia ja dos anys que no practicava sexe. La conversa acaba amb Sabine despatxada perquè confirma el suposat afer amb Kramer. Tenir èxit en la vida sexual és, aparentment, encara més important per a ella que la feina a Delhi.

En la segona escena s'enfronten el vicedirector Robert i la cap de publicitat Patrizia. Una vegada, en una festa de l'empresa, aquests dos van tenir junts «el millor sexe que havien tingut mai.»⁵ Després d'això, els dos esperaven que l'altre fes el primer pas, però ningú no s'hi va atrevir. Estan discutint sobre un projecte de Patrizia per a un anunci publicitari. Aquest és pràcticament idèntic a un anunci antic, en el qual un home enlaira una dona per travessar la gran bassa d'un parc. L'única diferència és que ara la bassa, com a signe de la globalització, es troba a Central Park, a Nova York. Robert rebutja rotundament la seva proposta, perquè pensa que és un símbol d'estancament. Llavors, la menysprea davant de Kramer, a qui sí que li agrada la proposta.

En l'última escena hi ha un diàleg entre dos companys que també aspiren a la feina a Delhi. Un vidu de certa edat, Hans, qui des de fa alguns anys s'entrena al gimnàs de casa seva, desborda energia. En canvi, el seu rival més jove, Frank, és addicte al porno per internet, s'alimenta només de menjar ràpid i cada vegada està més gros. Tot i això, és aquest qui finalment aconsegueix la feina a Delhi.

L'obra està emmarcada pels monòlegs dels dos conserges, Heinrich i Maria. Són ells qui constitueixen el contrapunt a l'insensible i agressiu món dels executius, ja que són els únics personatges de l'obra que es mostren afecte i simpatia. Són gent senzilla: a ell li agrada l'acció; a ella, el romanticisme.

5. SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Push-Up 1-3*.

«Vorher/Nachher» («Abans/Després»)

En l'obra *Abans/Després* domina un realisme sincer i concís, que es veu barrejat amb moments surrealistes. Tot i això, no es narren les situacions «directes», sinó que l'autor les envolta amb moltes petites escenes aïllades de l'«abans» i el «després» de l'esdeveniment, per tal que la idea general només es reconegui molt a poc a poc. En aquesta obra, el temps no transcorre d'una manera lineal, s'alternen les mirades avant i enrere. Com que el text parlat i les indicacions del director no sempre es diferencien, els diàlegs i els fragments en prosa s'alternen i s'arriba a una mena d'encreuament dels plans narratius. Amb aquesta «forma oberta», en llegir l'obra no se sap mai del cert si es tracta d'indicacions del director, d'acció real o de monòlegs interiors. «La forma oberta possibilita a l'autor no haver de triar entre la narració i la deconstrucció de la història.»⁶ Hi ha escenes senceres que es componen, per exemple, només d'una mena de descripció de la situació, però en les quals no arriba a succeir una acció real.

Les escenes són narrades pels personatges, la majoria amb una distanciada tercera persona; algunes situacions determinades transcorren fragmentàriament i amb pocs canvis al llarg de l'obra, de manera que s'estableix una relació a penes perceptible entre els diferents personatges. Aquestes variacions d'escenes sempre iguals s'efectuen mitjançant freqüents canvis de perspectiva, repeticions del tema i desplaçaments, però també amb jocs especulars. Amb aquest principi musical es manté la tensió fins al final. El mateix Schimmelpfennig descriu la seva manera de procedir formal en *Abans/Després* com a «dramatúrgia de banda ampla.»⁷

Trenta-set personatges extrets de la vida quotidiana contenen petites històries de la vida real, rememoren els amors i els seus finals. Els personatges es troben en les més diverses situacions, davant les quals reaccionen de manera ridícula,

6. DETJE, Robin. *Die Zeit*, 12-XII-2002.

7. *Die Zeit*, *Jungdramatiker*, 2002/51.

trista, divertida, reflexiva o grotesca. Hom veu persones «que han de prendre una decisió o l'acaben de prendre, que encara s'estimen o que ja s'han estimat [...], persones que es troben o se separen, es barallen, recorden i conversen». ⁸ La gent es pot identificar fàcilment amb els personatges de l'obra, perquè els seus conflictes són força normals i quotidians. Tot i això, no hi ha cap punt d'inflexió dramàtic, «ja que aquests punts culminants no existeixen en la vida real!» ⁹

En cinquanta-una escenes més aviat curtes s'analitzen personatges d'un abans i un després. Són «clarament petits drames individuals. Fragments de vida. Instantànies de la vida quotidiana. Polaroids ràpides i especialment perspicaçes». ¹⁰

Com ja hem dit, mostren gent en situacions (quasi) quotidianes. Una dona just abans d'enganyar el seu marit, una mica després i un parell de mesos més tard. Tres monges s'agenollen i resen. Una dona recorda una pel·lícula que va veure quan era petita. Un home de negocis mira una pel·lícula porno a l'habitació de l'hotel. Un home jove, que sap que la seva parella l'enganya, busca una altra dona amb qui gitar-se per venjança, etc. També hi ha, però, curioses seqüències surrealistes: algú contempla un quadre i de cop i volta passa a ser-hi dins i es troba dintre el quadre sense poder sortir-ne mai més; apareixen escarabats mutants que s'han tornat agressius; un organisme invisible i letal és perseguit per un caçador; una dona canvia constantment de forma i d'identitat; un home s'enfila a una aranya que puja per la paret de la seva habitació...

En aquesta obra, Schimmelpfennig aconsegueix enllaçar molt bé escenes quotidianes amb situacions surrealistes. Tot i que les històries estan contades per separat, de vegades també es toquen una mica i es confonen. «Schimmelpfennig sap teixir els seus personatges i diàlegs amb molta traça fins

a crear una trama textual transparent.» ¹¹ Amb l'enllaç de les historietes particulars apareixen encontres amb conseqüències, però sense objectiu, més aviat amb canvis de direcció. Els personatges segueixen un impuls que inicia una transformació. Aquestes transformacions succeeixen a poc a poc, aparentment sense una passió dramàtica, com si fossin processos interns empenyent la superfície.

No obstant això, les històries particulars van conformant gradualment un quadre general i produeixen una atmosfera determinada. «Segurament diuen alguna cosa sobre el clima de les circumstàncies en què vivim actualment.» ¹²

Els temes centrals de *Push-Up 1-3* i *Abans/Després* són la soledat i l'amor, o més aviat la manca d'amor. Tot i el seu desig d'estimar, els personatges d'aquestes obres no s'apropen, sinó que, paradoxalment, s'allunyen cada vegada més els uns dels altres. Els personatges tenen dificultats per conversar, no saben posar-se en el lloc dels altres, llavors queden presoners en el seu propi microcosmos. En *Push-Up 1-3*, és especialment sorprenent com els personatges descriuen en els monòlegs les seves situacions amb les mateixes paraules que els seus adversaris, amb els quals, tenint en compte les seves afinitats, més aviat haurien de fer amistat que barallar-se.

LLENGUATGE I FORMA COM A CRITERIS PER A UNA TRADUCCIÓ AL CATALÀ

Una traducció no només ha de transmetre el sentit del text original, sinó que, almenys d'una manera aproximada, ha de reproduir la textura lingüística de l'original. ¿Quan una traducció és fidel? La traducció més fidel és també la més adequada? Les reflexions filosòfiques sobre traducció es perden fàcilment en la incommensurabilitat. Qualsevol resposta

8. SCHIMMELPFENNIG, Roland. *FAZ*.

9. MICHALZIK, Peter. Dins: *Die Frau von früher*.

10. www.schauspielhaus.de/stuecke

11. www.nzz.ch/ticket/IT/in/page-article81WN1.html

12. www.kfz-marburg.de/prog/0203/100203.html

provisional només es troba amb l'ajut de proves textuais concretes.

La primera pregunta que s'ha de fer el traductor és: «Què vol dir aquesta frase?» Mentalment, no sobre el paper, ha de generar-se el significat complet de la frase amb l'ajuda de tots els recursos que estiguin a la seva disposició; això ho ha de fer amb les paraules, és igual de quina llengua, només per, com qui diu, ocupar el lloc. Després s'ha de fer la pregunta decisiva: «I això, com es diu en català?» Com que el català i l'alemany expressen les mateixes idees amb recursos diferents, en aquest punt el traductor sovint s'ha de deslligar de les paraules, dels girs idiomàtics i de la gramàtica de l'original. Així, almenys aconsegueix apropar-se a una traducció «correcta». Just en aquest moment arriba la tercera pregunta: «Realment això que surt aquí es diu en la llengua de partida? Com i en quina direcció s'allunya aquest llenguatge de l'estàndard actual?» Llavors ha d'intentar construir el seu text a la mateixa distància. La traducció perfecta i definitiva no existeix; una teoria de la traducció vàlida per a tots els casos, menys encara. La traducció no s'hauria d'entendre com un assumpte dogmàtic, sinó més aviat pragmàtic. No hauria d'estalviar-se la pregunta: «Per a què?»

El llenguatge de Schimmelpfennig té certes característiques que s'han de tenir en compte en una traducció al català:

a) Acritud: el llenguatge refusa l'habitual disposició social a l'adaptació, així com també els signes d'anticipació en relació als sentiments, exterioritzacions i accions dels altres. Les declaracions, normalment curtes, rarament són ampliades amb ornaments i atributs o subordinades explicatives.

b) Immediatesa, encert: el llenguatge dels personatges parla de les coses sense circumloquis. El llenguatge va directe *in medias res*, sense paràfrasis. Això està relacionat amb la senzillesa.

c) Senzillesa: per entendre el que es vol dir no s'ha d'analitzar més enllà, és tot elemental, transmet fets senzills.

d) Precisió, claredat, exactitud: els personatges descriuen les seves percepcions, exigències i sentiments amb exactitud i propietat. Mostren molta competència, especialment en l'expressió de les seves pròpies percepcions. Fins i tot protesten contra el retret de no haver explicat alguna cosa amb claredat.

e) Brevetat: la majoria dels diàlegs consten d'oracions declaratives curtes, o bé de proposicions curtes juxtaposades («tragèdia de les oracions principals»).

f) Tossuderia, perseverança, opcionalitat: en lloc d'aclarir el propi punt de vista, simplement perseverança i repetició. Aquesta característica potser prové de la reducció de l'horitzó del problema del personatge, la seva forçada fixació a un costum, un propòsit, un problema, una actitud.

g) Brusquedat: poques vegades, però amb un interessant contrast amb la tendresa.

h) Surrealisme i claredat en el llenguatge descriptiu: no obstant, on s'utilitzen imatges poètiques, es fa una descripció clara, precisa i sense compromís. Quan per exemple en *Peix per Peix* parla el peix, ho fa d'una manera normal, com en un conte, i no en sentit figurat.

i) Ingenuïtat: les formes lingüístiques denoten un pobre coneixement del món i, en certa manera, també de l'entorn immediat. Els contextos no estan suficientment a disposició dels personatges; les relacions causals i històriques amb el passat i, per consegüent, les explicacions necessàries i les solucions dels problemes se'ls escapen.

j) Banalitat: banalitat dels continguts.

k) Sensibilitat: la discreció i l'autolimitació en l'elecció de paraules i el ritme denoten delicadesa i preocupació pel tracte, tant amb l'interlocutor com amb el tema.

SOBRE L'ESTRUCTURA TEXTUAL A NIVELL DE L'ACCIÓ

Schimmelpfennig, no obstant això, en les seves obres treballa principalment els moments sense paraules, els tons interme-

dis, les mirades i els sentiments tendres però forts. Aquest tipus de moments no poden ser simplement narrats, sinó que s'han d'insinuar i perfilar. «Hi ha una mena de comunicació no verbal, una conversa en silenci permanent.»¹³

En les tres obres de teatre, Schimmelpfennig manifesta una gran influència del minimalisme. No sobra cap paraula, totes les paraules tenen importància. Es redueix només a descriure el més essencial, aconseguint amb això el mateix que un matemàtic o una persona meticulosa, que construeix els seus textos pacientment, fins que els temes estan ben combinats, estan enllaçats de manera pausada i ordenada, com en un mòbil, però produint els moviments més desconcertants tan bon punt com ens afecten.»¹⁴

En les obres *Abans/Després* i *Push-Up 1-3*, torna a aparèixer la metòdica variació d'escenes particulars; hi ha temes que es repeteixen o que entren a escena en fragments inesperats del text. En les dues obres s'arriba, mitjançant mirades endavant o endarrere de determinats personatges, a una representació del moment anterior o posterior de la situació i, per tant, a embolics temporals. A més, en *Push-Up 1-3* també es mostren els successos actuals, cosa que en *Abans/Després* s'omet totalment.

En *Push-Up 1-3* hi ha tres línies argumentals distintes que es confonen en els monòlegs dels conserges. En *Abans/Després*, en canvi, hi ha més de vint línies argumentals diferents, algunes de les quals es confonen en el temps o coincideixen breument; altres línies argumentals estan totalment aïllades. Tot i això, aquestes no fan avançar l'argument general, si és que n'hi ha, però contribueixen molt a crear l'atmosfera de l'obra.

Push-Up 1-3 i *Peix per peix* tenen un argument tancat: en l'últim diàleg es descobreix qui s'ha quedat amb la feina a

13. Entrevista a FAZ, 17-XI-2002.

14. www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2001/0512

Dehli i en l'últim monòleg de la conserge Maria se'ns informa de manera indirecta de com ha anat la lluita entre Robert i Patrizia. En *Peix per peix*, al final se sacrifica el peix que parla en vers; la pregunta és per a què.

En *Abans/Després*, en canvi, el final és obert. Les úniques línies argumentals ja no busquen la resposta a la mateixa pregunta, sinó que podrien continuar una estona de la mateixa manera, murmurant. En aquest món no es canvia res més.

En les tres obres falta una exposició introductòria, es comença directament amb l'argument. Això es nota especialment en *Abans/Després*, però l'escena inicial de *Push-Up 1-3* tampoc no és una introducció clàssica, ja que el conserge Heinrich només presenta el lloc de l'acció, però no dóna informació sobre la trama de l'argument ni sobre els personatges, car tampoc ell no té cap contacte amb les classes superiors.

Schimmelpfennig escriu les seves obres seguint l'estil del realisme literari, tot i que en *Abans/Després* i *Peix per peix* s'ha armat de valor per construir petits fets meravellosos. «Necessito el realisme, però aquest hauria d'acabar.»¹⁵

POSSIBLE ADAPTACIÓ TEATRAL

«Schimmelpfennig escriu els seus textos de manera que l'espectador s'ha de posar en contacte amb ell, és al mateix temps constret i lliure per inventar els seus propis mons d'imatges, fins i tot el teatre amb les llargues reflexions i els curts fragments dialogats.»¹⁶

«*Abans/Després*» i «*Push-Up 1-3*»

L'adaptació teatral d'aquestes dues obres, *Abans/Després* i *Push-Up 1-3*, és molt interessant per a un director, ja que rep po-

15. www.abendblatt.de/daten/2001/11/22

16. www.abendblatt.de/daten/2002/11/22

ques indicacions estrictes de l'autor i se li permet fer un treball relativament lliure i creatiu. En aquest sentit l'adaptació teatral d'*Abans/Després* pot resultar més complicada que la de *Push-Up 1-3*. En *Push-Up 1-3*, la problemàtica es troba principalment en els monòlegs interiors dels intèrprets, els quals poden, per exemple, ser recitats en veu alta per aquests o representar-se directament en una altra escena.

En *Abans/Després* tenim, començant amb la primera escena, la dona de més de setanta anys que seua en una sala obscura, que se sent com un drap i que no es vol ni veure, llavors hom es planteja la pregunta de si aquest tipus de situacions textuales poden, després de tot, representar-se. Es podria construir escenes d'un altre nivell de realitat on la dona parla o utilitzar una veu en *off*.

Per tal que resulti una veritat humana universal, potser la direcció no hauria de manipular el text en excés i tampoc afavorir la seva melangia i empatia, sinó que hauria de començar amb objectivitat i claredat.

Les obres no tenen un punt culminant, igual que la vida real. Només hi ha punts culminants al teatre. L'adaptació teatral ho hauria de tenir en compte i no inventar-se afegits dramàtics que acontentin a la majoria, però que facin perdre el peculiar to de Schimmelpfennig.

«*Peix per peix*»

Com que ni el tipus de personatges (home vell, home jove, noia i home de fora) ni les eventuales acotacions explícites no donen la clau d'una localització o una temporalitat no habituals, per aclarir les seves ànsies i necessitats emocionals només queden mons psicològics especials o allunyats de les nostres categories. Aquestes condicions excepcionals es podrien esperar com a conseqüència d'experiències de pèrdua, de desgràcies, de vivències de violència patida o causada, de guerra, de catàstrofes nuclears, de la pròpia mort, però també en un somni, per les drogues, amb una alienació mental espiritual. A la «bona» consciència se li presenten mons de

màgia i d'idees fantàstics, com a situacions límit, que se sostenen a tota la física i psicologia conegudes i que ara succeïxen. Cadascuna d'aquestes situacions i circumstàncies és una oportunitat més o menys bona per a coordinar el drama aparegut fins al moment. Tenint en compte les acotacions implícites al text, probablement es poden fer algunes analogies i ajustaments; d'altres, però, resulten complicats. Conforme a tot això, en una escenificació s'han de tenir en compte les contradiccions. En tot cas, no es poden obviar certes dificultats lògiques i sembla que hi ha mètodes que la direcció no hauria d'ignorar.

L'acció poc dramàtica pot veure's com un succés de somni, en el qual allò que sembla quotidià es presenta amb una llum modificada surrealment. Nombroses al·lusions fan referència a un succés anterior, que ha d'haver estat una catàstrofe d'origen desconegut que ha destruït algunes coses, n'ha canviat d'altres i unes altres les ha deixades.

SCHIMMELPFENNIG, UN AUTOR CATALÀ

L'objectiu principal d'una traducció és transcriure el lirisme d'un autor de manera que també funcioni en la llengua d'arribada. Les obres de Roland Schimmelpfennig no són una excepció. Tot i això, traduir les seves grotesques metàfores poètiques al català, paradoxalment sol quedar millor quan es fa de manera totalment literal (com, per exemple, la genial però molt controvertida traducció de *Quai Ouest* d'Heiner Müller) o quan es fa just el contrari, una transcripció a la cultura estrangera, lliure però també sonora.

Cada autor amplia el tresor lingüístic del seu país. Tot i això, continua sent un autor «autòcton». Les traduccions, que en el fons són «reformulacions poètiques», no són cap excepció: aquí els autors immediats són els traductors. Quan veiem una traducció acabada, el fet que el text original estigui en una altra llengua és secundari. Així doncs, l'antic tresor lingüístic català s'ampliarà tant amb una traducció de

l'autor Schimmelpfennig com amb els autors catalans. En aquest sentit, doncs, l'autor alemany Schimmelpfennig es converteix en autor català, ja que la traducció crea un codi lingüístic propi en la versió catalana que fa desaparèixer l'original un cop s'ha traduït.

Amb tot, Schimmelpfennig es presta a la transgressió que possibilita la valuosa poesia de la seva llengua materna, sobretot perquè utilitza metàfores que provoquen més confusió en català que «a casa». Moltes de les seves imatges es reben d'una manera totalment diferent en català: creiem que es «dupliquen» dialècticament i, en certa manera, es «tremenditzen». Naturalment, es tracta de frases, que als alemanys ens són conegudes, que ens sonen com si fossin nostres i, al mateix temps, llunyanes i fascinants.

Tot i els manlleus del romanticisme, a Alemanya això només provoca una certa confusió; a Catalunya, en canvi, produeix una escissió de dos significats extrems i oposats. D'una banda, produeix un efecte sovint còmic o fins i tot ridícul, a causa de la diferent experiència cultural, menys romàntica, del públic mediterrani; d'altra banda, també a causa del desconeixement i la inconcebibilitat, produeix un efecte particularment desconcertant i molt tràgic, el qual, de manera inconscient, mobilitza subliminals pors existencials que porten a una innocència còmica.

El públic alemany, doncs, cada vegada es troba més com a casa gràcies a les imatges inspirades en el romanticisme i se sent «autòcton». L'espectador català, però, ha d'aconseguir arribar al pretès distanciament de Schimmelpfennig, ja que el romanticisme li queda lluny, per això les imatges li fan un efecte més desconcertant, més contradictori, li provoquen sensacions oposades que es troben en un nivell més profund.

M'agradaria aclarir aquesta «tesi de l'escissió» amb dos exemples:

a) En *Peix per peix* hi ha un personatge que ens diu que el mar s'ha congelat. Un mar congelat té una connotació total-

ment diferent a Alemanya i a Barcelona. A Alemanya, els hiverns representen fred i gel, llavors és possible que els llacs i part dels mars es congelin cada any. És una cosa concebible. A Catalunya, en canvi, aquesta imatge sembla, d'una banda, absurda («que el mediterrani es congeli és totalment impossible!») i, d'altra banda, apocalíptica («si un dia es donessin les condicions necessàries, llavors seria possible»); és, de totes maneres, una catàstrofe. El mediterrani i els seus tranquils i regulars moviments, aquí formen part de la vida i la noció del gel etern (tan habitual als països nòrdics) vindria associada a la d'un tsunami. L'excitant barreja de (franca) innocència i (inconscient) espant, per tant, aquí està prede-terminada.

b) En *Push-Up 1-3* algú diu, amb l'objectiu d'aconseguir un càrrec de directiu a l'estranger: «Vine, ocellot, i porta'm al subcontinent índic.» En alemany, això sona molt romàntic i ple de nostàlgia, en part gràcies a l'al·literació vocàlica. Una evasió cap a un «món de somni/millor», com la que cultivaven els romàntics alemanys del segle XVIII. Encara avui els alemanys solen estar més disposats que els catalans a abandonar la casa, la ciutat i la família per buscar fortuna a un altre lloc (una tendència americana, per dir-ho així). La imatge citada experimenta també aquí una escissió dicotòmica i provoca al mateix temps, sota l'innocent reacció a la dolça i infantil nostàlgia per arrencar el vol, el monstre subliminal: quan hom ha d'emigrar, ha d'anar-se'n de veritat i deixar-ho tot rere seu. Una possibilitat cada vegada més propera a l'època de la *New Economy* que de cap de les maneres és agradable, sinó que provoca una concreta por existencial.

A més d'això, la traducció en el cas de Schimmelpfennig presenta també els problemes habituals, però agreujats: com que el seu llenguatge està carregat de subtils símbols fonètics, la traducció també porta a la difícil decisió entre l'alternativa literal o la lliure, cosa que pot comportar les corresponents solucions creatives, les quals, amb això, innoven encara més la llengua materna d'aquí, el català, del que havia fet l'original amb la seva llengua materna.

Schimmelpfennig és un autor català, en primer lloc pel destí que reben les seves imatges gràcies a les condicions de la cultura catalana; en segon lloc, pels casos de traducció, que inevitablement porten a innovacions anàlogues. Aquí, la seva poesia desplega de manera radical la seva força.

BIBLIOGRAFIA

- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2004). *Push-Up 1-3*. Frankfurt: Fischer Verlag.
— (2004). *Vorber/Nachber*. Frankfurt: Fischer Verlag.
— (2004). *Fisch um Fisch*. Frankfurt: Fischer Verlag.
SCHIMMELPFENNIG, Roland. Entrevista. Dins: *FAZ*, 17-XI-2002.
DETJE, Robin. *Die Zeit*, 12-XII-2002.
DÖSSEL, Christine. *SZ*, 14-V-1999.
DIE ZEIT, Jungdramatiker, 2002/51.
MICHALZIK, Peter (2004). *Die Frau von früher*, de Roland Schimmelpfennig. Frankfurt: Fischer Verlag.
MUSTROPH, Tom. *Der Vielseitige*, 24-IX-2002.
www.kfz-marburg.de/prog
www.schauspielhaus.de/stuecke
www.berlineonline.de/berliner-zeitung/archiv
www.abendblatt.de/daten/2001
www.nzz.ch/ticket/IT/in/page-article81

Comunicació: una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat «Barcelona, mapa d'ombres» de Lluïsa Cunillé

Irene Caixàs i Vicens
Menció en teatre UAB

Bona part de la temporada 2003-2004, la Sala Beckett de Barcelona la va dedicar a un teatre de referències explícitament locals. És a dir, a través de la projecció de Barcelona a l'escenari, el públic havia de ser capaç «d'aprendre a comprendre el món».¹

Una de les autores convidades a aquest projecte de la Beckett, anomenat *L'acció té lloc a Barcelona* va ser Lluïsa Cunillé. L'autora (Badalona, 1961) forma part de la *poètica de la sostracció*, segons l'etiqueta que proposà Sanchis,² de fet Cunillé es formà als seminaris de dramaturgia textual que el mateix José Sanchis Sinisterra va impartir a la Beckett entre 1990 i 1993. Carles Batlle defineix la *poètica de la sostracció* d'aquesta manera: «Tot consisteix a aplicar rigorosament un plantejament d'opacitat informativa; una tàctica que, servida amb mesura, organitza la tensió dramàtica al voltant de quatre o cinc preguntes pendents (qui és qui?, de què parlen? és real això?...) i d'algun petit engany. Una tècnica, a

1. CASARES, T. (2004). «A Barcelona: Una temporada de teatre local a la Sala Beckett». Dins: *Barcelona, mapa d'ombres*, de L. Cunillé i *Plou a Barcelona*, de P. Miró. Barcelona: Edició de l'obrador de la Sala Beckett. En Cartell, 8.

2. SANCHIS SINISTERRA, J. (1996): «Una poètica de la sostracció». Dins: *Accident*, de L. Cunillé. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de la Diputació de Barcelona. Biblioteca Teatral, 92.

més, que es diverteix potenciant l'ambigüitat de situacions, fornint pistes falses, potinejant la lògica de la nostra recepció fins a l'extrem en què haurem de dubtar sistemàticament de qualsevol acció i de qualsevol personatge. Finalment, de la contradicció i de l'enigma, se'n desprèn la tercera etiqueta: la perplexitat.»³

A *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) Lluïsa Cunillé ens presenta sis personatges solitaris i independents els uns dels altres (ens ho mostren les cinc parts) però que estan obligats a viure plegats, ja que comparteixen un pis d'estadants a l'Eixample. Talment com Barcelona, un únic espai amb molts esperits. Gràcies a aquesta tensió entre l'espai públic i privat, l'autora ens pot mostrar uns individus d'orígens, estatus, gustos i sensibilitats d'allò més variats. Els llogaters són un matrimoni d'edat avançada (Ell i Ella) que parla per separat amb cadascun dels tres rellogats per tal que abandonin el pis: la Dona (professora de francès i que té un fill arquitecte), el Jove (un guàrdia de seguretat afeccionat al futbol) i l'Estrangera (embarassada de cinc mesos). Ell està molt malalt i vol viure els últims mesos de vida que li queden només amb la seva dona. També cal esmentar el Metge que a la quarta part se'ns presenta com el germà de la protagonista, tot i que al final de l'obra Ella acabarà confessant que en realitat és el seu fill. Tal com sintetitza Francesc Foguet: «Les epidèmiques relacions humanes que teixeixen els propietaris i els llogaters de la casa enceten històries diferents, típiques i singulars, que resten —deliberadament— en estat de latència. Són històries fragmentades, fils entortolligats a una trama central (bastida a través de claroscurs) que es projecta sobre *La Bohème* de Puccini.»⁴

3. BATLLE, C. (1997). «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». *Caplletra*, núm. 22 (primavera), pàg. 49-69.

4. FOGUET, F. (2004). Dins: *Barcelona, mapa d'ombres*, de L. Cunillé i *Plou a Barcelona*, de P. Miró. Barcelona: Edició de l'obra de la Sala Beckett. En Cartell, 8.

L'acció té lloc a l'Eixample, i les referències a Barcelona són constants: els grans esdeveniments de la ciutat hi apareixen esmentats: els Jocs Olímpics, l'Any Dalí o l'Any Gaudí, segons la vella protagonista, són el gran xivarri de cada any. Ella i el Metge senten la necessitat de cremar els grans llocs de reclam turístic: les Rambles, la plaça de Catalunya, el Palau de la Música, el MACBA... La Dona (la professora de francès) i Ell (el vell malalt) parlen de les grans especulacions urbanístiques i dels barris que afecten: la Vila Olímpica (el Poblenou) i el Raval. El Camp Nou hi apareix citat més d'una vegada i qui en fa més referències és el Jove, un futbolista frustrat. L'Estació de França, representa el somni de poder escapar de la ciutat que tenen Ella i el Metge, però atenció, perquè és una estació que ja no funciona, que només hi paren els trens que van fins a Tarragona. El Passeig de Gràcia és un carrer tabú per la parella d'edat avançada, ja que és on un autobús va matar la seva filla. La Sagrada Família es presenta com el gran emblema de la ciutat, però tal com diu la Dona: «Si jo fos la Sagrada Família també em posaria a cridar veient tot el que hi ha al meu voltant.»⁵ I finalment el Liceu, l'edifici que basteix totes les escenes, on Ell va conèixer la Callas, on el matrimoni es va enamorar, i que fins i tot Ell va acabar cremant; cal destacar que de fons de gairebé totes les escenes se sent *La Bohème* de Puccini (com ja he dit abans), interpretada per la Callas.

Però la ubicació a Barcelona no només es concreta a través de totes aquestes cites, sinó perquè Cunillé també retrata les ombres de Barcelona: la violència domèstica, a través de la fotografia de Juan Rubio Macías ballant nu damunt del cadàver de la seva mare a qui prèviament havia assassinat; la problemàtica dels sense papers, com ens insinua el personatge de l'Estrangera que se sent obligada a treballar sense tenir unes condicions laborals mínimes; l'especulació,

5. CUNILLÉ, L. (2004). *Barcelona, mapa d'ombres*. Barcelona: Edició de l'obra de la Sala Beckett. En Cartell, 8. Pàg. 17.

retratada a través dels barris del Poblenou (avui Vila Olímpica) i del Raval, de què ens parla la Dona; la misèria de les pensions de viduïtat, tema en el qual es fonamenta el desenllaç de l'obra; els embarassos no desitjats (problema viscut per l'Estrangera que es queda embarassada d'Ell i si decideix tenir el fill és per no sentir-se tan sola; el desconcert de l'educació (la Dona es queixa de la poca motivació dels seus alumnes de francès per aprendre; l'incest (Ella es va quedar embarassada del seu pare, perquè «era l'única persona que aleshores l'estimava»);⁶ l'anorèxia i la bulímia (el Metge tracta amb noies que pateixen aquests trastorns alimentaris)... Però la mirada de l'autora sobre les ombres no s'atura aquí, sinó que també ens mostra aquells temes que per segons qui també pertanyen al costat fosc: l'homosexualitat del Metge, el divorci del Jove, el *transformisme* d'Ell i Ella...

El títol (*Barcelona, mapa d'ombres*) queda explicat a la cinquena part, quan Ell li dóna a la seva dona una antiga guia de Barcelona, que havia ajudat a fer: «Una de les primeres feines que vaig tenir va ser ajudar a fer aquesta guia, uns quants com jo anàvem per Barcelona assenyalant els carrers que hi havia aleshores a Barcelona. [...] La vaig guixar després. Un estiu que feia molta calor i treballava cobrant rebuts de la llum, vaig marcar aquí totes les voreres on donava l'ombra. Els números de dalt són les diferents hores del dia, perquè les ombres es van movent amb el sol, no estan mai quietes.»⁷ Aleshores Ella acaba sentenciant, i batejant: «És com un gran mapa d'ombres.» És a dir, que *Barcelona, mapa d'ombres* és una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat. I en dir els costats foscos de la ciutat, no només es refereix a les voreres on hi toca l'ombra, sinó també als problemes més obscurs de la ciutat, citats anteriorment: la violència domèstica, la problemàtica dels sense papers, l'es-

6. Ibídem. Pàg. 60.

7. Ibídem. Pàg. 61.

peculació, el desconcert de l'educació, l'incest, els embarassos no desitjats...

Enmig de tantes ombres, de tanta desolació, no és gens estrany que el gran desig dels personatges sigui cremar-ho tot: el Palau de la Música, el MACBA, la Sagrada Família... Llençar-ho tot a la foguera per tal d'aconseguir una gran flamarada, que netegi la ciutat de tota aquesta corrupció, de tanta brutícia, fosc i soledat... Talment, com Ell va fer amb el Liceu: «Tothom deia que feia falta un nou Liceu, cada dia que passava sentia a dir a més gent que tant de bo es cremés per fer-ne un de nou i de més gros. I al final ho vaig fer jo. El vaig cremar jo.»⁸ I així, de les cendres de la ciutat, es podria erigir una nova Barcelona.

Tot plegat sembla insinuar que finalment Lluïsa Cunillé esbandeix la boira espaciotemporal que envolta la seva dramaturgia, on els espais eren (o són) indeterminats i el temps erràtic. De fet, Francesc Foguet escriu que: «El fet d'ubicar l'"acció" en un marc ciutadà i en un temps concrets i de crear uns personatges urbans clarament recognoscibles converteix *Barcelona, mapa d'ombres* en una comèdia de costums contemporanis, passada pel sedàs dels claroscurs, les mitges tintes i els *elliella* de la dramaturgia de la relativitat per excel·lència.»⁹ Per tant, Francesc Foguet deixa entreveure el que vull exposar, però més aviat jo ho diria a la inversa: a través de l'univers de Cunillé (o Cunillélandia) se'ns dibuixa una gran ciutat, concretament Barcelona, però globalment qualsevol urbs occidental. I per exemplificar-ho, només cal que llegim el que diu la Dona a la primera part: «I ara ja res m'estalviarà la transformació final, aquella que farà definitivament de Barcelona una ciutat intercanviable amb qualsevol altra capital occidental benestant i autosatisfeta.»¹⁰

Abans de continuar cal que em pari en el concepte esmentat anteriorment, «Cunillélandia», inventat per Xavier

8. (2004). Ibídem. Pàg. 64.

9. FOGUET, F. (2004). Ob. cit.

10. CUNILLÉ, L. (2004). Ob. cit. Pàg. 17.

Albertí,¹¹ però que Xavier Puchades defineix «como ámbito imaginario opuesto a Disneylandia (apoteosis del simulacro). Cunillé construye un inquietante parque temático para adultos: ese terreno entre el juego infantil y la realidad adulta de la que habla Sanchis. Sus personajes están al limbo (no “en el limbo”) donde esperan la redención o donde han muerto antes de tener uso de razón. [...] El juicio final a estos personajes no lo dictamina el autor (Cunillé como demiurgo) sino los espectadores, como si se tratase de un jurado popular que se juzga a sí mismo».¹² Per tant, Cunillélandia és l'univers creat per l'autora i compartit per l'espectador, perquè de fet és el públic (o lector) qui acaba de crear-lo, és una recepció activa. És com si l'autora ens donés el negatiu d'una fotografia i nosaltres (els receptors) l'haguéssim de revelar. És a dir, no és que la seva obra sigui un enigma, sinó que és com si ens presentés un seguit de referències que estimulesin la nostra memòria i sensacions, com si ens donés una magdalena de la marca Proust i per a cadascú el gust d'aquesta magdalena tingués una sensació i un record diferent. O tal com diu Carla Matteini: «Sus textos son como esas cajitas inocuas que al abrirse descubren una música íntima que estimula el recuerdo y despierta la emoción.»¹³

Marcos Ordóñez a «Aprengui a estimar la tònica» (*Avui*, 23-III-1998) va saber encertar de ple el tema Cunillé: «La misteriosa inaprensibilitat de l'ànima, l'ambigüitat extrema de la percepció. Cunillé amb cada obra ens diu: “No doneu res per fet. No jutgeu per les aparences. La veritat és contradictòria, escorredissa, fragmentària. Escolteu el corrent

11. ALBERTÍ, X. (2004) «Cunillélandia». *Primer acto*, núm. 284, pàg. 40-41.

12. PUCHADES, X. (2005). «Cunillé, mapa de sombras». *Pausa*, núm. 20 (gener 2005), pàg. 16-31.

13. MATTEINI, C. (2004). «Lluïsa de las pequeñas cosas». *Primer acto*, núm. 284, pàg. 37-39.

ocult que flueix sota les paraules convencionals, sota l'aparent claredat, sota els diàlegs més presumptament banals. Obriu els ulls”.» De fet, el gran tema de Cunillé és la reflexió sobre les relacions humanes en la nostra societat actual, en l'àmbit íntim i quotidià. A l'obra que ens ocupa, els personatges tenen la necessitat, o almenys el desig, de parlar amb algú, i com més llunyà sigui aquest algú millor, per tal d'expressar (que no vol dir compartir) la memòria i prendre una decisió que pot canviar la situació de partida. I a través d'aquests intents de comunicació, observem que són individus que estan completament desposseïts de tot el que volien: la Dona desitjava ser una novel·lista, però tot el que va aconseguir va ser una novel·la d'idees absolutament descatalogada, ara només és una professora de francès (una llengua que ningú no vol aprendre); el gran somni del Jove era ser un futbolista de primera, però ha hagut de veure com passava la vida assegut a la banqueta, i ara ja només és un ex, un exfutbolista, un exmarit, un exguàrdia de seguretat i un exfill (perquè amb Ella tenien una mena de relació de mare i fill); l'Estrangera va arribar a la ciutat amb l'esperança de començar una nova vida, cansada que la miressin malament perquè era soltera, però aquí accepta la companyia d'un fill (no buscat) sense nom; el Metge es va fer cirurgia per poder buscar l'ànima, però fins i tot és incapaç de trobar-se la seva pròpia; i, finalment, el mateix matrimoni protagonista no ha arribat enlloc, només són valents quan amaguen la cara darrere la màscara d'un altre rostre. En resum, els personatges només són l'ombra del que desitgen o, més ben dit, anhelaven ser.

Els personatges es mouen en les ombres, parlen en silencis, escolten la solitud, i veuen en la foscor, com la ciutat a la qual representen. Perquè si els personatges són descarnats és perquè emmirallen una ciutat acabada; el reflex de la Barcelona que ja no és el que era, l'Eixample era el districte de la nova burgesia, però ara és el barri «on les ànimes són baixes i petites com gateres».¹⁴ És la imatge de la Barcelona agònica

14. CUNILLÉ, L. (2004). *Ibidem*. Pàg. 11.

ca, i perquè hom se senti més autèntic s'ha de despullar, s'ha de treure del damunt tot el pes que arrossega (la fotografia de Juan Rubio Macías o quan a la cinquena part el Metge explica que es va baixar els pantalons enmig de l'Estadi Olímpic). Una ciutat on el passat i la tradició es dissolen, com en els toros, on els turistes es posen en contra del toreo i a favor del toro (tal com Ella ho descriu a la mateixa cinquena part). La Barcelona d'avui en dia ha perdut tota la seva personalitat, tots aquells solars abandonats que anys endarrere la Dona retratava (primera part) ara els omplen de pisos i pisos... I potser la imatge més clara d'aquesta transformació és el fet que un arquitecte (el fill de la professora) marxi de la ciutat quan es fa de nit, no pot suportar com la gent viu dins d'aquest niu d'abelles...

I de mica en mica, tot enfocant-nos les petites coses, l'autora assenyala les grans problemàtiques socials, és a dir, es recrea en l'individual per tal d'abastar el col·lectiu. Ens mostra uns personatges ombrívols (en el sentit que són ombres) per culpa de l'entorn on viuen, un context completament enfosquit per les problemàtiques socials: immigració, violència, especulació, misèria... Uns conflictes latents a qualsevol societat occidental; és a dir, que allò que passa entre les quatre parets d'un pis de Barcelona, també succeeix a la Xina, a Londres o a Roma. Per tant, allò que era un gra de sorra esdevé una muntanya, i de la muntanya tornem al gra de sorra. Per tal de concretar aquesta idea de petits personatges, però que es projecten en individus globalitzats, hauríem d'interpretar algunes de les imatges que ens retrata l'obra, per exemple, a través de l'anorèxia i la bulímia (l'especialitat del Metge) se'ns mostren les contradiccions del món desenvolupat on vivim: dos trastorns alimentaris que són inimaginables en un país de l'anomenat Tercer Món, però que, de fet, no són res més que el desballestament del nostre món, morir de fam en el país de l'opulència. Un altre exemple, podrien ser els dos peixos anònims de l'Estrangera, que tot i que neden dins d'un espai tan reduït mai no xoquen (tal com ella assenyala a la tercera part), talment

com els personatges, que tot i conviure sota el mateix sostre mai no es diuen les veritats, per tal de no enfrontar-se: «La gent només parla de debò quan no té res a perdre o quan és a punt de morir, i aleshores acostumen a dir coses molt poc interessants.»¹⁵

I per acabar, afegiré que en part és veritat la veu crítica que diu que Cunillé no parla de res, però parla de tot. I és que sovint els seus personatges parlen més a través dels silencis que de les paraules. D'aquesta manera, és l'espectador qui ha de farcir aquests buits, i els omple gràcies a la seva comprensió del món real. I a *Barcelona, mapa d'ombres*, el receptor també ha d'imaginar aquests buits que floten a la ciutat, uns buits que els crea com els de qualsevol altre lloc, com el de qualsevol altre indret construït per la mateixa Cunillé. I aquí és on volia anar a parar, de fet l'autora no s'allunya del seu univers particular, només que en el seu món li ha posat uns noms que ens resulten familiars: Barceloná, Passeig de Gràcia, Liceu... però que també podrien ser París, Champs Élisés, Torre Eiffel... En realitat, no estem tan lluny de Lluïsa Cunillé i de la *poètica de la sostracció*... Només pel fet de batejar els espais hem de parlar d'una nova Cunillé? ¿En lloc de dir «l'acció té lloc a Barcelona», no podríem dir que «l'acció té lloc a Cunillélandia»? És a través d'aquests espais concrets que l'autora ens presenta els seus indrets abstractes (els de sempre). I fins i tot també es podria afirmar el contrari, a través de les localitzacions de les altres peces de Cunillé, també se'ns parla de Barcelona o de París. Lluïsa Cunillé mai no ha estat tan críptica com diuen els uns, ni ara és tan realista com diuen els altres, Cunillé és Cunillé aquí i allà.

15. *Ibidem*. Pàg. 12.

TAULA RODONA

3 de juny de 2005

«Fem cruixir l'espai» (Report)

S'inicia aquesta taula rodona, coordinada per l'escenògraf Joaquim Roy, amb una frase manllevada a Beckett: «Us interessa l'espai? Feu-lo cruixir.» L'espai és un medi i, en teatre, no pot limitar-se a tenir un paper passiu, cal que tingui una veu i que contribueixi a la dramaturgia, que sigui un baix continu; cal que *cruixexi*. Tanmateix la feina de l'escenògraf queda en un segon terme i sovint no es té en compte quan es parla de teatre. L'objectiu d'aquesta taula rodona és buscar la manera com s'hauria de plantejar l'escenografia en el futur, tenint en compte el que s'ha fet i el que s'està fent.

LA CONTEMPORANEÏTAT DE L'ESCENOGRAFIA CATALANA

On radica la contemporaneïtat en el tractament de l'espai? En el terreny de les arts plàstiques, la contemporaneïtat ha suposat una immersió en l'abstracció. Ara bé, aquest territori ha estat vetat a l'escenografia, perquè l'abstracció és incompatible amb el caràcter figuratiu que té la presència de l'actor a l'escena. Per tant, si bé hi ha un clar allunyament del naturalisme i de la il·lustració, en l'escenografia moderna «encara arrossega una àncora figurativa respecte les arts plàstiques», afirma Roy. Alguns dels intents de l'escenografia per defugir aquesta àncora, han estat insignificants i hi ha hagut, en general, una manca de sintonia entre la contemporaneïtat del text i la de l'escenografia.

Actualment hi ha un mosaic d'estils en la disciplina; els estils s'han anat superposant i l'art de l'escenificació viu una descoordinació de registres estètics. Això no és negatiu

del tot, perquè les estètiques no han de ser definitòries d'una època, però sí que és difícil d'identificar-hi una estètica concreta.

L'EXCESSIVA PARCEL·LACIÓ DE LES DISCIPLINES ESCÈNIQUES

El teatre és una suma de disciplines que cada vegada estan més parcel·lades, s'han anat compartimentant els àmbits de la creació i això ha portat a l'aïllament dels creadors dins de la seva parcel·la. L'escenògraf viu aïllat en la seva disciplina per les dificultats materials que comporta, i es perd de vista el fet teatral com un tot. Fins i tot, s'ha arribat a considerar l'escenografia com una disciplina adscrita o paral·lela al teatre.

Des d'aquesta taula rodona es vol reivindicar que l'escenografia també és una obra i l'escenògraf un autor; l'escenografia també és una dramaturgia i l'escenògraf un dramaturg; l'escenografia configura un mapa lúdic i l'escenògraf també és un actor, una veu, perquè l'actor, l'autor i el ballarí també són escenògrafs, i, en definitiva, l'escenografia és teatre.

Ramon Ivars, escenògraf i pedagog, explica que als anys setanta va viure dos punts d'inflexió en el seu estil. El primer, veure a Londres *El somni d'una nit d'estiu* dirigit per Peter Brook (1972), amb una escenografia que no era més que un cub blanc i dues portes, un muntatge emblemàtic i sorprenent per a l'època. Els actors interactuaven amb l'escenografia i van ser ells els que van crear el bosc i els altres elements.

El segon, un *stage*, en una universitat anglesa, de coreògrafs, compositors, instrumentistes i ballarins amb el coreògraf Alwin Nicholais. En aquell *stage*, els coreògrafs i els compositors cada dia creaven una coreografia i una música originals i cada nit les estrenaven; per tant, cada nit hi havia deu estrenes. La plàstica era descuidada, improvisada

i per això Ivars va suggerir que s'hi utilitzessin més recursos plàstics i Nicholais, que en aquells moments encarnava el model de l'esperit innovador, respongué que no podia ser, perquè «els escenògrafs són lents i cars». I és cert, l'escenografia demana matèries, la plasmació d'una idea triga un temps i costa uns diners i això fa sentir l'escenògraf aïllat de la resta de l'equip. El treball dels actors és immediat; el de l'escenògraf no, i aquí és on es produeix la ruptura, que provoca el desengany de les persones que treballen en el món de l'escenografia.

EL DESENGANY DE L'ESCENÒGRAF

L'escenògraf Iago Pericot, *l'enfant terrible* de l'ofici, denuncia que «l'escenògraf sempre ha sigut la serventa del teatre» i, a més, són els mateixos escenògrafs els que assumeixen aquest rol. «I per mi és tan creatiu l'escenògraf, com l'actor, el dramaturg, l'autor.» Pericot assegura que ha lluitat molt per evitar l'aïllament d'aquesta disciplina respecte de les altres, però no ha aconseguit mai res.

Pericot també lamenta que els escenògrafs no parlin de política, de globalització, de mestissatge, d'economia, de la realitat social que ens envolta. Hem entrat en una dinàmica en què les coses es fan sense motiu, hi ha poca comunicació, poca transformació formal, poca transgressió. El teatre mateix està atrapat en aquesta dinàmica i es fa teatre per a la gent que ja en sap i sempre es parla del mateix, i no es va més enllà de tot això.

Pel que fa a la seva feina, Pericot explica que ell intenta fer coses noves quan treballa; per això, diu, «abans de treballar començo a treure les didascàlies del text», per intentar sortir d'aquesta dinàmica. Però anar més enllà, innovar, transgredir, és molt difícil.

L'OPTIMISME DEL PENSADOR

José Sanchis Sinisterra, autor, director, exactor i pedagog afirma, per contra, que és un optimista històric, perquè encara hi ha una cosa que es pot fer i, malgrat tot, es fa poc: pensar. El teatre pateix d'aquesta mancança d'investigació i de recerca. Estem arrossegats, efectivament, com afirmava Pericot, per un pragmatisme, per una dinàmica de fer coses i més coses, sense pensar. A partir del pensament les coses esdevenen possibles i a partir de la possibilitat neix la necessitat de fer-les. El teatre està malalt de la compulsió de fer coses sense fabricar eines teòriques. Per això, declara Sanchis, «són importants jornades com aquestes».

La seva reflexió sobre l'espai es desenvolupa en els següents termes. L'espai es manifesta en tres dimensions: l'espai dramàtic, l'escènic i el teatral. El dramàtic es pot reflexionar molt des de l'escriptura (camp teòric, especulatiu...) o des de l'anàlisi. Els espais dramàtics apunten a la seva concreció en un espai escènic (a vegades amb didascàlies, que proposen un model espacial; «jo recomano que es llegeixin sempre les didascàlies», afirma Sanchis). Però no solament en les didascàlies sinó en tot el lèxic del que diuen els personatges. L'espai escènic, per la seva banda, és plàstic, visual, construït sobre l'escenari, s'ha de basar en les dinàmiques internes del text. Finalment, l'espai teatral és l'arquitectònic i urbanístic. En el teatre tot és semiòtic, és a dir, tot produeix sentit i, sobretot en aquesta dimensió de l'espai teatral, té unes dimensions sociològiques i polítiques, perquè és aquí on el teatre respon més a una estètica generada per les classes dominants.

Tot i que durant les dècades dels seixanta i setanta hi havia unes modulacions de l'espai molt més variades, en l'actualitat podem veure fins a quin punt s'han limitat les possibilitats d'aquest tercer nivell de l'espai teatral i s'ha anat imposant un teatre a la italiana amb el suport de les institucions. I aquest és un punt clau del debat: el paper

del polític que crea els espais escènics sense tenir en compte les necessitats de la gent de teatre.

LLUÍS HOMAR: L'AVENTURA DEL TEATRE LLIURE

Lluís Homar, és un actor amb un recorregut personal i una relació amb l'espai molt particulars. Es va iniciar en el món del teatre als 19 anys, al Lliure, amb Fabià Puigsever. Va viure la creació d'un edifici insòlit, en un barri molt concret de la ciutat, cosa que ja condicionava una manera de ser. Les característiques del Lliure, un teatre amb un espai polivalent, afavorien una relació entre l'espectador i els actors molt marcada per aquest espai. Cada espectacle era una sorpresa. Per a l'espectador, el fet que la disposició escènica pogués ser tan variada suposava un gran atractiu. I per als actors era tota una experiència treballar en diferents disposicions respecte el públic (a vegades més elevats, a vegades més enfonsats, amb públic per dos costats o per tots quatre...).

A partir d'aquella experiència, la sensació d'Homar és que hem evolucionat malament en la creació d'espais teatrals: s'ha construït el nou Lliure però no queda gaire clar quin ús es pot arribar a fer d'aquest espai, perquè potser s'ha anat perdent l'esperit original. «La sala gran del TNC és un altre error, perquè no ajuda gens el teatre».

«Visc el desencís del teatre. Venim d'una època en què tot era més fàcil perquè tot estava per fer, i aconseguir la normalitat era el nostre objectiu, però a partir d'ara, què hem de fer? Com ho desencallem, això?» Homar assegura que no es dona per vençut i que no renuncia a canviar la situació, però no en té la solució. «Sovint passen temporades i t'adones que el teatre no és viu.» Per tant, és necessària la interrelació i la reflexió de totes les parts que intervenen en l'espectacle. Quines perspectives tenim?

Potser abans era més fàcil fer les coses perquè hi havia una voluntat de fer-les i la gent del teatre no s'hi guanya-

va la vida. En tot cas, la solució ha de sortir de la gent de teatre.

Pericot insisteix, en aquest punt, en la necessitat de pensar, de reflexionar: «Quan hi ha una necessitat apareix l'atzar.» I Homar hi afegeix que precisament aquest acte de reflexionar i pensar ens ha de portar a fer. «El problema és que abans teníem molt clar què havíem de fer, però ara el que fem no ens satisfà.» I potser el que passa ara és que la necessitat ja no hi és i ja no hi ha possibilitat d'inventar.

Davant un present que no ens agrada, Sanchis recomana que busquem quines són les condicions per trobar-hi una alternativa, mirant sempre cap al futur.

LA CONSTRUCCIÓ DE L'ESPAI A TRAVÉS DE LA DANSA

La dansa podria donar les pistes per sortir d'aquest atzucac. La coreògrafa Àngels Margarit treballa la dansa en una vinculació molt estreta amb l'espai; la seva tasca ha estat sempre una cal·ligrafia, no només del gest sinó també de l'espai.

«Per inventar –diu Margarit– s'ha de ser una mica pobre i la dansa en això té un avantatge.» En dansa, les disciplines potser no estan tan parcel·lades com en teatre, perquè la matèria primera d'un coreògraf o d'un ballarí és l'espai; es pot ballar i construir sense música, però mai sense espai, perquè, de fet, la dansa és la rotunditat d'un cos, que és un espai, que diu allò que fa; en dansa no hi ha la limitació de la paraula sinó que hi ha la llibertat del gest.

La dansa que fa Margarit no es basa en el text sinó que l'element primordial és l'espai, i és a partir de l'espai que s'ha de construir la narració, perquè «l'espai ens condiciona», afirma la coreògrafa. A vegades ha construït coses per espais com el seu primer solo, el *Solo per a habitació d'hotel*, on l'artista volia destacar precisament el fet de la solitud, i per això va preferir una habitació d'hotel a un teatre convencional, perquè l'espai creava la narració.

I aquesta és la idea que voldria aportar: intentar que els lideratges surtin de llocs diferents. A l'hora de crear un espectacle teatral s'acostuma a partir d'un text, que és qui «lidera» el projecte. Però també es podria partir d'una música, o d'un espai. En el treball de Margarit, a vegades s'ha cedit aquest lideratge a l'espai, com el seu projecte més recent anomenat *Urbs*, que té tres vessants: l'un es basa en l'estudi de moviments quotidians del carrer, a partir dels quals es munten coreografies; l'altre, en intervencions urbanes; i el tercer, consisteix a invitar persones diferents que no han assajat mai a sortir a l'escena i fer un espai urbà artificial a l'escenari a partir d'unes consignes donades en directe.

Certament, si es vol fer un altre teatre o una altra dansa, cal un espai escènic que ho permeti. Però també hi ha d'haver un atreviment per part dels creadors per superar les limitacions dels espais escènics actuals.

Índex de noms

- 3Xtr3, 394
- ABET, v. Associació Balear
d'Empreses Productores
de Teatre
- Abderhalden, Rolf, 322
- Abellan, Joan, 106, 126, 587
- Abu-Bkr, 374
- Adamov, 180
- ADB, v. Agrupació Dramàtica
de Barcelona
- Adrover, Jaume, 453
- Adshead, Kay, 389
- Agrupació Dramàtica de
Barcelona, 108, 287, 360-361,
509, 537
- Aguiló, Ferran, 490
- ALA, v. Associació Lliure
Antiprohibicionista
- Alapont, Pasqual, 196, 388, 390,
393
- Albà, Toni, 363, 411, 492
- Albena Produccions, 380, 382,
386, 391
- Albena Teatre, 389, 392-395,
401
- Alberola, Carles, 196, 389, 391-
394
- Albertí, Josep, 455
- Albertí, Rafael, 486
- Albertí, Xavier, 396, 669-670
- Alcover, Antoni Maria, 479
- Alessi, Alito, 464
- Alexandre VI, 241-242
- Alfaro, Carles, 385, 387, 391
- Alfaro, Maruja, 490
- Allen, Woody, 196, 255
- Almeria, Pilar, 388
- Almodovar, Pedro, 209
- Alorda, Caterina Maria, 482
- Altaió, Gerard, 372, 375
- Altaveu de Sant Boi de Llobregat,
412
- Altequera, Miguelito de, 339
- Americana Teatre, L', 391
- Ananda Dansa, 39
- Ángeles, Antoni de los, 493
- Anguera, Joan, 414
- Appia, Adolphe, 450
- Arbonés, Jordi, 206
- Archaios, 412
- Arden Producciones, 380, 386,
389, 391
- AREAtangent, 373
- Arena Teatro, 450
- Argüelles, Miquel, 208
- Aristòtil, 23, 178, 288
- Arquillué, Pere, 148
- Artaud, Antonin, 120, 369, 450,
455, 588
- Artenbrut, 572
- Artís, Andreu-Avel·lí, 108
- Artíteres, 386
- Artristras, 407-408
- Ashikawa, Yoko, 461
- Assemblea Teatro di Torino,
412
- Associació Balear d'Empreses
Productores de Teatre, 486
- Associació d'Actors i Actrius
Professionals de les Illes Balears,
486-487

- Associació d'Espectadors del Teatre del Mar, 491
 Associació Lliure
 Antiprohibicionista, 373
 Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa, 399
 Atalaya, 450, 453, 594
 Atanasiu, Christian, 364
 Atienza, Ruth, 396-397
 Au Ments, 451, 454, 460-461, 463, 469
 Auditori, L., 506, 567
 Augé, Marc, 44, 47, 607
 Aula de Teatre de la Universitat de les Illes Balears, 486
 Aulet, Jaume, 129
 Avalot, L., 408
 AVETID, v. Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa
 Àvila, Raimon, 201
 Aymar, Àngels, 200
 Aznar, Josep Marc, 484

 Babia Producciones, 394
 Bach, Johann Sebastian, 300
 BAD, v. Grup Balear d'Art Dramàtic
 Badia, Alfred, 104-105, 107, 111, 124
 Bagatela, 386
 Baixas, Joan, 456
 Ball, Hugo, 369
 Ballester, Alexandre, 104, 117, 121, 124, 126
 Balzac, 237
 Bambalina Titelles, 380, 385, 401
 Banal, Jordi, 479, 484, 490
 Baos, Sergi, 485, 493
 Barba, Eugenio, 469, 588
 Barceló, Marta, 457-459
 Barceló, Miquel, 455
 Barceló, Xesc, 105, 124
 Baricco, Alessandro, 394
 Barrenengoa, Kiko, 461
 Bartomeus, Antoni, 123
 Barusha, Rustom, 594
 Bassi, Leo, 198
 Batlle i Jordà, Carles, 129, 134, 158-160, 162, 168, 170-171, 173, 201, 209, 522, 524, 530, 609, 665
 Batllori, Miquel, 243
 Baudelaire, Charles, 65
 Baudrillard, Jean, 55-56, 59, 332
 Baumol, William J., 503-504
 Bausch, Pina, 57, 313, 464, 467-468
 Beaumont, Delphine, 493
 Beck, Julian, 299, 315
 Beckett, Samuel, 159, 314-315, 397-398, 474, 480, 487, 677
 Begueria, Jordi, 475
 Bel, Sílvia, 373
 Belbel, Sergi, 133, 171, 173, 176, 186, 196, 199-200, 210, 219, 221-223, 226-227, 230, 232-234, 277-278, 606-607, 613, 615, 618
 Bellatín, Mario, 316
 Bellviure, Joan Carles, 453-454, 474-475, 479-481, 487
 Beltran, Gemma, 364
 Benach, Joan-Anton, 536-537
 Benavent, Ferran, 385
 Benavent, Juanjo, 385
 Benavent, Toni, 392
 Benet i Jornet, Josep M., 21, 41, 45, 55, 57-61, 62-63, 67, 103, 110, 111, 114, 116, 117, 121, 125, 126, 157, 176, 186, 191, 204, 206, 208, 211, 212, 280, 510, 623, 624, 627
 Benito, Jordi, 365
 Benjamin, Walter, 65-66, 308-309, 313
 Bennett, Susan, 594
 Berga, Joan Manuel, 490-491
 Berçoño, Jordi, 104, 116, 124
 Bernanos, Georges, 24
 Bernat, Roger, 206, 297, 303-319, 321-322
 Bernat i Baldoví, Josep, 429
 Bernhardt, Sarah, 259, 314, 318
 Bernués, Fernando, 394
 Biennal de Venècia, 408, 560
 Biscarri, Àngels, 359
 Blesa, Jordi, 204
 Boadella, Albert, 328, 360-361, 363, 421, 426, 612
 Bobes, Carmen, 521
 Bofill, Ricard, 567
 Bogart, Paul, 255
 Bokos, Alberto, 395
 Bonadei, Luca, 482
 Bonet, Montse, 363
 Bonnín, Hermann, 72, 198, 363, 548
 Booth, Cee, 361
 Bordas, Jordi, 106-107, 124
 Borja, Cèsar, 241-242
 Borja, Joan, duc de Gandia, 242
 Borràs, Josep, 490
 Bosch, Gilbert, 364
 Bou, Pep, 77, 363, 407
 Bourges, Héctor, 317
 Bowen, William G., 503-504
 Brecht, Bertolt, 117, 179, 256, 258, 289, 388-389, 588, 626
 Bresson, 318
 Breton, André, 86, 94
 Broggi, Oriol, 537-538
 Brook, Peter, 329, 571-572, 588, 595, 678
 Brossa, Anton, 74
 Brossa, Joan, 71-78, 86, 88-95, 108, 122, 288, 298-300, 302, 304-305, 315, 369, 374, 409, 510, 539
 Bruckner, Anton, 179
 Brunelleschi, 571
 Bruto, Cèsar, 311
 Büchner, Georg, 289, 478
 Bucí-Glucksmann, Christine, 305
 Bückner, 387
 Buero Vallejo, Antonio, 17, 24, 225
 Bufons, 365
 Burbuja, La, 385
 Burgtheater de Viena, 647

 Cabal, Fermín, 133
 Cabot, Bartomeu, 455
 Cabra, Enric, 206
 Cabré, Toni, 204
 Cage, John, 197, 299
 Cahner i Garcia, Max, 547-550, 565
 Calafell, Teresa, 456
 Calatayud, Rafael, 385, 387
 Calatrava, Santiago, 349
 Caldentey, Jaume, 461
 Calderón de la Barca, 429
 Callas, Maria, 667
 Calvino, Italo, 302, 305-307
 Candel, Paco, 175
 Canella, Guido, 560
 Canós, Carme, 385
 Capellà, Llorenç, 452
 Capmany, Maria Aurèlia, 20-21, 108, 118
 Caraffa, Oliverio, 243
 Carandell, Andreu, 200
 Carbonell, Marta, 359
 Cardèña, Chema, 389, 391
 Carlson, Ann, 322
 Carlson, Marvin, 329
 Carme Teatre, 396
 Carner, Josep, 475
 Carnestoltes teatre, 37
 Carnicería, La, 397, 450
 Carreta, La, 386
 Carulla, Montserrat, 535, 537

- Casares, Toni, 64, 275-276, 280, 396
- Casas, Joan, 186
- Casasayas, Joan, 491
- Casasses, Enric, 206, 371-372
- Casellas, Joan, 373
- Casp, Xavier, 20
- Cassaveres, John, 299, 318
- Castells, Joan, 538, 540
- Castorf, 317
- Castronuovo, Julio César, 361
- Cavalcanti, Guido, 306
- Cavaller, Ramon, 490
- CCCB, v. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
- CDG, v. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya
- CDGV, v. Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana
- Celedón, Mauricio, 461
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 340, 373, 565
- Centre d'Experimentació Teatral, 474, 486-487, 489
- Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 127-128, 148, 277, 280, 292, 506-508, 510, 548, 550
- Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, 380, 399
- Centre Dramàtic d'Osona, 277
- Centre International de Créations Théâtrales, 571, 590
- Centre Teatral Escalante, 382, 384, 393
- Centro de Documentación Teatral, 506
- Centro Dramático Nacional, 506
- Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 506
- Cerdà, Josep Ramon, 454
- Certau, Michel de, 27, 63, 67
- Cerveró, Joan, 385
- Cèsar, Juli, 242
- Chaplin, Charles, 258
- Chartier, Roger, 27
- Chirico, Giorgio de, 90
- Circuit Teatral Valencià, 400-401
- Circus Space, The, 457
- Cirer, Pau, 493
- Cirera, Rodolf, 606
- Ciutat del Teatre, 506, 512, 514-515, 553, 562, 568-569, 571
- Claca, La, 451, 456
- Clarke, Marta, 464
- Claudiel, Paul, 24
- Clavé, Josep Anselm, 561
- Cloquell, Llorenç, 493
- Clos, Joan, 553
- Clua, Guillem, 207, 210
- Club de la Serpiente, El, 380, 391
- Coca, Jordi, 71, 544
- Codina, Josep Anton, 106
- Codinachs, Bonasort, 363
- Coe, Susan, 464
- Cole, Babette, 393
- Coll, Jerònia, 477, 481
- Colom, Lluís, 480, 491
- Colomines, Joan, 19, 33, 105, 107, 124
- Columna Rota, 396
- Combalía, Victoria, 71
- Combinats, 380, 383, 392
- Comediants, Els, 122, 287, 325, 328-330, 347-348, 363, 405, 407-410, 416, 419-422, 430-432, 435, 440, 442, 445-448, 450, 453, 457, 509-510
- Comelade, Pascal, 372
- Companyia Edu Borja, 386
- Companyia Flotats, 507-508
- Companyia Hongaresa de Teatre, 380, 399
- Companyia Mariantònia Oliver, 451, 454, 464-470
- Companyia Metros, 411
- Companyia Teatre Micalet, 380, 387-388
- Companyia Wolfgang Mehring, 361-362
- Compañía Nacional de Teatro Clásico, 506
- Complot de Pineda, 411
- Conservatori Professional de Música i Dansa de Palma, 488
- Corbella, Llorenç, 414
- Corchero, Andreu, 469
- Córdoba, Manolita de, 339
- Cormann, Enzo, 134, 236
- Cornago, Óscar, 121
- Cortázar, Julio, 299, 311
- Cortès, Aina, 485, 493
- Cortés, Pep, 385, 388
- Coste, Paul, 198
- Cots, Toni, 594
- Covent Garden, 564
- Cruz, Andrea, 461
- Cuadra, La, 450, 453
- Cubana, La, 198, 325, 329-333, 336-338, 342, 345-351, 450
- Cuina, La, 555
- Cuixart, Modest, 74
- Cumellas, Jordi, 490
- Cunillé, Lluïsa, 45, 55, 57, 63-64, 66-67, 148, 186, 204, 206, 211-212, 395-396, 665-667, 669-671, 673
- Cunningham, Merce, 466, 468
- Curial Teatre, 365
- Dagoll Dagom, 197, 287, 328, 411, 509
- Dalcroze, Emile Jacques, 450
- Damians, Jaume, 490
- Danat Dansa, 411
- Dau al Set, 78
- Debarrani, 391
- Decroux, Étienne, 361-362, 468
- Delagneau, Sílvia, 374
- Deleuze, Gilles, 246
- Delgado, Maria M., 514-515
- Delgado-Gal, Álvaro, 502-503
- dell'Ate, Antonia, 342
- Dependent, La, 386-388, 390
- De Quincey, Thomas, 628
- Derrida, Jacques, 237
- Deutsches Schauspielhaus (Hamburg), 647
- Deutsches Theater (Berlín), 647
- Díaz Zamora, Antonio, 391
- Diderot, Denis, 550, 602
- Disla, Juli, 384, 389, 392
- Doménech, Salvador, 20
- Domingo, Plácido, 326
- Don Patacón, 386
- Dostoievski, Fiodor, 478
- Dramatúrgia 2000, 380, 390
- Dram Bakus, 365
- Drimtim, 394
- Duchamp, Marcel, 86-87, 308-309
- Duendes, Los, 386
- Dueso, Manuel, 201, 388
- Duran, Rafael, 148
- Durang, Christopher, 387
- Durcal, Rocío, 339
- Dux, La, 464-465
- Dylan, Bob, 245-246
- Eco, Umberto, 182, 299
- Efak, Guillem d', 359
- Egea, Marc, 373
- Egea, Octavi, 209
- Eisenstein, Sergej M., 588
- Eliot, T.S., 224
- Enfillal, L', 454
- Enguïdanos, Victòria, 395
- Escalante, Eduard, 37-38

- Escamilla, Leandre, 384
 Escoffet, Eduard, 369, 372-373, 375
 Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, 108, 287
 Escola de Henry Tomaszewski, 363
 Escola de Teatre Philippe Gaulier de Londres, 486-487
 Escola Internacional de Teatre Jacques Lecoq de París, 479-480, 486-487, 489
 Escola Otto Falckenberg de Munic, 647
 Escorsa, Dionís, 373-374
 Escudé, Beth, 522, 524-526, 528, 635
 Escudero, María, 361
 Espacio Inestable, 396
 Espai Brossa, 374
 Espai Lliure, 512
 Espai Moma, 387-388, 391, 396
 Espert, Núria, 73
 Espinosa, Albert, 394-395
 Espriu, Salvador, 108, 116, 126, 133, 288-289, 539
 Estellés, Helena, 360
 Estellés, Vicent Andrés, 259
 Esteve y Ponce, 392
 Estrella, La, 386
 Estudis Nous de Teatre, 363
 Estudi Zero Teatre, 452, 487
 Eupierre, Alexis, 373
 Eurípides, 289
- Fàbregas, Xavier, 15, 114, 119, 291-293, 409, 548, 587
 Farina, Franco, 134
 Farreras, Celestí Martí, 119
 Federació Estatal d'Associacions de Teatre i Dansa, 486
 Feria de Teatre de Aragón, 483-484
- Feria de Teatre de Castilla-La Mancha, 483
 Feria Europea de Teatre para Niños, 493
 Fernández, Isa, 207
 Fernández, Pitus, 453
 Ferrando, Francesc, 20, 31
 Ferrer, Carme, 479, 490
 Ferrer, Esther, 299
 Ferrer, Joaquim, 550
 Ferrusola, Marta, 548
 Festival d'Avinyó, 408-409, 590
 Festival de Edimburgo, 327, 348
 Festival de les Arts de la Olimpiada Cultural, 338
 Festival de Sitges, 331, 464
 Festival d'Estiu Grec de Barcelona, 286-287, 327, 393, 481, 483
 Festival de Teatre al carrer de Viladecans, 411
 Festival de Teatre de carrer de Vila-real, 384
 Festival Etnia e Teatralità de Sassari, 481
 Festival Internacional de Mím de Frankfurt, 363
 Festival Internacional de Poesies + Polipoesies, 373
 Festival Internacional de Teatre a Palma, 453-454
 Festival Internacional de Teatre de Tortosa, 374
 Festival Rialles, 493
 Festival Sitges Teatre Internacional, 393, 483
 Festival Temporada Alta, 279, 416, 476
 Festpielhaus de Bayreuth, 566-567
 Filippo, Eduardo de, 388
 Fiol, Catalina, 479
 Fira de Teatre al carrer de Tàrraga, 403-408, 410, 412-413, 415-416, 481, 493
- Fira de Teatre de Manacor, 481-482, 493
 Fira de Teatre Infantil i Juvenil de les Illes Balears, 493
 Flores, Ximo, 396, 398-399
 Flotats, Josep M., 127, 291, 293, 513, 548-550, 565-566
 Fo, Dario, 388, 453
 Foguet, Francesc, 64, 666, 669
 Font, Anton, 360-362, 364
 Font, Joan, 363
 Footsbarn Travelling Theatre, 412
 Ford, John, 289
 Foreman, Richard, 310
 Formosa, Feliu, 119, 474, 487
 Forteza, Margalida, 490
 Foucault, Michel, 246, 339
 Fowles, John, 209
 Francescantonio, Franco di, 459
 Franco, Francisco, 110, 330, 342, 456
 Frey, Bruno S., 502, 504
 Frisch, Max, 387
 Frontera, Sebastià, 481, 490
 Fuchs, Georges, 450
 Fullana, Miquel, 490
 Fullana, Pere, 452-454, 474-475, 477-481, 483-487, 490, 492-493
 Fundació Teatre del Mar, 474, 486, 489, 491
 Fundació Teatre Principal de Palma, 484
 Fura dels Baus, La, 325-326, 328-330, 347-348, 364-365, 411, 419-423, 425-426, 432, 435, 440, 442-443, 445-448, 450, 453, 478, 488, 588, 594, 597
 Furukawa, Anzu, 461
 Fuster, Antònia, 490
 Fuster, Joan, 136, 259
- Gàbia, La, 509
- Gadamer, Hans Georg, 631
 Galceran, Jordi, 204, 208-209
 Galmés, Gabriel, 479-480, 482
 García, Roberto, 383, 392-395
 García, Rodrigo, 313, 317-318, 397-398
 Garcia i Barba, Ignasi, 134, 200
 García Lorca, Federico, 443
 Garés, Joan Carles, 391
 Garnier, Charles, 566
 Garsaball, Pau, 121
 Gassman, Vittorio, 453
 Gatti, Armand, 322
 Gaudí, Antoni, 566
 Gaulier, Philippe, 364
 Geertz, 584
 Gehry, Frank, 349
 Gelabert, Cesc, 464
 Genet, Jean, 397-398
 Genette, Gerard, 625
 George, David, 328
 Gibert, Miquel M., 20, 40-41, 202
 Giddens, Anthony, 607
 Gielgud, John, 601
 Gil Novales, Ramón, 126
 Gil de Biedma, Jaime, 175, 239, 266
 Godard, Jean-Luc, 299, 318
 Goffman, Erving, 600-601, 603, 606
 Gog i Magog, 408
 Goldberg, RoseLee, 329
 Goldoni, Carlo, 388
 Gómez, Antoni, 477, 479, 489-490
 Gómez, José Luís, 361
 Gómez, Óskar, 313
 Gómez de la Serna, Ramón, 309, 314-315
 Gomila, Tomeu, 460-461
 Gomis, Ramon, 105, 111-112,

- 125-126, 134, 148-150, 157,
170, 200
Gom Teatre, 454
Gonga, Josep Enric, 382
Gonga, M. Josep, 382
González, Rafael, 390-391
González, Toni, 415
González del Moral, Luisita, 339
González del Valle Forteza,
Gabriel Àngel, 475, 488
Gordon Graig, Edward, 450
Graells, Guillem-Jordi, 122-123,
125
Graells, Lluís, 364
Gran Teatre del Liceu, 64-67,
456, 562-565
Grand Magic Circus, Le, 453
Granell, Fernando, 385
Gran Guinyol, 359, 361
Grappa Teatre, 364
Grasset, Esteve, 588
Gray, William, 502, 505
Grillon, Lilliane, 362
Grimalt, Margalida, 485
Grosse, Dietrich, 364
Grotowsky, Jerzy, 120, 468,
588-589
Grotowsky, Centre, 594
Grup Balear d'Art Dramàtic, 489
Grup de l'Escola de Teatre de
l'Orfeo de Sants, 123
Gual, Adrià, 363
Guardiola, Pepelú, 364
Guasch, Joan, 359
Guasp, Joan, 452
Guerin, 320
Guillamon, Julià, 56
Guillén, Joan Josep, 414
Guimerà, Àngel, 58, 227
Guitart, Joan, 550
Gustavo Gili, 587
Habermas, Jürgen, 525
Hac Mor, Carles, 368
Hart, Roy, 361
Hauptmann, Gerhart, 179
Hauser, Arnold, 525
Hausmann, baró, 566
Hausson, 77
Hefft, Günter, 477
Heilbrun, James, 502, 505
Hermanos Llonovoy, 487
Hernández, Emilio, 16
Herodot, 26
Hess-Lüttich, Ernest, 523
Hidalgo, Juan, 299
Hijikata, Tasumi, 462
Hill, Susan, 387
Hitler, Adolf, 262
Hobsbawm, Eric, 43-44
Hoffmansthal, Hugo, 305
Homar, Lluís, 681
Hongaresa de Teatre, 386, 389,
395, 401
Horikawa, Hisako, 461
Horta Teatre, L', 379, 382-383,
390-392
Hoyos, Cristina, 326
Hugo, Victor, 566
Ibáñez, Dino, 490
Ibsen, Henrik, 179, 221, 223,
289, 387
Iguana Teatre, 451-452, 457, 473-
474-477, 481-482, 484-492,
494
Institut del Teatre, 275, 277, 294,
363, 453, 455, 457, 464, 486-
488, 506, 539, 555, 569-570,
587, 599
International School of Theatre
Anthropology, 590
Ionesco, Eugène, 387
Iser, Wolfgang, 184
ISTA, v. International School of
Theatre Anthropology
IT Dansa, 57
Ivars, Ramon, 678-679
Jácara Teatre, 379, 386, 390
Jaén, Albert, 363
James, W., 603
Jarry, Alfred, 302, 451, 455-456,
488
Joan, Rafel, 461
Joan i Mari, Bernat, 130
Jodorowski, Alexandro, 302
Joglars, Els, 122, 287, 328-330,
359-360, 362-363, 411, 419-
421, 425-426, 428, 432, 435,
438, 441-448, 450, 453, 509-
510, 611-612, 614-617, 619
Johnson, Ben, 289
Jordà, Biel, 454, 457-459
Jornet, Alejandro, 389, 392,
395
Juan, Alberto de, 491
Juan, Miquel Àngel, 490
Kabaret Obert, 373
Kafka, Franz, 313
Kane, Sarah, 180
Kantor, Tadeusz, 299
Karimi Nasser, Merhan, 204
Kemp, Lindsay, 364
Kilty, Jerome, 387
Klee, Paul, 311-312
Knowles, Ric, 327
Kowzan, Tadeusz, 585
Kraus, Alfredo, 326
Kuhnsner, A., 236
Labiche, Eugène, 477
Lang, Jack, 512, 563
Lanònima Imperial, 364
Larbaud, Valery, 308
Lautréamont, comte de, 315
Lauwers, Jan, 313
Lax'n'Busto, 412
Leal, Juli, 37, 46
Lecat, Jean-Guy, 571
Lecoq, Jacques, 362-364, 468
Legaleón Teatre, 450
Leparski, Andrej, 364, 455
Lerroux, Alejandro, 561
Lessing, Doris, 529
Levi, Simona, 313
Linares, Rafa, 399
Lindsay Kemp Company, 453
Living Theatre, 120, 361,
468
Lizaran, Anna, 363
Llabrés, Jaume, 475, 487
Llacuna, Pau, 411
Lladó, Rafel, 453
Llorens, Ximo, 388, 390
Lloyd Webber, Andrew, 326
Lluerna Teatre, 386
Llull, Cati, 480
Llull, Ramon, 463-464
Lluna Teatre, La, 452
London, John, 328
López, Lola, 395
López, Margalida, 483
López, Pepa, 363
López, Rosa, 396
López, Sergi, 363
López-Serra, Ignasi, 207
Lorenzo i Gàcia, Francesc, 108
Lubar, Robert, 86
Lukács, György, 17
Lyotard, Jean-François, 181
MACBA, 64, 565
Maicas, Carles, 21, 37
Malinovsky, 584
Mallaratt, Stephen, 387
Malonda, Antonio, 361
Malpaso, 392-393
Mal Pelo, 411, 465
Mamet, David, 159, 262
Manent, Albert, 548

- Manhoff, Bill, 387
Mankiewicz, Joseph L., 209
Manzoni, Piero, 299
Máñez, Julio, 389
Maquiavel, 240-241, 243
Maragall, Joan, 288, 539
Maragall, Pasqual, 565-566
Marçal, Andreu, 346
Marceau, Marcel, 358, 361-362, 364, 453, 468
Marchetti, Walter, 299
Marchi, Miquel de, 480-481
Margarit, Àngels, 373, 464, 682-683
Marinis, Marco de, 590
Mariscal, Ana, 339
Marisol, 339
Marlowe, Christopher, 289
Márquez, Juan, 464
Marquina, Eduardo, 29
Marranca, Bonnie, 594
Marsé, Juan, 175
Martínez, Manu, 461
Martínez Luciano, J. V., 390
Marx, Germans, 260-261
Marx, Karl, 260
Mascarell, Ferran, 553
Masgrau, Lluís, 594
Mas i Vives, Joan, 483, 491
Matesanz, Xavier, 485
Mateus, Agnès, 312
Matías Guiu, Armand, 108
Matteini, Carla, 670
Maurey, Max, 198
Mauss, Marcel, 321
Mayol, Manuel, 571
Mayorga, Juan, 42, 131, 134
Mckee, Robert, 183
Mclyre, Clare, 387
Mèdici, Llorenç, 241
Meierhold, V. E., 450, 588
Melendres, Jaume, 103-104, 106, 109, 113, 115, 117, 120, 121, 126, 474, 479, 487, 535, 536
Memorial Llorenç Moyà, 454
Mercat de les Flors, el, 277, 291, 338, 349-350, 375, 464, 506-507, 508, 510, 511, 512, 569, 571
Mercat de Música Viva de Vic, 412
Merino, Fernando, 484
Mesa, Olga, 467
Messalles, Jordi, 539
Mestre, Pere M., 452
Mestres, Albert, 186, 203, 372, 374, 376
Metropolitan Opera House, 567
Micalet, el, 386, 401
Milán, Jordi, 331, 333, 336, 338, 341, 345, 348
Miller, Arthur, 234
Ministral Macià, Jaume, 108
Mira, Juanluis, 390
Miralles, Gemma, 388
Miralles, Marta, 481, 490
Miró, Joan, 74, 89-90, 451, 456
Miterrand, François, 512, 563
Mnouchkine, Arianne, 595
Moitrier, Charles, 198
Moix, Terenci, 106-107, 124
Molière, 349, 388, 473, 475, 484
Molinet, Carles, 474-475, 479-487, 491
Molins, Manuel, 20, 31, 36, 133-134, 136-137, 142, 146, 170, 235-238, 240, 243-244, 246, 254-255, 265-267, 269-270
Moll, Biel, 571-572
Moma Teatre, 387, 391-392, 394, 396, 450
Moneo, Rafael, 567
Montanyès, Josep, 552-553
Montherlant, Henry de, 24
Monthieux, Krishoo, 373
Moral, Ignacio del, 132
Moreno, Ignasi, 208-209
Moreno, Ramon, 385
Mostra de Teatre d'Alcoi, 481, 483
Mostra de Teatre de Santa Eugènia, 489
Mostra de Teatre Infantil i Juvenil de la Xarxa de Catalunya, 493
Mostra de Teatre Valencià, 401
Mostra Internacional de Titelles a la Vall d'Albaida, 385-386
Moya, Bienve, 200
Moyà, Nofre, 479-480, 490
Muestra de Teatro Joven d'Oviedo, 477
Müller, Heiner, 236, 661
Müller, Jürgen, 364
Münchener Kammerspiele, 647
Munt, Sally, 67
Muñoz, Joan, 382
Muñoz, María, 464-465
Muñoz Puelles, Vicente, 204
Muñoz Pujol, Josep M., 21, 29, 103-104, 116, 125
Musset, Alfred de, 478
Nadal i Salat, Eugeni, 405, 407
Nanà, 380
Nas Teatre, 380, 392
Navarro, Juan, 315
Nel-lo, Francesc, 588
Neuman, Bert, 317
New York Philharmonic, 567
New York State Theater, 567
Nicholais, Alwin, 678-679
Nietzsche, Friedrich W., 36, 239, 247, 630
NN Danza Mariela Cerda, 461
Noguera, Pere, 452-453, 455, 474, 487
Nolla, Enric, 186, 200, 208, 635-637, 639, 642, 645
Noname-radar/Rafa Linares, 399
Nou Grup de Teatre Universitari, 125
Nova Cançó, La, 359
Nuevas Tendencias de Madrid, 464
O'Keefe, Georgia, 308-309
Obregón, Ana, 345
Odin Teatret, 384, 469, 594
Offenbach, Jacques, 289
Oficina Nacional de Difusió Artística Francesa, 408
Ogando, Iolanda, 22, 28
Ohno, Kazuo, 460-462, 469
Oliva, César, 593
Oliva, Salvador, 481, 490, 493
Oliver, Joan, 108, 289, 539
Oliver Ribas, Maria Antònia, 464
Olmo, Lauro, 133
Olympia Producciones, 394
Ombra del Cranc, L', 454, 486
Om-Imprebís, L', 380, 387-388
Òpera La Bastille, l', 563-564
Òpera de París, l', 566
Ordóñez, Marcos, 670
Oriol, Jordi, 374
Ors, Eugeni d', 548
Ortega y Gasset, José, 310
Palau, Pepa, 360
Palau i Fabre, Josep, 288, 539
Palmer, Gabriel, 491
Palomero, Josep, 204
Palou, Joan, 455
Pàmias, Jordi, 41
Pardo, Patrícia, 392
Pascual, Joan, 19-20
Pasqual, Lluís, 20, 31, 123, 513, 553, 568-569
Pasta Blanca, 365
Pastor, Àngel, 373
Pavana Produccions, La, 380, 382, 386-387, 401
Pavis, Patrice, 22, 590
Pawlovsky, Angel, 198

- Pedrals, Josep, 372-373, 375
 Pedrolo, Manuel de, 108, 116, 510, 539
 Pelegrí, Agustí, 241-242
 Pemán, José María, 29
 Perec, Georges, 303-304, 321
 Pereira, Silvia, 303
 Pérez de Mendiola, Josep A., 483
 Pérez de Olaguer, Gonzalo, 233
 Pericot, Iago, 304, 315, 679-680
 Peris, Joan, 388
 Pessoa, Fernando, 604
 Pets, Els, 412
 Peyró, Josep-Pere, 187, 454
 Picabia, Francis, 308
 Piccolo Teatro d'Arte di Milano, 361, 453, 508, 551, 568
 Picó, Alfred, 392
 Picó, Antoni, 474-475, 488-489
 Picó, Jorge, 385, 389, 392
 Pigeon Drop, 365
 Pilocarlo, Jaume, 385
 Pilocarlo, Josep, 385
 Pinter, Harold, 59, 159, 180, 387, 473, 482
 Pirandello, Luigi, 314, 522
 Piscator, Erwin, 179
 Pitarra, Serafí, 561
 Pla, Helena, 363
 Plana, David, 187-188, 191, 199, 203, 211
 Planell, David, 133
 Planella, Pere, 538-539
 Planells, Carme, 478, 480-481, 483, 490, 492
 Plasencia, F., 21, 37
 Plath, Sylvia, 203
 Plattel, Alain, 313
 Pluja Teatre, 379, 382-383
 Poe, Edgar Allan, 197
 Polibio, 26
 Pollesch, René, 317-318
 Pomona, 241-242
 Pompermayer, Sergi, 203
 Ponç, Joan, 74
 Ponce, Rafael, 392
 Pons, Mercè, 148
 Porcel, Baltasar, 106-107, 117, 124
 Portabella, Pere, 91
 Portaceli, Carme, 391
 Porta Rosés, Ventura, 108
 Porter i Moix, Miquel, 360
 Portillo, José Antonio, 394
 Pot de Plom, 380
 Pot Patroc, 451, 455
 Powell, Michel, 209
 Pradier, Jean-Marie, 588, 590
 Prat, Jordi, 210
 Prat de la Riba, Enric, 547-548
 Prats, Llorenç, 359
 Premi Born de Teatre, 125, 454
 Premi Ciutat de Granollers, 105, 121
 Premi Ciutat de Palma de Teatre Bartomeu Ferrà, 451
 Premi de la Biennal de Joves Creadors Europeus, 464
 Premi de la Crítica Serra d'Or, 106
 Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, 395
 Premi Joan Santamaria, 105
 Premi Josep Aladern, 106
 Premi Josep Ferrer, 105
 Premi Josep M. de Sagarra, 103-104, 106, 113-114, 119, 124
 Premi Jove Creativitat de Catalunya, 464
 Premi Nacional de Teatre Ignasi Iglésias, 128
 Premio de Teatro Enrique Llover de Málaga, 488
 Premi Ponts, 105
 Premis MAX de Teatre, 482-483
 Premis Octubre de València, 481
 Premi Teatre Principal de Palma de Textos Teatrals, 454, 488
 Priestley, J.B., 388
 Primera Setmana de la Pantomima, 359
 PTV-Clowns, 379, 382-383
 Puccini, 65, 268, 666-667
 Puchades, Xavier, 389, 392, 398, 670
 Puig, Oriol, 148
 Puigserver, Fabià, 123, 286, 288-289, 552, 681
 Pujals, Joan Maria, 550
 Pujol, Jordi, 547-548, 565
 Purrtí, Jordi, 363
 Queneau, Raymond, 302-305
 Quetglas, Bàrbara, 474-475, 478, 488, 492
 Raga, Joan, 385
 Ramis, Rafel, 490
 Raubert Nonell, Bàrbara, 467
 Ray, Nicholas, 315
 Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 453
 Regàs, Xavier, 108
 Reig, Carles, 105, 112, 125
 Reig, Joan Miquel, 384
 Reinhardt, Max, 450
 Renzi, Marta, 464
 RESAD, v. Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
 Retuerta, Joana, 359
 Reza, Yasmina, 237
 Ribas, Josep Maria, 571
 Ribes, Miquel, 382
 Riccardi, Italo, 361
 Rigaut, Jacques, 308
 Rigol, Joan, 549-550
 Rimbaud, Arthur, 36, 239, 247-250, 254, 486
 Ring de Teatro, 392
 Rius, Marc, 359
 Roda Fàbregas, Frederic, 119, 125, 287, 412
 Rodoreda, Mercè, 60
 Rodríguez, Gemma, 202
 Rodríguez, Jesusa, 322
 Rodríguez, Roberto, 461
 Rodríguez Méndez, José María, 23-24, 32
 Rogle, El, 112
 Roig, Albert, 371-374
 Roig, David, 491
 Romaguera, Enric, 19-20
 Romeu, Xavier, 20, 105-106, 116, 118, 124, 126
 Rosas, Maria, 364
 Rosmalen, Hans von, 480
 Rosseau, Jean-Jacques, 203
 Rosset, Clément, 319-321
 Rossi, Aldo, 559-560
 Rotger, Francesc M., 484
 Rouba, Irene, 364
 Rouba, Pawel, 363-364, 455
 Roy, Joaquim, 677
 Rubianes, Pepe, 411
 Ruiz, Miquel, 483-484
 Rush, Michael, 329
 Rusiñol, Santiago, 289, 539
 Ruste, Clara del, 363
 Ryngaert, Jean Pierre, 121, 180, 182, 185, 187
 Sabater, Xavier, 373
 Sabrafin, Gabriel, 452
 Sade, marquès de, 203
 Sadler's Wells, 347
 Saga, 380
 Sagarra, Joan de, 119
 Sagarra, Josep M. de, 108, 114
 Saint Phale, Nicki de, 299
 Sakamoto, Ryuchi, 326
 Sala Rex, 474, 479, 492

- Sala Villarroel, 393
 Sala Beckett, 64, 131, 135, 275, 554, 635, 665
 Sala Círculo, 396
 Sala Fabià Puigserver, 512
 Sala Guindalera, 131
 Sala Moratín de València, 483
 Sala Mozart de l'Auditori de Palma, 478
 Sales, Martí, 372, 375
 Salom, Aina, 477-482, 489, 491, 493
 Salvat, Ricard, 20, 29, 120, 287, 360, 587
 Sánchez, José A., 450, 461, 468, 593, 596
 Sánchez, Santiago, 388
 Sánchez, Sílvia, 483, 485, 493
 Sánchez Velasco, Arturo, 389, 392, 398-399
 Sanchis Sinisterra, José, 160, 613, 615, 665, 670, 680, 682
 Sancho, Imma, 383
 Sanguino, Paco, 390-391
 Sanjaime, Carles, 396
 Santamaria, Núria, 278-279
 Santos, Carles, 197, 300-302, 304, 326, 365, 368, 411
 Sapere, Horacio, 474
 Saragoussi, Pierre, 361
 Sarrazac, Jean-Pierre, 178, 180, 525
 Sartre, Jean-Paul, 200
 Sau, 412
 Saumell, Mercè, 424, 596
 Savarese, Nicola, 590
 Savonarola, Girolamo, 241-242
 Scala de Milà, 564
 Schaaf, Anaïs, 45
 Schaubühne (Berlín), 647
 Schauspielhaus (Zuric), 647
 Schechner, Richard, 590
 Schelemmer, Oskar, 450
 Schimmelpfennig, Roland, 647-649, 653-654, 656-664
 Schnitzler, Arthur, 388
 Schwitters, Kurt, 369
 Scura Splats, 380, 385
 Sebald, George, 316
 Seguí, Jaume, 484
 Sellars, Peter, 343
 Sèmola Teatre, 365, 411, 450
 Serpieri, 521, 527
 Serra, Apol·lònia, 481
 Serra, Bàrbara, 475, 488-489
 Serrano, Carme, 493
 Serrano, Penélope, 490
 Setmanes Internacionals de Mim, 364
 Setze Jutges, Els, 359
 Shakespeare, William, 239, 289, 334, 346, 473, 481, 484, 487
 Shelley, Mary, 493
 Shetsova, Maria, 594
 Simó, Ramon, 414
 Sirera, Josep Lluís, 20-21, 125
 Sirera, Rodolf, 15-16, 20-21, 31, 34, 40, 44-45, 48, 105, 111-112, 114, 121-122, 125, 187, 199, 202, 539, 607
 Solano, Ximo, 388
 Soldevila, Carlota, 361
 Soler, Frederic, 113-114
 Soler i Antich, Joan, 103, 110, 116-117, 124
 Sontag, Susan, 299
 Soupault, Philippe, 94
 Souza, Pere, 373
 Staatstheater de Stuttgart i d'Hannover, 647
 Stanislavski, Constantin, 544
 Sterne, Laurence, 309
 Stewy, 364
 Stoppard, Tom, 387
 Strehler, Giorgio, 568
 Strindberg, August, 179-180
 Suárez, Gonzalo, 394
 Subirachs, Rafel, 457
 Sunyer, Salvador, 279
 Szondi, Peter, 177, 179, 522
 Szpunberg, Victòria, 210, 281, 608
 Tábano, 450, 453
 Tadeusz Kantor, 453
 Tairov, Aleksandr Iakovlevich, 450
 Taller Llnunàtic, 451, 455
 Tanaka, Min, 462, 469
 Tantakka Teatro, 394
 Tàpies, Antoni, 89
 Tardor literària, 376
 Tartana Teatre, La, 112, 450
 Taula Rodona Teatre, 489
 Teatre Adrià Gual, 480-481, 555
 Teatre Arnau, 562
 Teatre Buffo, 386
 Teatre Capsa, 113, 121, 361
 Teatre-Club 49, 136
 Teatre d'Artistes de Munic, 450
 Teatre de Ciutat, 454
 Teatre de la Bohèmia, 364
 Teatre de la Caixeta, 380, 383
 Teatre de la Sargantana, 454, 474, 486, 489-490, 492
 Teatre de l'Escorpí, 123
 Teatre de l'Home Dibuijat, El, 380, 383
 Teatre del Mar, 474, 479-485, 490-493
 Teatre del Raval, 383
 Teatre del Rebombori, 363-364
 Teatre de l'Ull, 380, 385
 Teatre de Pantomima de Wroclaw, 361
 Teatre de Què, 454
 Teatre Farnesio de Parma, 571
 Teatre Laboratori de Wroclaw, 590
 Teatre Lliure, 127, 148, 277, 279, 286-289, 291, 293, 396, 453, 479, 490, 506-507, 510, 512-513, 539, 548, 551, 553, 569, 571, 681
 Teatre Malic, 350, 572
 Teatre Micalet, 388
 Teatre Municipal de Manacor, 478
 Teatre Municipal de Palma, 492-493
 Teatre Nacional de Catalunya, 133, 176, 277-278, 280-281, 288-289, 291, 293, 387, 499, 506, 512-515, 538-540, 550, 562, 565-567, 681
 Teatre Negre de Praga, 453
 Teatre Poliorama, 121, 507-508
 Teatre Principal de Palma, 451, 456, 475, 479-481
 Teatre Rialto, 396
 Teatre Romea, 108, 148, 280, 361, 499, 506, 539
 Teatre Viu, 360
 Teatre Windsor, 361
 Teatro Beatriz, 350
 Teatro Candilejas, 361
 Teatro de la Resistencia, 380
 Teatro del Mondo, 560
 Teatro de los Manantiales, 392, 396-398, 401
 Teatro del Silencio, 461
 Teatro Experimental Independiente, 509
 Teatro Gran Vía, 349
 Teatro Lírico, 568
 Teatro Lope de Vega, 349
 Teatro Nacional Àngel Guimerà, 120-121
 Teatro Nacional de Barcelona, 120
 Teatro Studio, 568
 Teatro Tascabile de Bèrgam, 594
 Teatro Viajero, 386

- TEI, v. Teatro Experimental Independiente
- Teixidor, Jordi, 20, 104, 113-115, 121, 126-127
- Terry, Arthur, 93
- Théâtre du Soleil, 508, 594
- Théâtre National Populaire, 566
- Thomas, Dylan, 486
- Thomas, Gerald, 315
- Timbal, El, 363
- Tívoli, 349
- TNC, v. Teatre Nacional de Catalunya
- Tomàs, Antoni M^a, 452
- Tomkins, Mark, 465
- Tordera, Antoni, 587-588
- Torrens, Miquel Àngel, 484
- Torrent, Ferran, 393
- Torres Monreal, F., 593
- Torroella, Guillem de, 489, 493
- Tortell Poltrona, 411
- Tosar, Pep, 453
- Tovías, Berty, 363
- Tricycle, El, 328, 364
- Tripijoc, 408
- Trípode, 489
- Trup 69, 359
- Tucídides, 26
- Tur, Vicent, 207-209
- Turmeda Teatre, 452
- Twiggy, 362
- Txèkhov, Anton P., 179, 191, 227, 388, 473, 481
- Tzara, Tristan, 369
- Ubersfeld, Anne, 528, 585
- Universitat de Teatre Eurasià, 594
- Uris, Víctor, 490
- Ur Teatro, 450
- Valente, José Àngel, 239
- Valentin, Karl, 473-474, 479, 487
- Valentini, Valentina, 329
- Valle-Inclán, Ramón del, 258-259, 397-398
- Vallejo, Juan Pablo, 132
- Valls, Edison, 39
- Vallvé, Joan Andreu, 364
- Valverde, José María, 346
- Van Ervén, Eugène, 329
- Van Gennep, Arnold, 422
- Vázquez, Gerard, 48, 196, 204, 207
- Veiga, Manuel, 606-607
- Velasco, Concha, 341
- Ventura, Jordi, 364
- Verdaguier, Jacint, 58
- Verlaine, Paul, 36, 239, 247-250, 254
- Vidal, Albert, 360-361, 363, 411
- Vidal, Ximo, 382-383, 464, 478, 481, 490, 493
- Vilà, Jordi, 364
- Vilà i Folch, Joaquim, 105
- Vilajoana, Jordi, 550
- Vila-Matas, Enrique, 308-309, 312, 316, 319
- Vilanova, Manuel V., 384
- Vilar, Jean, 566
- Vilches de Frutos, María Francisca, 18
- Villalonga, Llorenç, 539
- Villegas, Juan, 24, 419, 458, 460
- Vinaver, Michel, 620
- Vitányi, Iván, 500
- Vives, Rafel, 474-475, 478, 488
- Vogel, L. H., 496
- Vol-Ras, 364, 411
- Wagensberg, Jorge, 238, 247, 637
- Wagner, Richard, 268, 450, 566
- Wattermans Arts Center de Londres, 464
- Weill, Kurt, 256, 258
- Wenders, Wim, 315, 318
- Wilde, Oscar, 233, 259, 473, 479
- Wilder, Billy, 179
- Williams, Tennessee, 387
- Wilson, Bob, 370
- Wittgenstein, Ludwig, 36, 239, 247
- Wyler, Billy, 209
- Xargay, Ester, 368
- Xarxa Teatre, 380, 384, 401, 408, 450
- Xirgu, Margarida, 76
- Zamanillo, Eduardo, 383
- Zaranda, La, 450
- Zarzoso, Paco, 389, 391, 395-396, 398
- Zircó Produccions, 380
- Zola, Émile, 223
- Zorrilla, 78
- Zotal Teatre, 365, 450

Índex de títols

- 013 *Varios: Informa Prisión*, 390
16.000 pessetes, 606
1714. *Homenatge a Sarajevo*, 203
1714. *Món de guerres*, 203
4' 33", 197
- Abans/Després*, 648, 653, 655, 658-660
Abú Magrib, 133-134, 136-137, 142, 146, 164, 170, 239, 262-263, 265-266
Àcars, 398
Accident, 204, 206
acció té lloc a Barcelona, L', 64, 665
Accions, 424, 442
Accions espectacle, 91
Acerca derecha, 397-398
Adam i Eva, 363
A-dicció, 200
Adoquinado macrobiótico, 331
Adrià Gual i la seva època, 20, 29
afer, L', 206, 395
afilador de pianos, L', 391
Agua al siete, 330
Abmed, 201
Ai, Mare de Déu, 388
Alcorà, L', 266
Alè, 431, 448
alegres casades de Windsor, Les, 487
Algo auténtico, 387
Àlias Serrallonga, 122, 425, 432, 443, 447
Alícia, 207-208, 385
Altre, L', 391
altres catalans, Els, 175
Altres veus, 482-483
- amic invisible*, L', 382
Amnesia de fuga, 321-322
Àngel, 383
Animales nocturnos, 131
Animalico, 383
Ànima Malalta, 200
aniversari, L', 206
Antígona 66, 116
A pas de gel en el desert, 639
Apocalipsi, 186, 206
Aquel aire infinito, 396
Aquella vez, 315
Aquest senyor petitó, 465
Aquí ràdio Andorra, 391
A ras de cielo, 390
Architettura della città, L', 559
Àrea privada de caça, 186, 208, 211, 640, 642-643
Art, 237
Art del Mercadeig en el Teatre, L', 413
Artefactes, 394
assassinat del doctor Moraleda, L', 32
Asteroide 9900. Doctor Illuminatus, 463
Àtame, 209
A trenc d'alba, 134, 200
Atrezzo per al Tenorio, 78
auca del senyor Esteve, L', 114
auca del senyor Llover, L', 121
Autoindefinit, 401
Autòmats, 331
- Ballant ballant*, 388
ball de les balenes, El, 458
banquete, El, 391

- barba del Rei Barbut, La*, 384
Barcelona, mapa d'ombres, 57, 64, 186, 206, 212, 665-666, 668-669, 673
Bazar, 133
Beatles contra els Rolling Stones, Els, 539
Benedicat, 48
Benito Camela, 465
Berenàveu a les fosques, 110, 114, 121
Berna, 63, 206
Besos, 394
Blanc d'Ou, 456
Blowing in the wind, 245
Bobot, 465-466
Bocato di Cardinale, 431-432, 447
Bobème, La, 65, 666-667
bona persona de Sezuan, La, 388
Bruixa Marruixa, La, 384
Buena gente, 314
bubo y la gata, El, 387
Bultaco 74, 388
Burocràcia, 87
Bye Bye Beethoven, 426, 434, 443
By Natural Piety, 465

Cabaret Diabòlic, 524
caiguda, La, 387
Calpúrnia, 105
Cal que una porta estigui oberta o tancada, 478, 488-489
Cambio de plan, 383
Camí de nit, 20, 31
camisa, La, 133
Cançons per a la mitjanit, 480
Càndid, 387
Capvespre al jardí, 125, 148, 157
cap violent, El, 94
cara del mirall, La, 647
Carícies, 222, 227
Carnaval de l'Arlequí, 89
Casament per força, 475, 487-489

Castigats, 384
Cavalls de mar, 40
Cegada de amor, 335-336, 339, 346, 348-350
Cenicienta, La, 623-624, 626
Centaures, 238-240, 243, 246
ciutat perduda, La, 21, 48
ciutats, Les, 40
clau a la boca, La, 77
Cocodrilo, 395
Codi o estigma, 300
Coets Autònoms, 455
Còlera, 644-645
collaret d'algues vermelles, El, 126
col·leccionista, El, 209
color del gos quan fuig, El, 635
Cómeme el coco, negro, 335, 337, 346, 348-350
Començo, 465
concili d'amor, El, 539
confesió de un hijo de puta, La, 390
conformació del cap, La, 82, 94
contínua, La, 465-467
Contra Sa Pleia Freda, 455
Copats i capats, 20, 31
corona d'espines, La, 114
Corre, que fem tard, 464
Correu de Son Coc, 456
Creación de un archivo audiovisual, sitio en la red y edición multimedia de una historia de las artes escénicas, 593
criadas, Las, 397
Crònic, 393
Crònica civil, 39-40
Crònica d'una ciutat, 21, 37
Cruel ubris, 122
cuatro bodas de Marisol, Las, 339
Cubanadas a la carta, 332-333
Cubana Delikatessen, 331-334
Cubana Marathon Dancing, 335, 338, 349
Curriculum, 393

Cyrano de Bergerac, 385

Daaalí, 422, 426
Dansa de veïlatori, 20, 31, 136, 240
Dany's irreversibles, 208
Das Gesicht im Spiegel, 647
Dau rodó, 86
David, rei, 127
Defensa índia de rei, 120
Dels vicis capitals, 330
desaparició de Wendy, La, 121, 623-625, 626-627, 629, 631, 633
Descripció d'un paisatge, 126
Desencants, 486
Desidia, 398
Desig, 186
Després de la pluja, 186, 232, 618, 620
Després del teatre modern, 329
desviació de la paràbola, La, 20
Déus o bèsties, 384
Diàlogos de Carmelitas, 24
Diccionari del Teatre a les Illes Balears, 593
dies de la Comuna, Els, 18
diMarts, 492
Dimonis, 409, 431, 457
Diònysos, 247, 250
Dyónisos, 36
Diumente, 88-89
dolçainer de Tales, El, 384
dolços murmuris del mar, Els, 124
Do'm, 206
dona incompleta, La, 187-188
Don Juan, 388
Doppelgänger, 209
Dràcula a Neón o l'excitació del vermell, 455
Dramàtic, 186

Edmond, 262
Efecte 2000, 204
Eh! Tirant, 382

Eina morta, 86
Ejercicios de estilo, 303
Elisa, 238-239, 262-263, 266, 268-269
Elvis, 390
empty space, The, 329
Em va fer Joan Brossa, 75
En Blanc, 458
En Companys, 21, 29
enfance d'Ubu, L', 456
Entremès des pescador, 479
Equipatge per al 2000, 335, 339, 346
equivocació d'Elies Ll., L', 488
Escotoptofília, 398
Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación, 27
espacio vacío, El, 329
Espectres, 221, 223
Especulaciones, 399
Esperant a Godot, 474
Espinacs, 384
estancia, La, 391
Estbetic Paradise, 210
Estimada Anuchka, 393
Estimada oient o quan la ràdio parlava dels altres i de nosaltres, 45
Estimat mentider, 387
excepció i la regla, L', 118
Exilio, 398
experiència Verne, L', 493
exprés de les onze i deu, L', 488

fabricant de monstres, El, 198
Facem comèdia, 121
faula!, La, 489, 493
Feroe, 485
fiesta, La, 148
Festín, El, 493
Fet, 92
Fi de nocturn, 91
filla del mar, La, 227

- Fin de partida*, 397
Fisch um Fisch, 648-649
Foc somort, 105
Foc al càntir, 75
foc del mar, *El*, 384
Forasters, 133, 171, 173, 176, 200, 219, 221, 223, 226-227, 232-234, 606
Four Quartets, 224
Frame Analysis, 601
Froc, 88
Fuente Ovejuna, 539
Fugaç, 207
Función para dos personajes, 387
furgoneta, *La*, 200
- Gabriel*, 465
Galileo, 388
gat negre, *El*, 204
gavina, *La*, 191
Gina al terrari, 206
gos del tinent, *El*, 208
Gran sessió de màgia, 77
Gran teatro del mundo, 526
guerres civils, *Les*, 370
- habitació del nen*, *L'*, 58, 212
Hamlet, 241, 460, 595
Hasta aquí llegó la riada, 37-38
Hècuba, 266
Hedda Gabler, 387
hipnotizador, *El*, 396
Història (es), 488
Historia abreviada de la literatura portátil, 314
Historia básica del arte escénico, 593
història de Frank Stein, *La*, 492
Historia de la literatura portátil, 308
Historia del soldado, 385
Històries d'amor, 204
Històries de fra, 479, 488-489
Històries de la botiga encantada, 493
Hola que tal?, 465
- home*, *L'*, 204
home que va deixar la ciutat a les fosques, *L'*, 202
hort de les cireres, *L'*, 226-227, 230
hostalera, *L'*, 388
Húngaros, 396
Hurricane, 640
- Íbers*, 384
Ícars, 458, 460
idiota en Versalles, *El*, 391
Iglú, 383
Illuminations, 248
Il·lusionistes, 396
importància de ser Frank, *La*, 479, 488-489
Imprevis, 389
Imprevisibles aventures i desventures en un dia de Mercat a Tàrrrega, 407
Increïble Història del Dr. Floït & Mister Pla, *La*, 441
Instal·lació, 82
Intemperie, 395
Intermedi, 82
Invisibles, 207, 211
I pelava la taronja amb les dents, 373
...I perdona per les faltes de ortografia, 384
Ivern, 197
- Ja hi tinc un peu!*, 94
jardí de les delícies, *El*, 385
Jeff: els colors de la bogeria, 208
Joan, el Cendrós, 382, 393
Joc, *El*, 362
Joe Zárate te necesita, 392
Jo i la dona despullada, 373
Joventut catalana: una conferència, 206
J.R.S., de dotze anys, 209
jungla sentimental, *La*, 127
- Klaus i Mortimer*, 206
- Laboratorios Teatrales Europeos como innovadores culturales*, 594
Laetius, 421, 425-426, 434, 443, 447
La la la la la, 303-304, 306-307, 310-311, 314
Layret, 118
Lectura, 82, 94
Leonce i Lena, 478, 488-489
Ligazón, 397
llicó de la Germania, *La*, 20
Llumí d'or, *El*, 125, 148
llums, *Les*, 387
Llums de la ciutat, 258
Llunàtic-full-Dissolvent, 456
Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy, 311
Lost in translation, 608
Lotus continu, 125
Luces de bohemia, 258, 260
- M-7 Catalunya*, 425, 427, 432, 435
Macbeth, 484
Magma, 207
Mahbarata, 595
Mala leche, 392
malalt imaginari, *El*, 484
Mala sang, 199, 208
Malasangre, 461
mala vida, *La*, 392
Maldita cocina, 133
Mamá quiero ser artista, 341
Mamá quiero ser famoso, 335, 337, 340-345, 348-351
Mandíbula Afilada, 391, 393
Manes, 425
Manhattan, 255
Mansel i el purgatori, 486
màquina del doctor Wittgenstein, *La*, 36, 239, 247, 251, 268
Mara, 459-460
Marco Raso, 464
Maria Fideus, 383
- Marianna i el col·leccionista de somnis*, 493
Mary d'Ous, 122
Mec domador, 361
Mec pintor, 361
Mediterrània, 431
meitat de res, *La*, 480, 488, 492
memòria de l'aigua, *La*, 488
Memòria d'en Julià, 473, 483-484, 486
Memòries de la coentor, 37-38
mercat de les Delícies, *El*, 134, 148-149, 151, 163-164, 170, 200
mercat del les delícies, *El*, 158
Meridians i paral·lels, 106
Merlí i el jove Artús, 383
Mesura per mesura, 481, 489-490
mètode Grönholm, *El*, 204
Metro, 391
meua filla sóc jo, *La*, 197
meva Ismènia, *La*, 477
miracle d'Anna Sullivan, *El*, 382
Miracles, 388
mirada del hombre oscuro, *La*, 132-133
Mirador, 396
Mir' m, 458
Missatges, 207
mites de Bagot, *Els*, 116
Momo, 382-383
Mon amour, 461
Morí el Merma, 451, 455-456
Morir, 615
Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio, 398
Mort accidental d'un anarquista, 388
mort de Vassili Karkov, *La*, 494
mort d'un viatjant, *La*, 234
Mr Hyde c'est moi, aussi, 209
MTM, 425
Mudances, 411
mujer de negro, *La*, 387
mujer invisible, *La*, 389

- Myotragus, 473, 477, 487-489
- Nacional, *El*, 422, 447
- Nanaki, 461
- Nàpols milionària, 388
- Nascuts culpables, 387
- Nausica, 288
- Neon de Suro, 456
- New media in late 20th century art, 329
- Nit, *La*, 431
- Ni tan alts, ni tan rics..., 239-240, 244, 246
- Nit de foc, 451, 455, 457, 473, 476, 484, 487-489
- Nit i dia, 391, 393
- Nit màgica, 384
- Nits blanques, 478, 488-490
- Nocturns, 391
- Nòmades, 457
- Noun, 425
- Novecento. *El pianista de l'oceà*, 394
- nuevo médium en el arte de final del siglo 20, *El*, 329
- Nus, 186
- Nutritivo, 210
- Nuts CocoNuts, 348
- Oasi, 171, 173
- Objecte principal, 94
- obra mestra desconeguda, *L'*, 237
- Obra vista, 210
- Occisió, 206, 211
- Ocho, 464-465
- Off, 396
- Ob! Vaudeville, 477, 488-489
- Olimpic Man Movement, 422, 425
- Olors, 62, 186-187, 206, 211
- ombligo del mundo, *El*, 391
- Ombra, 443
- ombra, *L'*, 492
- ombra de Sandip, *L'*, 201
- Ombres de la ciutat, 239, 255, 258, 260-262
- Operació Ubú, 510
- Opereta sense música, 89
- O tu o res, 391, 393
- Òxid, 393
- Paisatges, 57
- Pánico contenido, 387
- Paradís oblidat, 187, 211
- Paradoxa sobre el Comendiant, 602
- Paràsit, 82
- Paraules a les butxaques, 384
- Paraules encadenades, 208
- Paraules en penombra, 394
- partida, *La*, 41
- Pasionaria, 385
- Passatge Gutenberg, 206
- Patera, 132
- pau, *La*, 114
- Pau retorna a Atenes, *La*, 34
- Peeping Tom, 209
- Peix per peix, 648-650, 658-660, 662
- pell en flames, *La*, 205
- Pel rei d'Espanya i la fe de Crist, 202
- Pelussa la intrusa, 383
- Perdona Frantz, 105
- Perfect, 395
- Performance: a critical introduction, 329
- Performance in History, 593
- Performance: introducción crítica, 329
- Performance: live art since 1960, 329
- Performance Studies Department, 590
- Per què moren els pares?, 393
- Peter Pan, 382, 623-624, 626
- petita història d'un home qualsevol, *La*, 148
- Pinotxo, 385
- Pissot, 465
- Pla de vol, 199
- Planeta Shakespeare, 382
- Plany en la mort d'Enric Ribera, 21, 32, 121
- Plaque Tournante, *La*, 464
- playa, *La*, 134
- Poemància, 77
- Poema-riu, 376
- Poema visual, 80
- Poesia escènica, 122
- Poètica, 23
- Polypus malignus, 475, 487-489
- Por, 116
- Port Royal, 24
- Postteatre, 92
- Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, 20
- Presentation of Self in Everyday Life, *The*, 600
- príncep ventafocs, *El*, 393
- Privado, 63
- Promoció i venda d'espectacles (Un manual aplicat a la Fira de Teatre de Tàrrrega), 415
- Proposam Sortir Inmediatament, 455
- Puertas del Drama, *Las*, 132
- Push-Up 1-3, 648, 651, 655, 658-660, 663
- puta enamorada, *La*, 391
- Quai Ouest, 661
- Qualsevol Nit, 457
- Quan la ràdio parlava de Franco, 21
- Quan les bistis volaven, 463
- Quart de Poblet, 464
- quatre elements, *Els*, 89
- Quatre històries d'amor per a la Reina Germans, 20
- Qui a casa torna, 59
- Quid pro quo, 196
- Quijote, 385, 389
- Quin jove més embalat, 477
- Quiquiribú, 72
- Raccord, 44, 187, 606
- Radical people's theatre, 329
- Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti, 382
- Rayuela, 299, 311-312
- Rebombori 2, 20, 127
- Recicla-Recicla, 382
- Refugiats, 203, 205-206
- rebén, *El*, 24
- reina asesina, *La*, 391
- Reina de Chantecler, *La*, 339
- Relámpago sobre el agua, 315
- Repartiment de vida, 93
- representació teatral, *La*, 592
- Res de Res, 451, 454, 457-458, 469
- Residuals, 127
- retablo de Maese Pedro, *El*, 385
- retaula del flautista, *El*, 113, 119, 121
- Rey Lear, 398
- Rey Negro, 133
- Robert le diable, 115
- Rocío de la Mancha, 339
- Romancets del Dragolí, 74
- Romeo i Julieta, 384
- ronda, *La*, 388
- Ronda de mort a Sinera, 117
- Rondaies, 473, 479, 488-489, 492
- ruleta russa, *La*, 388
- sabater, *El*, 90
- Safari, 642-643
- Salamandra, 57-62, 176, 191, 204
- sal i el drac, *La*, 95
- saltamartí, *El*, 82, 90
- Salvatge cor, 373
- Salvat Papasseit i la seva època, 20
- Salvat-Papasseit i la seva època, 29
- sang, *La*, 199-200, 207-209, 615
- Sarao de Gal·la, 431
- sarau, *El*, 72
- S'assaja amb noses, 125
- Satanel·la, 78

- Sa varietat en sa locura*, 473, 480, 489-490
segadors, Els, 441
Seients moderns i de mal gust, 90
Seis propuestas para el próximo milenio, 305-306
sentència, La, 19, 33
Ses tres claus, 463
setmana tràgica, La, 20, 31, 123
sí de las niñas, El, 140
Silenci de negra, 48, 202
S'il vous plaît, 94
sistema teatrale a Milano, Il, 560
Sleuth, 209
Sóc lletja, 615
Sol, *Solet*, 431
Sol amb cara, 91
sol dels crisantems, El, 40
Solo ante el peligro, 333
Solo per a habitació d'hotel, 682
sol verd, El, 382
somni d'una nit d'estiu, El, 678
somriure del guanyador, El, 48, 204
somriure del marbre, El, 20, 40-41
sonrisa de Federico García Lorca, La, 385
Sopar, 465
Sortida d'emergència, 640-641, 643
Spot, 394
Street theatre and other performances, 329
Striptease, 91
Suite, 524
SuzlolSuz, 424

TacaTaca, 461
Tàlem, 233
Tango, 239, 255, 257
Tanztheater, 466
Tardor traïda, 16
TBO, 259
Teatre català d'agitació política, 114
teatre obligatori, El, 474, 487

teatro de gente radical, El, 329
teatro de la calle y otras representaciones, El, 329
teatro y la vida cotidiana, El, 329
Teledium, 425, 439, 447
tempestad, La, 333-334, 346-347
temps de Planck, El, 186, 210, 615
temps escènic, El, 90
temps i el Conway, El, 388
Temptació, 134, 158-161, 164, 168, 170, 173, 208
Tempus, 431
Tens por?, 207
Teràpies, 387
Terra baixa, 123
terra es belluga, La, 106
Terra llaurada, 89
teua vida en 65 minuts, La, 394
Theatre and everyday life, 329
Tier Mon, 424
Titanic, 387
Tombatossals, 384
Tot esperant Godot, 474, 487
Tot assajant Ubu, 488
Totus Tous, 46
Tours La Cubana, 332
tractat d'Almïgra, El, 19
Tractat de blanques, 200, 635-636, 642
tragaluz, El, 225
Tragédie de Carmen, 571
Trapezistes, 80, 94
Travessa-deserts, 125
Trèmolo, 459-460
tres porquetes, Les, 383
Tres tristos traumes, 196
Trilogia de Nova York, 255
Trilogia d'exilis, 36, 239
Trio de negres, 130
Twist & Txèkhov, 481, 489-490

Ubu aux Baléares, 456
Ubu President, 441

Ubu Roi, 451, 456
Ued, 464-465
Ulisses, 385
Últimas tardes con Teresa, 175
últim dia de la creació, L', 186
Una nit al Racó de Plaça, 473, 481-482
Una nit d'Òpera, 335-336, 350-351
Una pluja irlandesa, 187
Una teoria sobre això, 388
Una trampa para Teresa, 331
Una vella, coneguda olor, 103
Un home és un home, 118
Un home, un altre home, 391
única mort de Maria Cincinatti, L', 125
Un projecte per al Teatre Nacional, 565
Urbs, 683
urinari, L', 391
Uuuuh!, 48, 204

Vaca amb mala llet, 455
Vacantes, 395
Vacants, 211
Veles e vents, 384
venda, La, 63, 212
Ventana de arte, 331
Vent de garbí i una mica de por, 21, 118
verí del teatre, El, 16
Vermell de xaloc, 125, 148
Vermell d'Ou, 456

veus de Iambu, Les, 201
Viajeras, 395
viatge de n'Andreu Santandreu a la recerca del perfum que fa tornar guapo, El, 489, 493
viatgers de l'absenta, Els, 36, 239, 247-248, 250, 268
Viatges Barcarola, 90
viatge tarambana, El, 463
vida es sueño, La, 429
vida: mode d'emploi, La, 303
vi més ardent, El, 40
Vinatea, 20
Virtuosos de Fontainebleau, 422, 433, 447, 617
Visanteta de Favara, 428, 434, 441, 444
Visitants, 385
Viu com vulgues, 391-392
Voice-void, 463
volta al món en 80 dies, La, 384
Vorber/Nachber, 648, 653

Wamba va!, 372, 375

Ya somos ricos, 333
Y de repente... ¡Plif!, 383
Yo tengo un tío en América, 422, 428, 437, 442, 444

Zaratustra, 630
Z i l'habitació 113, 488
Zona lliure de trànsit, 204

Sumari

Presentació	7
-------------------	---

I DE JUNY DE 2005

Conferència plenària inaugural	13
---	-----------

La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual), <i>Josep Lluís Sivera</i>	15
--	----

Ponències	53
------------------------	-----------

Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé, <i>Sharon G. Feldman</i>	55
---	----

El teatre i l'art visual de Joan Brossa, <i>John London</i>	71
---	----

Comunicacions	101
----------------------------	------------

Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la «generació del Premi Sagarra», <i>Enric Gallén</i>	103
--	-----

El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual, <i>Manuel Aznar Soler</i>	129
--	-----

Dels usos de la fragmentació en el drama català contemporani, <i>Carles Baille i Jordà</i>	177
--	-----

Furgant les orelles del llop: formes i figuracions de la por en la dramaturgia catalana dels darrers anys, <i>Núria Santamaria</i>	195
--	-----

«Forasters» de Sergi Belbel: contingut i estructura, <i>David George</i>	219
--	-----

La dramaturgia «excèntrica» de Manuel Molins, <i>Francesc Foguet i Boreu</i>	235
--	-----

Taula rodona	273
---------------------------	------------

Teatre públic i dramaturgia contemporània (Report)	
--	--

Conferència plenària	283
Teatre i política, <i>Jordi Coca</i>	285
Ponències	295
Prácticas indisciplinares: el teatro ensayístico de Roger Bernat, <i>José Antonio Sánchez</i>	297
El «performance» catalán, turismo cultural y La Cubana, <i>Maria M. Delgado</i>	325
Comunicacions	355
El mim a Catalunya: una escola pròpia? Barcelona, 1960-1985, <i>Mercè Saumell</i>	357
Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta, <i>Francesc Massip i Iban Beltran</i>	367
Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià, <i>Ramon X. Rosselló</i>	379
La fira de teatre al carrer de Tàrrrega: festa i indústria en el teatre català dels vuitanta, <i>Enric Ciurans Peralta</i>	403
Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus, <i>Natasha Leal Rivas</i>	419
Dramatúrgies no textuals en el panorama teatral de les Illes Balears. Poètiques de la imatge i el cos a les creacions de Res de Res, Au Ments i Companyia Mariantònia Oliver, <i>Martín Bienvenido Fons Sastre</i>	449
Iguana Teatre, vint anys de trajectòria constant, <i>Francesc Perelló Felani</i>	473
Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona, <i>Lourdes Orozco</i>	495
Estrategias desde las singularidades: «Cabaret Diabólico» de Beth Escudé y «Suite» de Carles Batlle, <i>Roberto Matamala Elorz</i>	521
Taula rodona	533
Capacitats (i responsabilitats) dels directors d'escena (avui) a Catalunya (Report)	

Ponències	541
El teatre a Catalunya d'ençà de la transició (un testimoniatge bàsicament visceral), <i>Guillem-Jordi Graells</i>	543
El lloc del teatre: Barcelona fi de segle, <i>Antoni Ramon Graells</i>	559
Comunicacions	581
Ideales de cultura i arts escèniques, <i>Patricia Trapero Llobera</i>	583
Els espais del «jo». Suggestiments per a una recerca, <i>Jaume Mascaró Pons</i>	599
Els miralls de la dramaturgia catalana contemporània, <i>Joan Abellan</i>	611
Y el mundo se convirtió en fábula. Las metáforas del teatro en «La desaparición de Wendy» de Josep Maria Benet i Jornet, <i>Jennifer Duprey</i>	623
L'estratègia del camaleó: una anàlisi dels personatges femenins del teatre d'Enric Nolla, <i>Maria Zaragoza</i>	635
Roland Schimmelpfennig, un autor català. Tres obres de l'autor contemporani alemany Roland Schimmelpfennig i alguns criteris per a les seves traduccions al català, <i>Christina Schmutz</i>	647
Comunicació: una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat «Barcelona, mapa d'ombres» de Lluïsa Cunillé, <i>Irene Caixàs i Vicens</i>	665
Taula rodona	675
«Fem cruixir l'espai» (Report)	
Índex de noms	685
Índex de títols	703



El I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat) va tenir lloc els dies 1, 2 i 3 de juny de 2005 a l'Institut del Teatre de Barcelona, organitzat per la Xarxa Temàtica d'Orientacions i Tendències en les Arts Escèniques a Catalunya (2003/XT/00035) i pel mateix Institut del Teatre. Un espai propici per a l'intercanvi de recerca científica i per a la revisió crítica sobre un període especialment prolífic i complex de les nostres arts escèniques: des de l'inici de la transició democràtica (1975) fins a l'actualitat. La revisió d'aquesta etapa històrica –tan plena d'interrogants i clarobscur– és habitual als nostres dies. Pel que fa al teatre, és un moment especialment ric i dinàmic, i absolutament determinant a l'hora de comprendre la realitat escènica catalana en el present. Passats anys, és inevitable que ens fem preguntes d'aquesta mena: D'on sorgeixen les estructures de producció actuals? Quan s'origina el procés de professionalització i d'institucionalització del nostre teatre? Quins factors determinen l'èxit de tantes i tantes companyies en els anys que són objecte d'estudi? Què determina la seva estètica, els seus processos creatius o la seva continuïtat? I els autors? Els coneixem prou? Com valorem el corpus de textos dramàtics, de projectes creatius, de tendències dramaturgiques o escèniques d'aquests darrers trenta anys?

Amb el suport de



Generalitat de Catalunya
Departament d'Universitats, Recerca
i Societat de la Informació