



Jordi Malé

Jordi Coca
Mirar endarrere
per anar endavant

Converses, 9

Institut del Teatre

Edicions

Jordi Malé

Jordi Coca

**Mirar endarrere
per anar endavant**

Converses, 9

Institut del Teatre

Barcelona
2023

Primera edició: desembre del 2023

Fotografia de la coberta de Victor P. de Óbanos.

Fotografia de la solapa de Jordi Malé.

© 2023, dels textos, els seus autors

© 2023, de les fotografies, els seus autors

© 2023, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadrati

Imprès per Gráficas Rey

ISBN: 978-84-19091-50-5

DL: B 2477-2023

Taula

Introducció	7
Jordi Coca entrevistat per Jordi Malé	19
Els anys de formació. La coneixença amb Joan Brossa	19
Primera etapa a l'Institut del Teatre: el Centre d'Estudis i Documentació	29
Els inicis literaris	37
El parèntesi al centre d'Osona	45
El Congrés Internacional de Teatre a Catalunya	47
La descoberta de Maeterlinck	53
Més iniciatives teatrals	58
La direcció de l'Institut del Teatre	63
Els viatges als Estats Units i algunes obres literàries dels anys noranta	76
Un càrrec a l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona	82
La docència a l'Institut del Teatre. Repercussions en l'obra literària	85
L'escriptura de teatre i la direcció de muntatges escènics	99
Un text de Jordi Coca	113
El Maeterlinck de les flors i les abelles	115
Jordi Coca. Trajectòria professional i literària	131

Introducció

«Per a la gent de teatre, soc aquell que escriu novel·les. Per als escriptors, soc el qui fa coses de teatre». Més d'una vegada he sentit en Jordi Coca definir-se d'aquesta manera. Prescindint de la sensació de no sentir-se encaixat en cap gremi —o més aviat la de sentir que els altres no l'hi senten—, en aquelles paraules es trasllueix l'ambivalència que ha dominat la seva trajectòria personal, professional i creativa: entre el teatre i la literatura, entre els escenaris i els llibres, entre l'aula i la cambra pròpia.

Aquest caràcter ambivalent escau a qui, ja de ben jove, començava a caminar sense saber ben bé cap on tirar, però amb una necessitat imperiosa d'haver d'avançar i, sobretot, de fer-ho apartant-se del camí ral, el més fàcil i recte, per on passeja la majoria. La seva fascinació, ja de petit, tant pel teatre com per la literatura, revela una tendència a defugir la realitat en la seva aparença superficial i comunament acceptada: el teatre, en tant que mentida i engany, i la literatura, en tant que ficció i artífici, li eren vies d'accés a una altra realitat més profunda i rica, més emocionant i encara per descobrir.

Però, tot i obrir-se-li ben aviat ambdues vies, va començar a endinsar-s'hi amb passa vacil·lant, desconeixent cap on el portarien, mogut per una de les virtuts que més caracteritzen Coca: la curiositat. Per la banda teatral, la descoberta —per atzarosa que fos— de l'Institut del Teatre, on va entrar com a alumne als disset anys, va resultar cabdal en tots els aspectes de la seva vida. Hi entrava sense una vocació definida, sense aspirar, com la majoria dels que s'hi matriculaven, a la carrera d'actor, bàsicament atret per aquell món ple d'art i de creativitat. I l'anhel creatiu es

va infiltrar en les seves venes, i el va dur, quan encara era alumne de l'Institut, a concebre amb altres companys el muntatge d'una obra teatral. Per aquí es començava a revelar un dels caires de la seva vocació teatral.

Passats uns pocs anys, el retrobament —de nou, atzarós— amb un dels seus professors, l'Hermann Bonnín, li va obrir les portes per entrar a treballar a l'Institut del Teatre a principis dels anys setanta, a les ordres d'en Xavier Fàbregas, que es cuidava del Museu i la Biblioteca, aviat aplegats al Centre d'Estudis i Documentació. Un nou pas endavant en el camí de Coca. Però, en la seva feina d'endreçar i catalogar documents, la descoberta dels materials pertanyents a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955-1963), dissolta feia uns anys, li va revelar la necessitat de mirar endarrere: per entendre on som hem de saber d'on venim i cal conèixer els qui ens han precedit. I va voler reconstruir-ne la història. Amb l'afegit que en l'ADB hi havia, a més de la dimensió teatral, una dimensió nacional, una aspiració a aportar alguna cosa al país. I Coca va sentir-se identificat amb aquest anhel. Com a molta gent que havia crescut sota la fèrula del franquisme, aviat se li va desvetllar la consciència de reconèixer-se en una cultura i en una llengua, i la voluntat de ser-ne un agent actiu.

Així també en l'àmbit de l'escriptura. Educat només en castellà, com era preceptiu durant la dictadura, la coneixença de Miquel Martí i Pol i de Joan Brossa el va impulsar a deixar la llengua apresada i posar-se a escriure en la pròpia —el mateix procés que han seguit tants i tants escriptors nostres, des de Narcís Oller fins a Jesús Moncada, per esmentar simplement dos noms. Però posar-se a escriure, què? I com? Qualsevol escriptor que ho sigui amb plena consciència necessita d'uns referents propis dels quals partir —no pas per imitar-los, si convé per oposar-s'hi, però que representin una tradició dins la qual inserir-se. Aquests referents, tanmateix, havien estat escamotejats a

les joves generacions de la postguerra: la literatura catalana no existia en les escoles i tot just si començava a treure el nas a la universitat. Era imprescindible, doncs, mirar enrere per recuperar els autors i les obres de la nostra història literària, ni que fos d'una manera eclèctica, perquè als anys seixanta les edicions catalanes eren escassíssimes i calia buscar-les en biblioteques o llibreries de vell. Així Coca va poder descobrir i recuperar narradors com ara Joan Puig i Ferrer, entre altres.

Però si amb un ull mirava literàriament cap enrere, amb l'altre estava atent al que llavors s'escrivia en altres llengües. I descobria el *Nouveau Roman* i Peter Handke, i molts altres escriptors. I a mesura que se li anava ampliant l'horitzó literari, es debatia entre dos tipus d'escriptura: una d'experimentació textualista i una altra de discursivitat més planera. La seva recerca, però, no era tant d'una forma o d'uns temes com d'una concepció de la literatura. Fins que la descoberta de Maeterlinck li aclaria la via a seguir. Aquell debat intern palesa la consciència i la responsabilitat amb què Coca ha emprès sempre totes les seves activitats, ja des de la joventut. Josep M. Castellet anotava el 15 de març de 1973 al seu dietari, després d'entrevistar-se amb el jove autor d'*Els Lluïsos* (l'única obra seva fins llavors publicada) i haver-ne quedat impressionat: «S'ha proposat un pla —al marge de l'acceptació del públic— i el realitza».

La necessitat de trobar referents el va dur ben aviat a apropar-se a tres autors d'algunes generacions anteriors, tots nascuts entre 1917 i 1919: Joan Brossa, Manuel de Pedrolo i Josep Palau i Fabre. Tots tres, i no per casualitat, autors heterodoxos dins la tradició, que escrivien prescindint igualment de l'acceptació del públic perquè havien abandonat, per motius diferents, el camí literari i s'havien endinsat en els viarans de la llibertat creativa i l'experimentació. Ara: l'obra de Coca no té res de brossiana i ben poc de pedroliana i palauifabriana. El que li interessava d'ells és que els tres li oferien, de maneres diverses, tota una

construcció literària —el pla de què parlava Castellet—; dit altrament: les respectives obres havien estat concebudes com un projecte a realitzar seguint un ideari i amb un dissenyi conscient. I són els seus idearis el que Coca es va plantejar de reconstruir quan decidia d'entrevistar Brossa i Pedroló, i a partir de les converses elaborava uns llibres sobre ells; o quan, a més d'entrevistar Palau i Fabre, optava per dedicar al seu teatre la tesi doctoral.

Si, com a escriptor, Coca mirava enrere buscant referents en la tradició, quan entra a treballar al Centre d'Estudis i Documentació de l'Institut del Teatre també en busca algun per a la mateixa institució. I el troba en Adrià Gual, una figura que reivindica en tant que va concebre tot un projecte teatral posat al servei del país. És amb aquest mateix dissenyi de servei al país que Coca ha concebut sempre la seva feina a l'Institut del Teatre. Especialment durant el període en què el va dirigir, entre 1988 i 1992. Envoltat d'un bon equip, i amb el suport d'en Joan Castells, es va proposar de dur endavant un projecte per actualitzar i modernitzar la institució. I ho feia no com un polític que sols actua mesurant abans les conseqüències que li suposi qualsevol risc, sinó anteposant el seu ideari a les repercussions que poguessin derivar-se'n. Calia regularitzar la situació dels treballadors de l'Institut i aconseguir que el títol atorgat a l'alumnat fos reconegut com d'estudis superiors, i no va dubtar a arribar a les més altes instàncies per aconseguir-ho, bo i saltant-se les més pròximes quan no feien sinó posar-hi obstacles —amb el corollari assumit d'haver de deixar la direcció de l'Institut.

Aquest dissenyi d'anteposar el bé col·lectiu el va dur a acceptar, posteriorment, un càrrec a l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona. De la mateixa manera que els antics tràgics grecs s'implicaven en el govern de la polis, un home de teatre i de literatura com és en Coca també va voler involucrar-se en el regiment de la cosa pública, dins l'àmbit que li és propi: el de la cultura. Palesava, així, un compromís social i una actitud

política, però no en el sentit apuntat abans sinó en el primigeni del terme: la voluntat de servir el comú a partir d'unes idees i unes conviccions; el conjunt de la gent les compartirà més o menys, però ningú no podrà dubtar que busquen de millorar l'estat de les coses.

Tota actitud política implica mirar la realitat de manera crítica. I, aquesta mirada, Coca l'ha tinguda sempre. En una entrevista de 1979 a la revista *Taula de canvi* (núm. 18) declarava sentir-se «exiliat» dins el propi país. Ho afirmava quan Catalunya vivia l'anomenada Transició, però continuava arrossegant el llast del franquisme; una època cap a la qual, passats uns quants anys, tornaria a girar els ulls per novellar-la a *Dies meravellosos*, mirant-se-la amb esperit crític i de denúncia. I és que Coca també ha sentit la necessitat, com a narrador —a l'igual d'altres membres de l'anomenada generació literària dels setanta—, de mirar enrere, cap al passat més immediat: a més de la Transició, el període de revolta social representat sobretot per l'any 1968, a la novella *Els ulls dels homes mentiders*; passant pels difícils anys quaranta i cinquanta de la dictadura, a *Sota la pols*; fins a arribar al temps que precedeix i segueix la Guerra Civil, a *La noia del ball*. En aquestes obres Coca basteix diverses ficcions narratives a partir d'uns períodes històrics i reals, els quals en gran part són els de la pròpia biografia.

Ara: el rerefons autobiogràfic no implica una voluntat de fer autobiografia, de la mateixa manera que l'escriptura sobre el passat no es tradueix necessàriament en crònica històrica. El disseny de Coca en aquestes obres —i aquí connecta amb Pedrolo— és fer literatura. I tot i que responen a la seva mirada crítica sobre aquestes èpoques passades, en cap cas són obres de tesi ni expliciten cap judici de valor —el qual, si de cas, queda en mans de qui les llegeixi.

Aquesta determinació a defugir qualsevol dogmatisme i evitar donar lliçons de cap mena es fa encara més evident en altres

obres en què Coca tracta temes politicosocials com ara la guerra o bé la corrupció i la manipulació exercides pel poder, perquè ho fa amb esperit de distanciament brechtia —incloent-hi l'humor— bo i servint-se del mite —de la mitologia clàssica—, en novel·les com *La falla dels ocells grecs* i *De nit, sota les estrelles*; o bé, amb un to més greu, en obres de teatre de tema mític com *Ifigènia* i, abans, *Antígona*; un mite, aquest últim, present en una obra anterior i igualment de rerefons polític com és *Platja negra*.

La guerra i el poder també apareixen a *L'Emperador*; però el distanciament, en aquesta novel·la, és doble: d'una banda, l'acció se situa en l'Orient llunyà i al segle XVII; i d'altra banda, la perspectiva de la novel·la es focalitza en un noi que ens ofereix una visió de la realitat que el volta filtrada per la seva ingenuïtat. No és l'única obra en què Coca se serveix d'aquest recurs del jove o l'infant: apareix parcialment a *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)*, quan el narrador adopta el punt de vista d'algun dels Lluïsos, que tenen uns deu o onze anys; a *La japonesa*, protagonitzada per un infant que pateix el que sembla un trastorn autista; a *Sota la pols*, el protagonista de la qual és un noi que viu els anys més sòrdids de la postguerra; i també a l'esmentada *Antígona*, mitjançant el xicot que encarna el cor de la tragèdia. Tots aquests personatges comparteixen un mateix sentiment: la perplexitat davant el món, la seva incapacitat de comprendre el sofriment, la injustícia i el dolor presents arreu. Ens els mostren, però, des de la seva perspectiva cànida i inexperimentada, perquè Coca mai no vol formular cap tesi —reiterem-ho— ni donar cap lliçó moral.

La perplexitat dels seus infants davant la realitat és, de fet, en bona part la d'ell mateix. Si bé en la citada entrevista de 1979 declarava sentir-se «exiliat» dins el propi país, no seria gaire exagerat dir que Coca, en certa manera, se sent exiliat dins el món, perquè algú que hi visqui amb plena consciència difícilment pot comprendre i suportar tot el sofriment, la injustícia i el dolor

que esmentàvem abans, o la presència ineluctable de la mort. La incapacitat per comprendre-ho és ben present en una de les seves novel·les: *Louise: un conte sobre la felicitat*, amb un personatge que viu feliçment fins que s'adona que, en contrast amb el seu viure joiós, els qui l'envolten pateixen dissorts; i comencen els dubtes, la por i la perplexitat de no entendre la raó del patiment al seu voltant.

El dolor i el sofriment, és clar, hi ha algú que els causa, conscientment o a la insabuda, i el sentiment de culpa que se'n deriva és un altre dels temes de la narrativa de Coca, en obres que en diríem intimistes, on l'acció no és tant externa com interna. És el cas de *Lena*, *En caure la tarda* i, sobretot, *El diable i l'home just*, amb personatges que viuen amb els ulls girats endins i mirant enrere, removent el passat tot buscant clarícies que, en el seu ensorrament vital, els ajudin a comprendre's —o els ofereixin subterfugis amb què explicar-se. Coca no fa concessions i, dels seus protagonistes masculins o femenins, en fa aflorar el que en la vida corrent acostumem a reprimir: els instints més baixos i perversos. Com en el cas dels seus infants, en aquests personatges hi trobem també la perplexitat en el dolor i l'anhel d'entendre el sentit dels actes que conformen la seva existència, però ja no des de la innocència de la infantesa sinó des d'una maduresa (tot just encetada o ja plena) feixugament carregada de sofriments —patits i/o causats— i amb la incertesa d'una responsabilitat no del tot assumida.

L'anhel de coneixement de tots aquests personatges és un *leitmotiv* no sols en l'obra sinó en la vida de Jordi Coca. El mou la curiositat —com dèiem a l'inici— i el desig de saber i d'aprofundir en tota nova descoberta, sigui literària o d'altres àmbits. El seu interès, per exemple, envers un artista nord-americà com Edward Hopper, amb les obres del qual sent una afinitat emocional, el va dur a dedicar-li tot un llibre, *Paisatges de Hopper*, entre l'assaig artístic i el literari. Sota l'influx inicial de Brossa, a

més, Coca s'ha relacionat sempre amb artistes i ha publicat algunes obres fruit d'una mútua col·laboració: la narració *Sopàrem a Royal* es va editar amb dibuixos de Francesca Llopis, i la d'*Incidents a l'horitzó*, amb il·lustracions de Joan Rabascall; els poemes *Cel de nit* (1996), amb serigrafies de Philippe Blanc, i *El llibre de l'aigua* (1997), versions de Matsuo Bashō, amb gravats d'Ernest Altés.

A més de la seva curiositat literària i artística, destaca, evidentment, tot el que tingui relació amb el teatre. D'aquí sorgeix el seu afany per estar al corrent del que es feia i es fa als escenaris de l'estranger. En els seus primers anys a l'Institut del Teatre, sota el guiatge de Xavier Fàbregas, va adonar-se que, per tal de progressar, calia conèixer, i fer conèixer al públic d'aquí, les darreres tendències en l'àmbit del teatre, de la dansa, dels titelles i del conjunt de les arts escèniques. Per això, durant els anys setanta, tots dos van emprendre un seguit de viatges arreu d'Europa i també per alguns països americans per contactar amb professionals i artistes, a més d'organitzar festivals internacionals com els de titelles o el Congrés Internacional de Teatre a Catalunya celebrat el 1985. Aquests contactes van permetre de continuar el procés d'incorporació a l'Institut de professorat estranger de prestigi, amb el qual la institució feia un salt de qualitat; un procés iniciat durant els mandats directius d'Hermann Bonnín i Josep Montanyès, i continuat en el seu, en què també van participar actors i actrius de l'Institut que havien anat a formar-se a altres països.

La febre de viatjar és també una constant en la vida de Coca —una mica seguint l'esperit de l'Ulisses homèric, que sobretot volia «veure i conèixer», com diu un dels primers versos de l'*Odissea*. Aquesta febre l'ha dut diverses vegades als Estats Units, també mogut pel desig de conèixer una cultura, la nord-americana, de la qual tantes coses el separen però que no ha deixat mai de fascinar-lo en la seva naturalesa bigarrada i contradictòria, com testimonia la novella *Califòrnia* —que té algun punt de

contacte amb *A la carretera* de Jack Kerouac. *Califòrnia* és una de les diverses obres de Coca articulades a partir del motiu literari del viatge; també a *Louise: un conte sobre la felicitat* la protagonista viatja cap als Estats Units; o trobem l'anada a Portugal dels personatges d'*El secret de la cavalleria*, la que fa a Suècia el narrador de *Lena* o la que duu a París un dels personatges d'*Els ulls dels homes mentiders*. A *L'Emperador* apareix el motiu del viatge iniciàtic emprès pel seu jove protagonista; o bé el viatge és de naturalesa mítica, com el descens a l'Hades que fan els personatges de la novella *De nit, sota les estrelles*.

L'esperit viatger que ha dut Coca a ambientar algunes de les seves obres en diferents llocs del món té la seva translació temporal, ja que són també diverses les èpoques que ha literaturitzat: les del passat immediat del propi país fins a l'inici de la Guerra Civil —com comentàvem abans—, passant pel Maig del 68 francès a *Els ulls dels homes mentiders* o la Revolució dels Clavells portuguesa del 74 a *El secret de la cavalleria*; per recular al segle XVII de l'Extrem Orient, tant a la Xina recreada a la novella *L'Emperador* com al Japó de les versions poètiques de Matsuo Bashō; fins a arribar a la Grècia antiga del segle de Pèricles a *De nit, sota les estrelles*.

La Grècia clàssica és una de les èpoques cap a la qual en Coca ha girat més els ulls. Per múltiples aspectes, especialment el teatral. L'atrau, per exemple, l'esperit lliure i desvergonyit, i alhora crític i incisiu, d'un comediògraf com Aristòfanes; i és a partir d'una comèdia aristofànica que Coca va escriure la novella *La faula dels ocells grecs*. Però tant o més l'interessen els tràgics grecs, per una afinitat que li permetria de fer seves les paraules amb què Carles Riba explicava, a mitjan segle XX, per què havia traduït les obres de Sòfocles: «N'he intentat l'aproximació per dins. [...] Per dins i des d'un sentiment tràgic, ja que de tragèdies es tracta. Si no el posseís innat en mi, com sospito, me l'imposaria la meua època, tensa i angoixada per qüestions

semblants, si no iguals, a les que formen la temàtica de la tragèdia grega». Coca també ha sentit la seva època —la segona meitat del segle xx i l'inici del XXI— immersa en alguns dels temes tractats pels dramaturgs grecs, i per això en la seva obra novellística sovint hi ressonen motius tràgics, com per exemple a *Lena*. La seva afinitat amb els autors de les tragèdies clàssiques —compartida amb Palau i Fabre— sorgeix, en bona part, d'aquell vers de l'*Agamèmnon* d'Èsquil: «Pel sofriment, la comprensió». L'anhel que sent Coca per conèixer i comprendre, projectat en uns quants personatges de la seva narrativa, és sobretot a través del dolor i el patiment que s'acompleix.

Hi ha, encara, un altre motiu pel qual Coca no ha deixat de sovintejar els autors del teatre clàssic: la seva feina com a professor a l'Institut del Teatre. A banda d'algunes experiències esporàdiques, va començar a fer classes arran dels cinquanta anys, no pas mogut per una vocació docent sinó per la necessitat de començar una nova etapa, després del seu pas per l'administració municipal i quan ja havia desenvolupat diverses ocupacions i càrrecs a l'Institut. La seva assignatura de Literatura Dramàtica culminava, al darrer curs, amb el teatre de Samuel Beckett. Però, per arribar-hi, Coca començava el primer curs girant el ulls cap enrere, cap als inicis del teatre occidental, amb la tragèdia i la comèdia clàssiques, per anar avançant en els segles, passant pel Renaixement i Shakespeare i pel Segle d'Or espanyol, fins a arribar, al darrer curs, al segle xx.

No és casual que sigui durant la seva etapa com a docent que Coca es plantegi de dirigir muntatges teatrals. La fascinació que sentia de petit pels escenaris —com hem vist—, amb el contacte reiterat amb actors i actrius a causa de les classes a l'Institut del Teatre, havia de trobar una vàlvula per on expandir-se i alliberar-se. Descartada, ja de quan era alumne de l'Institut —ho dèiem a l'inici—, la faceta interpretativa, troba la seva vàlvula en una altra manera d'interpretar les obres —de donar-los sentit—:

la direcció escènica. I es decideix a muntar textos (o versions que ell mateix en fa) dels autors que sempre l'han atret: Brossa i Palau i Fabre, i també Beckett, Ibsen i Handke. És igualment en aquesta època docent que escriu i publica algunes obres teatrals, o en posa en escena alguna d'inèdita —malgrat que l'escriptura teatral poques vegades l'ha temptat perquè se sent més còmode literàriament amb la prosa narrativa—; unes peces la majoria de les quals vinculades a mites de l'Antiguitat grega que mai no han deixat d'interessar-lo, com ara els ja esmentats d'Àntígona i Ifigènia.

En les seves classes a l'Institut del Teatre, Coca ha tractat molts dels autors teatrals de totes les èpoques considerats canònics; això és, els autors que en diem «clàssics» —des d'Èsquil fins a Beckett— perquè les seves obres encara tenen sentit per a nosaltres. Un sentit que sovint és reïnterpretat en funció de l'època en què els textos són llegits o representats. Ara bé: l'afany de coneixement de Coca li imposava, abans de qualsevol reïnterpretació, de mirar de fer llum respecte al sentit originari de les obres i a estudiar, per tant, el context social, polític, biogràfic, etc., en què van ser concebudes. I sobre això han versat les seves classes a l'Institut del Teatre: a llegir amb els estudiants els textos dramàtics mirant de reconstruir el sentit que devien tenir a l'època en què van ser creats —sigui el segle de Pèricles, el període elisabetià, les dècades del Romanticisme o l'entrada al segle xx.

Si bé la seva dedicació a la docència no ha estat vocacional —com apuntàvem—, qui conegui una mica en Coca sap que és un gran conversador, i una de les maneres de fer classe és justament plantejar-les com un diàleg entre el professor i l'alumnat —cosa que farà algú que, com ell, defuig qualsevol pretensió d'establir càtedra. Ara: si Coca resulta ser un gran conversador, és principalment perquè té coses a dir, talment com en té a escriure. I en té —sentit comú i esperit crític al marge— perquè mai no ha deixat de llegir i de reflexionar.

Quan, amb motiu de les commemoracions de Brossa, Pedrolo i Palau i Fabre, se'l va convidar a intervenir en actes acadèmics, sempre hi declarava que no es considerava especialista en res ni ningú, i que al bagatge que pogués tenir li mancava el caràcter sistemàtic propi de l'acadèmia, perquè la seva formació ho havia estat ben poc, d'acadèmica. I, tanmateix, quan de jove va iniciar la seva relació amb Brossa, va esmerçar mesos i mesos a llegir bona part de la seva obra, incloent-hi textos encara manuscrits. I quan es va proposar de conèixer Pedrolo, va dedicar gairebé dos anys a la lectura de la seva producció, la majoria inèdita. I en decidir de fer la tesi sobre Palau i Fabre, li va caldre submergir-se en l'arxiu de l'escriptor i rescatar-ne textos encara desconeguts per refer tota la seva trajectòria literària. I per preparar-se les classes sobre Shakespeare a l'Institut del Teatre, no va dubtar a consultar tota la bibliografia crítica que tenia a l'abast, fins a poder elaborar, passats uns anys, un llibre de més de vuit-centes pàgines precisament sobre el context en què van néixer les obres del dramaturg anglès.

Tot plegat —si es vol— no el converteix en especialista en res. Però sí que palesa el caràcter de qui, en qualsevol de les activitats que emprèn —ja sigui escriure una novella, organitzar un congrés, dirigir l'Institut del Teatre, treballar en l'administració, impartir una classe o fer un muntatge escènic—, no escatima esforços per realitzar-la amb tot el rigor possible —encara que no sigui acadèmic. El caràcter de qui sempre està disposat a fer coses i a avançar, però procurant mirar abans enrere per aprendre dels qui ens han precedit.

Jordi Coca entrevistat per Jordi Malé

Els anys de formació. La coneixença amb Joan Brossa

Per començar a resseguir la teva trajectòria, podríem recular fins al primer record que tinguis vinculat amb el teatre.

Vaig néixer el 1947 al barri del Clot de Barcelona, al carrer que es deia Núria i que ja no existeix. Just al davant hi havia un centre on feien teatre amateur: La Formiga Martinenca. I quan tenia cinc o sis anys anava amb els pares a veure-hi el que nosaltres en dèiem funcions. El que més em sorprenia era el fet mateix del teatre: l'escenari, la gent amb perruques i amb uns vestits estranys... És el primer que recordo del món del teatre: una cosa que era evidentment mentida i que tanmateix m'atreia i m'emocionava poderosament. També de petit —devia tenir deu o dotze anys—, els caps de setmana anàvem amb la família al cine Versailles, al Clot, on feien sessions de dues pel·lícules i *varietés*. I recordo amb autèntica emoció el moment de les *varietés* acabades les pel·lícules: quan es tancava la cortina de color grana, que tenia forma d'omega i feia un soroll horrorós, i quan després, en obrir-se de nou, apareixien a l'escenari els cantants, o els que feien jocs de mans, malabars o números còmics. A mi, això em fascinava. Més endavant ens vam mudar a un altre barri: el Guinardó, i vam perdre aquest costum d'anar a veure espectacles. Però el verí del teatre ja me l'havien inoculat, diria que afortunadament, perquè creure en el poder de la ficció t'ajuda a pensar el món sense la presó de la realitat. Una ficció, és clar, que et permeti de tenir clara la diferència que sempre feia Joan Brossa entre imaginació i fantasia: la imaginació és positiva i útil, la fantasia engavanya.

És indubtable que alguna cosa et va quedar d'aquella fascinació inicial, perquè vas entrar a l'Institut del Teatre com a alumne el 1964.

Com que a casa jo era el gran de cinc germans i l'economia familiar no era pas bona, ja als catorze anys vaig haver de posar-me a treballar. Però mentre treballava, continuava estudiant el batxillerat als vespres. Durant un parell de mesos vaig fer d'aprenent en el taller d'un mecànic cosí del meu pare i després vaig anar a una fàbrica de gèneres de punt al carrer Vallirana de Barcelona. Recordo amb molt d'afecte aquesta fàbrica, el propietari de la qual era el senyor Massana. Hi vaig treballar un temps al magatzem i després una persona que també hi treballava va possibilitar que anés a les oficines d'una altra empresa, Tecla Sala, que per a mi va ser providencial. Encara ara tinc contactes amb els descendents de la senyora Tecla Sala, en especial amb l'artista plàstic Ernest Riera. I enmig de tot aquest tràfec de feina, perquè m'havia de guanyar la vida, els estudis diguem-ne convencionals del batxillerat se'm feien molt avorrits i no m'interessaven gens. Realment, no sabia què fer. Fins que un dia, passejant pel centre de Barcelona, pels carrers Bonsuccés i Elisabets, vaig veure l'Institut del Teatre, que era com una caseta petita amb un jardí a l'entrada, i em va fascinar. Va ser com una il·luminació. Jo he tingut algunes vegades a la meua vida la sensació com d'una intuïció, una mena de gnosi, com els apòstols —per desgràcia, el do de les llengües no me l'han donat mai. Bromes a part, la qüestió és que vaig tenir aquesta intuïció i, suposo que recordant la impressió que el teatre m'havia fet a la infantesa, vaig pensar que allò era el que realment m'interessava. I hi vaig entrar. Vaig preguntar què necessitava per matricular-me i em van dir que no calia pràcticament res. Així doncs, m'hi vaig apuntar. I allà vaig conèixer l'Hermann Bonnín i, en fi, tot el conjunt de persones que després seran essencials a la meua vida.

Tenies més o menys clar si volies ser actor? O més aviat director?
No, actor no. Era l'ambient i la màgia dels escenaris el que m'atreia, sense gaire concrecions. També hauria pogut anar a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que era la que llavors realment tenia prestigi, mentre que l'Institut era una institució decadent; però a l'Adrià Gual a mi em semblava, erròniament, que hauria entrat en una dinàmica d'actors, i jo realment no tenia cap mena de do interpretatiu. El que m'interessava, i ho trobava a l'Institut, era aquell món del teatre en general, perquè era un món de creació, un món artístic. I m'hi sentia més còmode que no pas estudiant geografia o matemàtiques, o coses d'aquestes. D'aquella època d'alumne sols en recordo uns quants professors: la Georgina Olivella, que ens feia recitar textos —jo era un desastre, però ella hi insistia—; en Bartomeu Olzina, el mestre Magrinyà i en Bonnín, que feia les classes teòriques; en Guillermo Díaz-Plaja, que hi pontificava, i un professor d'esgrima polonès, en Ladislao de Berceviczy, que no sols era un bon professor d'esgrima, sinó que posava aquesta disciplina, en tant que millorava els reflexos, al servei d'un model determinat de teatre; o sigui: no és que fes esgrima perquè haguessis de fer servir les espases en obres d'època, sinó pel que aportava al desenvolupament orgànic de l'actor. Si hagués pogut, les assignatures a què segurament m'hauria matriculat són les de direcció o de dramaturgia, però en aquell moment encara no n'hi havia.

Parlant de direcció, una de les teves primeres iniciatives teatrals va ser dirigir una obra de l'escriptor argentí Julio Imbert: *El diente*.

Encara era alumne de l'Institut del Teatre. Ho vam fer amb uns quants companys: en Liberio Lukas, en Fermín Lahoz, la Beatriz Becerra, l'Antonio Octavio, en Juan Ill, la Magda Navarro, en Paco Crespo i jo mateix, que hi sortia com a actor i ho dirigia. Era una obra de tipus absurd d'en Julio Imbert. No sé ben bé per

què vam triar una peça en castellà. El cas és que, en un moment determinat, vam pensar que, al marge del que eren estrictament les classes de l'Institut, estaria bé fer alguna cosa pròpia. Va ser una aventura nostra, personal. Vam llogar el que després seria el Teatre Capsa, que aleshores era tot just un teatret del Gremi de Forners —no recordo si va costar gaire, segurament no perquè no teníem diners. I vam fer-hi una representació de l'obra de l'Imbert, bàsicament per a coneguts i familiars. Recordo que vam omplir la sala. Amb l'anècdota que jo, a més de dirigir-la, hi sortia com a actor, i hi havia una escena on figurava que m'arrencaven l'ull i aleshores jo havia de cridar: «¡Mi ojo!», tot esperant que es produís una mena d'estremiment a la sala. I el que va passar és que es van posar a riure. La qual cosa va ser la confirmació que jo, com a actor, més valia que ho deixés córrer.

Vas tenir una altra revelació...

Però el cuquet de dirigir teatre em va quedar. Passat un temps, devia ser a finals de l'any 1970 o principis del 1971 —ja treballava a l'Institut del Teatre—, a través d'en Xavier Fàbregas vaig conèixer en Paco Candel, i durant dos o tres anys els dissabtes al matí esmorzàvem plegats al costat precisament de l'Institut del Teatre, aleshores al carrer Elisabets. A través d'en Paco Candel em va sortir l'oportunitat de dirigir una peça de teatre allà al barri de Magòria, una mica per on ell vivia. I recordo haver treballat amb un grupet de nois joves tot intentant dirigir o construir algun tipus de muntatge teatral. Això venia d'aquell cuquet que, com deia, m'havia quedat.

Vas compaginar els estudis de l'Institut amb la feina a l'empresa de filatures, en la qual vas fer la coneixença d'en Miquel Martí i Pol.

L'empresa Tecla Sala tenia, d'una banda, la seu central a l'edifici que fa cantonada al que ara és Pau Claris amb carrer de Casp,



Amb Joan Brossa, 1973.

i, d'altra banda, dues fàbriques: una a l'Hospitalet, que ara és el centre cultural Tecla Sala, i l'altra a Roda de Ter, que se'n deia la Blava. A les oficines de Roda de Ter hi treballava en Miquel Martí i Pol; devia ser cap al 1965 o 1966, quan ell tot just havia publicat un o dos llibres de poemes i jo ni ho sabia, perquè en Miquel aleshores era un empleat de l'empresa que encara no tenia projecció pública com a escriptor. Jo hi parlava pràcticament cada dia per qüestions només de feina. I un dia vaig saber que ell escrivia i li vaig dir que jo també ho feia. Quan va saber que jo escrivia en castellà, em va dir: «Això no pot ser: has d'escriure en català». Es pot dir que si escric en català i el català s'ha convertit en l'eix vertebrador de la meua manera d'entendre la cultura, en bona mesura és gràcies a en Miquel Martí i Pol.

I també a en Joan Brossa?

També. El vaig conèixer poc temps després, el 1967, gràcies a en Josep Centelles, que també treballava a Tecla Sala i es relacionava

amb Brossa, Tàpies, Portabella, Mestres Quadreny, etc. Tant en Martí i Pol com en Brossa m'insistien que havia d'escriure en català. Cal tenir present que a casa meva no hi havia hagut interès per la lectura ni pel món de la cultura. Però teníem, com a veïns, una família formada per la senyora Rosalía i el senyor Domingo Gaspar Mata —en parlo a la meva novella *Sota la pols*—, i ells sí que em van induir a la lectura. Però, això sí, en castellà; sobretot la senyora Rosalía, que em va empènyer a llegir molta literatura francesa del segle XIX: Balzac, Flaubert... Vaig entrar en el món de la lectura gràcies a aquelles persones. Però el cas és que jo desconeixia, per l'escolarització completament en castellà i per la manca de context cultural adequat, que existia la literatura catalana i els autors catalans. Per això en Martí i Pol i en Brossa, a més de ser amics —de seguida ens en vam fer—, també van ser els dos primers autors catalans que vaig conèixer —amb obres, per cert, completament diferents.

A Joan Brossa dius que el vas conèixer el 1967.

Gràcies al fet —com et comentava— que a l'empresa Tecla Sala hi treballava en Josep Centelles, que va ser un dels primers directors de les obres d'en Brossa. Un dia em va deixar un dels seus llibres de poemes: *Em va fer Joan Brossa*. Inicialment, no el vaig entendre; però, tot i així, temps després li vaig dir: «Aquest poeta, que el podria conèixer?». I, com que estaven assajant, em va organitzar una trobada amb ell. Això era, com deia, el 1967. Assajaven el *Concert irregular*, que inicialment es va fer a Saint Paul de Vence, a la Fundació Maeght, per commemorar els 75 anys de Joan Miró, i que després acabarà al Romea. Aquella nit de l'assaig vaig conèixer en Brossa, i també en Pere Portabella, que és qui dirigia l'espectacle, a més de l'Anna Ricci, que era la mezzosoprano que hi actuava, i en Carles Santos, un Carles Santos jove i ja ple d'energia, que tocava Brahms meravellosament bé —la seva família, per cert, no entenia que, tocant el piano al nivell a

què ho feia, es dedicués a aquelles «coses» com ara el *Concert irregular*. Als assaigs també hi venia de tant en tant l'Antoni Tàpies amb la seva esposa, la Teresa Barba, i en Lluís Riera, amic d'aquest grup i qui convertirà l'antiga Sombrereria Prats en una galeria, la galeria Joan Prats. Aquesta va ser una mica la meua entrada en un món completament diferent del que fins aleshores havia viscut en la infantesa i la primera joventut. Totes dues coneixences, en Martí i Pol i en Brossa, em van canviar la vida.

Amb en Brossa hi vas tenir una relació continuada, que va desembocar en el llibre d'entrevistes *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* (1971).

Hi ha una idea general que he compartit amb molta gent: que de Brossa el primer que fascinava era ell, la seva personalitat. Perquè tenia una manera de parlar i una manera de dir les coses que era sorprenent i, alhora, molt clarificadora. Arran de la nostra relació em vaig posar a llegir les seves obres, pràcticament totes inèdites: només en tenia publicades tres o quatre. Moltes les llegia mecanografiades, perquè qui esdevindria la seva companya, la Pepa Llopis, les passava a màquina. D'altres me les deixava manuscrites. Per sort, en aquell moment estaven preparant el volum *Poesia rasa*, que es publicaria més endavant, el 1970, i per tant hi havia força obres ja picades a màquina. I a mesura que llegia Brossa m'anava interessant. Alhora, constatava l'immens desconeixement que hi havia de la seva obra. Perquè no el coneixia gairebé ningú més que el grup de persones que, molts anys abans, el 1947, havia fet la revista *Dau al Set*. Va ser aleshores que vaig pensar: has de fer un llibre perquè el món d'aquest home pugui ser conegut. Naturalment, jo no em sentia preparat per fer un assaig sobre en Brossa. I vaig pensar que el que podia fer era una llarga entrevista. A partir de la lectura de, si no tota, moltíssima obra d'en Brossa, vaig formular una primera hipòtesi, que consistia a intentar presentar les seves diferents cares —totes

les quals constituïen un sol Brossa. I vam començar a mantenir converses parlant del seu teatre, de la seva poesia, de la seva actitud cívica... Aquestes converses van culminar amb la publicació, a l'editorial Pòrtic, de *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, llibre que també contenia —i això només es pot fer amb l'agostament de la joventut— com una mena de petita antologia de l'obra de Brossa per mostrar-ne tots els aspectes i totes les facetes, fins i tot la poesia visual, que en aquell moment ni es coneixia, i incloent-hi peces inèdites, com aquella obreta de teatre de l'any 47: *Sord-mut*. Tot això figurava dins el llibre, que es va publicar el mateix any, el 71, que apareixia la meva primera novel·la a Edicions 62: *Els Lluïsos*.

Aquesta novel·la, *Els Lluïsos*, com la vas concebre? Hi va tenir res a veure Brossa?

Ara recordo —i suposo que això indirectament devia ser una influència de Brossa, però molt indirectament— que en un moment determinat se'm va acudir aquesta pregunta: «Com és que en les novel·les cada personatge té un nom diferent?». És evident que a la vida real cadascú té el seu nom, però moltes vegades es dona, com ara entre tu i jo, la circumstància que ens diem igual. I aleshores vaig pensar: «Què passaria si en una novel·la posés sim el mateix nom a dos personatges diferents?». Això suposaria que el lector hauria de detectar que hi ha dos Lluïsos. I d'aquí surt la primera idea, el primer motor de la novel·la.

L'escrivi durant el temps que vas ser a Madrid fent el servei militar, que aleshores durava dos anys. Vas haver d'anar-hi el 1969.

Em va tocar fer el servei a Marina: primer em van enviar a Cartagena, després a Cadis i finalment a Madrid. En total havien de ser vint-i-quatre mesos, però quan en feia vint-i-un ja ens van aviar cap a casa. Quan era a Madrid em comunicava amb la família o

els amics per carta —perquè en aquella època no hi havia correu electrònic ni telèfons mòbils, i telefonar era car i difícil. Allà és on vaig començar a escriure en català. Perquè a l'escola sols m'havien ensenyat a fer-ho en castellà, i quan havia d'enviar una carta a qui llavors era la meva xicota o als pares, se'm feia molt difícil escriure-la en castellà. Sumant-hi els consells d'en Martí i Pol i en Brossa —com et deia abans—, vaig començar a fer-ho en català. I d'aquí surt l'escriptura d'*Els Lluïsos*.

Del teu servei a la capital madrilenya en tens algunes anècdotes.

A Madrid, vaig anar a un concert de Carles Santos amb el meu uniforme de mariner; era un concert concebut perquè no s'acabés mai, repetitiu, d'avantguarda, i quan ja feia una hora llarga que durava la gent marxava de la sala. Jo, sense haver-ho parlat amb ell, vaig entendre que calia parar el concert, i vaig pujar a l'escenari i vaig tancar-li la tapa del piano. Tot això està filmat, em sembla que per en Pere Portabella, i la gent es pensava que allò del mariner formava part del concert, que estava preparat, però no. En Santos i jo vam riure molt.

I encara et va passar una altra cosa, oi?

Fixa't: unes quantes vegades, al llarg de la meua vida, he tingut la sensació de tenir sort i que les coses s'anaven, d'alguna manera, quadrant soles. Com si hi hagués una mena de guió ja escrit i jo no hagués de fer res més que esperar que es produïssin els fets. Perquè la casualitat va fer que, a l'Hermann Bonnín, que havia estat professor meu a l'Institut del Teatre, l'haguessin nomenat el 1968 director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, cosa que jo no sabia perquè havia perdut el contacte amb l'Institut —el coneixement d'en Brossa em va fer trencar amb moltes coses i l'Institut ja no figurava entre els meus interessos, com si fos una cosa una mica «antiga». L'Hermann Bonnín, doncs, resulta que era a Madrid. I mentre jo hi



Amb Hermann Bonnín, 2017.

feia el servei, amb un permís vaig anar excepcionalment cap a Barcelona amb Talgo; i em vaig trobar al tren, al seient del costat, en Bonnín. Ens vam reconèixer, malgrat que jo anava vestit de mariner —feia riure—, i aleshores vam reconnectar. Durant el viatge li vaig parlar, entre altres coses, d'en Brossa, que ell no coneixia —en aquella època, tornem-hi, encara era un autor molt desconegut. I aleshores em va dir: «Has de venir a l'escola de Madrid a fer una xerrada sobre Brossa als alumnes». Jo li vaig dir que sí, però que no n'era un expert. I com que em va garantir que l'ambient allà era molt informal, doncs hi vaig anar i vaig fer una xerrada sobre Brossa als estudiants de la Real Escuela de Madrid. Recordo que van quedar fascinats perquè, és clar, Brossa era un món tan nou, tan diferent, que els va agradar molt. I també al mateix Bonnín. Fins al punt que hi vaig tornar diverses vegades. I en una d'aquestes trobades a l'Escuela em va dir: «Quan

acabis el servei militar, jo seré a Barcelona, perquè m'han nomenat director de l'Institut del Teatre —durant un temps va combinar els dos càrrecs—. Truca'm, perquè segurament podrem fer coses plegats». I vaig acabar el servei militar, però de moment no li vaig trucar, perquè em feia una certa vergonya. Finalment, com que no trobava res i tampoc no tenia ganes de tornar a treballar en una fàbrica de teixits ni en una oficina, ho vaig fer. I aleshores ell em va oferir de ser l'ajudant d'en Xavier Fàbregas, a qui jo coneixia només d'haver-ne llegit escrits i crítiques al diari. Aquesta és la meua entrada a l'Institut del Teatre des del punt de vista laboral, després del temps que hi vaig ser com a alumne.

Primera etapa a l'Institut del Teatre: el Centre d'Estudis i Documentació

L'any 1970, doncs, ja retornat del servei militar, entres a treballar al que s'anomenarà, des de mitjan anys setanta, Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i la Comunicació de l'Institut del Teatre, com a ajudant d'en Xavier Fàbregas. I encetes una nova fase en la teua vida.

L'Institut del Teatre va comportar diversos començaments. Començava, per una banda, el que sempre he sentit que era la meua universitat. Certament, temps després vaig anar a la universitat pròpiament dita, però on he après coses, on he conegut persones i on m'he format, ha estat treballant a l'Institut del Teatre. D'entrada, i a part d'en Xavier Fàbregas, conec l'Àngel Carmona, en Paco Galmés, en Paco Candel i tot un seguit de gent. I, després, els que hi vam anar entrant de la mà d'en Bonnin: en Frederic Roda, que per a mi va ser una persona molt important; la Carlota Soldevila, la Coralina Colom, en Jaume Melendres, en Francesc Nello, en Fabià Puigserver, en Lluís Pasqual, en Josep Maria Carandell, en Iago Pericot, en Josep Montanyès, en Guillem-Jordi Graells, en Pepe Sanchis Sinisterra, en Joan Josep Guillén, en

Lluís Solà, la Matilde Miralles..., tots els companys que aleshores vam començar la gran aventura de la refundació de l'Institut del Teatre. De cop i volta, esdevenen la gent amb qui passo a treballar. I el meu món va fer novament un gir de 180 graus.

Quan entres a treballar al Centre d'Estudis i Documentació, al Palau Güell, una de les feines que et tocarà fer és endreçar i catalogar documents i materials. I n'acabarà sortint, al cap d'uns anys, el llibre *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona* (1978).

Vaig fer-hi moltes feines, al Centre. Inicialment, ajudava la biblioteca a fer i copiar fitxes, evidentment escrites a mà. Però com que tinc una lletra espantosa, de seguida es va veure que no estava dotat per a aquesta feina. I en Xavier Fàbregas, que sempre ajudava i buscava els aspectes positius de les persones, em va encomanar d'endreçar i classificar un fons de retalls de diari de l'Arxiu Tomàs, d'en Joan Tomàs i Rosich, un periodista que parlava bàsicament del món de la nit, dels cabarets, etc. I m'hi vaig posar, conjuntament amb altres persones, com en Joan Abellan i una estudiant que també hi feia unes hores de feina, la Marianne. Passat un temps, en Frederic Roda, que havia estat el director de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, va recuperar totes les caixes amb la informació del que havia estat l'ADB i va fer possible que anessin a parar a l'Institut del Teatre —eren al Palau Dalmaes, on havien quedat confinades quan als anys seixanta es va prohibir l'entitat. En Fàbregas em va proposar d'encarregar-me'n. M'ho vaig començar a mirar i vaig trobar que allò era un material preciós, perquè estava molt ben catalogat i molt ben guardat. Es notava que s'havia fet amb la consciència que l'ADB no era una agrupació de teatre amateur, sinó que la impulsava la voluntat de representar alguna cosa molt important per al país. I després d'un temps de tractar aquest material, vaig dir a en Fàbregas que volia intentar de fer-ne un llibre, partint de la idea que a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona hi havia els

fonaments del que després va ser el Teatre Independent, i que era una cosa molt seriosa, molt articulada, i que es podia entendre com un intent de teatre nacional. En Xavier va dir que sí, i durant un parell d'anys m'hi vaig dedicar, fins que va sortir el llibre. Aquesta feina m'ha donat moltes satisfaccions perquè, d'una banda, jo crec que ha estat útil i, d'altra banda, em va permetre conèixer molta gent d'aquesta aventura de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Entre altres, el fotògraf Pau Barceló, que és qui va fer quasi totes les fotografies dels muntatges de l'ADB; i el mateix Frederic Roda, amb qui vaig aprofundir encara més la nostra relació.

Posteriorment, encara que sols com a col·laborador, participà en l'elaboració de dos altres llibres fets a partir de documentació teatral: *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*. *Legislació* (1982), amb Enric Gallén i Anna Vázquez; i *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme* (1992), amb Carles Batlle i Isidre Bravo.

A l'origen del primer llibre hi ha un viatge breu a París, de dues o tres setmanes, entre finals de l'any 70 i principis del 71. En Brossa em va incitar a anar a visitar un grup d'artistes catalans que feia molts anys que hi eren, des de l'inici dels seixanta. Un cop allà, vaig anar a veure en Jaume Xifra, i a través seu vaig conèixer en Joan Rabascall, i aquest em va presentar l'Antoni Miralda, i també vaig conèixer l'Antoni Muntadas, la Dorothee Selz, en Benet Rossell... —per cert: és un misteri saber com s'ho feia en Brossa, que no es movia del seu estudi al carrer Balmes, per tenir contacte amb aquestes persones i estar culturalment tant al dia com podien estar-hi l'Alexandre Cirici Pellicer, la Pilar Parcerisas o la Maria Lluïsa Borràs. A París, doncs, hi havia tot un grup de catalans i de persones que hi estaven relacionades. I allà vaig conèixer l'hispanista Robert Marrast, que era professor universitari; i, en una conversa, em va dir que tenia fet un llibre

sobre el teatre de la Guerra Civil a Espanya. Vaig quedar parat. Quan li vaig preguntar on estava publicat em va dir que era inèdit. Li vaig demanar si me'n podia passar una còpia, el vaig llegir i li vaig dir: «Quan torni a Barcelona parlaré amb en Xavier Fàbregas, perquè jo crec que això s'ha de publicar i a l'Institut del Teatre fem edicions». L'hi vaig deixar a en Xavier i s'hi va entusiasmar. Vam fer traduir aquest llibre del francès i es va editar el 1978: *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. En Marrast va quedar contentíssim i vam anar lligant una bona amistat. Aquest és el precedent del volum *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*, on vam aplegar la legislació en matèria teatral dictada per la Generalitat durant la República i fins al final de la guerra.

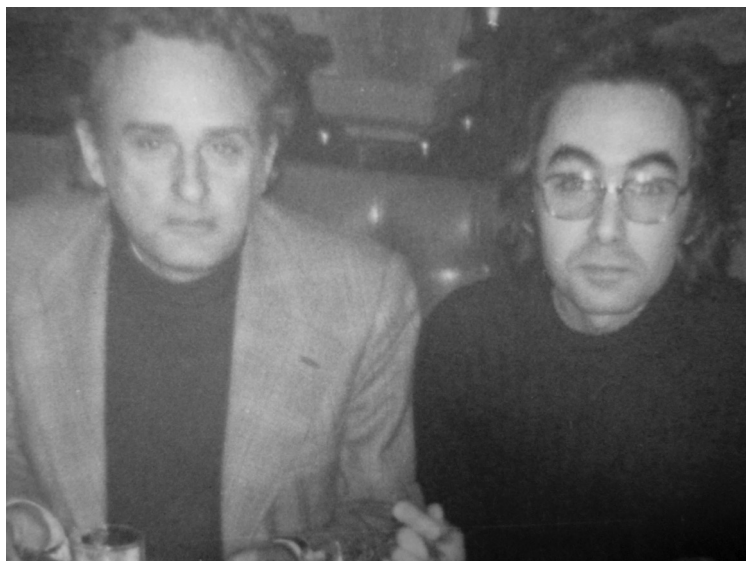
L'altre llibre en què participes és el dedicat a Adrià Gual, un volum il·lustrat que vas fer amb en Carles Batlle i l'Isidre Bravo. Però ja és del 1992.

És molt posterior. I el vam fer perquè jo sempre he cregut que l'Adrià Gual, a part de ser el fundador de l'Institut del Teatre, és una figura enorme, immensa, i si fóssim un país mínimament seriós el tindríem present. Encara és hora que se li dediqui una gran exposició. I va sorgir l'oportunitat de fer aquest llibre quan en Carles Batlle estava fent la tesi doctoral sobre en Gual. Però, més enllà de la meva petita aportació al volum, amb coses com aquesta s'anava configurant el que em sembla que ha estat el meu paper a l'Institut del Teatre. Així com hi ha gent que hi ha fet aportacions des del punt de vista, per exemple, de la pedagogia, o hi ha creat continguts, o ha generat zones d'influència importantíssimes, com en Fabià Puigserver, en Jaume Melendres o la Coralina Colom, jo crec que el meu paper a l'Institut, durant els quaranta anys i escaig que m'hi he vinculat, ha estat impulsar tota una sèrie d'iniciatives, algunes de petites i d'altres de no tan petites, relacionades amb el món de la cultura. Com ara, per

posar un exemple, promoure les publicacions. Recordo que hi ha un número, molt al principi dels setanta, dels *Estudis Escènics* —quan encara es deia *Estudios Escénicos*—, el número 16 de 1972, dedicat a Joan Brossa, i vaig ser jo qui el vaig impulsar, quan encara —ho reitero— era un perfecte desconegut. Amb coses així, lentament i sense voler, és com anava definint i desenvolupant aquest paper meu a la casa.

Des del Centre d'Estudis i Documentació també vau procurar eixamplar l'àmbit de relacions de l'Institut.

Amb en Xavier Fàbregas vam fer molts viatges durant els anys setanta. Per exemple, vam anar força a Portugal, concretament a Porto, perquè hi havia una companyia que es deia Teatro Experimental do Porto: recordo haver-ne conegut el director, Julio Cardoso, i haver estat a casa seva, i també recordo una de les actrius, fantàstica, que es deia Estrela Novais. I vam anar a Rennes i hi vam conèixer en Chérif Khaznadar i la Françoise Gründ, que dirigien la Maison de la Culture de Rennes i que més endavant van dirigir una institució oficial a París que es deia la Maison des Cultures du Monde —i gràcies als quals anys després vaig anar a Bagdad en època de Saddam Hussein, en plena guerra. I també vam anar a Suècia i vam conèixer gent a Estocolm. I a països llavors socialistes com Txecoslovàquia, Iugoslàvia o Polònia; i a Anglaterra, invitats pel British Council. Jo tot sol també vaig anar al Marroc, a Tunísia i als Estats Units, a França i Itàlia molt sovint, i a Turquia, Bulgària, Grècia, Rússia, Àustria, Dinamarca, Cuba i un llarg etcètera. Era un no parar mai quiet. I així anàvem lentament formant una petita xarxa de relacions internacionals, en bona mesura impulsada per en Xavier Fàbregas, però de la qual —com t'he dit— jo també participava. Tot plegat formava part d'aquesta formació integral que, com si fos la meva universitat, rebia de l'Institut. I, alhora, era una manera de treballar i de guanyar-se la vida que mai no havia ni sospitat



Amb Xavier Fàbregas a París, 1973.

que fos possible, amb l'avantatge que jo no tenia la sensació de treballar: allò era una aventura fascinant, perquè passaves d'una cosa a una altra i t'anaves enriquint de coneixements i de relacions personals, de coneixences i d'amics.

Arran d'aquests viatges i de les experiències que anaves acumulant et van donar més responsabilitats i funcions a l'Institut del Teatre. Per exemple: el 1974 et van encarregar de dirigir el festival de titelles, cosa que també vas fer el 1975 i el 1977. I també havia d'organitzar exposicions. Bàsicament es tractava d'impulsar coses noves. I els espectacles de titelles havien revifat als anys setanta, sobretot per l'aparició d'un matrimoni: en Joan Baixas i la Teresa Calafell, que el 1968 havien creat la companyia de titelles La Claca. Feien coses absolutament innovadores, en la línia d'un avantguardista en aquest camp, Yves Joly, que el 1977 vaig fer venir a actuar a Barcelona: no eren els

titelles per distreure les criatures, sinó fets amb una concepció molt vinculada a una idea teatral de renovació. I vaig organitzar unes representacions d'aquest tipus de teatre de titelles al Palau Güell —per cert: un dia, fent cua per a un d'aquests espectacles d'en Joan Baixas, hi havia en Josep Palau i Fabre, amb qui encara no tenia una relació d'amistat perquè feia poc que l'havia conegut, i recordo que li vaig preguntar: «Què hi fas aquí?», i em va respondre: «Oh, és que als nens ens agraden molt els titelles». La qüestió és que, a partir d'això, en Bonnín —que és qui empenyia les innovacions a l'Institut, i per això els seus deu anys de direcció van ser cabdals— em va dir: «Hem de fer festivals de titelles». El primer va tenir lloc el 1973, i jo vaig organitzar el de 1974. Però em vaig quedar amb la recança que el teatre de titelles no l'havíem tractat en tota la seva dimensió. Fins que el 1975 vaig aconseguir d'obtenir els mitjans i els diners per fer un festival completíssim, on els titelles poguessin mostrar moltes de les seves possibilitats: el III Festival Internacional de Titelles de Barcelona. Hi van venir companyies com Opera dei Pupi, de Francesco Sclafani, de Sicília, i el grup Hitomiza del Japó, que feien un espectacle de *bunraku* (això ho vam organitzar amb els amics de Rennes, de manera que la companyia va actuar a Barcelona i a París). I artistes com en Philippe Genty, que encara no havia actuat mai a Barcelona i ho va fer al Palau de la Música. Per cert: per contactar amb en Genty vaig haver d'anar a París una altra vegada, i em va citar al cabaret on treballava; ell hi feia un número formidable, però la resta de l'espectacle era del tipus Crazy Horse, amb noies que hi actuaven despullades. A mi, és clar, em va sorprendre de trobar-me a París en un cabaret d'aquests per parlar amb un senyor que després portaria a Barcelona com a representant dels titelles francesos més emblemàtics.

Val a dir que va anar de poc que aquell festival de 1975 no se suspengués.

El dia que n'estava prevista la inauguració amb en Philippe Genty al Palau de la Música, el 20 de novembre del 75, és el dia que va morir Franco. I, naturalment, es va haver d'ajornar tot uns dies. Però quan finalment el festival va poder tirar endavant, recordo el Palau de la Música ple a rebentar i l'esclat que van produir els ninots de Genty i la música del *Hello, Dolly!*, amb la gent dreta aplaudint. Va ser un dels moments més bonics, perquè era com si obríssim les portes a la llibertat. Això de fer-ho al Palau de la Música va ser una dèria meva: estava convençut que només interessaríem el públic si dúiem els titelles a un teatre de màxim prestigi, i la veritat és que va ser així. També es tractava de demostrar que era un art tradicional important, una manifestació artística que tenia diverses maneres d'expressar-se i que també podia ser un art vinculat a les avantguardes.

El 1977 t'encarregues del quart festival de titelles. I és l'any en què guanyes les oposicions i assoleixes estabilitat professional dins l'Institut.

Va coincidir amb el retorn d'en Josep Tarradellas com a president de la Generalitat —per bé que l'únic poder real que tenia era ser també president de la Diputació de Barcelona. I ell, amb els seus aires «De Gaulle», tenia clar que una part important del poder polític és el nombre de funcionaris. I va voler de seguida regularitzar la situació de molts funcionaris de la Diputació que hi estaven en interinitat o en situacions irregulars. I això va afectar també l'Institut i va regularitzar la situació de molts dels treballadors. Van ser unes oposicions molt atípiques, perquè l'objectiu era precisament aquest: regularitzar tot allò que s'havia fet de manera alegal per fer possible el gran canvi. Després jo vaig demanar que se'm reconegués l'antiguitat des del primer moment que vaig cobrar de l'Institut: com que tenia guardats els

documents del que havia cobrat, em van reconèixer l'antiguitat des del 1970.

Els inicis literaris

Aquesta primera dècada de vinculació amb l'Institut del Teatre, la dels anys setanta, també va ser la de la seva iniciació com a escriptor.

És l'època de l'eclosió de la generació literària dels setanta, com reflecteix el llibre que, amb aquest títol, van fer en Guillem-Jordi Graells i l'Oriol Pi de Cabanyes el 1971. I és quan vaig conèixer més a fons tota una sèrie de companys: la Montserrat Roig, en Jaume Fuster i la Maria-Antònia Oliver, en Miquel Bauçà, en Jordi Teixidor, en Robert Saladrigas, en Terenci Moix, en Francesc Parcerisas, en Gabriel Janer Manila, en Pere Gimferrer, en Guillem Frontera, l'Àlvar Valls, en Papitu Benet i Jornet, en Baltasar Porcel, una mica després en Pau Faner, la Carme Riera i en Josep Piera, entre d'altres. Tots teníem ben clara una idea que ara s'ha difuminat: la de Països Catalans, perquè entre nosaltres hi havia escriptors valencians, balears i del Principat, i tots anàvem a l'una. Aquesta idea de Països Catalans sempre m'ha semblat essencial per a la supervivència de la nostra llengua. El que fa veritable por a l'Estat espanyol són els Països Catalans; i ara, en canvi, més aviat es fan volar coloms amb grandiloqüències que no tenen prou base i que es gestionen malament, sense sentit polític, com si es tractés de fer focs de camp. L'eclosió d'aquesta generació nostra també va comportar que connectéssim amb les generacions anteriors i fóssim rebuts amb els braços oberts; una gent que, o perquè havien anat a l'exili i havien tornat, o perquè s'havien quedat a l'interior i havien patit el franquisme, estaven convençuts que eren els últims i que la seva obra no tenia continuïtat. I, de cop, apareixem tota una sèrie de joves que fan novel·les, que escriuen teatre —com en Benet i Jornet, els germans Sirera

o l'Alexandre Ballester—, que componen poesia... Crec que el món editorial i cultural català no ha valorat prou el que aquesta generació dels setanta va suposar de renovació i, alhora, de connexió amb el passat i entre tots els territoris de la cultura catalana. Va ser una mena d'engranatge essencial i de continuïtat entre el passat i el que ha vingut després. Un dels grans problemes de la nostra cultura actual és precisament no saber mirar endarrere, o de mirar-hi únicament des d'una perspectiva del record i l'enyorança. En Brossa sempre deia que, quan condueixes, per anar endavant també has de saber mirar pel retrovisor. Doncs això: mirar endarrere per anar endavant.

El teu bateig dins el món literari català va ser amb la novella que ja hem esmentat: *Els Lluïsos* (1971), reeditada anys després, sense els talls que hi va fer la censura, amb el títol *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)* (1995).

De la seva publicació arrenca un altre cercle de relacions i de coneixences. Novament en va ser l'esca en Xavier Fàbregas. Perquè jo havia presentat aquesta novella a un premi, però no ho havia dit a ningú. I un dia ell va llegir que un tal Jordi Coca havia quedat no sé si tercer o quart en un premi —diria que era el Sant Jordi, però no n'estic segur. I em va preguntar: «Aquest Coca que ha presentat una novella a un premi ets tu?». Quan li vaig respondre que sí, em va dir: «Home, no me n'havies dit mai res!». Me la va demanar i, un cop llegida, em va dir que s'havia d'editar i que la duria a Edicions 62. Així ho va fer, i finalment es va publicar a «El Balancí» —val a dir que, abans no s'hi publicués, jo em pensava que a 62 devien tenir alguna col·lecció per a gent que començava, perquè ni remotament concebia que es pogués editar a «El Balancí», col·lecció dins la qual jo llegia obres de, per exemple, Faulkner. Conèixer l'editor Josep Maria Castellet va ser una gran experiència, i amb els anys crec que cada vegada ens sentíem més propers, en bona mesura gràcies a la meva editora actual,

la Pilar Beltran. I també conèixer en Joaquim Molas —tant ell com en Castellet, per cert, als anys seixanta no havien tingut en compte en Joan Brossa, però tot això amb el temps, que ho resol gairebé tot, es va anar superant. A través del món editorial, a més, vaig entrar en contacte amb la redacció de l'Enciclopedia Espasa i hi vaig començar a fer col·laboracions. Hi vaig conèixer en José María Rodríguez Méndez, en Josep Cercós, en José Corredor-Matheos, la Maria Antònia Pelauzy... Era un no parar de fer coneixences i d'entrar en cercles nous.

A principis dels anys setanta és quan coneixes en Manuel de Pedrolo.

Després d'haver fet el llibre sobre les converses amb en Brossa del 1971 —que, sense ser un èxit editorial, va ser molt ben rebut—, se'm va acudir que potser podia fer un altre llibre similar, però en aquest cas amb un narrador. Havia de ser-ne un que tingués també les connotacions de ser una mica heterodox, amb una concepció de la narrativa que no fos convencional. I vaig triar en Pedrolo, a qui crec que vaig conèixer el 1971, poc després de l'aparició del llibre d'en Brossa. Això em va suposar passar pràcticament un parell d'anys llegint només Pedrolo: teatre, narrativa, poesia, tot. Tenia inèdita la major part de la seva obra. I de les nostres converses va sortir el llibre *Pedrolo, perillós?*, publicat el 1973. Per cert: la primera vegada que s'explica l'estructura real del cicle novellístic *Temps Obert* és en aquest llibre meu del 73. I aprofito per fer una precisió: de vegades se m'ha volgut presentar com a especialista en Brossa i en Pedrolo, però jo no en soc, d'especialista, no n'he volgut ser mai; només que en el seu moment, molt a començament dels anys setanta, vaig tenir el nas de veure la seva transcendència. Això, que no és poc, no em converteix en un especialista. I encara, per ampliar aquesta idea, puc dir que amb els anys he tingut sempre cura de no caure en aspectes acadèmics. Vaig fer la tesi, sí, i he fet llibres d'assaig

o del que en diríem divulgació assagística, però sempre m'he esforçat per preservar-me com a creador, com a narrador, i no pas com a expert en res.

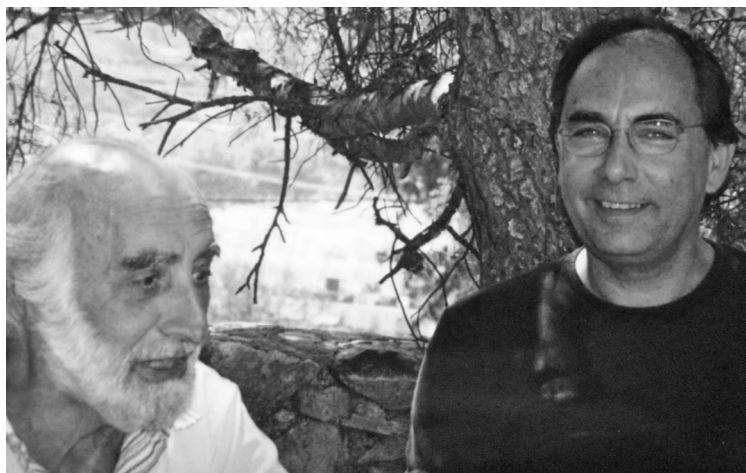
Quines altres coneixences vas fer dins el món literari?

Vaig conèixer en Tísner, en Pere Calders i en Xavier Benguerel, que havien tornat de l'exili; i en Palau i Fabre, la Maria Aurèlia Capmany, en Blai Bonet, en Marià Villangómez, en Joaquim Carbó, en Josep Maria Espinàs... Diria que potser tothom, excepte l'Espriu i en Vinyoli. I em van agafar ganes de fer entrevistes a aquesta gent per acabar de connectar-hi i conèixer-los bé. En vaig tenir l'oportunitat quan la Montserrat Roig va deixar d'entrevistar gent per a la revista *Serra d'Or*. Anys després vaig aplegar una part de les entrevistes que vaig fer al volum *Ni àngels ni dimonis*, de 1983. Això no era gaire diferent de fer el llibre de l'ADB: també es tractava de buscar què hi havia hagut abans de nosaltres, d'esbrinar què era això de Catalunya i la cultura catalana. Perquè no ens n'havia parlat ningú ni en sabíem res: era un món que havíem de descobrir. I aleshores començaves a tirar enrere: Marià Manent, Joaquim Ruyra, Prudenci Bertrana, Joan Puig i Ferrer... fins a Lull. Recordo que, quan en Guillem-Jordi Graells em va fer l'entrevista per al llibre de la generació dels setanta, va quedar parat que jo hagués llegit Puig i Ferrer, però és que aquest gran novel·lista també em connectava amb Dostoievski. Van ser uns anys d'una efervescència ara inimaginable, una cosa em duia a una altra, no em cansava mai. Veia teatre, mirava revistes d'arts escèniques, llegia narrativa internacional i poesia, anava al cinema i a veure exposicions d'arts plàstiques... També el 1971 o el 1972 vaig descobrir l'obra de Peter Handke, per exemple, i Maurice Maeterlinck, i a començaments dels vuitanta la Pina Bausch. I llegia Max Frisch i admirava directors d'escena com Peter Brook, Luca Ronconi, Ingmar Bergman, que com a director de teatre vaig descobrir el 1973 a Varsòvia. I en Ricard

Salvat, un dels grans homes del teatre català, de qui jo em sentia molt proper i de qui he tingut el privilegi de prologar àmpliament algun dels llibres que ha escrit —sembla mentida que un país petit com el nostre no sàpiga aprofitar tot el que hi ha de bo en els nostres creadors; però aquest ja és un altre tema. De tota manera deixa'm afegir una cosa: si la política catalana estigués a l'alçada de la nostra cultura, ja seríem un país independent i respectat. El que falla és la politiqueta que no va enlloc.

Si parlem dels escriptors catalans amb qui més et vas relacionar i que et van marcar en els teus inicis, a més d'en Brossa i d'en Pedrolo hi ha en Josep Palau i Fabre.

L'amistat amb en Josep Palau i Fabre es va iniciar el 1979, tot i que l'havia conegut abans. Com a en Brossa i en Pedrolo, li vaig fer una llarga entrevista. D'en Palau, com d'en Brossa, el primer que em va interessar és la persona. No en sabia gaire d'ell: n'havia llegit la poesia, que és poc extensa, i els poemes de *Càncer* em semblaven magnífics, és un dels moments importants de la poesia del país. Quan el vaig conèixer vaig notar com una mena d'afecte personal gairebé instantani i que va durar fins a la seva mort. No sé per què, però sempre m'he sentit proper a en Palau. A casa no tinc cap foto meva amb en Brossa, amb en Pedrolo o amb en Blai Bonet, però sí que en tinc una amb en Palau. Aquest afecte crec que va ser mutu. Temps després es va escaure que amb la Viqui, la meva segona esposa, durant uns anys vam tenir llogada una caseta en un poble petit prop de Llançà, on ell s'estava, i els estius l'anàvem a veure sovint. Als matins anava a banyar-me amb ell a la platja i, de tant en tant, al vespre ell venia a sopar a casa amb la seva companya, l'Àlicia. I així es va anar desenvolupant la nostra relació. Ara: el que sobretot m'atreia d'en Palau era el seu apassionament, la intensitat de les seves emocions i una mena de sinceritat radical, que és molt existencialista —per bé que l'existencialisme d'en Palau no és d'arrel sartriana,



Amb Palau i Fabre a Grifeu, 2014.

com ho era el de tanta gent de la seva generació, sinó que em sembla més de Heidegger. Les lectures que s'han fet de Palau i Fabre en clau únicament familiar o només picassiana són incompletes: l'existencialisme de Heidegger és molt important en la seva obra. De fet, vaig triar de fer la tesi de doctorat sobre el seu teatre perquè s'hi dona una intensa relació entre tragèdia, passió per Shakespeare, una modernitat que el duu a ser una mena de precursor del mal anomenat teatre de l'absurd, radicalitat vital...

Tornant al 1979, que és quan comences a relacionar-te amb en Palau i Fabre, s'escau que és l'any en què en Joan-Anton Benach et va oferir de dirigir el Festival Grec.

A en Benach el coneixia perquè era crític de teatre i ens trobàvem a les estrenes. El van nomenar delegat de cultura de l'Ajuntament de Barcelona i em va dir que volia organitzar el Grec, després que les edicions exitoses del 76 i el 77 suposessin la recuperació d'aquell espai, que ell volia consolidar. Però em va semblar

que era un oferiment per a mi precipitat: faltaven pocs mesos per a l'estiu i creia que no ho podria fer bé. I, amb una gran tristesa per part meva, li vaig dir que no. Al final, se'n va encarregar en Biel Moll, i ho va fer molt bé. Tenien raó ells: sí que era possible, i jo no ho vaig saber veure.

La direcció del Grec te la tornaran a oferir anys després, el 1987, a través d'en Ferran Mascarell.

En aquest cas vaig dir que no per una altra raó. L'Ajuntament de Barcelona tenia una Àrea de Cultura, i, dins de l'àrea, hi havia l'Institut Municipal Barcelona Espectacles (IMBE), una mena d'entitat autònoma, que era la que organitzava precisament el Grec i també les festes de la Mercè. Eren activitats que requerien una agilitat econòmica que no es podia gestionar dins la màquina feixuga de la burocràcia general de l'Àrea de Cultura. Quan, aleshores, en Mascarell em va oferir de dirigir el Grec, em va deixar molt clar que això penjava de l'IMBE, dins el qual hi havia en Víctor Blanes, amb qui posteriorment vaig treballar molt bé com a company de la cultura municipal quan el 1993 hi vaig anar a parar; però, per experiència, jo ja sabia que si els criteris prioritaris no eren els artístics sinó els econòmics, es produirien tensions. I, al final, en no tenir tota la capacitat de decisió, també vaig declinar la invitació. He de dir que va ser una llàstima, perquè jo aleshores estava molt al dia del que passava al món de les arts de l'espectacle; però s'ha de saber dir que no quan no n'estàs plenament convençut. És a dir: d'una banda em va saber molt greu, i de l'altra m'enorgullia ser coherent i actuar segons com jo veia les coses.

La direcció d'aquest festival hauria suposat feina afegida tant a l'escriptura com a la que ja tenies a l'Institut del Teatre, en la qual llavors et vas centrar.

En les decisions que he anat prenent en la meua trajectòria sempre ha pesat, de manera significativa, l'Institut del Teatre. I ho

dic molt sincerament. En aquesta qüestió crec que hi ha un aspecte important, potser diria que generacional: nosaltres teníem una clara consciència de fins a quin punt era important el servei públic. L'Institut del Teatre no era, per tant, un lloc on em pagaven un sou, sinó una eina a través de la qual fèiem el país des d'una perspectiva progressista. Dit d'una altra manera: el que estàvem fent als anys setanta amb en Bonnín, i després als vuitanta amb en Montanyès, era important per al país. Estàvem construint una institució com no n'hi havia cap altra i que podia ser cabdal per a la renovació del teatre català des de tots els punts de vista: de la direcció d'escena, de l'escriptura, de la dramàtúrgia, de l'escenografia, de les diferents tècniques interpretatives... Amb un equip de persones formidables que entusiasma-va i d'on no paraven de sortir idees: amb en Bonnín, en Fàbregas, en Montanyès, en Puigserver, en Pere Planella, en Jaume Melendres, en Feliu Formosa, en Francesc Nello, en Lluís Solà, en Joan Anguera, en Pepe Sanchis Sinisterra, en Jordi Mesalles, en Joan Ollé, la Coralina Colom, en Miguel Montes, la Barbara Kasprowicz i el gran equip de professores i professors de dansa, les aportacions que hi va fer l'Anna Maleras... Em sap greu no poder-los esmentar tots. Jo em sentia ben còmode a l'Institut del Teatre. I, sense haver-ho decidit, crec que tenia clara la complementarietat d'escriure, per una banda, i treballar a l'Institut, per l'altra. Afegir-hi altres coses se'm feia, aleshores, complicat. Moltes vegades deia que no a propostes que em feien, no pas per menystenir ningú ni per donar-me-les de més, sinó perquè de mica en mica anava tenint clares les coses. El meu paper era escriure, perquè creia i crec que soc bàsicament un narrador, un escriptor. I, alhora, m'encantava treballar en una institució com l'Institut del Teatre, que jo percebia com a molt útil i que, a més, tenia arrels en el passat —una idea que, com he dit, sempre m'ha preocupat.

El parèntesi al centre d'Osona

Ara que hem tornat a l'Institut del Teatre, és en aquesta època quan s'obren les seves delegacions territorials, una de les quals és a Vic. I s'escau que entre el 1982 i el 1983 te'n vas al centre comarcal de l'Institut del Teatre d'Osona, on faràs classes per primera vegada.

Per raons personals, em convenia una mica marxar de Barcelona. I vaig proposar a en Lluís Solà, a qui conec molt i era el responsable del centre, de venir-hi un curs. S'hi va avenir i vaig anar cap a Vic. Allà vaig fer les meves primeres classes a l'Institut del Teatre. Abans sols havia fet classes de català —després d'haver-ne après, és clar, i quan ja en sabia una miqueta—; no recordo com, va sorgir l'oportunitat de fer-ne durant un parell de cursos a l'Institut Infanta Isabel, prop del carrer Guipúscoa de Barcelona; un institut només de noies, la directora del qual era l'Angeleta Ferrer i Sensat, filla de Rosa Sensat. L'Angeleta, ja gran, era una persona formidable, molt oberta, renovadora; i, per exemple, va permetre que jo fes les classes de català tot explicant també els poemes de Brossa, sobretot els poemes visuals, que a les alumnes els feien molta gràcia. I em va tornar a quedar com un cuquet, en aquest cas de fer classes. I aleshores en vaig fer a Vic. Per bé que les recordo com de poc nivell per part meva. Em va costar molt aprendre a ser una mica bon professor perquè no tenia cap mètode ni la formació acadèmica suficient. La meva formació mai no ha sigut sistemàtica. I en aquelles classes vaig fer el que vaig poder.

Quines assignatures vas fer-hi?

Eren d'història de la literatura dramàtica. I també vaig haver de fer-ne una d'estètica. Jo no en tenia ni idea, i vaig jugar molt amb la idea de les avantguardes. Perquè un altre dels meus cercles de coneixences eren artistes joves del carrer Salmerón, on hi havia en Santi Pau, un poeta que feia poesia visual, i en Salvador



Jornades de debat teatral celebrades al centre de l'Institut del Teatre a Vic el 1986. D'esquerra a dreta i de baix a dalt: Guillem-Jordi Graells, Josep M. Muñoz Pujol, Jordi Teixidor, Armonia Rodríguez, Lluís Solà, Josep M. Benet i Jornet, Joan Abellan, Toni Cabré, Manuel Molins, Jaume Serra i Fontelles, Francesc Cruzate, Feliu Formosa, Jordi Coca, Jaume Melendres. © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre.

Saura, que feia unes grans teles, molt influït pels artistes abstractes nord-americans; i també en Jordi Pablo Grau, que feia uns dissenys d'escultures conceptuals molt interessants; el poeta Carles Camps i en Xavier Franquesa, que feia pintura abstracta i geomètrica... Doncs bé: les classes d'estètica de Vic partien bàsicament del que estava fent tota aquesta gent jove, i de plantejar als alumnes interrogants i reptes, com ara: això com ho interpretem?, i des d'on ho llegim? Ara està molt de moda parlar del POV —del *point of view*—, però aleshores era una novetat. Recordo, per exemple, que en Jordi Pablo Grau agafava les capsetes dels rodets de fotografies de la Kodak i les despleguava i les plegava al revés, és a dir, que la part dels colors quedava a dintre i per fora era una capsula sense res. I aleshores l'obries i a dintre hi havia els

colors en comptes de la foscor. O, per exemple —no sé si ho feia el mateix Jordi Pablo o algú altre—, entraves al pis on treballaven i veies que al sostre havien penjat un rètol que posava «Tiepolo» —en referència a l'artista rococó Giambattista Tiepolo—, de manera que les pintures de sostre del Tiepolo quedaven reduïdes a un enunciat. I jo utilitzava tot això per plantejar qüestions estètiques als alumnes. Però no van ser unes classes gens brillants.

Una novella que vas publicar anys després, *Dies maravillosos* (1996), està relacionada amb aquesta temporada a Vic.

El temps que hi vaig ser em va permetre de conèixer tota una sèrie de persones —a banda, evidentment, d'en Lluís Solà—, com ara en Segimon Serrallonga, en Joan Anguera, en Pep Vernis, en Ton Granero, la Ivette Vigatà, la Dolors Rossinyol, en Ricard Torrens..., tot de gent de la plana de Vic relacionada amb el teatre i més o menys vinculada amb el grup de La Gàbia. Això va ser una mica el detonant de la novella. Malgrat que després construeixo una ficció amb uns personatges que no hi tenen res a veure, i la situo cap al final del franquisme. Qui n'explica els fets en primera persona és el sobrevivent, que mai no s'acaba de mullar —per això és un sobrevivent, perquè qui es mulla acaba enfangat. L'acció de la novella se situa a Llupià, que evidentment és una mena de Vic en petit.

El Congrés Internacional de Teatre a Catalunya

Quan tornes de Vic, l'any 1983, l'Institut t'encarrega l'organització del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya que s'havia de celebrar el 1985.

Abans, el 1980, s'havia produït un canvi en la direcció de l'Institut del Teatre, assumida per en Josep Montanyès. Es tancava una etapa de deu anys que han estat essencials per a la renovació del teatre del país. Sense aquesta etapa d'en Bonnín, amb tots els

suports que vulguis, res no hauria anat igual. Ell personalment va evolucionar del teatre amateur d'on venia al teatre professional, i va guiar el canvi de l'etapa d'en Díaz-Plaja, d'on també venia, a la renovació pedagògica de les arts escèniques més radical que ha tingut el país, i el pas de la Diputació encara tardofranquista a la democràcia. Quan vaig fer el llibre sobre en Bonnín, la que després va ser la seva vídua va intentar evitar que jo expliqués aquest punt de vista. De fet, va intentar una censura absurda que no li va sortir bé, només per ganes de controlar el llibre, sense saber de què parlava. Un afer lamentable, perquè en Bonnín va fer aquestes transicions, i les va fer bé, amb valentia, i intentar explicar-ho d'una altra manera era trair-lo; per explicar bé la seva grandesa calia dir d'on venia, on va arribar i on ens va ajudar a arribar. Després, amb en Pep Montanyès, va començar una nova etapa, en què en Guillem-Jordi Graells va tenir una importància capital. Amb en Montanyès ens coneixíem des de finals dels setanta, quan ell i jo vam entrar a l'Institut juntament amb en Graells i les altres persones que hem anat esmentant, però no havíem tingut gaire relació perquè jo em movia sobretot pel Palau Güell amb en Xavier Fàbregas. Segons em va explicar un dia en Graells, en Montanyès i ell mateix s'havien fixat en mi perquè era una persona activa, a qui agradava fer i impulsar iniciatives. I en Montanyès un dia em va cridar i em va dir que volia fer un congrés de teatre internacional a través dels contactes que tenia l'Institut, entre els quals els que havíem fet al Palau Güell, o sigui, els contactes fets per en Xavier Fàbregas en els viatges als quals el vaig acompanyar. I me'n va proposar l'organització.

Com el va plantejar, el congrés?

La idea era concebre'l no tan sols amb un contingut científic o artístic, sinó també com un exercici de projecció del mateix Institut del Teatre. En l'etapa d'en Bonnín, que va ser de creixement i de consolidació, ja s'havien començat a incorporar

professors de fora. Per exemple, a través dels contactes que tenia en Puigserver va venir gent de Polònia, com en Pawel Rouba i la Irene, la seva esposa, i també l'Andrzej Leparski; i en el món de la dansa, la Barbara Kasprowicz. Devia ser també en aquests anys que uns quants actors catalans, com en Josep Minguell i en Fermí Reixach, i actrius com la Mercè Managuerra i l'Imma Colomer, van anar als Estats Units i van treballar amb la Uta Hagen. Parallelament, van començar a venir professors d'escoles d'interpretació amb la idea d'introduir un tipus d'interpretació natural —no vull dir naturalista, sinó que procurés defugir el defecte de l'histrionisme característic de la interpretació catalana fins a aquell moment. I tot això va continuar i es va incrementar en l'etapa d'en Montanyès i també en la meua etapa de director general. De manera que se'm va encarregar d'organitzar un gran congrés que servís per projectar l'Institut i establir més contactes. Vam comptar amb el suport de la Diputació de Barcelona, presidida per l'Antoni Dalmau, que va ser capital en l'etapa Montanyès —en l'etapa Bonnín la Diputació també ens va ajudar, però a un altre nivell, sense el grau d'implicació a què van arribar en Dalmau i després en Royes com a presidents.

El programa d'aquell Congrés Internacional de Teatre a Catalunya és impressionant.

Vist des d'ara, la quantitat i la qualitat de la gent que va venir són astoradores. No sé ni com ho vaig fer. Perquè recordem que llavors no hi havia ni correu electrònic ni mòbils, i em vaig servir, fins a l'excés, dels telegrams, perquè era la manera més ràpida de contactar amb la gent. Vam establir contacte, per exemple, amb en Noam Chomsky, que no va poder venir —ho documenten cartes que em va enviar en què se'n lamenta. Però, vaja, va venir pràcticament tothom. Per exemple: en la meua recerca de novetats, jo havia vist a Nova York una companyia que es deia Squat Theatre, que des del 1977 actuava en un teatret petit

al carrer 23 de Nova York. L'havien fundat el 1972 a Budapest Péter Halász i Anna Koós, i la formaven un conjunt d'hongaresos que, després de fugir del seu país clandestinament, havien passat a Àustria o Alemanya, fins a fer el salt a Nova York i fundar-hi la companyia que he dit, on feien espectacles d'avantguarda. En aquella companyia hi col·laborava John Lurie, un músic que també treballava amb el director de cinema Jim Jarmusch. Vaig veure una de les funcions de l'Squat; i tot i que no em va interessar gaire el que feien, sí que era una cosa nova i curiosa, i ells eren molt interessants. Vaig acabar parlant-hi i els vaig demanar unes fotos i el contacte. Quan vaig tornar, vaig fer un article parlant de l'Squat Theatre i el vaig publicar a la revista *Canigó*, que dirigia la Isabel-Clara Simó. I després, quan vam organitzar el congrés, els vaig escriure i va venir en John Lurie, i fins i tot va dur el seu saxo! Per cert: em deia que no sabia què havia de fer, i li vaig dir que no s'amoïnés i que expliqués qui eren i què feien.

Hi va participar gent de tot el món.

El francès Jacques Lecoq, el japonès Min Tanaka, teòrics com Heinrich Richard Falk, Vladimir Puhony —que va parlar de les *performances*—, Françoise Gründ, Robert Lafont, Velia Papa, Alcibiades E. Margaritis —que ens va explicar la política teatral de Grècia—, André-Louis Perinetti, Patrice Pavis, Eugenio Barba, Helena Björnberg, de Suècia; a més de xinesos i d'avantguardistes nord-americans... En fi: centenars de persones d'arreu. Sense oblidar la gent del món del teatre de l'Estat espanyol: Moisès Pérez Coterillo, Juan Antonio Hormigón, José María Díez Borque, Manuel Ángel Conejero, a més del barceloní Adolfo Marsillach. Amb en Marsillach m'hi vaig relacionar força: era una persona que jo admirava molt com a guionista i director de programes de televisió, com a director de teatre i també com a actor. Sempre he recordat aquells programes absolutament intelligents i innovadors a la televisió en blanc i negre, i alguns muntatges



Acte inaugural del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya al Palau de la Música, el 19 de maig de 1985. © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre.

com *Un domingo en Nueva York*, amb l'adorable Rocío Dúrcal, que era joveníssima, o després el *Marat-Sade...* De sobte, amb l'Adolfo ens escrivíem, ens telefonàvem i ens vàiem a Madrid o a Barcelona; el vaig convidar a fer la conferència d'una inauguració de curs de l'Institut, en ocasió de la qual es va mostrar molt sincer en dir que fent carrera a Madrid era conscient que no havia contribuït gens a l'evolució positiva que estava fent el teatre català. I quan ell era director de l'INAEM, entre 1989 i 1990, ens ajudava. En una de les visites a la seva oficina em va dir: «Me voy, dejo el cargo». Jo li vaig preguntar per què plegava, ja que feia poc temps que dirigia la institució. I em va respondre: «Estoy cansado de ir a entierros de personas desconocidas». Era brillant, lúcid, amb un gran sentit de l'humor. Anys després, el 1999, em va impressionar veure'l fent, amb la Núria Espert, *¿Quién teme*

a *Virginia Woolf*? Era un comiat, ja sabia que estava malalt, i va morir dos o tres anys més tard. Però, tornant al congrés, es pot dir que amb tanta gent va ser un autèntic miracle. Durant bastants dies vam omplir el Palau de Congressos de Montjuïc amb diferents sessions on assistien centenars de persones. Les fotos de l'època fan molt de goig.

Dins el congrés també es van fer espectacles.

És que en Montanyès era una màquina i no parava. Va dir que havíem de fer-hi algunes representacions teatrals que fossin d'importància. I li vaig dir: «Doncs, en Bergman». I vam fer venir d'Estocolm la companyia del Dramaten amb *El rei Lear* dirigit per l'Ingmar Bergman i amb l'actriu Lena Olin, aleshores molt jove i a qui em va agradar de saludar personalment perquè era i és una gran intèrpret —tot i que, des que treballa a Hollywood, ja se sap: allí tot queda com queda, esvaït. Jo havia vist a Polònia el Dramaten amb *Nit de Reis*, també dirigida per en Bergman i amb la Bibi Andersson, i vaig quedar absolutament enamorat d'en Bergman com a director de comèdies i de l'Andersson, a qui havíem vist a *Persona* i que era una gran actriu còmica, subtilíssima. També havia vist la Pina Bausch al festival d'Avinyó del 84, amb l'espectacle *Nelken*, una de les experiències teatrals més impactants que he tingut a la vida. Això, juntament amb uns esquimals que vaig veure al Festival d'Arts Tradicionals de Rennes, que feien uns cants rituals amb motiu dels canvis que experimentava la neu. Són els meus dos grans impactes en el món del teatre. I també al festival d'Avinyó del 84 vaig veure la companyia de la coreògrafa Anne Teresa De Keersmaeker amb *Rosas danst Rosas*, i la vam fer venir a Barcelona per primera vegada. Amb la Pina Bausch no hi va haver manera de trobar una data l'any del congrés, però en Joan Maria Gual la va fer venir l'any següent al Mercat de les Flors de Montjuïc amb l'espectacle *1980*, preciós. I aquí va començar la meva relació amb les

creacions de la Pina. Vaig veure espectacles seus a diverses ciutats, la vam invitar a l'Institut del Teatre i vaig escriure un llarg treball sobre ella; recordo un sopar amb ella, a la Barceloneta, amb altres amics, que va tenir moments inoblidables. I també va venir el dramaturg Bob Wilson, amb qui després vam mantenir el contacte. En resum: vam tenir la sensació que tot era possible. I pel que fa a nosaltres, és just de dir que érem molt agosarats. L'Institut del Teatre, sota la direcció d'en Pep Montanyès, anava a mil per hora, i crec que es va començar a fonamentar el nostre prestigi internacional. Ara: vam treballar moltíssim.

La descoberta de Maeterlinck

Des del 1983 fins al 1985 treballes en la preparació del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya. I en l'endemig, el 1984, per iniciativa pròpia organitzes una sèrie d'actes entorn de Maurice Maeterlinck i el Simbolisme.

És el que et deia de combinar la meva feina a l'Institut del Teatre i la faceta d'escriptor. Havia començat a llegir Maeterlinck quan el seu nom tot just em sonava amb una visió decadent del Simbolisme, amb princeses de llargues cabelleres, etc. I de cop i volta vaig descobrir les seves primeres obres: *La intrusa*, *Interior*, *La mort de Tintagile* —que ja és diferent— i *Els cecs*. A *Interior* fa una mena de separació entre el món visual i el món auditiu; *La intrusa* té una aparença de teatre de situació quasi naturalista; *La mort de Tintagile* és una mica fantasmagòrica i recorda coses d'un Romanticisme tèrbol, nocturn; i *Els cecs* em va entusiasmar, perquè la vaig veure de seguida com una precursora del teatre de l'absurd i de Beckett. I aquell meu neguit i les ganes de fer sempre aportacions em van dur a traduir aquestes obres —suposo que més malament que bé, però les vaig traduir—, i aquell mateix any les va publicar l'Institut del Teatre a la seva col·lecció «Biblioteca Teatral». Però amb això no en tenia prou, i amb la Viqui



Cartell dels actes dedicats a Maurice Maeterlinck i el Simbolisme, 1984.

—acabàvem d'anar a viure junts i ella va aconseguir uns quants diners de la Caixa— vam organitzar unes jornades dedicades a Maeterlinck, que van tenir força ressò a la premsa. La gent ens deia que no sabia qui era aquest Maurice Maeterlinck, o ens preguntava per què ho fèiem si aquell any no hi havia cap commemoració seva. I nosaltres dèiem: «És que ho acabem de descobrir i tenim ganes d'explicar-ho».

Com a escriptor, la lectura de Maeterlinck va canviar la teva concepció literària. Perquè des que vas publicar la teva primera novel·la, *Els Lluisos* (1971), fins a *Selva i salonet* (1978) vas travessar un període en què no tenies clar cap on tirar narrativament. *Selva i salonet* és la manifestació —ja ho insinua el títol— d'una crisi evident, perquè llavors no sabia com encarar-me amb la literatura. D'una banda, m'interessaven molt el *Nouveau Roman* i el textualisme, havia llegit amb passió Robbe-Grillet i la novel·la

L'Emploi du temps de Michel Butor, en traducció castellana, etc. I, d'altra banda, m'atreia una literatura diguem-ne molt clara, com el tipus d'escriptura de Camus, Pavese o Kafka. També havia llegit, com he dit, les primeres obres de Peter Handke —en italià o en francès—, i recordo que vaig portar *La por del porter davant del penalty* a Edicions 62 i els vaig recomanar d'editar-la —ho van fer el 74—; de Handke, que em semblava un autor sensacional, coneixia també el seu teatre d'aleshores perquè José Luis Gómez havia estrenat *El pupilo quiere ser tutor*, i també vaig veure *Kaspar*. Uns anys després, el 1979, mitjançant una carambola vaig poder fer editar a Laia *Benvinguda al consell d'administració*, un recull de contes de Handke traduïts per Feliu Formosa, amb un pròleg magnífic de la Isabel García Manzano, que havia conegut Handke personalment. Doncs eren aquests dos tipus d'escriptura els que m'interessaven literàriament. I a *Selva i salonet* hi són tots dos perquè em semblava que en aquell moment eren indisociables, de manera que no em podia decantar per l'un o per l'altre. Dels dos textos narratius d'aquest volum, l'un, *Iadwiga*, era textualisme pur, i l'altre, *El secret de la cavalleria*, molt més planer, era fet a partir de l'experiència d'un viatge a Portugal i de la gent que, gràcies a l'Institut del Teatre, havia conegut al Teatre Experimental do Porto. I així va sortir el llibre, que formava part de la meva recerca d'un camí literari. Perquè els textos que escrivia eren molt de recerca i, de fet, no n'acabava d'estar content. Potser hauria estat millor no publicar-los, perquè tenia la sensació de descobrir la sopa d'all, de fer coses que ja s'havien fet. Però jo m'estava buscant com a narrador.

Ara que parles de recerca: també et va caldre fer una recerca d'editorial, perquè *Selva i salonet* és un llibre que va costar de publicar.

Al final me'l va editar en Jordi Casals a l'editorial Robrenyo de Mataró. M'havia proposat de dirigir-hi una col·lecció de

narrativa, i m'hi vaig autoprogramar: es deia «Sèrie nova de narrativa» i era un intent de fer una col·lecció d'escriptures diferents i heterodoxes. S'hi va publicar, per exemple, una traducció feta per en Pedroló d'*Els cants de Maldoror*, de Lautréamont —recordo que li vaig proposar que els traduís i em va dir: «Però si ja ho tinc fet!». I és per a on vaig fer traduir a en Feliu Formosa el llibre de Handke *Benvinguda al consell d'administració*, però al final va fallar la col·lecció de Robrenyo i ho vaig passar a l'editorial Laia.

I a Laia és on vas publicar el teu següent llibre narratiu, *El detectiu, el soldat i la negra* (1980).

Va ser gràcies a l'Àlex Broch, que va parlar amb la gent de l'editorial: amb l'Alfons Comín, que era una meravella de persona, i l'Ignasi Riera, que aleshores hi treballava. Feien una revista que es deia *Taula de Canvi*. I arran de col·laborar-hi a través d'en Broch, em van dir que volien publicar alguna cosa meua. Jo només tenia *El detectiu, el soldat i la negra*, que és un llibre ple de bones intencions, però víctima d'aquella duplicitat narrativa, de no saber cap on anar: si cap a Pavese o bé cap a Carlo Emilio Gadda, que serien dos extrems d'escriptura. I poso aquests dos exemples perquè els llegia tots dos, i com sempre Albert Camus, i més endavant la Marguerite Duras, de qui vaig caure rendidament enamorat...

De l'editorial Laia vas passar a Edicions del Mall amb *Les coses febles* (1983).

En aquella època tot era més fàcil, les coses venien soles i m'arribaven sol·licituds per publicar. Me'n va arribar una dels Llibres del Mall a través d'en Ramon Pinyol i Balasch i dels contactes amb en Brossa i la gent del carrer Salmerón. I els vaig donar *Les coses febles*, que també conté diverses escriptures: una en forma de correspondència, una altra de petites anotacions i una altra que tendeix a la indeterminació. Però jo em continuava buscant

com a escriptor i no tenia un model clar. M'interessava Peter Handke —com ja he dit—, però volia defugir la seva influència, que durant un temps va ser molt evident, tot i que de manera més conceptual que tècnica. Ell havia desembossat el problema on jo estava encallat. O sigui: ell venia del *Nouveau Roman*, però d'alguna manera el va superar recuperant una altra vegada la capacitat de narrar coses, moments, més que no pas històries. *La por del porter davant del penalty*, per exemple, jo sempre he sostingut que és una versió —libèrrima, però una versió— de *Crim i càstig*; Handke havia fet una versió radiofònica de la novella de Dostoievski per a una emissora d'Àustria, i poc temps després va escriure *La por del porter davant del penalty*, que és com *Crim i càstig* però en petit i des d'una perspectiva existencialista. I em va interessar aquesta barreja de l'existencialisme, el *Nouveau Roman* i la necessitat de sortir-ne per respirar oxigen nou i no caure en el realisme adotzenat. M'atreia la valentia de Handke per fer un pas endavant i resoldre els problemes en què es trobava literàriament. I jo crec que vaig poder resoldre els meus, de problemes literaris, gràcies a Maeterlinck.

Després de llegir l'autor belga, vas fer una pausa per reflexionar. I tot el procés de recerca de tu mateix com a narrador va desembocar en la publicació de *Mal de lluna* (1988).

En el meu debat intern entre les dues opcions narratives: la del textualisme i la de l'escriptura més planera, amb aquesta novel·la em decantava finalment per la segona. També està vinculada amb la meva descoberta de *L'educació sentimental* de Flaubert, que em sembla una obra gegantina. Vaig trobar, a més, una frase de Flaubert —no recordo on— que venia a dir: «Un dia voldria escriure una novella sobre res», una pretensió que se'm lligava amb Maeterlinck. I *Mal de lluna* en certa manera volia ser una obra en la qual no passés res —de fet, la seva protagonista pràcticament no fa res, una mica com passa a *L'educació sentimental*.

La novel·la va guanyar el premi Documenta. Fins aleshores jo, com a escriptor, no havia tingut cap mena de repercussió. El meu públic era limitadíssim, l'únic que tenia era allò que els francesos en diuen *le succès d'estime*. És a dir: tothom trobava molt bé que hagués fet els llibres sobre Brossa i sobre Pedroló, i sabien que també escrivia coses «rars», i tot això era estupend. Però no va ser fins a *Mal de lluna* que vaig tenir una certa projecció. És una obra breu, perquè no hem d'oblidar que la meua narrativa s'havia anat construint sempre en paral·lel a les meves successives feines i responsabilitats a l'Institut del Teatre.

Més iniciatives teatrals

Tornant a l'Institut del Teatre, el 1985 esdeven el cap del Centre d'Estudis i Documentació després de la mort d'en Xavier Fàbregas. I hi vas impulsar una sèrie d'iniciatives que en aquell moment no van arribar a quallar, com l'elaboració d'una *Història del teatre* i també una *Enciclopèdia de les arts de l'espectacle*.

Bé: han quallat al cap de més de vint anys. En aquella època les vaig impulsar després de parlar amb en Montanyès, que hi estava d'acord. Havíem muntat un primer equip amb gent de les universitats per fer un esquema del que inicialment havia de ser una *Història de les arts de l'espectacle*; però, a mesura que vam començar a treballar-hi, vam veure que l'enciclopèdia ens anava millor per introduir-hi els continguts per conceptes i noms. I finalment vam concloure que també calia fer una *Història del teatre*. Quan jo vaig ser director de l'Institut la feina va avançar molt; però vaig ser-ho només quatre anys i, com que també vam haver de fer mil coses, vaig passar les dues obres al meu successor, en Pau Monterde, que va considerar que no eren prioritàries i les va aparcar. No ho vam recuperar fins que vaig organitzar els actes del centenari el 2013, i des de llavors han anat avançant. Ara

l'enciclopèdia ja té milers d'entrades. I em sembla que és a punt de sortir publicat el segon volum de la *Història del teatre* i el tercer ja està pràcticament acabat. Així que, encara que a poc a poc, la cosa va funcionant.

També aquell any 1985 reps la proposta de la Maria Aurèlia Capmany per fer l'exposició *Teatre Grec de Montjuic*.

A l'Aurèlia la vaig conèixer d'una manera molt rara. En un moment determinat, devia ser als anys setanta, quan ja havia publicat el llibre sobre en Brossa, em va agafar la dèria de muntar una obra d'ell que m'agradava molt —i em continua agradant— que és *Aquí al bosc*. I buscava una protagonista per representar-la, una dona d'una certa edat. Algú va suggerir que, pel perfil, la Capmany seria aquesta persona. Però ella ja no feia teatre —n'havia fet a l'època de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, però ja ho havia deixat. Tot i així, la vaig anar a veure —encara vivia a la Rambla de Catalunya— i, sense pensar-m'ho, li vaig proposar que fos l'actriu protagonista d'un muntatge hipotètic que faria d'*Aquí al bosc*, no sabia on ni quan perquè jo no tenia cap contacte. Ella em va dir: «Gràcies, però no: ja no faig d'actriu». I recordo que va afegir: «A més a més, no sé per què t'agrada Brossa: si és un pallasso» —val a dir que quan en Brossa parlava de la Capmany, deia: «Saps què és la Capmany? És un home disfressat de dona de fer feines». I em vaig trobar amb el cor dividit, perquè per a mi en Brossa era capital, però la Capmany també. A aquella dona jo me l'estimava molt, m'agradava molt com era i el que feia: més que no les seves novel·les, la seva actitud vital. I, sobretot, *Pedra de toc*, el llibre que havia llegit i m'havia fascinat, tant el primer volum com el segon.

I com va sorgir la idea de l'exposició sobre el Grec?

Quan la Capmany va ser regidora de Cultura a l'Ajuntament, un dia, no recordo per què, la vaig anar a veure a la Virreina —on



Catàleg de l'exposició *Teatre Grec de Montjuïc*, 1987.

estava installada com una reina—, i quan vaig entrar al despatx li vaig dir: «Tota una regidora asseguda al despatx: ara sí que ets una patum, Maria Aurèlia». I es va posar a riure i va dir: «Saps què? Quan ets una patum vol dir que al cap de dos dies, patam!». I va afegir: «Va, fem coses, fem coses!». I em va proposar de fer una exposició sobre el Grec. I va cridar en Ferran Mascarell, que llavors era tècnic de l'Ajuntament, i és amb qui em vaig haver d'entendre per organitzar l'exposició el 1985 i fer-ne el catàleg el 1987 —la qual cosa, editar el catàleg, em va permetre conèixer en Joaquim Horta, una altra persona fabulosa i meravellosa. A mi tot això m'interessava molt perquè representava recuperar els orígens: havia conegut en Juan Germán Schroeder, i amb ell havíem parlat de l'actriu Mercedes de la Aldea i de la seva activitat al Grec a la postguerra. I vaig descobrir la figura de la directora d'origen alemany Dolly Latz —encara avui per estudiar—, de qui vaig recuperar documentació que vaig dur a l'Institut.

Un altre encàrrec que et van fer el 1987, arran de la preparació de l'Olimpiada Cultural amb vista als Jocs del 92, va ser l'organització de la part teatral d'aquesta Olimpiada.

M'ho van encarregar en Pep Subirós i la Margarida Obiols. En aquell moment en Subirós era, com si diguéssim, la persona important de l'Ajuntament d'en Pasqual Maragall des del punt de vista de la cultura. Aleshores hi havia la Capmany com a regidora de Cultura i l'Eulàlia Vintró com a tinenta d'alcalde, però en Subirós tenia la responsabilitat de coordinar les activitats municipals relacionades amb la cultura. I li van encarregar l'organització de l'Olimpiada Cultural, conjuntament amb la Margarida Obiols, la filla del doctor Joan Obiols —a casa del qual en Brosa havia estrenat les primeres obres de teatre dirigides per en Josep Centelles i altres. Quan em van fer la proposta, vaig veure que ho tenien molt a les beceroles. Hi treballaven unes quantes persones en un petit despatx a la Rambla, a la vora del Cafè de l'Òpera, entre les quals l'Alfred Bosch, que s'encarregava de la part de la premsa. No vaig veure clar deixar la meva feina a l'Institut del Teatre; i, com que inicialment només es tractava d'anar dibuixant el projecte i de fer contactes, vaig mantenir-la. Això, vist amb perspectiva, ja em diu que hi havia alguna cosa que jo no veia clara. Però aquella Olimpiada Cultural no em deixava de semblar una oportunitat única, perquè era una mica com recuperar el que a mi m'havia interessat més del congrés de 1985, i vaig crear un petit equip on treballava la Tere Pérez.

I a l'Olimpiada vas tornar a intentar portar la Pina Bausch.

I, com al congrés, no ho vaig aconseguir. Vaig recuperar una sèrie de contactes, entre els quals el de la Pina a través de la Isabel González, que era la persona que des de Madrid li portava les gires; i el d'en Bergman per mitjà de l'Andrés Newman; i vam contactar directament amb en Bob Wilson, amb qui vaig tenir una reunió a Madrid. Això, per a mi, havia de ser la base d'aquest

projecte olímpic. A en Bob Wilson li vaig proposar de fer un espectacle sobre la descoberta o la conquesta d'Amèrica el 1492, coincidint que l'any dels Jocs en faria 500; amb la Pina Bausch vam parlar de la possibilitat de fer un espectacle sobre Barcelona, cosa que després va fer amb altres ciutats, com ara Palermo, ciutats brasileres, etc. Tot això estava parlat i només s'havien de fer els precontractes. Però com que l'organització encara estava en un estadi massa incipient, aquests precontractes no es van fer. I a mi em va agafar cangueli, perquè vaig veure que tot plegat podia acabar malament i no fer-se. A més, no m'hi trobava còmode perquè tot costava molt de moure. I hi havia l'Institut del Teatre, i el que significava per a mi aquesta institució.

I et vas tornar a centrar en la feina a l'Institut del Teatre.

Sí, perquè un dia en Montanyès em va dir: «Jo plego: ja porto vuit anys com a director de l'Institut iestic molt cansat. Penso que tu ho podries fer molt bé com a director general. Però t'hi hauries de presentar i ho hauríem de treballar una mica, perquè sobretot t'estàs al Palau Güell i per a les escoles de l'Institut ets com una figura llunyana». I ja no vaig tenir cap dubte de si triar l'Olimpíada Cultural o l'Institut del Teatre, que era un projecte de llarga durada i en el qual portava ja uns anys treballant. Vam passar el tema olímpic a en Mario Gas, que va heretar part de l'equip, i jo vaig començar, com si diguéssim, la campanya per presentar-me a la direcció de l'Institut. Com que va resultar que la meva candidatura era l'única que s'hi presentava, vaig guanyar —i he estat l'últim director elegit, perquè tots els que han vingut després han estat nomenats. De cop i volta, doncs, em vaig trobar investit com a director general de l'Institut del Teatre, amb tota la seva complexitat, i les tripes del qual, pel que feia a la docència, jo coneixia ben poc. Em va caldre l'ajuda inestimable d'en Joan Castells, a qui li vaig oferir la sotsdirecció i amb qui vam treballar durant quatre anys molt bé, colze a colze.

La direcció de l'Institut del Teatre

La teva etapa com a director general de l'Institut de Teatre va del 1988 al 1992.

Quan vaig assumir aquesta responsabilitat, i com acostumava a fer sempre, vaig procurar simplificar les qüestions i reduir-les a unes prioritats essencials. Perquè si intentes fer-ho tot, al final no fas res, és impossible. Has de tenir el que en Valle-Inclán en deia, des del punt de vista literari, «la columna»: pots fer el que vulguis, però has de tenir una espinada, una columna vertebral. I a mi em va semblar que el que havia de fer era: primer, aconseguir que els estudis d'art dramàtic i dansa tinguessin la titulació superior de llicenciatura o l'equivalent; després, resoldre els problemes del dia a dia de l'Institut del Teatre i la seva relació amb la Diputació, cosa que volia dir crear un organisme autònom; hi havia un problema enorme amb la plantilla de professors, molts dels quals eren interins; i, finalment, calia millorar els contactes internacionals que tenia l'Institut i fer possible una connexió més íntima amb la professió, no estrictament institucional sinó artística. Per exemple: organitzant uns cursos d'estiu en què es podia integrar dins l'ensenyament des de la Fura dels Baus fins als Comediants. També vam renovar les publicacions. Tot això formava part del programa del mandat que vam dissenyar amb en Castells.

I en l'àmbit de la dansa?

Una de les coses que també teníem molt clares —suposo que per influència de la Pina Bausch— és que la dansa contemporània, tot i ser un llenguatge diferent, un altre tipus de calligrafia, un altre codi, també reclama una formació molt sòlida. En aquest punt coincidíem amb en Miguel Montes, que era el responsable de la dansa a l'Institut. I, amb el suport d'en Montes, també volíem aconseguir que els horaris dels nois i les noies que

començaven a fer dansa fossin compatibles amb els acadèmics. Per tant, l'Institut havia de tenir una escola que bàsicament els formés com a ballarins, alhora que els impartís totes les assignatures dels cursos d'ensenyament general. Quan va morir en Montes, aquest programa el va assumir la Barbara Kasprovicz.

En conjunt, el vostre era un programa ambiciós.

Sí, però tenint clares les prioritats. I és el que vam impulsar amb en Castells. Amb el benentès que la concreció de tot plegat requeria que a l'Institut del Teatre hi hagués un gerent, algú que portés els comptes amb una mentalitat adequada a la institució. I això va ser una batalla amb la Diputació. Que finalment es va guanyar, de manera que l'Institut del Teatre va esdevenir un organisme autònom.

Una de les primeres qüestions que vau abordar, doncs, va ser la relació de l'Institut amb la Diputació de Barcelona.

Aquesta ha estat una relació complexa. Històricament, la Diputació ha donat suport econòmic a l'Institut en tots els aspectes i molt generosament. Però, alhora, la relació d'una institució de creadors com és l'Institut del Teatre amb el món funcional de la Diputació sempre ha estat enrevessada i ha grinyolat. En Bonín va tenir-hi unes dificultats enormes i en Montanyès també, com a la seva època les havia tingut l'Adrià Gual. I jo ja sabia, per tant, que això era complicat. Per exemple: quan vaig arribar a l'Institut del Teatre com a director general em vaig trobar que hi havia una planta de l'edifici del carrer Sant Pere més Baix, em sembla que la quarta, que feia dècades que no es pintava. Els alumnes hi havien de fer classes i semblava una casa abandonada, no per bruta sinó per deixada. I el pati interior també feia la sensació com si estigués en runes. Doncs per aconseguir pintar tot allò, o bé s'havien de fer trapes, o sigui, havies de fer veure que feies una cosa i fer-ne una altra, o bé havies de donar una

quantitat carregosa d'explicacions que duraven anys i que no s'acabaven mai. I al final, qui acabava decidint el quan i el com no era mai ningú del mateix Institut. Aquesta és una de les coses que es van fer evidents des del primer moment.

Els diners, doncs, no eren l'única dificultat.

En aquell moment era president de la Diputació en Manuel Royes i la diputada responsable de l'Àrea d'Educació era la Marta Mata. I de seguida es va veure clar que la Marta Mata tenia una idea diguem-ne noucentista del que era el teatre i del que era l'Institut del Teatre. Per a ella, l'Institut, tant respecte a la regularització de la situació dels interins —la plantilla havia anat creixent i no tots érem funcionaris—, com respecte al nivell des del qual la institució havia de ser considerada, doncs per a ella l'Institut era com una mena d'escola Massana d'aleshores, o sigui, com una institució de formació artísticoprofessional de nivell mitjà. I nosaltres —vull dir el cos de professors, en Joan Castells i jo— ho vèiem d'una altra manera: teníem clar que havien de ser uns estudis clarament superiors, universitaris o vinculats a la universitat, seguint la via ja iniciada per en Montanyès, que havia aconseguit vincular-los a la Universitat Autònoma de Barcelona, on es donava als nostres alumnes un títol propi de la universitat; però amb l'inconvenient que suposen aquests títols propis, que no entren dins l'àmbit del que és públic i oficial, de manera que en el món estrictament funcional de les universitats eren paper mullat i no servien per assolir una carrera. Això era clarament insuficient i volíem aconseguir que els nostres fossin de ple uns títols superiors, és a dir, llicenciatures.

I com vau aconseguir l'equiparació dels estudis de l'Institut amb les llicenciatures universitàries?

Al començament del mandat, molt al principi, estàvem en contacte amb el consolat dels Estats Units perquè fèiem venir molts

professors nord-americans. Ens va ajudar molt l'Elena Pujol, que hi treballava, i ella va possibilitar el contacte amb el nou cònsol, que es deia John B. Barton. I un dia va venir a l'Institut del Teatre; li vam ensenyar les instal·lacions i li vam explicar el que fèiem i els nostres projectes. I aquest Barton, un home absolutament apassionat i fantàstic, ens va preguntar si coneixíem les escoles de teatre americanes. Nosaltres en teníem molta informació gràcies als actors catalans que hi anaven a formar-se, tal com he dit: en Fermí Reixac, en Josep Minguell, la Mercè Managuerra, l'Imma Colomer i molts altres, especialment vinculats a l'escola de la Uta Hagen. Però ell ens va oferir un viatge de diverses setmanes pels Estats Units, a mi com a director general de l'Institut del Teatre i a en Joan Castells com a sotsdirector i encarregat de l'àmbit pedagògic. Hi vam estar tres setmanes llargues, tot pagat pels americans, i vam visitar la Juilliard School de Nova York i la North Carolina School of Arts, i diverses universitats que oferien estudis teatrals; també vam visitar escoles molt petites, com la de la Uta Hagen. I amb el que vam veure i aprendre en aquest viatge vam tenir encara més clar com havien de ser les titulacions superiors que volíem per a l'Institut del Teatre.

Però per aconseguir-les havíeu de negociar amb el món universitari.

I aquest món el trobàvem molt perillós. Perquè la universitat espanyola —l'europea en general també, però sobretot l'espanyola— era molt conservadora i molt de funcionaris, i no hi havia, almenys en aquell moment, la possibilitat d'integrar-hi una cosa tan diferent com el projecte dels nostres estudis. Per tant, calia buscar una altra cosa. A nosaltres tant ens era si no esdeveníem una llicenciatura: del que es tractava era que, un cop fets els estudis pertinents en quatre anys, s'acredités amb un document oficial que els nostres alumnes tenien un nivell equivalent a l'universitari. El detall de com va anar tot això ho explico en un llibre

que s'ha publicat sobre en Montanyès. El fet és que vam decidir de contactar directament amb el ministeri corresponent de Madrid per mirar de trobar-hi un interlocutor —una operació que ara segurament seria molt mal vista, però que va ser estrictament necessària. Perquè el problema, de fet, no era de l'Institut del Teatre ni de Catalunya: era un problema de tot l'Estat, amb casos molt clars com el d'Andalusia, on hi havia un Institut del Teatre fundat seguint el model del de Barcelona i que no era oficial, i una escola oficial que en aquell moment estava del tot encarcerada. I, arreu, el que passava era que no hi havia el marc legal adequat. Per això vam anar a Madrid a buscar un interlocutor. I el vam trobar en la directora general de Centros Escolares de Educación, la Carmen Maestro, que tenia com a assessora la subdirectora María Ángeles Fernández Simón. En aquells anys l'Alfredo Pérez Rubalcaba era secretari d'Estat i en Javier Solana, ministre d'Educació i Ciència. Amb en Solana només hi vam parlar una vegada, però amb en Rubalcaba hi vam tenir una relació fluïda, i també amb la Carmen Maestro i la seva assessora. I en una de les primeres reunions va sortir una iniciativa d'elles: «Entendemos muy bien lo que proponéis y la única solución que se nos ocurre es ampliar la LOGSE por arriba». Això volia dir donar als nostres estudiants una titulació superior equivalent a tots els efectes a la llicenciatura universitària, cosa que obria la porta, a més, a poder fer doctorats. Jo vaig dir de seguida que sí, sense dubtar-ho ni un segon, tot i adonar-me de què implicava aquella decisió: noves instal·lacions, més pressupost... Però fèiem el salt o ens quedàvem on érem. I nosaltres volíem volar.

Sembla, doncs, que havíeu aconseguit el vostre objectiu.

Només que aleshores va sorgir la dificultat d'integrar-hi els conservatoris de música, els quals hi eren refractaris. I, d'altra banda, en tractar-se d'una norma estatal, s'havia de canviar la inèrcia de la resta d'escoles d'art dramàtic de l'Estat, que encara tenien al

cap la via de la llicenciatura universitària. Aleshores en Joan Castells i jo vam iniciar una sèrie de trobades —liderades per ell—, primer a Barcelona i després a València, Sevilla i arreu de l'Estat, per explicar el model que propugnàvem d'acord amb el ministeri, i els avantatges que tenia enfront de les dificultats de la via universitària. Vam aconseguir canviar l'opinió de totes les escoles estatals —i, a més, vam ampliar el nostre cercle de relacions i de contactes. I finalment es va fer la llei. Amb l'anècdota que, en la seva redacció, de tant en tant hi desapareixia l'expressió «a todos los efectos» referida a la nova titulació superior, la qual cosa a mi em semblava perillosíssima, perquè si no hi posava «a todos los efectos» podia quedar com una titulació superior que només tingués efecte en l'àmbit de la docència artística. I això va arribar fins a l'últim dia, quan s'havia de donar el vist-i-plau definitiu a la llei, amb totes les escoles estatals presents i presidint la reunió en Rubalcaba, acompanyat de la directora general. Ens van donar la llei, la vam llegir, ens van preguntar: «¿Todos de acuerdo?», i tothom: «Sí, sí». I jo que els dic: «Nosotros, no». «¿Cómo que no? —es va queixar en Rubalcaba—. ¡Pero si habéis sido vosotros...!». «Es que ha desaparecido otra vez “a todos los efectos”, y sin el “a todos los efectos” esto no tiene sentido y es contraproducente». I aleshores en Rubalcaba es va mirar la Carmen Maestro i la Carmen Maestro se'l va mirar a ell i li va fer un gest. I en Rubalcaba va dir: «¡Pues que se ponga “a todos los efectos”! ¡Y que el Coca firme!». I aleshores ho van tornar a redactar perquè ho poguéssim signar. La meua aportació al corpus legal de l'Estat espanyol és aquest «a todos los efectos», que no està pas malament... I per fi, a l'octubre de 1990, es va aprovar la llei que donava als nostres estudiants una titulació superior. I es van convalidar tots els estudis anteriors, de manera que va ser una gran victòria, perquè també resolva la idoneïtat dels interins que no tenien cap altre títol que el de l'Institut del Teatre i que aspiraven a una plaça de tècnic superior.



Junta de Govern de l'Institut del Teatre el 1988. Apareixen a la fotografia: Puri Martín, Josep M. Carandell, Miguel Montes, Joan Abellan, Jordi Coca, Josep M. Carbonell, Ferran Cadena, Lluís Solà i Joan Castells. © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre.

Però encara hauries volgut anar una mica més enllà.

Faltava un darrer estadi politicoadministratiu. Les universitats disposaven del Consell Interuniversitari, que és l'òrgan que, per exemple, proposa quines titulacions es poden oferir. I com que nosaltres no érem universitat, no hi podíem ser. La idea era crear un Consell de les Escoles Superiors Artístiques que les aplegués totes: les de disseny, les de dansa, els conservatoris de música... Però no es va arribar a fer. Va acabar el nostre mandat i va quedar pendent.

Sigui com sigui, la llei va significar un gran pas per a l'Institut del Teatre. I afectava molts aspectes del seu funcionament. Per exemple, la mateixa seu de la institució, aleshores al carrer de Sant Pere més Baix.

Aquesta llei incorporava un decret de mínims per als edificis, que el nostre no complia. Això implicava que l'Institut —com

també gran part de les escoles teatrals de l'Estat— havia de buscar un edifici nou. A més a més, vam tenir un problema de bigues a l'Escola de Dansa, detectat per uns arquitectes de la Diputació durant una inspecció; i com que l'espai no era segur, vam suspendre'n les classes i vam buscar llocs alternatius. Vam proposar a la Diputació que ens cedís una part dels edificis de les Llars Mundet (a la Vall d'Hebron), perquè allà hi havia un teatre, a més d'edificis al voltant, i, per tant, podia ser un campus perfecte per a l'Institut del Teatre. Però després d'un curs i mig en unes instal·lacions molt precàries, la Diputació va preferir dedicar-les a altres usos i la dansa va retornar als espais, ja reformats, del carrer de Sant Pere més Baix, a l'espera de trobar un nou edifici. No serà fins a finals dels noranta que, gràcies a la influència d'en Pep Montanyès —que era assessor del president de la Diputació Manuel Royes—, es va construir el nou edifici de l'Institut del Teatre a la plaça Margarida Xirgu, inaugurat el 2000, quan jo ja no era director general de l'Institut. Un edifici horrorós, però que compleix el decret de mínims de la llei. I que, per cert, va suposar uns nous estatuts, als quals em vaig oposar públicament perquè seccionaven la casa en dues realitats diferents i desconnectades: la que depenia directament de la política i controlava els nomenaments, i la que era pròpiament la casa, o sigui, les aules, etc. Això ha continuat així fins avui. En aquest sentit, l'Institut reclama un replantejament molt a fons, que hauria de contemplar inexcusablement la presència de la Generalitat i uns estatuts nous.

La llei també va permetre canvis i millores en la situació del personal de l'Institut del Teatre.

Per començar, en un termini mitjà comportava una qualificació professional diferent. D'una banda els professors de l'Institut havien d'esdevenir equivalents als de les universitats, tot i que de moment el tracte burocràtic encara era d'ensenyament mitjà,

i això plantejava dues qüestions: modificar les hores lectives i buscar la manera que es pogués fer una carrera acadèmica. De moment vam aconseguir que tots els interins que hi havia, que aleshores eren gairebé noranta, passessin a ser tècnics superiors. Sense el canvi de titulacions assolit això no hauria estat possible, tot i que, des d'un punt de vista burocràtic —ja ho he dit—, durant anys l'Institut del Teatre va continuar sent tractat com un institut d'ensenyament mitjà, cosa que ara mateix no sé com està. En qualsevol cas, la nova llei suposava més personal i més qualificat, i, consegüentment, comptar amb un pressupost més gran. I calia comptar ràpidament amb el major nombre possible de nous doctors en arts escèniques. Tot això va ser molt complicat, molt complex. I crec que queda clar que en aquesta operació no hi va haver ni la més mínima ingenuïtat per part nostra. De manera que n'estic molt orgullós, perquè sempre ho he viscut com un servei, un projecte en el qual he cregut des del primer dia. Sense oblidar que era un projecte que l'havíem heretat del passat, ja que no fèiem sinó continuar l'esforç que hi havien esmerçat l'Hermann Bonnín i en Pep Montanyès, i, abans, més enre encara, l'Adrià Gual, que des del primer moment va concebre la nostra institució com el centre de tota la vida teatral del país.

La relació de l'Institut del Teatre amb la Diputació de Barcelona devia canviar des d'aleshores.

Nosaltres érem perfectament conscients del que suposava el que havíem aconseguit. I de les implicacions que tenia, començant per la desobediència a la diputada responsable de l'Àrea d'Educació de la Diputació de Barcelona, que —com he dit— tenia un model determinat per a l'Institut completament diferent del nostre; i ens la saltàvem impulsant una llei d'un rang administratiu i polític superior, que imposava a la pròpia Diputació unes normes. Arran d'això, un cop aprovada la llei vaig haver de dimitir; faltaven molts pocs mesos per complir els quatre anys, però no

vaig voler esperar-me. De bon principi sabíem el risc que representava el que fèiem i que, d'alguna manera, aquesta operació ens acabaria passant una factura personal. Perquè, senzillament, des de l'Àrea d'Educació de la Diputació ni s'entenia ni es compartia. I que consti que em puc fer càrrec de la seva posició, perquè la Diputació aportava molts diners a l'Institut, molts, i si els ho agraïssim un milió de vegades encara no seria suficient; però en aquest punt el nostre model era amb tota certesa el que calia defensar. En el fons, potser tot plegat és força lògic ja que segurament només la gent del teatre sabíem què calia fer. La nostra fidelitat havia de ser al país, al futur, al que ara és el món del teatre, i no a una concepció que en el fons era hereva de les reserves que el Noucentisme va tenir respecte al teatre. La Marta Mata, que va ser una gran pedagoga, a nosaltres no ens va entendre, cosa que sempre he lamentat, potser perquè no vaig saber explicar-me bé.

Respecte al finançament de l'Institut del Teatre, vaig intentar que s'hi impliqués la Generalitat.

Pocs mesos després d'haver estat escollit director, vaig tenir una entrevista amb en Jordi Pujol, aleshores president de la Generalitat de Catalunya. L'objectiu era fer entendre a la Generalitat que l'Institut del Teatre era una institució d'àmbit nacional i no tenia sentit que la financés només la Diputació de Barcelona. S'havia de fer, per tant, un consorci. La Diputació acceptava que el formessin la Generalitat, la mateixa Diputació i, possiblement, l'Ajuntament, i això li permetria d'anar reduint la seva aportació durant un període llarg de temps. Era una nova manifestació de generositat; però la qüestió és que la Generalitat no hi va voler participar. En l'entrevista amb en Pujol, l'agost del 1989, em va venir a dir que en aquell moment la prioritat eren els Mossos d'Esquadra i que, per tant, això que li proposava no podia ser. L'anècdota és que va dir: «Però donarem a l'Institut del Teatre la Creu de Sant Jordi». I es va fer un acte en què vaig haver d'anar

a recollir la Creu de Sant Jordi per a l'Institut. Però el que havia anat a buscar a la Generalitat era una solució per a una institució capital per a la vida escènica del país: per a la dansa, per a la formació artística dels actors, dels escenògrafs, dels directors, dels tècnics... Això em duu a recordar què va dir Brossa quan li van oferir la Creu de Sant Jordi: va dir que no la volia, que era com donar un xiclet als qui passen gana. Tenia tota la raó: jo vaig haver d'anar a recollir el xiclet. La Generalitat sempre ha actuat com si la cultura del país en tingués prou amb la creu aquesta.

Durant el teu mandat com a director general de l'Institut del Teatre vas impulsar els cursos d'estiu.

Calia obrir l'Institut a un tipus de docència i de pràctiques que fossin complementàries a les acadèmiques, amb un aspecte lúdic. A més de fer venir professorat estranger, hi vam incorporar cursos de Tècnica Alexander i vam contactar amb els Comediants i també amb la Fura dels Baus perquè els alumnes es poguessin integrar dins les companyies durant les setmanes del curs. Recordo, per cert, una conversa amb la gent de la Fura dels Baus en què em deien que fins llavors sols havien treballat amb homes i no veien clar de muntar un curs també amb dones; i va ser la primera vegada que ho van fer.

També vas intervenir en les publicacions.

Vam redissenyar les col·leccions que editava l'Institut, la qual cosa anava més enllà, evidentment, de canviar-ne les cobertes. Aquí va tenir un paper importantíssim en Lluís Solà, que va plantejar —i de seguida li vaig comprar la idea— de fer una col·lecció amb les traduccions dels corpus dramàtics que era imprescindible de tenir en català. Per exemple, tot Beckett. O tot Brecht. I s'havia de fer en edicions d'un aspecte rigorós i seriós, que prescindissin de la moda. És més: havíem d'anar en contra de la moda, perquè això s'editava no per al moment actual, sinó per sempre.

I aquesta col·lecció, amb el títol de «Clàssics», es va fer, però lamentablement no s'ha continuat. A mi, d'altra banda, m'interessaven els textos de teoria dramàtica. Ja se n'havien publicat, com ara la *Dramatúrgia d'Hamburg* de Lessing, però vam impulsar la traducció d'altres títols dins la col·lecció de «Monografies de Teatre». I també vam publicar el volum *Òpera i drama* de Wagner. Es tractava d'editar amb rigor tot d'obres i textos que cap editorial comercial mai publicaria. Val a dir que això va durar el que va durar, que va ser relativament poc, perquè després del meu mandat s'hi van anteposar altres prioritats. Cosa perfectament lícita, però que ja no era el meu projecte.

Finalment, durant el teu mandat vau continuar convidant molts professors estrangers.

Seguíem la tendència iniciada per en Bonnín i continuada per en Montanyès. Però voldria dir alguna cosa sobre el professorat en general. Perquè, des que l'Adrià Gual el va fundar, l'Institut del Teatre —encara que llavors no en tingués el nom— ha estat concebut com una escola d'excel·lència. Si històricament repassem el professorat que hi havia al primer curs de l'Institut, quan encara era l'Escola Catalana d'Art Dramàtic d'en Gual a principis del segle xx, hi trobem, a banda d'ell mateix, en Pompeu Fabra, en Joan Llongueras, l'Ambrosi Carrion —a qui, per cert, vaig conèixer a París—, tot un repertori de professors que eren el bo i millor del que hi havia en aquell moment, tant en el sentit de la qualitat com en el de ser innovadors o renovadors. Una gent sempre disposada a veure el teatre o les arts escèniques des del punt de vista més modern. El cas d'en Llongueras és claríssim, per la seva aportació a la qüestió musical a partir del ritme. I també seria el cas d'en Gual mateix. Això s'ha mantingut sempre, fins i tot, en un cert sentit, en l'època que dirigia l'Institut en Guillem Díaz-Plaja durant el franquisme: és l'època més negra de l'Institut, però tenia un repertori de professors i professores

excellents. Per exemple: d'interpretació, l'actriu Marta Grau, i d'escenografia, en Josep Mestres i Cabanes. I també hi havia professors d'esgrima, com el polonès Ladislao de Berceviczy —de qui ja he parlat. En aquella època hi havia, també, en Bartomeu Olsina, que era un professor d'interpretació diguem-ne tradicional, però que realment estava molt bé. O l'Artur Carbonell, que era un pintor delicat de Sitges i feia de director i escenògraf. Gairebé sempre hi ha hagut la voluntat que aquesta petita institució la integressin els millors noms de l'escena del país. I quan el model d'en Díaz-Plaja va entrar en crisi —perquè s'ocupava més d'altres coses—, en Bonnín va liderar la renovació de l'Institut. El primer que va fer, juntament amb en Frederic Roda, va ser fixar-se en tot el professorat que era fora de l'Institut, sobretot la gent del Teatre Independent, i van possibilitar que hi entréssim. Va ser una operació realment destacada des d'un punt de vista polític, perquè van aconseguir capgirar la situació aprofitant les esclertes que oferia el final del franquisme, la predemocràcia i fins la mala consciència dels polítics franquistes que eren a les institucions. Així, una gran part d'aquella gent, que s'havien de guanyar la vida fent altres feines —jo mateix n'era un cas—, de cop ens vam trobar cobrant un sou i formant part d'una institució, i a més a més amb la voluntat d'articular uns models teatrals completament renovadors. Per això va ser una llàstima no poder tenir al nostre costat la gran Marta Mata en el pas que es feia cap a una titulació superior, amb tot el que suposava.

La teva etapa com a director de l'Institut del Teatre acaba el 1992.

Vist ara en perspectiva, en fos o deixés de ser-ne el director, puc dir que a l'Institut sempre he tingut una sensació —de la qual ja em vaig adonar quan hi estudiava, però sobretot quan vaig entrar a treballar-hi—: la de percebre que la institució estava bé, que podia ser útil, que la feina que hi fèiem tenia un sentit. I si mires el que ha representat per a la dramaturgia catalana, per a

la dansa i les arts escèniques en general, amb la incorporació, a més, d'assignatures teòriques, de dramaturgia i de direcció, el canvi respecte al que hi havia és brutal: ha millorat la naturalitat dels actors, han millorat les qüestions tècniques, ha millorat la direcció... Per a mi, formar part d'un equip humà com el de l'Institut del Teatre ha estat sempre un dels elements més clarament positius de la feina que hi estava fent. I m'era igual haver de fer d'ajudant d'en Xavier Fàbregas, empaquetar documents a la biblioteca o revisar papers de la col·lecció de l'Arxiu Tomàs, o després acabar sent director general de l'Institut: m'era igual perquè tenia la sensació de ser un engranatge més d'una màquina que estava realment bé, que funcionava i que era útil, amb un esperit de servei públic.

Els viatges als Estats Units i algunes obres literàries
dels anys noranta

Aquell any, el 1992, durant el segon semestre te'n vas a Berkeley com a professor visitant. Per bé que no era el teu primer viatge als Estats Units.

Hi havia anat per primera vegada l'any 82, a Nova York, un desembre. La idea inicial era anar-hi amb en Miquel Bauçà, però al final ell va fallar i vaig decidir de marxar sol. Això explica alguna cosa de la meua novel·la *Califòrnia*, em sembla... En qualsevol cas, va ser un viatge fascinant, perquè hi vaig descobrir el que, de fet, tothom que hi ha anat ja sap: que és com si entressis en una pel·lícula, de tant que ho has vist al cinema. Els Estats Units són un fenomen social, polític i cultural molt ric, contradictori i molt divers; i sense haver-hi estat costa d'entendre la diferència entre el punt de vista nord-americà i l'europeu, i a mi sempre m'ha interessat el món nord-americà, cosa que no m'impedeix de ser-ne crític. Aquell desembre del 82 vaig tenir la sort que allà hi eren els artistes Antoni Miralda, Antoni Muntadas i Francesc Torres

—els quals havia conegut a París a principis del setanta, com he explicat abans—, i em vaig estar a casa d'en Muntadas. Ells em van ajudar a conèixer-hi gent i a veure-hi coses que, si vas de turista, normalment no veus. Per exemple, aquell any 82 vaig descobrir per primera vegada l'artista i músic Laurie Anderson, que aleshores només havia publicat un disc senzill que es deia *O Superman*, i el vaig comprar —a més, era veïna del mateix barri de Tribeca. Passats uns anys, a finals dels vuitanta, hi vaig tornar amb aquella gira que vam fer amb en Castells per voltar per escoles d'art dramàtic. I l'any 90 vam fer amb la Viqui un viatge d'un mes i mig pels Estats Units que va ser deliciós: primer a Nova York, després a Providence i d'allà a Nova Orleans, i anant després de Louisiana fins a Arizona amb cotxe... I quan vam arribar a San Francisco, després d'haver visitat Las Vegas i la Vall de la Mort, al cap d'uns dies ens vam dir que hi havíem de tornar per estar-nos-hi més temps. I ja vam començar a rumiar-hi.

I el 1992 va sorgir l'avinentsa d'anar a la Universitat de Califòrnia, a Berkeley. Una estada que tindrà repercussió en la teva obra narrativa.

En plegar de la direcció general de l'Institut del Teatre el 92, els contactes que tenia van possibilitar que em convidessin a la Universitat de Califòrnia com a professor visitant. Al Departament d'Espanyol i Portuguès hi havia un professor que es deia Milton Azevedo; i hi havia una mena de càtedra que es deia Gaspar de Portolà Catalanian Studies Program —en referència a un soldat i explorador català que havia anat a Califòrnia i en va ser governador—, amb uns catalans que de tant en tant convidaven gent. I, no recordo com, vaig aconseguir que em convidessin. La idea era fer una estada de sis mesos als Estats Units, però de fet vaig estar-n'hi set perquè vaig anar-hi una mica abans per poder llogar un apartament a Berkeley i instal·lar-m'hi. Després hi va venir la Viqui. La meva estada a Fort Collins (Denver) per visitar

la malaguanyada professora i amiga María Pilar Pérez-Stansfield, que havia conegut a Madrid, i el viatge en cotxe fins a Califòrnia són, efectivament, a la base de la meua novella *Califòrnia*.

Què hi vas fer, a Berkeley?

Van ser uns mesos deliciosos, sense cap mena d'obligació. I en comptes de dedicar-me a millorar l'anglès o a participar en la vida universitària, els vaig dedicar, d'una banda, a preparar les assignatures que ja sabia que hauria d'impartir a l'Institut del Teatre quan tornés i m'incorporés de ple a la docència —tot i que finalment no m'hi incorporaria fins al 1995—: havia de fer teoria dramàtica i també literatura dramàtica del període grec, o sigui, la tragèdia i la comèdia clàssiques; i després havia d'explicar el canvi teatral del segle XIX al XX, començant amb Ibsen i acabant amb Beckett. D'altra banda, vaig començar a preparar el llibre *Paisatges de Hopper*: vaig anar a visitar Cape Cod, a l'estat de Massachusetts, i Providence, bàsicament el món per on es movia l'artista Edward Hopper i els seus paisatges, i vaig anar a veure'n els quadres als museus.

***Paisatges de Hopper*, que es publicarà el 1995, no és l'única obra teva vinculada amb els Estats Units, perquè també ho està *Louise: un conte sobre la felicitat* (1993), en què la protagonista hi fa un viatge.**

Louise l'havia començada a escriure abans, però la vaig acabar durant els mesos de l'estada americana del 92. La vaig dedicar a en Josep Maria Carbonell, un company de l'Institut del Teatre que va morir de la SIDA metre jo era allà escrivint la novella i preparant el llibre sobre Hopper. En aquesta obra es veu clarament la influència de Maeterlinck.

I encara tens l'altra novel·la de tema i ambient americans, molt posterior, que has esmentat abans: *Califòrnia*, publicada el 2016.

El 1992 un dels primers llocs on vaig anar va ser a Denver —un indret que té molt de relleu a *On the road*, la novel·la de Jack Kerouac, un autor que m'interessa molt, bé que sense embadalir-me, o potser hauria de dir que m'embadaleix sense interessar-me gaire, no ho sé... Tal com he esmentat, s'esqueia que a Fort Collins, una població a tocar de Denver, hi vivia la filòloga María Pilar Pérez-Stansfield. La vaig anar a visitar i em va ajudar a comprar un cotxe per poder anar amunt i avall. I aquesta situació inicial d'algú que va a Denver i es compra un cotxe per anar a Berkeley apareix a *Califòrnia*. Després la novel·la és tota una altra cosa, perquè hi surten altres personatges, entre els quals hi ha un poeta diguem-ne especial, que vol ser un home natge a en Miquel Bauçà. Però té la motivació primera del viatge del 92 i hi imagino com podia haver estat un viatge als Estats Units amb en Miquel...

Aquest any 92 és important en la teva trajectòria literària perquè guanyes el premi Josep Pla amb *La japonesa*, publicada per Destino. Aquesta novel·la i aquest premi sempre has dit que són els que et van donar més visibilitat.

Jo anava publicant des del 71 —amb el parèntesi de la pausa de mitjan anys vuitanta de què hem parlat— i, per tant, ja tenia vint-i-un anys de carrera literària. I aquella va ser la primera vegada que vaig tenir la sensació que el que escrivia tenia un cert retorn. Que consti que, com a escriptor, sempre he estat plenament conscient del que feia; i, tot i que evidentment m'agradaria que els meus llibres es llegissin, és una cosa amb la qual no compto per endavant. No m'hi faré ric, però jo sé el que faig, cosa que no vol dir que estigui bé o malament, només vol dir que sé el que vull fer. I és veritat que amb el premi de *La japonesa* finalment vaig tenir la sensació d'haver aconseguit un cert

impacte entre el públic. Perquè va ser un dels premis Pla que més es va vendre: fins a 30.000 exemplars, a més d'editar-se en castellà de seguida. La gent me'n parlava, i es remarcava que a la literatura catalana era la primera vegada que algú tractava el tema de l'autisme. La relació amb l'editorial Destino, a més, va ser realment molt bona a través de l'Andreu Teixidor. Ell de seguida em va demanar si tenia una altra obra per publicar. I em va editar *Louise: un conte sobre la felicitat* l'any següent, el 93, i més endavant, el 97, *L'Emperador* —amb la mala sort que l'aparició d'aquesta novel·la va coincidir amb el fet que en Teixidor es va vendre l'editorial i aquesta va entrar momentàniament en crisi, de manera que se'n van deixar de distribuir els llibres, i aleshores la novel·la, tot i que ja se n'havien venut 5.000 exemplars de la primera edició en dos mesos —una cosa insòlita—, no es va reeditar fins anys després. *Louise* també es va vendre molt bé.

Malgrat no tenir cap relació directa amb *La japonesa*, és en aquest mateix any, el 1992, que publiqués les teves versions del poeta japonès Matsuo Bashō.

L'interès per la poesia japonesa venia d'abans. Quan vaig assumir la direcció de l'Institut del Teatre el 88 vaig veure que seria molt difícil, si no impossible, que escrivís, perquè l'Institut era un artefacte descomunal. Però no volia renunciar-hi i em vaig imposar d'anar fent petites versions lliures de poesia oriental, perquè m'agradava molt en Bashō i els haikus —aquests poemes de només tres versos—, i perquè lligava amb la meua recerca de la claredat en l'escriptura i de defugir la retòrica. Crec que la idea d'associar d'alguna manera *La japonesa* amb el món oriental ve d'aquí. Naturalment, el títol de *La japonesa* es justifica perquè la nena protagonista té un cert grau de síndrome de Down i això fa que el seu rostre en tingui un aire. Però el fet que se m'acudís aquest títol de *La japonesa* i no un altre devia ser per aquesta associació de què parlava.



Amb Roser Caminals, Sharon Feldman i Bill Heat als Estats Units, com a escriptor visitant a les universitats de Frederick i Richmond, 2016.

Durant un temps vas tenir interès per la cultura oriental, perquè la novel·la *L'Emperador* (1997), ambientada a la Xina, també surt d'aquí. El procés d'escriptura d'aquesta novel·la, per cert, va ser del tot inusual, oi?

Normalment, les coses de narrativa les penso molt abans de posar-me a escriure. No prenc gairebé mai notes —com a molt, unes notes molt caòtiques— i dins el cap vaig configurant la idea fins que realment ho tinc clar. Però amb *L'Emperador* va passar que un dia, quan feia classes a l'Institut del Teatre, havia d'anar a buscar les claus de l'aula a la consergeria, i recordo que quan les vaig agafar, pam!: vaig veure la novel·la de dalt a baix, sencera, com si m'hagués caigut una bena dels ulls. I em va venir un calfred. Com que ja estava feta, només l'havia d'escriure! I m'hi vaig posar de seguida —bé: vaig fer la classe, me'n vaig anar a casa i llavors em vaig posar a escriure. Va ser brutal, perquè és l'única vegada que l'escriptura narrativa m'ha suposat una joia i una alegria constant mentre va durar. Era curiós: jo no sabia els detalls del que anava a escriure, simplement m'anava sortint. Era com si hi hagués una escultura amagada, colgada de fulles seques, i jo bufava: aleshores sortia un braç, després sortia un peu...

Tot anava sortint sol: ara apareixia Lou Fang amb el seu exèrcit, ara la guerra, ara un riu! I tot anava venint, anava venint... Era apassionant, divertidíssim i emocionant. Mai més no m'ha tornat a passar una cosa així.

Un càrrec a l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona

Acabada l'estada a Berkeley del 1992, tornes a Barcelona, però encara no t'incorpores a la docència a l'Institut del Teatre, sinó que el 1993 passes a ocupar un càrrec a l'Ajuntament de Barcelona, quan n'era alcalde Pasqual Maragall.

Jo estava afiliat a Iniciativa per Catalunya des que es va fundar el 87. I el 93, per l'amistat amb Francesc Vicens, que era regidor per Iniciativa a l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona —i a qui coneixia des que dirigia la Fundació Miró—, i per la coneixença amb l'Oriol Bohigas, que era el regidor principal pel Partit Socialista de Catalunya, em van proposar d'incorporar-me a l'Àrea de Cultura, a la Virreina, com a director dels Serveis Culturals, un càrrec de confiança política. No sé si també hi va tenir alguna cosa a veure l'amistat amb Jaume Bosch, que havia estat vicepresident de la Diputació de Barcelona. El cas és que vaig acceptar, i que vaig treballar molt amb l'Eulàlia Vintró, aleshores tinenta d'alcalde de l'Ajuntament de Barcelona, i amb el coordinador de l'Àrea, en Miquel Lumbierres, a qui també coneixia. M'incorporava a un equip directiu on també hi havia en Jordi Carrió, que s'encarregava dels museus, i en Víctor Blanes, del Grec i les festes, amb un grup magnífic de tècnics de primera categoria. El càrrec de l'Ajuntament el vaig exercir els tres anys que quedaven de la legislatura. I crec que la meva aportació —ho dic modestament—, a part de la gestió del dia a dia, va ser la resolució de dos problemes. Un, que no estava dins la meua àrea i que es trobava en una via morta, era el de les biblioteques. La Diputació havia començat a fer la Xarxa de Biblioteques a totes

les poblacions de més de 5.000 habitants, la qual cosa era un èxit fantàstic: els ajuntaments hi posaven el terreny i la Diputació, l'edifici i els funcionaris. A Barcelona en concret, tot i que s'havia començat a fer una biblioteca amb vista a les olimpíades del 92 i es volia que hi hagués una biblioteca a cada districte, pràcticament no s'hi havia fet res. Aleshores li vaig dir a la Lali Vintró que ho havíem de fer. Vaig parlar també amb en Francesc Vicens i amb l'Oriol Bohigas, perquè en Bohigas sempre deia: «Les biblioteques s'han de fer, les biblioteques s'han de fer!». I vaig dir: «Doncs fem-les!». I, malgrat que quedava fora del meu àmbit, m'ho van delegar. Aleshores vaig començar a concretar el pla per a les biblioteques de Barcelona, una per a cadascun dels deu districtes. Posteriorment, en Ferran Mascarell va fer publicar el Pla de Biblioteques de Barcelona 1998-2010; però, tal com s'hi reconeix en una poc generosa nota a peu de pàgina, inicialment el pla el vaig començar a preparar jo amb el meu equip de la Virreina, cosa que sí que reconeix àmpliament l'Oriol Bohigas a les seves memòries. En fi, coses que passen...

I la teva altra aportació a l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona?

Em vaig adonar que no tenia sentit que el funcionament de tota l'Àrea depengués de l'administració central de l'Ajuntament i que, en contrast, allà dintre hi hagués una mena de bolet que funcionava autònomament: l'Institut Municipal Barcelona Espectacles —l'IMBE, que ja he esmentat. A mi em semblava, des del meu càrrec, que el que calia fer era una cosa semblant a la que havia fet a l'Institut del Teatre: crear un organisme autònom, l'Institut Municipal de Cultura, que ho agrupés tot. Recordo que, davant la proposta, algú va dir: «Ah, el Coca es vol carregar l'IMBE», i jo vaig dir: «Jo no em carrego res: el que proposo és una entitat superior que resolgui els problemes». La Vintró i en Vicens hi van estar d'acord i vam tirar endavant la creació d'un

Institut Municipal de Cultura, que després es va dir Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), encara existent. El projecte el va assumir Iniciativa per Catalunya i el va incorporar al programa de govern de la ciutat. I després de les eleccions els socialistes van dir: «D'acord, però al capdavant ha d'haver-hi un socialista». I hi van nomenar com a responsable en Ferran Mascarell, el qual em va oferir de ser al patronat, ja que tot venia d'una proposta meva.

Aquestes iniciatives les vas dur a terme a l'Ajuntament de Barcelona entre el 1993 i el 1995.

Ara que hi penso, encara vaig fer-hi una tercera cosa. A Barcelona es filmaven moltes pel·lícules i també documentals, però aconseguir-ne els permisos era una cosa terriblement embolicada i molt burocràtica. I vaig crear una petita comissió, en què hi havia en Fèlix Riera, en Pere Portabella i en Domènec Font, per analitzar què podíem fer per al cinema —que no fos un festival, que és el primer que se li acudia a tothom. En Pere Portabella —a qui coneixia des del 67— va dir: «El que caldria fer és agilitzar els tràmits dels rodatges i crear una finestreta única». Com que, quan treballo en llocs de gestió, el que acostumo a fer és escoltar la gent i mirar de dur a terme les idees que proposen, i aquesta em va semblar sensacional, vaig preguntar a tothom si hi estava d'acord. I com que va ser així, vaig parlar amb la Lali Vintó, l'Oriol Bohigas i en Francesc Vicens per explicar-los el nostre propòsit. I es va pactar amb l'alcalde Maragall la presentació d'un projecte per crear una finestreta única i un programa que es deia Barcelona Plató, que funcionaria així: si tu volies filmar el que fos, anaves —com si diguéssim— a una finestreta, et deien que tornessis en una setmana, i quan hi tornaves et donaven el permís i ja estava tot. Així s'eliminaven aquells tràmits interminables. Això va multiplicar la quantitat de filmacions que es feien a Barcelona, perquè de cop tot era fàcil i ningú no havia de passar-se hores anant d'un despatx a un altre. Aquestes tres van ser,



Foto del muntatge *Parlàvem d'un somni*, en què es representa una trobada irreal entre Pasqual Maragall i Maria Aurèlia Capmany, interpretats per Òscar Intente i Anna Güell, al Teatre Nacional, 2017.

doncs, les meves aportacions en aquest càrrec a l'Ajuntament de Barcelona; sense oblidar una cosa anomenada «L'aventura de llegir» i, tal com deia, el dia a dia, i les subvencions, etc. Aquest període a la Virreina, que va ser fantàstic, i en què m'ho vaig passar molt bé, va ser possible gràcies a una excedència especial de l'Institut del Teatre. Perquè no me'n volia desvincular del tot: volia deixar clar que el meu lloc era l'Institut del Teatre i que, fos on fos, era des de l'esperit d'aquesta institució que jo treballava.

La docència a l'Institut del Teatre. Repercussions en l'obra literària

I el 1995 tornes a l'Institut del Teatre per fer-hi classes de Literatura Dramàtica i de Teoria Dramàtica.

L'assignatura de Literatura Dramàtica es feia al llarg dels quatre cursos: a primer tractàvem el període grec antic, o sigui, la tragèdia i la comèdia clàssiques; i després la literatura llatina, el període del Renaixement, Shakespeare, el teatre castellà del Segle

d'Or, el neoclassicisme francès, etc., fins a acabar amb un període que anava des d'Ibsen fins a Beckett. Com que, d'altra banda, Teoria Dramàtica inicialment no era una assignatura, la Teoria es donava conjuntament amb la Literatura. Però a mi em va semblar que valia la pena de dedicar un trimestre a la *Poètica* d'Aristòtil i vaig batallar per convertir-la en assignatura, cosa que vaig aconseguir. La Teoria era la lectura i el comentari de la *Poètica*, que em semblava que donava una base per entendre el fet teatral occidental. I a Literatura, el mètode que hi aplicava era proposar una lectura contextualitzada dels textos dramàtics a partir més o menys de la teoria de la recepció —si calia, fent-hi una mica de trampa, perquè naturalment les cronologies de l'antiguitat no són del tot segures i a vegades no pots concretar-ne els anys. A l'hora de tractar d'Èsquil, per exemple, els manuals corrents diuen d'ell que era un aristòcrata i un autor conservador. I això, depèn: perquè si llegeixes una mica bé l'*Orestea*, veus que és una defensa radical de la democràcia i dels postulats polítics que culminaran en Pèricles. I, per tant, no sé d'on treuen el seu conservadorisme, perquè jo no li sé veure aquesta marca reaccionària. De Sòfocles, en canvi, diuen que era fantàstic perquè se situava al punt mitjà ideal de no sé què; i d'Eurípides, que era una porqueria perquè ja ho desmuntava tot. Això, com dic, surt als manuals, i en el cas d'Eurípides deriva també d'una lectura molt parcial de Nietzsche. I no, de cap manera! Al senyor Èsquil l'hem d'estudiar en el seu context i hem de veure què vol dir precisament aquesta articulació monumental de les quatre obres que formaven l'*Orestea* (incloent-hi el drama satíric perdut). Si, per exemple, llegeixes *Els perses*, t'adones —em sembla a mi— que Èsquil no té res, absolutament res, de reaccionari. Així és com afrontàvem les obres: a partir d'un principi que era la pèrdua de respecte a l'autor, o sigui, desmuntant qualsevol mena de mitificació de l'autor i mirant de fer hipòtesis de què podien entendre els espectadors de la seva època. Jo havia llegit Hans

Robert Jauss i Wolfgang Iser, i feia adaptacions lliures de les seves teories de la recepció. Em semblava, i em sembla, que llegir des d'aquesta perspectiva era enormement útil.

Com la fèieu, la contextualització de les lectures?

A les classes, bàsicament plantejava els textos de manera que suposessin per a l'estudiant un trencaclosques que calia encaixar en la realitat. Per posar un exemple: no es poden entendre —em sembla a mi— *Les troianes* d'Eurípides sense tenir en compte l'ocupació de l'illa de Melos per part dels soldats grecs, perquè en el decurs de la guerra del Peloponès els de Melos van plantejar que volien ser neutrals. Els atenencs es van negar a admetre aquesta intenció política i, tal com havien anunciat, van matar els homes, van agafar les dones i les criatures, se les van endur a Atenes i les van regalar o les van vendre com a esclaves. A *Les troianes*, el que fa Eurípides és acusar els espectadors de la seva època dient-los que són tots uns mentiders, uns hipòcrites, perquè tots tenen esclaus a casa. És una acusació directa. I l'obra, per tant, no és un artefacte sobre el mite i sobre Troia: està parlant *també* d'una realitat, i està dient als seus contemporanis que els mites no són història, que serveixen per a cada moment. El que fèiem a classe, doncs, era llegir les obres fent hipòtesis sobre com podrien ser interpretades dins el seu context. En el cas d'aquest període clàssic, a més a més, sempre remarcava que no estem parlant de teatre: estem parlant de literatura dramàtica, perquè no sabem ben bé com es representaven les obres. I aquesta distinció, el concepte de literatura dramàtica, a l'Institut del Teatre bàsicament el va introduir i desenvolupar Jaume Melendres, que va ser un professor de teoria i de literatura extraordinari.

La feina de documentació era essencial, doncs.

Sí, però, tal com ja he dit, jo no soc un expert. En la definició de les assignatures teòriques de l'Institut, la persona que més hi

va influir en aquells anys, de fet des dels setanta, va ser, tal com he dit, en Jaume Melendres. També hi havia en Josep Maria Carandell, que feia unes classes que agradaven molt als estudiants, però eren unes classes més que res simpàtiques, en què acabava explicant batalletes intel·ligents, cosa que sempre distreu i agrada. Però qui realment ho va fer bé i de manera seriosa, i va deixar empremta, va ser en Jaume Melendres. I jo, sense pretendre ser en Jaume, sí que pretenia de fer un plantejament que no fos pin-torenc: volia que cada obra forcéss l'estudiant a fer un esforç per entendre'n el context, tant des d'un punt de vista religiós com polític, social, dels costums, etc.; o sigui: prenent en consideració quines eren les condicions en què es donava tot el que deia el text, la recepció que se'n feia hipotèticament en el seu origen, les recepcions que se n'hagin fet després, la que en fem nosaltres... I en vaig anar aprenent de mica en mica. Els primers cursos anava molt de bòlit, em passava hores i hores preparant les classes i prenent notes. I arribava a l'aula i tenia la sensació que en un quart d'hora els alumnes es menjaven la teca que els havia preparat, i quan ja l'havia acabada encara quedava una hora de classe...

Tots els qui fem classes ens hi hem trobat.

La qüestió és que en vaig anar aprenent, i també em vaig poder anar relaxant. Encara em trobo exalumnes que em diuen: «Me'n recordaré tota la vida de com explicaves el començament de *John Gabriel Borkman* i de com, en les primeres paraules de la mare, hi és tota l'obra sencera». I això és exactament el que intentava fer. Perquè no es pot entendre Ibsen —tornem-hi: em sembla a mi— sense saber, primer, que havia muntat més d'un centenar d'obres de teatre francès, de les *pièces bien faites*, les de teatre diguem-ne de boulevard; també que li agradava molt llegir novel·les policíiques, que era un gran lector de la Bíblia i que, de jove, d'alguna manera havia militat en una mena

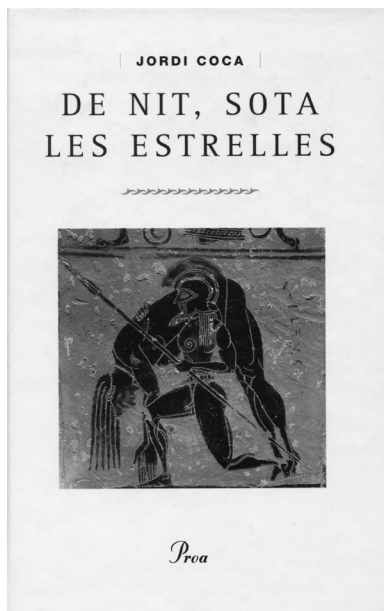
de socialisme, en moviments socialistes quasi revolucionaris. Aquestes quatre coses són essencials per entendre el que ens volen dir les obres d'Ibsen. Tenint en compte que en alguns casos —no en tots— al darrere hi ha models clàssics. Això és el que jo plantejava a classe.

Hi ha novel·les teves que es poden relacionar amb aquesta faceta de la docència a l'Institut del Teatre i amb l'interès, per exemple, per la literatura grega clàssica. Com ara *La faula dels ocells grecs* (1997).

Aquesta novella i *De nit, sota les estrelles* sorgeixen dels seminaris sobre Aristòfanes que feia a l'Institut del Teatre. *La faula dels ocells grecs* és una novellització d'*Els ocells* d'Aristòfanes. Però hi novel·lo el que no diu Aristòfanes, perquè l'autor grec no parla de la construcció de la ciutat: ell el que fa és parlar d'aquell humà que es pren les herbetes i, pum!, se'n va cap al cel... Però la ciutat no surt a *Els ocells*, no se'ns explica com es construeix en el territori dels ocells. I, en canvi, a la novella es desenvolupa tota la construcció de la ciutat a partir de la idea de la corrupció. És una novella molt política en aquest sentit.

També ho és l'altra novella que esmentaves: *De nit, sota les estrelles* (1999).

Aquesta obra és una broma, una construcció novellística a partir de la idea que un polític trampós vol recuperar els clàssics no perquè les tragèdies li semblin importants, sinó perquè no canviï res, perquè tot continuï igual i pugui seguir manifestejant. Aleshores, com que tots els tràgics són morts, ha d'anar a buscar-los a l'Hades. I se n'hi va juntament amb Dionís, i allà es fan la guitz a l'un a l'altre, dient mentides, moltes mentides. Ell, a més, tot això ho explica ja mig foll a un esclau, en ple deliri. És una llàstima que aquesta novella no hagi tingut sort.



Coberta de la novel·la *De nit, sota les estrelles*, de 1999.

El món del teatre i de l'espectacle el fas aparèixer sovint en la teva narrativa, tot i que en algunes obres és un element molt rellevant i en altres hi té una presència més circumstantial. Abans parlàvem sobre *Dies meravellosos* (1996), que s'articula al voltant d'una companyia teatral, i hi ha també *La nit de les papallones* (2009), que tracta del món del *music hall*.

És un homenatge a la vedet i *stripper* Christa Leem, a qui vaig conèixer. Amb en Joan Castells havíem decidit de fer un retrat complet d'El Molino, perquè pensàvem que un dia aquell local desapareixeria i valia la pena que tot quedés documentat: la decoració, les estructures arquitectòniques, l'ambient, les olors, les dramaturgies, les músiques... És una aventura que vam emprendre amb el fotògraf Joan Fontcuberta. Durant un any vam fer moltes anades al Molino, i la senyora Fernanda, que n'era la

propietària, ens va donar tota mena de facilitats per fer aquest treball. Teníem el llibre emparaulat amb una editorial, però finalment no es va poder publicar, de manera que en Fontcuberta va deixar de fer fotografies i el projecte va quedar aturat. D'aquí va sortir, anys després, *La nit de les papallones*. Quan la vaig escriure tenia un altre títol, però l'editorial em va suggerir de canviar-lo i ho vaig acceptar —per bé que el títol original era infinitament millor: *El joc etern*. Perquè la novella tracta d'aquest joc malèvol de la perversió de la nit, de les drogues, de la perdició, de la joventut que s'equivoca i comet errors, i s'hi fa la pell. El personatge de la Christa, que a la novella es diu Carla, és víctima d'aquest joc etern. A l'Institut del Teatre, per cert, anys abans havíem fet una sessió de treball amb la Christa, la senyora Fernanda i el Negrito Poly, per estudiar precisament el fenomen del *music hall*. De fet, jo la Christa l'havia vist treballar per primera vegada al Barcelona de Noche, en un espectacle on treballava l'Àngel Pavlovsky, a qui jo coneixia. Després la vaig anar seguint fins a coincidir a El Molino, quan en Castells i jo estàvem fent aquell estudi que he esmentat. Com pots veure, d'una manera o altra tot passa sempre per l'Institut, a la meua vida.

L'aparició del món del teatre és més circumstancial a *Sorres blanques* (2006), quan la protagonista es representa a si mateixa com una actriu, entre altres possibles identitats.

Sorres blanques juga amb la idea del calidoscopi i la fragmentació. És una fragmentació o una idea de moviment que ve de Duchamp i de l'obra *Nu que baixa una escala*. De fet, el motiu principal de la novella és aquella dona que cada dia baixa l'escala i que és presonera del seu marit, el qual resulta ser un triomfador i, alhora, un penques. I ella, que en el fons no sap què fer, que se sent mig puta i mig utilitzada, mig burgesa i mig tractada injustament, no reacciona. Però tot això vist com una fragmentació. Aquesta idea de la fragmentació també ve de l'escriptor

suís Max Frisch, un autor que en el seu moment em va agradar molt i que ha quedat com una figura de segona divisió, malgrat que algunes de les seves obres em semblen molt interessants. En té una que es titula *Posem que em dic Gantenbein*, una novel·la que, quan la vaig llegir, la vaig trobar extraordinària, perquè en Frisch hi juga amb la qüestió de la identitat, la fragmentació de la identitat dels personatges. I això em va influir conscientment en escriure *Sorres blanques*, que duu com a epígraf una citació d'aquesta novel·la. En un altre sentit, la qüestió de la identitat també es troba a *La japonesa* i a *Lena*.

Tampoc no vas desapropiar l'ocasió de fer aparèixer el món teatral, tot i que novament de manera circumstancial, en aquesta darrera novel·la, *Lena* (2002).

Lena és la conseqüència d'uns quants viatges a Suècia. Em sembla que hi he estat quatre vegades, i les dues primeres estan vinculades amb la novel·la. La protagonista de *Lena*, que dona nom al llibre, és una mena d'especialista en literatura clàssica que assessora companyies dramàtiques, i per aquí hi apareix el món del teatre. Però sobretot hi apareix perquè en un d'aquests viatges vaig descobrir una cosa que em va fascinar: els teatres flotants. Com que l'entorn d'Estocolm és una mena de bassa amb moltes illes, a l'estiu hi ha uns vaixells petits que tenen un escenari on fan teatre flotant, o sigui, van d'una illa a l'altra tot fent teatre. Una nit vaig veure una representació en un d'aquests vaixells i vaig quedar absolutament meravellat. I ho vaig fer aparèixer a la novel·la. Amb tot, més que el teatre en concret, el que hi ha a *Lena* és la influència del món antic i de les tragèdies a través de la idea del fat, de la maledicció, del mal latent que hi ha al darrere del personatge femení —de la culpa, per dir-ho amb un terme cristià. Resulta dur tenir una gran capacitat intel·lectual, com és el cas de la protagonista, i tanmateix deixar-se arrossegat per tota una sèrie de coses negatives, pel sentiment de

culpabilitat, de no saber si és culpa seva que la filla tingui leucèmia i que matessin la seva germana.

Tens altres novel·les en què apareix aquesta noció de la culpa.

Una culpa que, en tant que cristians, no sé pas si ens la podem treure de sobre... Ara: del fet que diverses de les meves novel·les comparteixin una sèrie de característiques, me'n vaig adonar un dia i en vaig parlar amb l'Àlex Broch —perquè jo, mentre les escrivia, no n'era conscient. Amb en Broch vam convenir que es podrien organitzar en tres grups: un seria el de les obres de mena intimista, un altre seria el de les que fan crònica d'un temps, i el tercer seria el de novel·les relacionades amb el mite, la llegenda o la falla.

En el primer grup, el de les novel·les intimistes i del sentiment de culpa, a més de *Lena* hi entraria *En caure la tarda* (2012).

En caure la tarda és un Robinson Crusoe. Durant un temps, ara no sabia explicar per què, em vaig sentir massa tancat a casa. Potser perquè hi passava moltes hores escrivint... La novel·la es podria relacionar amb *Cara d'àngel*, pel personatge de l'home gran i tèrbol, i amb *Lena*, perquè al darrere del protagonista hi ha, aquí potser més clarament, la sensació d'una culpa, d'alguna cosa amagada, que és doble: havia enganyat la seva dona amb la cunyada i, al mateix temps, no sabia si havia actuat com calia en l'accident que van tenir, i dubtava, doncs, de si n'era culpable. A l'origen d'aquest sentiment de culpa hi ha el moment vital d'un home ja gran, feixuc, molt cansat de treballar, que arriba a la seva caseta a Horta un divendres, un dia horrorós que plou a bots i barrals, i es passa la tarda i la nit tancat i envoltat d'aigua, intentant reconstruir-se per quan pugui tornar a sortir, mirant d'aclarir de què és responsable i de què no. És com si el temps s'hagués aturat, alentit, o una mena de no-temps.

Aquesta novella té punts de comparació amb *El diable i l'home just* (2014), perquè el protagonista també es replanteja per què ha fet el que ha fet i com s'ha relacionat amb tota la gent a la qual escriu cartes.

En caure la tarda és una obra diguem-ne alentida, perquè hi ha aquest individu que, tot sol, durant unes hores —no arriba a un dia sencer— va recordant i evocant; *El diable i l'home just* crec que és una novella més potent. És una mica el llibre bíblic de Job, i per això n'hi ha una citació a l'inici, que és profundament existencialista: «Si també he de morir, per què viure encara?». Com dient: quines ganes de patir! Qui no es plantegi aquesta pregunta no sé si pot sortir al carrer. Sabem que hem de morir, molt bé, però mentrestant vivim: per què? Per què no acabem abans? Jo crec que a *El diable i l'home just* vaig llaurar bastant a fons en aquesta qüestió. Vaja, em sembla.

El segon grup de les teves novel·les serien les que fan la crònica d'una època perquè en situes l'acció en diversos moments de la nostra història recent. Hi entrarien *Dies meravellosos* (1996) —de la qual ja hem parlat—, *Sota la pols* (2001), *La noia del ball* (2007) i *Els ulls dels homes mentiders* (2018).

Sota la pols és el resultat d'una mena de fatiga de la ficció, o sigui, de l'escriptura basada en la invenció de fets. Jo tenia ganes de parlar de la veritat i de mi mateix —perquè és clarament autobiogràfica, malgrat que no és una autobiografia sinó una novella, i això que dic no és cap contradicció ni cap paradoxa—, i hi surt la infantesa i la joventut, amb la sensació de viure, aquella època de la postguerra, com sota la pols, colgat de porqueria. També hi apareix la família i l'avi, el qual tindrà continuïtat a *La noia del ball*, que és una obra que es refereix als ambients anarquistes dels anys trenta. Quan vaig acabar *Sota la pols* em va semblar que, des del punt de vist precisament de la crònica, dels fets històrics, faltava alguna cosa, i vaig voler plantejar-me

d'escriure un text narratiu des de la perspectiva de la dona, de la mare. No n'estic descontent, però el personatge em va quedar potser massa Rodoreda, i la veritat és que la meua intenció no era ben bé aquesta. Ara, el tàndem, les dues novel·les juntes, crec que funciona, i per això se'n va fer una edició en forma de díptic que duu per títol *El silenci del món*.

Si ordenéssim cronològicament les quatre novel·les d'aquest grup per l'època que tracten, *La noia del ball* s'inicia en els anys anteriors a la Guerra Civil; després, a *Sota la pols*, avances des de la guerra fins als primers anys de la postguerra; *Els ulls dels homes mentiders* tracta sobretot de l'any 68 i *Dies meravellous*, de l'època de la Transició. Curiosament, ara ordenades per l'època que tracten queden en l'ordre invers al de les respectives dates de publicació, amb l'excepció d'*Els ulls dels homes mentiders*, que és la més recent.

Aquesta novel·la me la van encarregar. És l'única vegada que he escrit una obra per encàrrec. En Francesco Ardolino em va dir que la gent de Comanegra feia una sèrie de novel·les, «Matar el monstre», que parlaven de Barcelona en una època determinada, i a cada autor se li proposava que triés un any. Jo els vaig dir que l'únic sobre el que m'interessaria escriure era l'any 68. S'hi van avenir i vaig articular aquesta novel·la sobre un personatge que, per raons de la vida universitària, es veu obligat a marxar a París. No viu el Maig del 68, però hi va el 69 i es troba la ciutat patint el trauma post-68. Hi ha, també, el fet que aquest jove sent, en el fons, un autèntic desig per la seva mare, de manera que hi ha un incest latent, però que és un incest clarament polític, perquè la mare representa el català o, en aquest cas, la catalana que, sense adherir-se clarament al franquisme, està disposada a conviure-hi sense problemes. Val a dir que aquest desig del fill per la mare també encarna, en certa manera, la temptació del franquisme, perquè hi ha una generació que actua com

si no hagués passat res, com dient: «Doncs, mira: amb en Franco tampoc no estàvem tan malament». La mare, sigui com sigui, talla la situació i, aprofitant la circumstància política, envia fora el fill per allunyar-lo.

El tercer grup de novel·les seria el vinculat amb el mite o la llegenda, on entrarien les obres sobre temes clàssics de què ja hem parlat, com *La faula dels ocells grecs* (1988) i *De nit, sota les estrelles* (1999).

I també *L'Emperador*, dins la qual, tot i que no hi tingui res a veure, hi ha més d'Èsquil i d'Homer que no del món xinès —per exemple: la descripció de les guerres, que és el que més me n'agrada, té molt d'Homer.

Talment com aquestes novel·les vinculades amb l'Antiguitat clàssica es poden relacionar amb les teves classes sobre Literatura Dramàtica a l'Institut del Teatre, creus que també poden haver influït en la teva narrativa les classes de Teoria Dramàtica i sobre la *Poètica* d'Aristòtil?

En la majoria de les novel·les que hem esmentat hi ha un tret comú: la renúncia a l'articulació argumental tramposa. Doncs això ja es troba a la *Poètica* d'Aristòtil. És a dir: si tu construeixes una història l'interès de la qual radica en una acumulació de peripècies muntada per enganyar l'espectador, per exemple amagant-li informació, el pots enganyar tant com vulguis, però a la llarga això no funciona, i no funciona perquè no transmet veritat ni sinceritat. És un artifici que juga amb la moda, amb allò que el lector ja sap i espera. El que hi ha d'haver en una obra no és una articulació tramposa de les peripècies, sinó una acció potent, en el sentit grec de la paraula: una praxi que presenti una evolució dels fets que s'estan explicant. I aquesta evolució és la que atreu l'espectador o el lector. Encara hi hauria una tercera opció, segons Aristòtil, que és fer-ho a base del que ell en diu l'aparell, o

sigui, l'escenografia i els sorolls. Tot això continua perfectament vigent. En el meu cas, hi ha un moment en què decideixo renunciar conscientment a articular qualsevol tipus d'argument trampós. El que jo faig és explicar uns fets, una situació i com evoluciona: un home que va a casa d'una dona, coneix un grup d'amics seus, passa una desgràcia, i ja està. O aquesta idea de la fragmentació de *Sorres blanques*. Handke explica, parlant de cinema, que hi ha tres pel·lícules en què el temps i l'articulació dels fets és modèlica: són *La diligència* de John Ford, els *Cortes de Tòquio* de Yasujiro Ozu i *L'eclipsi* d'Antonioni. Jo hi estic totalment d'acord: són tres exemples claríssims en què no es juga mai amb una trama tramposa, sinó que són una cosa senzilla: un viatge, uns personatges que es troben en una situació, un perill extern que sorgeix, i a veure com s'administren els interessos i les reaccions de cadascú. I ja està, no cal enganyar ningú amagant una informació o una altra... Ho explico per mostrar com la *Poètica* d'Aristòtil i les classes a l'Institut del Teatre em van ajudar molt. Cada curs, durant tres mesos, reflexionava sobre aquesta obra. I encara ara hi torno i la rellegeixo de tant en tant, i m'ajuda molt a diferenciar el que és una articulació tramposa i el que és una articulació diguem-ne més neta. No fa gaire, potser uns anys, en vam fer una lectura a casa la Viqui i jo, junts. És un text que a mi em sembla molt important i que em duu a una cosa que he dit sovint: a mi el que m'interessa és mostrar què passa quan aparentment no passa res.

Un altre autor sobre el qual reflexiones durant el teu període de docència a l'Institut del Teatre és Josep Palau i Fabre.

A través de Palau i Fabre es va concretar el meu interès per una hipotètica tragèdia actual. El 1991 vaig publicar un article a *Serra d'Or* sobre la seva concepció d'aquest gènere. L'article segurament no estava gaire bé, però era la primera aproximació que es feia a aquesta qüestió. Recordo que en Jordi Sarsanedas, que

aleshores era el director de *Serra d'Or* —a més d'un escriptor de contes magnífic—, em va dir: «Aquest article l'hauries d'ampliar, perquè aquí hi ha un llibre». Jo en aquell moment simplement em vaig apuntar la idea, sense sospitar que anys després acabaria fent una tesi doctoral sobre el teatre de Palau i Fabre.

Abans, el 2003, fas una edició de les seves obres teatrals sobre el mite de Don Joan i n'escrius l'estudi introductori. Parlaves de Palau a les classes a l'Institut del Teatre?

Jo tenia plena consciència, a l'Institut, que no era un gran professor, però de mica en mica, com et deia, també sé que vaig anar aprenent què era la docència. A més d'aprendre a organitzar els materials, vaig desenvolupar un discurs teòric que fos mínimament i suficientment entenedor perquè resultés útil als alumnes i els ajudés a resoldre els problemes de contextualització de què ja hem parlat. I en aquest procés per construir un discurs teòric vaig sentir la necessitat de parlar d'en Palau i Fabre —de la mateixa manera que de més jove havia tingut la necessitat de parlar d'en Brossa i d'en Pedroló, amb la diferència que ara ja em veia en condicions de fer alguna cosa més que no una entrevista. S'hi va barrejar, a més, una altra circumstància. Des de petit he estat un estudiant pèssim, perquè estudiar m'avorria i no m'agradava, a banda que molt aviat em vaig haver de guanyar la vida i, a més, volia escriure. Com que era difícil de compaginar-ho tot, al final en sortien perdent els estudis acadèmics i sistemàtics i els idiomes. Sempre he anat coix d'aquestes dues coses. I va haver-hi un moment que em vaig dir que m'havia d'aclarir i que havia de ser capaç de desenvolupar un cert discurs teòric i mínimament sistemàtic: sobre la tragèdia, sobre el teatre grec, etc., temes per als quals en Palau i Fabre m'anava molt bé. I encara una altra cosa: no podia ser que fes classes a alumnes que esdevindrien llicenciats i jo només hagués fet, a banda dels estudis a l'Institut —que quan els vaig fer no eren ben bé com els que s'impartien

aleshores i ara—, mitja carrera a la universitat, perquè la de Filologia Catalana, iniciada als anys vuitanta, no la vaig acabar mai. I vaig decidir autoimposar-me una disciplina: faria un estudi sobre el teatre de Palau i Fabre, el qual també em serviria per al doctorat, al qual podia accedir gràcies a la convalidació de la titulació de l'Institut. I amb això regularitzaria i tancaria una etapa.

I vas acabar fent una tesi doctoral sobre Palau, que vas llegir el 2012 i publicar el 2013: *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*.

La meva aportació a l'estudi de Palau és molt i molt senzilla, però crec que té alguna importància perquè m'he endinsat en els seus documents inèdits i he refet la cronologia de les seves obres afegint-n'hi una quantitat considerable d'inèdites: des d'articles fins a assaigs força llargs, passant per obres de teatre, esbossos d'obres, etc. Posar tots aquests textos inèdits dins la cronologia t'obligava a rellegir Palau d'una altra manera. I és el que vaig intentar fer amb la tesi. La meva aportació no és més que això, i potser posar en relleu el pes que hi té l'existencialisme d'arrel no sartriana.

Creus que l'interès per l'obra de Palau i Fabre es reflecteix, d'alguna manera, en la teva producció narrativa? Potser a *Cara d'àngel* (2004)?

En aquesta novella hi ha, certament, un plantejament molt palauifabrià, que és el de l'ideal; o sigui: la dèria del protagonista per la noia que veu en el *peepshow* no és tant un anhel de perseguir-la a ella o el sexe sinó el d'un ideal.

L'escriptura de teatre i la direcció de muntatges escènics

Tot i que el 2008 deixes de fer classes a l'Institut del Teatre, encara t'hi estaràs uns anys com a professor emèrit i faràs

seminaris per al professorat. I és durant aquests anys que comences a escriure obres dramàtiques.

A mi el teatre em costa molt d'escriure. És una de les coses més difícils del món. Si hi ha res que tingui clar és que no soc actor —vaja: no tinc cap capacitat interpretativa—, no soc poeta i tampoc no soc dramaturg. Però, per la meva vinculació al món del teatre, em semblava que ho havia de provar. Ara: m'interessa infinitament més dirigir obres dramàtiques que no pas escriure'n. Així com em sento còmode escrivint narrativa, quan escric teatre sempre tinc la sensació que no hi arribo, que em falten coses, que em quedo a mitges. Potser els textos de narrativa que escric no tenen interès, però en fer-los tinc la sensació que aconsegueixo el que em proposo. I amb el teatre, en canvi, no. Em sembla que no es pot ser més sincer, oi? I ho dic perquè aquest tema de la sinceritat d'un creador és central. Brossa —sempre Brossa— deia que un creador ha de treballar de dins a fora, i no a l'inrevés. Jo sempre ho he fet, sempre he fet el que creia que havia de fer en aquell moment. I mai no he caigut en càlculs ni especulacions crematístiques o d'altra mena —potser ve d'aquí la fredor i la indiferència que m'arriba de la cultura catalana a nivell institucional, tot i que també és veritat que el país no està per gaires plantejaments generosos amb la cultura, ni amb ningú en particular...

Tens tres obres teatrals publicades, totes estrenades. La primera, *Platja negra* (1999), la va dirigir la Lurdes Barba el 1999 a l'Espai Brossa; *Antígona* (2001), es va representar al Teatre Lliure de Gràcia el 2003, dirigida per en Ramon Simó; i *Interior anglès* (2006) es va fer a la Sala Muntaner el 2007, amb direcció de Joan Maria Gual.

Platja negra és, de fet, una *Antígona*: una dona que s'enfronta a l'aparell del partit i, per tant, al poder, i diu: «Plego, això no funciona»; i llavors els altres intenten comprar-la, seduir-la, o li fan retrets. Després vaig fer la versió de l'*Antígona*, que evidentment

està connectada amb les meves classes a l'Institut del Teatre sobre la tragèdia; crec que des del punt de vista de la llengua està bé i funciona, amb la petita aportació de fer que el cor sigui un nen. I *Interior anglès* és un intent —potser no gaire reeixit— de barrejar realitat i ficció a través de dos personatges femenins que estan assajant una obra, i aleshores es mescla i es confon el que passa als personatges i el que passa a les actrius que els estan interpretant; un territori ambigu que jo volia que no quedés clar —però, vaja... A banda d'aquestes obres, hi ha alguns muntatges que es basen en textos escrits per mi: *Tempesta a les mans*, amb Hausson; *Parlàvem d'un somni*, en què proposo una trobada irreal entre Pasqual Maragall i Maria Aurèlia Capmany; o *Ifigènia*, una tragèdia pensada des del teatre d'objectes, que vam fer amb els amics de Marduix. I també hi ha alguns textos inèdits de teatre, però de moment prefereixo no ensenyar-los; no hi ha cap pressa.

Sembla clar que, més que no pas escriure textos teatrals, el que t'atrau és fer-ne muntatges escènics.

Des de sempre. N'és la prova —t'ho explicava al començament— aquella aventura de muntar *El diente*, de l'argentí Julio Imbert, quan encara era alumne de l'Institut. De bon principi el que m'interessava, i no passava necessàriament per l'escriptura, era dirigir, construir, muntar. Però rarament en sorgia l'ocasió i sempre estirava més l'escriptura de narrativa. I eren tants, a més, els fronts que s'anaven obrint, que dirigir anava quedant endarrere. Fins que en Bonnín va fundar l'Espai Brossa i, al cap d'uns pocs anys, un dia, parlant amb ell precisament sobre en Brossa, recordo que li vaig dir: «Sempre que veig un espectacle d'en Brossa tinc la sensació que la persona que el munta el que vol fer són extravagàncies, i això apallassa el seu teatre. És a dir: en Brossa hi veuen una cosa estranya, pintoresca, i és així com el volen fer. Si no és que, en el millor dels casos, se'l tracta com si fos teatre

de l'absurd, quan no en té res, del teatre de l'absurd. Pot ser un teatre poètic, pot ser un teatre potser connectat amb Meyerhold, però de cap manera és teatre de l'absurd. A mi em sembla que s'hauria de fer d'una manera més natural, més senzilla, més simple, sense estranyeses». I en Bonnín, que sempre era —amb mi i amb tothom— una persona positiva i que estimulava iniciatives, em va preguntar què m'agradaria de fer, i li vaig dir: «Hi ha una obra de Brossa que fa molts anys que tinc al cap i que m'agradaria muntar: *Aquí al bosc*», que és aquella peça que ja he esmentat. I em va dir: «Doncs, fem-ho!». I aquí se'm va començar a infiltrar el verí del teatre una altra vegada. Perquè veus que es van concretant aquelles idees que tu has concebut —bé o malament—, t'ho passes bé amb tot el procés d'assajar amb actors i actrius... I aquest verí ja no hi ha manera que te'l treguin de dins. De tota manera, quan a vegades em diuen: «Tu ets director de teatre», jo els dic, fent una comparació: «No, jo no soc pescador, a mi el que m'agrada és pescar, que és diferent». Perquè si ets pescador, vas i pesques qualsevol cosa, el que surti; però si t'agrada pescar, vas a pescar el que vols. Per tant, jo el que no faré, perquè no en sé, és dirigir qualsevol espectacle o posar-me a fer un muntatge molt gros. Si ara em diguessin de muntar un Shakespeare o un Dürrenmatt, amb tants personatges i tants decibels, els diria que no en sé. Ara: coses de petit format amb pocs actors, sí. Muntar-les, no escriure-les, perquè el teatre el fas en equip, amb altres persones, i en canvi escriure és una mena de condemna a la solitud, que de vegades se'm fa molt feixuga.

El teu primer muntatge va ser, doncs, *Aquí al bosc*, de Joan Brossa, representat a l'Espai Brossa el 2001.

Com et deia, la dèria de muntar aquesta obra venia dels anys setanta, quan havia empaitat la Maria Aurèlia perquè en fos la protagonista. Llavors no va poder ser, però ara finalment aconseguia de fer-ne el muntatge. I voldria que es tornés a representar

perquè crec que podria afinar-lo una mica més. De fet, l'he proposat diverses vegades al Teatre Nacional...

Al cap de dos anys, durant el Grec del 2003, dus a escena *Benvinguda al consell d'administració*, de Peter Handke, també a l'Espai Brossa.

Ja veus que sempre són els autors que a mi m'agraden i el món que a mi m'interessa. És el que et deia fa un moment: jo no soc pescador, sinó que a mi m'agrada pescar, que és diferent. Jo no soc director, el que m'agrada és dirigir el que trio.

Al Grec del 2006, hi vas presentar una versió de la *Nausica* de Joan Maragall.

Això va ser un encàrrec d'en Bonnín, que la va dirigir, i té relació amb en Palau i Fabre. Perquè en Bonnín també sentia molt d'afecte per en Palau i n'havia muntat algunes obres. Un dia, parlàvem de la visió que Palau tenia de la *Nausica* de Maragall. I, a partir de les seves consideracions sobre per què Maragall la va escriure, vam fer-ne una versió, reduint-ne una mica el text i canviant l'ordre d'algunes de les situacions.

El 2007, el muntatge que fas és d'un text teu esmentat abans: *Tempesta a les mans*, de nou a l'Espai Brossa.

És una aventura que vam fer amb l'amic Jesús Julve, o sigui, el mag i prestidigitador Hausson, que en Brossa apreciava molt i jo també. Ens va semblar que valia la pena d'intentar fer una cosa junts, i se'm va acudir d'utilitzar la màgia com un llenguatge. És a dir: al muntatge, ell parlava amb els jocs de màgia.

I encara el 2007 i també a l'Espai Brossa, vas fer *Els senyors Borkman*, a partir d'una obra d'Ibsen.

És una versió molt lliure del *John Gabriel Borkman*, amb la idea de transformar aquest text d'Ibsen en un Strindberg, que és un



Quimet Pla interpretant *Krapp*, de Samuel Beckett, a la Sala Beckett, 2008.

autor de qui m'agradaria fer algun muntatge —fa anys que tinc feta una versió de la seva tragicomèdia *Creditors* i el projecte del seu muntatge l'he anat presentant a diversos llocs, però sense aconseguir de tirar-lo endavant.

L'any següent, a la Sala Beckett, fas un muntatge precisament de Beckett: *Krapp*.

És un text que m'agradaria molt de tornar a fer. El gran actor Quimet Pla hi estava magnífic!

Al Grec del 2009 dus a escena un altre text teu, que també has esmentat: *Ifigènia*, que és una versió molt lliure d'aquest mite. I sense moure'ns dels mites, però ara reinterpretats per Palau i Fabre, el 2015 fas el muntatge de *Mots de ritual per a Electra* al Teatre Nacional.

Quan vaig tenir l'oportunitat de fer una obra al Nacional, no diria que em vaig sentir obligat a fer Palau, però sí que vaig pensar que era l'ocasió de dur-hi alguna de les seves peces. Des del meu punt de vista, no va ser un muntatge especialment reeixit. Els actors hi estaven molt bé, però jo probablement em vaig equivocar amb el plantejament general perquè el vaig minimitzar una mica. Però, bé: era la primera vegada que tenia l'ocasió de treballar en un teatre gran i en condicions. I la idea era portar Palau i Fabre al Teatre Nacional.

Que ja no hi ha tornat. I, de fet, que potser s'ha fet Brossa al Teatre Nacional?

S'hi han fet brossejades.

Ara que esmentem el Nacional: el 2010 et van nomenar membre del Consell d'Administració del Teatre Nacional de Catalunya per designació del CoNCA.

Recordo que el primer dia que es va reunir el Consell jo els vaig dir: «Aquí no s'incorpora en Jordi Coca sinó en Jordi Conca». I tothom va riure. Hi vaig estar només un any, fins que vam dimetir del CoNCA i, per tant, vaig marxar del Consell.

El 2013 tornes a l'Institut del Teatre per organitzar-ne els actes del centenari. I entre el 2013 i el 2015 seràs professor de Literatura Dramàtica al centre d'estudis ESART de Barcelona.

A ESART hi vaig ser dos cursos. I durant un any també vaig fer una assignatura a la Universitat de Barcelona, en el que quedava de la Càtedra Ricard Salvat. Però no em va agradar i ho vaig deixar, perquè jo estava acostumat a treballar amb dotze o catorze alumnes i me'n vaig trobar noranta, i no tenia sentit enfilem-se en una tarima i predicar coses que la gent no escoltava.

Tornant als muntatges, el 2015, a més de representar l'obra de Palau i Fabre, vas muntar *El teatre i la pesta*, d'Antonin Artaud, al Teatre Akadèmia.

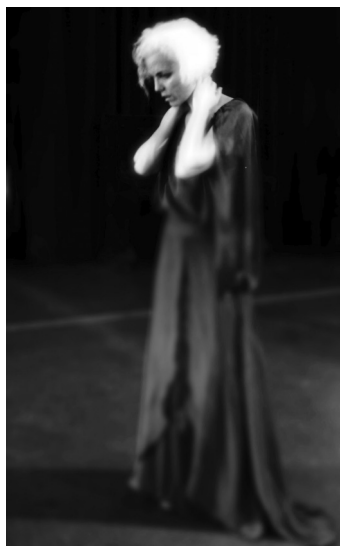
Era la idea de convertir una conferència en un monòleg teatral. L'actriu, l'Esther Bové, ho va fer estupendament.

El 2017 torna a ser un text teu el que portes a escena: *Parlàvem d'un somni*, que també has esmentat abans. El teu segon muntatge al Teatre Nacional.

És una conversa entre Pasqual Maragall i Maria Aurèlia Capmany a partir de textos diversos, alguns dels quals provinents del llibre que va fer en Xavier Febrés amb converses entre en Maragall i la Capmany, com vam fer constar arreu. Jo sentia i sento una veritable estima per tots dos, per en Maragall i per la Maria Aurèlia, i, per tant, em vaig inventar una situació per deixar que s'expliquessin a través de les seves pròpies paraules, recollides per en Febrés i per mi, perquè també hi havia textos meus i dels mateixos protagonistes, procedents de les seves memòries.

I l'últim muntatge, fins ara, és el que vas fer al teatre La Gleba el 2021: *Maleïts bessons...*, diuen *Shakespeare i Beckett*.

Aquest muntatge és com una mena de subproducte del llibre que he fet sobre Shakespeare. Perquè el fet d'haver de rellegir una altra vegada tot Shakespeare m'ha suposat, a part de conèixer una mica millor les seves obres, veure-hi connexions o influències que no sempre són evidents. Per exemple: vaig pensar que *Tot esperant Godot* surt d'una escena d'*El rei Lear*, concretament de l'escena en què Gloucester, ja cec, va acompanyat pel seu fill i es vol suïcidar, i aleshores el fill l'enganya i li diu que és a prop dels penya-segats de Dover, i resulta que no. A partir d'aquí, se'm va ocórrer que valdria la pena d'agafar fragments de diferents obres de Shakespeare i mirar d'apropar-los al món de Beckett, que és un món que també m'interessa molt. Vaig començar a remenar



Esther Bové interpretant *El teatre i la pesta*, amb direcció Jordi Coca, 2015. (Fotografia de Jordi Coca)

les seves obres i a posar de costat fragments de textos diferents, a veure què passava. I un cop ho vaig veure més o menys clar, gairebé sense adonar-me'n vaig pensar que, com que era una cosa petita, es podria provar de fer-ne una mena d'autoproducció mínima. Ho vaig comentar a la Viqui i ens hi vam animar: ella també tenia ganes de fer teatre. Vam buscar una altra actriu, l'Esther Bové, i vam tirar endavant aquesta petita autoproducció. Segurament no és la millor idea del món, però realitzar-la ha servit a la Viqui per tornar a fer teatre i a mi per treure'm les ganes de tornar a fer invents com aquest. En broma ens dèiem: «La propera cosa serà una obra amb tresillo». Vaja: si torno a fer alguna cosa d'aquest estil —que no ho sé—, agafaré algun text de la Marguerite Duras, o de l'Edward Albee, o bé de Pinter, que és un autor que també m'agrada molt, però el que no faré és tornar a aquest concepte de creació o *work in progress*, perquè això és llarg, arriscat i no cal.

El teu interès per Shakespeare ve de molt lluny. A banda de les classes que li vas dedicar a l'Institut del Teatre, quan a mitjan anys vuitanta l'Editorial Selecta va aplegar en tres volums una reedició de les traduccions que n'havia fet Josep Maria de Sagarra —bo i aprofitant els textos preparats per l'Institut—, en vas escriure la presentació.

M'ho va demanar el fill, en Joan de Sagarra. Però és veritat que sempre m'he sentit atret per Shakespeare, i ara que l'he rellegit, encara més.

Aquesta relectura ha culminat en el llibre *El teatre de Shakespeare en el seu context* (2022), de més de 800 pàgines.

És que Shakespeare és un monstre. Del qual m'agrada dir, per cert, que no tenia res de genial, perquè el concepte de genialitat trobo que és incompatible amb el model teatral en què ell es va moure i va viure. Si m'hagués de quedar amb una sola obra de Shakespeare, amb només una... seria molt difícil i, de fet, dubtaria entre dues. Una seria *El rei Lear*, que em sembla que és una catedral, una cosa absolutament meravellosa. Però n'hi ha una altra que a mi m'agrada molt i molt: *Antoni i Cleopatra*. I per què m'interessa *Antoni i Cleopatra*? Perquè aquesta obra destaca pel nivell de construcció del que se n'ha dit «l'infern del personatge», és a dir, el món interior dels personatges shakespearians —ara no recordo si el concepte és de l'historiador de la literatura Stephen Greenblatt, el qual evidentment cito en el meu llibre. Que a *Antoni i Cleopatra* s'arribi a un tal nivell de profunditat diguem-ne psicològica, i que resulti compatible amb una construcció perfectament política, en la qual queda molt clar que no es tracta sols d'un home i una dona, sinó d'un dels líders màxims de l'Imperi Romà i de la reina del gran Egipte, tot això és impossible d'oblidar-ho. A més a més, amb edats diferents: ell ja és un home gran i madur, cansat, i ella és una dona jove, que quan mor té trenta-sis anys, però que ha viscut molt i

ha tingut fills amb Juli Cèsar i també amb Antoni... En aquesta obra hi és tot.

Com ho lligues amb la idea del model teatral de Shakespeare?

Tot el conjunt d'obres que ens han arribat sota aquesta etiqueta de Shakespeare, tan maltractades pel temps, que han passat per tantes lectures i tantes interpretacions diferents, al final acaben sent una mica com una mena d'antologia del que és l'evolució del teatre anglès des del final de l'Edat Mitjana fins al moment de Shakespeare, en el qual podríem dir que hi ha una gran influència renaixentista, o sigui, una influència relativa dels conceptes del Renaixement que arriben a Anglaterra. I que sigui aquesta mena de síntesi o d'antologia, és a dir, el resultat més de l'ofici teatral que no pas del dramaturg, jo trobo que és extraordinari. En les seves obres hi ha també un reconeixement del teatre anterior a ell. Per això no em canso de llegir-lo. I és evident que hi ha obres que no m'agraden gens o que les trobo avorrides. Però fins i tot a l'obra més dolenta hi ha alguns moments que són excelsos. I hi ha les obres menys conegudes, les de l'últim període, anomenades *the romances*, que són una meravella: *Pèricles* és una obra que et tomba d'esquena, però també hi ha *Cimbelí*, *Conte d'hivern*, *La tempestat*... En un altre sentit, hi ha obres que jo trobo absolutament magnífiques, com per exemple *Troilus i Cressida*, on hi ha un tal nivell de cinisme i de brutalitat... Ho resumeix de manera genial Jan Kott quan diu: «És clar: tot això va passar per una puta! Helena era una puta!».

La feina de documentació per elaborar el teu llibre deu haver estat ingent.

He remenat tantes coses per fer-lo que arriba un moment que ja no recordo de qui són algunes citacions que m'han influït o que m'han interessat molt. Però al llibre està tot explicat. I, com a desig o projecte, m'agradaria completar una mica aquest treball

sobre Shakespeare fent una cosa equivalent, però amb dimensió proporcionalment més petita i més humana, amb Marlowe. Perquè sense Marlowe, Shakespeare no existiria. I no existiria, sobretot, aquesta humanització dels personatges, aquest grau d'infern interior dels personatges. Això ve de Marlowe, tot i que d'alguna manera ja hi era en les moralitats i en els interludis. Sempre hi ha un precedent o un model. I Marlowe ho porta a uns nivells de subtileza molt grans. I com que Shakespeare era una mena de Picasso, arrabassava tot el que li interessava i ho feia servir fins on li convenia, i després ho deixava.

En el recorregut que hem fet per la teva trajectòria, hem començat a l'Institut del Teatre, quan hi entres de jove com a alumne, i hem acabat amb un assaig sobre un autor teatral, Shakespeare, que, de fet, no deixa de ser una conseqüència de les teves classes com a professor a l'Institut.

Aquest llibre és com el meu llegat a l'Institut. Tenint sempre present que tot el que hagi pogut fer en l'àmbit teatral està vinculat amb l'Institut del Teatre. I, pensant-hi ara, em pregunto —perquè, sincerament, no ho entenc— com és que he estat capaç de fer tantes coses. Primer, per la meva poquíssima formació, perquè jo m'he hagut d'anar formant a mesura que avançava. Després, perquè sempre m'he hagut de guanyar la vida. I, també, perquè a l'Institut del Teatre, tot i que hi he passat períodes relativament tranquils, com quan hi feia classes i no tenia cap més responsabilitat que mirar de fer-les tan bé com podia, hi he viscut èpoques d'una gran intensitat de feines. I, això no obstant, sempre he tingut l'atreviment d'estar actiu i de provar de fer coses noves. I quan tenia la sensació que ja eren repetides, les deixava —amb el resultat que a vegades les he deixades massa aviat, però ha anat així. Malgrat que no en vull extreure conclusions, hauria de concloure que he volgut fer massa coses i que més hauria valgut de fer-ne només una o dues i fer-les bé. És a dir: ser

un bon professor, o ser un bon director de teatre, o ser un bon novellista... Però no he tingut la paciència necessària. Darrerament, per exemple, em vaig donar a mi mateix tres mesos sabàtics per rellegir els dos volums de la *Història social de l'art i de la literatura* de l'Arnold Hauser, que és un autor marxista que m'agrada molt i a qui respecto —ja sé que per ser marxista se'l considera de segona divisió, però jo el trobo molt important. I en Hauser explica una cosa que és tremenda i en la qual, tot i que jo l'havia llegit i em devia influir, no hi havia reflexionat: és la importància del gòtic. D'això en vaig parlar amb l'amic Marc Cui-xart, que és arquitecte, i ell em va ajudar a entendre que el pas de l'art romànic al gòtic implica passar de la clausura, el tancament i l'espiritualitat reclosa, a la desaparició dels murs i a l'obertura a l'exterior i també a l'espiritualitat. O sigui: el gòtic s'obre a la natura i a la llum, però alhora a l'espiritualitat, una espiritualitat diferent, més complexa, dual —ben mirat, el Romanticisme és molt deutor de tot això, d'aquesta relació de l'home amb la natura, una relació també complexa. Doncs jo potser he tingut sempre aquesta temptació gòtica: sempre m'he sentit temptat a sortir, a moure'm, a buscar coses amb què identificar-me, a trobar un sentit al fet de continuar vivint. Que és la idea de la utilitat i del que és necessari —que també ve de la *Poètica* d'Aristòtil: que no sobri res, que no falti res, trobar la mesura justa... I fins aquí hem arribat, després de tots aquests anys a l'Institut del Teatre fent-hi, no diré aportacions, però sí tot el que m'han demanat i tot el que he considerat que hi podia fer. I sempre intentant aprendre-hi coses, sense deixar de mirar endarrere per poder anar endavant.

Un text de Jordi Coca

Coca ha escrit més d'un miler d'articles, principalment sobre temes teatrals i literaris, publicats en revistes com Serra d'Or, Taula de Canvi i Estudis Escènics; i en periòdics com El Món, El Noticiero Universal, Diari de Barcelona, El País, Avui, El Público, El Observador, etc. El text seleccionat i reproduït a continuació versa sobre un dels escriptors que més el va influir a l'hora de trobar la seva pròpia veu literària, i que també va condicionar, bo i tractant aquí sobre els animals, la seva concepció dels humans.

El Maeterlinck de les flors i les abelles

Deuria ser a finals dels anys setanta o just en començar els vuitanta, quan vaig descobrir l'obra de Maurice Maeterlinck. Fins aleshores aquest autor, que no havia llegit, era únicament un nom, però de seguida vaig quedar fascinat per les primeres peces dramàtiques d'aquest simbolista belga, que encara ara em semblen el més interessant que va escriure. Vaig traduir quatre d'aquestes obres (*La intrusa*, *Interior*, *Els cecs*, *La mort de Tintagile*), publicades en un volum a l'Institut del Teatre el 1984, i dues de les quals es van estrenar dirigides per Francesc Castells (*La intrusa*) i Ivette Vigatà (*Interior*); durant els mesos de maig i juny d'aquell mateix any es van organitzar conferències, concerts, emissions radiofòniques, projecció de films i altres activitats, que es van difondre àmpliament a la premsa malgrat que Maeterlinck era un perfecte desconegut.

En el pròleg del volum que aplegava les peces teatrals també feia algunes consideracions força generals sobre el Simbolisme: per exemple, deia que no es pot parlar d'un únic teatre simbolista, que les tendències d'arrel wagneriana tenen poc a veure amb les primeres peces de falsa aparença realista de Maeterlinck a què m'he referit, que la influència simbolista que es detecta en el teatre escandinau de finals del segle XIX també queda lluny dels muntatges que deuria fer el jove poeta Paul Fort a París, que la tan suposada i com a mínim paradoxal oposició Naturalisme-Simbolisme és més que relativa —tot i que en aquest sentit hi ha una anècdota divertida: Maeterlinck, que era de bona família i a més va guanyar molts diners, va comprar el Castell de Médan, on Zola hi tenia una casa, famosa per les reunions que hi feien els naturalistes; i es veu que Maeterlinck, comparant la casa modesta de Zola amb el seu castell, va dir: almenys aquí i aquest cop, guanyem els simbolistes...

Bromes a banda, pel que fa al Simbolisme em sembla que estariem d'acord en el fet que, més enllà dels tòpics, és enormement difícil definir els límits d'aquest moviment, que més que una escola va ser un estat d'ànim, un tsunami que es va fer evident a finals del segle XIX. Un segle que, tal com diu Jonathan Sperber,¹ «de tant en tant [...] irromp sobtadament en el present amb una claredat i una familiaritat esgarrifoses». I potser per això mateix ara ens hem de fer algunes preguntes: els preraphaelites són un dels orígens del Simbolisme? ¿Ens podem remuntar fins al romàntic Victor Hugo de les *Odes*, que el 1822 deia: «Sota el món real hi ha un altre món ideal que es mostra resplendent als ulls d'aquells que estan acostumats a veure en les coses més que les coses»? ¿Podem considerar el Simbolisme un moviment precursor de les avantguardes històriques pel fet, per exemple, que Alfred Jarry edités a revistes properes als simbolistes? ¿Com es pot dir que els simbolistes no s'ocupen dels problemes socials, per poc que s'hagi llegit Verhaeren i el mateix Maeterlinck? ¿Oi que no és cert que aquest aparegui del no-res a Bèlgica? Només cal revisar els treballs de Paul Gorceix² sobre la fi de segle a Bèlgica. Gorceix ens fa evident l'esclat literari de les tres darreres dècades del segle XIX en aquell país, un esclat que exemplifica el camí que va de Baudelaire al Simbolisme i que, de passada, a part dels noms més coneguts com Émile Verhaeren, Charles van Lerberghe o Georges Rodenbach, ens retorna autors com, per exemple, Max Elskamp, Albert Mockel i d'altres que, per no haver estat assimilats a França, pràcticament no existeixen. En

1 SPERBER, Jonathan. *Karl Marx*. Nova York / Londres: Liveright, 2013; n'hi ha traducció castellana: *Karl Marx*, trad. de Laura Sales. Barcelona: Galaxia Gutenberg i Círculo de Lectores, 2013.

2 GORCEIX, Paul. *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. París: Ellipses, 2000; ÍD. *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Oeuvres poétiques*. Bruxelles: Editions Complexe, 1998; ÍD. *Maurice Maeterlinck: L'arpenteur de l'invisible*. París: LeCri, 2005.

sentit invers, hi ha el precursor no reconegut a Bèlgica, Charles de Coster; però ja se sap què suposa la maledicció de tots els Joans Baptistes: no es pot arribar abans d'hora...

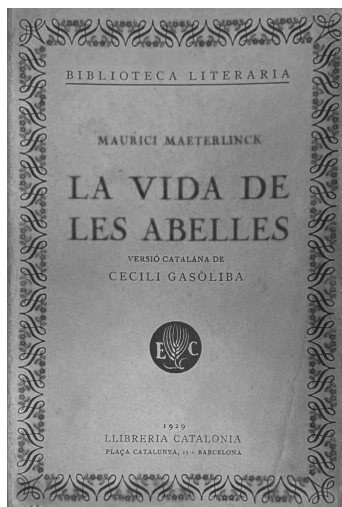
També això de banda, quan avui es parla de Maeterlinck se sol prescindir com a mínim d'un aspecte de la seva personalitat que va ser essencial des de tots els punts de vista, i potser tan important com el teatre. Em refereixo als seus llibres d'assaig, que comencen el 1898 amb *La sagesse et la destinée*, on parla de la injustícia i de la misèria com a malalties socials, de la interacció entre saviesa i destí, de la força interior, de la capacitat de no deixar-se atrapar pels esdeveniments, del fet que només l'heroi-savi pot percebre moments heroics i de saviesa, de com la vida interior conforma l'ànima —un aspecte, aquest, que en certa mesura l'acosta a Nietzsche, i ja em perdonaran la *boutade*... En tot cas, aquesta obra s'edità simultàniament a París, a Londres i a Nova York, i se'n van vendre més de cent mil exemplars, una xifra que aleshores era absolutament extraordinària. «Només tenim una petita influència en un cert nombre d'esdeveniments exteriors», escriu Maeterlinck, «però tenim una gran capacitat de controlar què suposen aquests esdeveniments en nosaltres». Hi ha qui diu que aquest llibre arrela en les cartes de Georgette Leblanc —la seva parella estable des de 1895 fins al 1918, amb moltes infidelitats mútues— i, concretament, en la relació que la promíscua i bisexual Georgette va tenir amb Maurice Barrès, l'escriptor i polític nacionalista del «culte al jo». Maeterlinck va dedicar aquest llibre a la Leblanc en termes molt clars: «Us dedico aquest llibre, que és la vostra obra...»; però amb el trencament de la parella la dedicatòria desapareix a partir de 1918.

Després d'aquest assaig, alternant la poesia amb la producció teatral, ens hem d'esperar tres anys, fins que el 1901 Maeterlinck publica *La vida de les abelles*. Amb aquest llibre, i després amb *La intel·ligència de les flors* (1907), i amb els volums dedicats als tèrmits, *La vie des termites* (1926), i a les seves ancestrals

enemigues, *La vie des fourmis* (1930), es clou el Maeterlinck assagista que ara ens convé de tractar. Però abans d'entrar-hi cal deixar clar que la dedicació de Maeterlinck a l'assaig —molt inferior a la de Bergson, l'obra del qual és més sistemàtica, més profunda i més rigorosa—, es concreta en un seguit de volums que tracten tant de *La mort*, editat el 1911 en anglès, com del que ell anomena *L'hoste inconegut*, un volum escrit abans de la Primera Guerra Mundial i editat a Anglaterra el 1914, que aplega cinc assajos diferents i del qual, malgrat el conflicte bèl·lic global, se'n van editar 20.000 exemplars en una primera edició francesa del 1917, i que es publicà a Alemanya el 1919... En aquest volum es tractava novament de la coneixença del futur, de la força espiritual i, especialment, del cas de Wilhelm von Osten, un alemany obsedit per la intel·ligència dels animals, que el 1912 va ser estudiat en un llibre per Karl Krall, que havia heretat els animals ensinistrats d'Osten, entre els quals destacaven cavalls amb sorprenents capacitats computacionals... En fi, ara es tracta únicament d'assenyalar en quin cercle d'interessos es mou el Maeterlinck assagista, que va influir a tot Europa, i en concret a Àustria i a Alemanya, molt especialment a Polònia a través del moviment Jove Polònia,³ i també als Estats Units, on el 1920 va ser rebut com un mite vivent.

Ja amb el Premi Nobel al calaix, excomunicat el 1914 per l'església catòlica, amb un èxit grandios als teatres, amb un nombre més que considerable d'adaptacions musicals de les seves obres, venent milers i milers d'exemplars dels seus assaigs sobre els temes que hem esmentat, parlant de l'espai (1928), del gran silenci (1934), de l'altre món (1942) o de Joana d'Arc (1948), i d'un

3 DZIURZYŃSKI, Dariusz. «La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne», trad. francesa d'Alexandra Dufour. *Slavica bruxellensia*, núm. 4 (2009), p. 7-21. <<https://journals.openedition.org/slavica/264>> [Consulta: 10 octubre 2022].



Coberta de la traducció catalana de *La vida de les abelles* feta per Cecili Gasòliba el 1929.

llarg etcètera de qüestions diguem-ne curioses, o diferents, el cert és que amb aquestes obres Maeterlinck desperta una admiració que avui costa d'imaginar: viatja arreu del món, fa conferències, escriu guions per a Hollywood, és honorat, viu amb les seves dues senyores —una de les quals, Renée Dahon, té trenta-un anys menys que ell—, es construeix palaus fantasiosos com ara la bogeria d'Orlamonde, que va adquirir el 1935⁴ —ja que, a més de tot això, Maeterlinck estava molt atent als diners i era un autèntic expert en la compra i venda de cases i palaus... Moltes d'aquestes curiositats han esdevingut dades anecdòtiques el conjunt de les quals ha acabat dibuixant un perfil de l'autor belga que no es correspon del tot amb la realitat.

* * *

4 Orlamonde és el nom que Maeterlinck va donar el 1935 a un antic hotel de luxe de Niça, una propietat de quatre hectàrees i una façana de sis-cents metres, comprada a instàncies de Renée Dahon.

Després de l'estrena de *La princesse Maleine* el 1889, i després de l'article de Mirbeau a *Le Figaro* que el consagrava com un dels grans —Mirbeau, per cert, no va ser el primer a parlar-ne: el primer va ser Adolphe Retté, un any abans—, Maeterlinck concreta en poc temps un teatre que, com deien Paul Valéry i André Gide, estava tocat de *nordicitat* i per això mateix a París resultava exòtic. No cal que ara ens hi entretinguem: és un teatre de l'ànima, un teatre de la pura interioritat, un teatre del jo transcendent... Se n'han fet moltes descripcions i ha estat adjectivat de mil maneres, però especialment amb *Els cecs* sembla un precursor del que serà el teatre de Beckett. És un teatre en què, a diferència del naturalisme, no hi ha cap descripció del medi, un teatre amb personatges sense entitat psicològica ni passat, un teatre de la no-acció, estàtic, de situació, del quietisme, i que en paraules de Maeterlinck mateix es proposa «mostrar què hi ha de sorprenent en el sol fet de viure». És el tràgic quotidià allò que busca, l'acció subterrània, la presència del destí. En una determinada mesura nega el teatre mateix si l'entendem convencionalment i, per tant, tendeix cap a la modernitat de la segona meitat del segle xx, tal com comenta Peter Szondi.⁵ Fins i tot l'actor li fa nosa, i hi predomina el personatge sublim, el tercer personatge, el desconegut sense cara, omnipresent en la poètica del silenci.

Aquest món d'intuïcions, de sentits delicats i de sentiments indefinibles, regit per la força del que no sabem, ens remet als tòpics del Simbolisme que, sense deixar de ser veritat, han convertit aquest moviment en una caricatura d'ell mateix. Segons això, el Simbolisme seria un moviment evasiu, que defuig la realitat i que proposa de viure en un món de somieigs, un món platònic ja que compten més les idees que no pas la realitat material.

5 SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956 i 1959; n'hi ha traducció catalana: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, trad. de Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

Deixeu-m'ho dir així: contra els naturalistes, que són científics seriosos, lògics i causals, que busquen d'explicar-nos «la veritat», els simbolistes semblen refugiar-se en la por a la mort i es distreuen amb llegendàries princeses de llargues cabelleres.

Però, naturalment, el Simbolisme no és això; només cal dedicar un moment d'atenció a artistes com, per exemple, el belga Fernand Khnopff, el suís i precursor Arnold Böcklin, o l'alemany Franz Stuck, per adonar-nos que hi ha una altra lectura possible del Simbolisme, una lectura que no és gens evasiva. Més aviat és el contrari ja que les seves figuracions es basen en el *Heimlich* de què parla Freud,⁶ un terme ambivalent que, d'una banda, té el sentit positiu d'allò familiar i íntim, del quotidià, del que és segur; però que, d'altra banda, precisament per ser familiar també es refereix al que està ocult, al secret, a allò íntim en el sentit d'amagat. Si reprimim el *Heimlich*, aquest acaba aflorent transformat en *Unheimlich*, és a dir, en allò familiar que no hauria d'emergir perquè és sospitos i aterridor. Ens és proper, però «desconegut» ja que el rebutgem en la mesura que va lligat a aspectes de nosaltres mateixos que són atàvics, ancestrals, salvatges, sinistres, abominables i animals. Segons això, sota l'aparença inofensiva del quotidià, el Simbolisme menys evasiu ens mostraria amb cruesa l'horror inquietant d'allò que la moral de les classes benestants voldria amagar. Per completar l'ambivalència altament significativa de determinats mots potser podem posar l'exemple del terme *deinon* de què parla Steiner⁷ amb relació al primer estàsim de l'*Antígona* de Sòfocles, cosa que fem

6 FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche* (manuscrit de 1919); n'hi ha traducció castellana: *Das Unheimliche. Manuscrito inédito*. Texto bilingüe. Edición y comentarios de Lionel F. Klimkiewicz. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2014. El 1906 Ernst Jentsch havia escrit un assaig sobre la psicologia del que és sinistre que va servir d'inspiració a Freud.

7 STEINER, George. *Antígonas*. Oxford: Clarendon Press, 1984; n'hi ha traducció castellana: *Antígonas*, trad. d'Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.

per la influència evident que la tragèdia clàssica té en el teatre de Maeterlinck. *Deinon* se sol traduir només per meravel·lós, quan en realitat en grec *deinon* es refereix alhora a allò que és esgarri·fós i aterridor fins a la meravella, especialment amb relació a la natura i els déus: no hi ha moltes coses «meravel·loses» a la creació, de les quals els humans en serien la més gran, sinó moltes coses «esgarri·foses, aterridores fins a la meravella», la màxima expressió de les quals són els humans.

Recordem que Zola tenia interès a convèncer-nos que el Naturalisme calia entendre'l com una evolució de la Il·lustració i que per a ell era evident la continuïtat entre el segle XVIII i el final del segle XIX. En aquest corrent, la raó ho explica tot, sempre té respostes i, si no en té, és que les està buscant amb la certesa que les acabarà trobant. El positivisme, el sistema filosòfic basat en l'experiència i en el coneixement empíric dels fenòmens naturals, conté, doncs, un optimisme cec —per utilitzar un terme propi de Maeterlinck, però en sentit oposat—, que fa viure els humans en la falsa certesa que tot se sap o que tot es podrà saber. Per als positivistes hi ha un determinisme i una causalitat explicables i lògiques, i la feina dels humans és descobrir aquests mecanismes. Potser sí, però el problema rau no en l'actitud de recerca sinó en les certeses que adquirim i en el convenciment que trobarem una explicació final.

Zola sembla oblidar Baudelaire... En l'obra de Baudelaire el Romanticisme entra en crisi i s'obren les portes a la modernitat; neix un home nou i es plantegen les contradiccions i els dubtes que esclataran durant el segle XX i una bona part dels quals ja eren presents en la gran galàxia del Romanticisme mateix. Els simbolistes i, per tant, el belga Maeterlinck, són fills d'aquest esperit.

* * *

Des del Simbolisme convencional resulta certament estrany que Maeterlinck es dediqués a escriure uns assaigs de divulgació que semblen més propis d'un naturalista i que gairebé esdevingués un fisiòleg, un entomòleg, i que fos un apassionat de l'apicultura. Però si ara rellegim aquestes obres d'aspecte pascalià, si es vol ingènues i de vegades perillosament «poètiques», ens adonem que Maeterlinck veu aquest món del insectes de manera no gaire diferent de com veu la vida dels humans. El rusc o el niu dels tèrmits i de les formigues són com societats estamentals en què els individus no tenen drets diguem-ne democràtics. Per tant, quan observa l'organització socials dels insectes i les seves característiques físiques, o quan descriu les estratègies sexuals de les plantes —i quan ens parla de la malaltia i de la mort, dels fantasmes o dels àngels— s'esforça a tractar el conjunt de la creació com una unitat, com un tot que es regeix per unes lleis que fins ara ens són desconegudes —com, per exemple, la quarta dimensió—, o per una mena d'esperit que no hem d'entendre des de la religió i que no necessàriament ha de ser agradable. Maeterlinck anomena de moltes maneres aquest «esperit»: en diu l'esperit del rusc en referir-se a les abelles, o del niu amb relació als tèrmits o a les formigues, o bé parla d'un poder ocult... De fet, amb relació als tèrmits, proposa concretament que vegem el niu com un sol ésser, com una unitat indissoluble cada insecte del qual seria una mena de cèl·lula. Un ésser, una unitat, de vida dura i sense sentit aparent, dominada per l'horror i pel sacrifici de l'individu en benefici de l'espècie.

Aquest plantejament li va suposar una acusació de plagi en què ara no entrarem, però que des de la perspectiva actual sembla desproporcionada ja que Maeterlinck era curós amb la documentació de les seves fonts i sempre es va presentar com un divulgador de temes en què admetia no ser gaire més que un bon amateur, per bé que la dedicació a les abelles el va convertir en força més que això. En tot cas, a la introducció de la vida dels

tèrmit ens explica amb claredat el seu mètode de treball, ja hem dit que bàsicament divulgatiu. Ens concreta que mai no afegeix res de «meravellós» a la veritat, que la veritat ja és escruixidorament meravellosa per ella mateixa, que ha tingut en compte treballs d'entomòlegs professionals dedicats a l'observació científica, que només reporta informacions d'exploradors il·lustres com Livingstone precisament per defugir les fantasies... Sabem que per escriure el llibre sobre les abelles va llegir setanta-set volums diferents sobre aquest tema, i per fer el llibre sobre les formigues va aplegar cent vint-i-vuit volums a la seva biblioteca. A més, duia uns carnets de notes en què acumulava dades i idees... Les conclusions són les que són, però és interessant d'assenyalar que el 1930, precisament quan la seva obra va perdre sobtadament l'interès del públic, Maeterlinck ja ens assenyalava que «el futur no serà dels literats, ni dels naturalistes, sinó dels químics».

Això ens duu a preguntar-nos què és avui Maeterlinck per a nosaltres. D'una banda, els seus textos teatrals han deixat de tenir l'èxit que tenien i —si més no, tal com es representen— han deixat de tenir vigència; de l'altra, també hem dit que després de Bergson els seus assaigs sobre el temps, la durada, la cultura dels somnis o bé la matèria i la memòria, semblen més lírics que no pas científics, de manera que llegir aquest Maeterlinck pensador pot semblar una mica pueril, tot i que si jo fos editor intentaria relançar-lo una altra vegada ja que no deixa de sorprendre quan ens parla, per exemple, de l'aparent mala utilització de la matèria en l'univers: mons deshabitats, energia malagunyada, estrelles i astres de tota mena l'existència dels quals no sembla tenir sentit...

Tanmateix, les obres dedicades als insectes i a les flors, bàsicament darwinianes i que tenien en compte les recerques dels mllors especialistes de l'època —algunes consideracions de Maeterlinck sobre les abelles han estat científicament vigents fins als anys setanta del segle xx—, encara ens són útils en molts sentits.

Són vàlides en elles mateixes en la mesura que mostren amb rigor i amb una prosa suggeridora com tots els éssers vius despleguen unes estratègies d'intelligència o uns instints de supervivència que van de l'adaptació física a l'organització social. No sembla que ara calgui entrar en els detalls, però hi ha la descripció de l'enorme varietat de tèrmits, entre mil dues-centes i mil cinc-centes espècies, la majoria dels quals cecs i incapaços de digerir cap menja sense l'ajut de paràsits; hi ha un apropament als hàbitats que trien: arbres, caus subterranis, muntanyes de matèria acumulada; i també a les sorprenents habilitats que tenen com a arquitectes i urbanistes, per exemple en relació amb els sistemes de ventilació i el control de les temperatures. Maeterlinck també constata la ràpida reacció d'aquests insectes davant d'una emergència o a l'hora de reparar uns desperfectes, la perfecta distribució de funcions entre els soldats, els obrers, la parella reial, l'èpica de les sortides a l'exterior del niu tot i no veure-hi, l'eliminació dels individus sobrers per procediments de vegades espantosos, radicals, amb una regulació de l'espècie sense concessions...

I el mateix podríem dir de les flors, de la seva condemna a la immobilitat i de les estratègies de seducció sexual que despleguen per garantir-se l'existència, una existència imprescindible ja que sense elles no hi hauria món animal ni, lògicament, nosaltres, els humans. A través dels colors, dels perfums i dels moviments, les plantes propicien l'atracció dels insectes o bé la disseminació de les llavors i el pol·len per mitjà d'altres animals o del vent. Els límits entre vegetal i animal no són clars, i a través de mil precisions tècniques i d'una gran multitud d'exemples, Maeterlinck ens fa veure que parlar d'intelligència de les flors no és cap llicència literària. Ens descriu les solucions del món vegetal per millorar o garantir la seva supervivència comparant-la amb els nostres progressos en medicina o en tecnologia, i busca de descriure la «intelligència general», de la qual deriva tot el que s'esdevé a la terra.

Seria llarg i prolix entrar en més detalls. Especialment en el llibre dedicat a les abelles Maeterlinck és precís, poeta i pensador, i diria que rigorosament científic en tot el que fa referència a l'organització social d'aquestes *apis*. El veiem preguntar-se una vegada i una altra qui pren les decisions clau en aquest món on les abelles semblen comunicar-se a través del moviment, i ens descriu en detall que mai no és la reina o la parella reial qui decideix les coses essencials de la comunitat, tampoc no són les obreres, o els mascles de la colònia, ni és cap mena de democràcia perfecta els mecanismes de consulta de la qual desconeixem... Qui decideix sobre la vida i la mort és, tal com hem dit, l'esperit del rusc, el poder ocult, però Maeterlinck admet de seguida que aquestes expressions únicament disfressen el que és desconegut.

Reiterem que el dramaturg belga parla del formiguer com d'un únic individu, de la mateixa manera que el nostre cos és un conglomerat de trilions de cèl·lules. Constata els avenços en el coneixement científic i admet que així s'explica millor el funcionament dels organismes vius, i posa l'exemple de què van suposar aleshores les troballes de les glàndules endocrines o de les tiroides. Però també es demana què regula aquestes glàndules, i acaba exposant-nos un resum d'algunes explicacions que ens hem donat els humans, tot assenyalant, però, que cap resposta no és satisfactòria: es refereix a una intel·ligència que ens és desconeguda, esmenta l'*anima mundi* —l'esperit subjacent en la natura segons determinats filòsofs o religions—, també comenta l'harmonia de Leibnitz, la voluntat de Schopenhauer, la idea directora de Claude Bernard, la providència, Déu, l'atzar...

Quan es refereix a l'animal humà, Maeterlinck ens descriu com uns éssers pràcticament sense defenses. L'esquelet que ens sustenta està recobert d'una carnalitat fofa i, a més, des del punt de vista dels sentits som limitats si ens comparem amb altres éssers vius: tenim menys olfacte, menys oïda i menys vista, correm menys, saltem menys, naixem més indefensos, tenim

menys força, som vulnerables, aprenem lentament, fa poc temps que som al planeta terra... De fet, hi ha una tossuda negació a veure'ns a nosaltres mateixos com a animals, o bé tendim a veure'ns com una mena d'animals *altres*, tocats d'alguna gràcia que voldríem que fos divina. També ens diferencia de la resta el que nosaltres anomenem intel·ligència, però precisament Maeterlinck nega que la nostra suposada intel·ligència sigui gaire diferent de la que tenen els tèrmit, les abelles o les flors. I nega que puguem confondre aquesta intel·ligència general amb la raó que des del positivisme es tendeix a veure com omnipotent. Viure és sobreviure, i això sol ens obliga a desplegar un seguit de tàctiques i d'estratègies instintives, intel·ligents, l'última raó de les quals també desconeixem.

Ja hem dit que aquest Maeterlinck assagista considera vital la ciència en la mesura que ens ajuda a conèixer el funcionament de la vida, però cal precisar que en cap cas no l'hem de veure com una manera d'obtenir certeses definitives. Com a mínim fins ara, comenta, darrere de cada resposta sempre hi ha més preguntes. Cada passa endavant fa més profund el nostre desconeixement. A mesura que aprenem creix el que no sabem del món i de nosaltres mateixos. El món és un tot que cal preservar, i reitera que la intel·ligència es manifesta arreu, en les plantes, en les abelles, en els tèrmit i en les formigues, per molt que en aquests àmbits vulguem anomenar-la instint, bàsicament per singularitzar-nos. En un moment determinat ens diu que si fóssim abelles que observem els humans, ens sorprendria desagradablement la poca lògica i la injustícia de la nostra organització del treball i del repartiment de la riquesa, i també com desaprofitem els recursos de la terra. Tanmateix, cal admetre que les nostres reduïdes facultats físiques i sensorials, comparades amb altres animals, se supleixen per la capacitat de pensar lògicament, que al capdavant seria una estratègia com qualsevol altra. En el context misteriós de la nostra ignorància, allò que l'autor

d'*Els cecs* anomena la potència espiritual sembla empènyer-nos a una conclusió clara: si finalment res no té una explicació suficient, potser cal admetre que el sentit no està en les respostes que obtenim, sinó en les preguntes que ens fem.

Maeterlinck era un ésser paradoxal: es meravellava davant de la més insignificant manifestació de vida i era un apassionat de la boxa i de circular veloçment amb motocicleta. Escrivia textos teatrals magnífics sobre la mort, però quan tractava directament aquest trànsit ineludible s'esforçava per diferenciar-lo perfectament de la vida. Era profundament flamenc, però francòfon, i es va oposar decididament a la flamenquització de la Universitat de Gant. Feia una vida relaxada, treballava poques hores, era tímid i sensible, i es preocupava per les seves propietats, per les transaccions immobiliàries i per les amants.

La seva dedicació científica i aparentment positivista a la descripció de la vida dels insectes i de les flors podria semblar una altra d'aquestes paradoxes. Però en realitat és justament el contrari: el Maeterlinck de les flors i de les abelles (i també el de l'espai, el dels somnis i la capacitat d'aprenentatge dels animals i del llarg etcètera de temes que va tractar, alguns dels quals han estat esmentats aquí) ens ajuda a entendre que el Simbolisme no és cap moviment evasiu. Maeterlinck transcendeix el mètode científic i empíric perquè l'aplica a un medi impossible d'abastar: la totalitat d'allò que veiem i que creiem. Zola volia explicar com es comporta una família, un petit grup d'éssers humans, en una societat i com es desenvolupa fins a donar lloc al naixement de deu o vint individus que a primera vista semblen profundament diferents, però que l'anàlisi ens mostra íntimament lligats els uns als altres;⁸ aquest medi era abastable. En canvi Maeterlinck veu

8 ZOLA, Émile. «Préface». A: *La fortune des Rougon*. París: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie., Éditeurs, 1871; n'hi ha traducció castellana: *La fortuna de los Rougon*, trad. d'Esther Benítez. Barcelona: Alba, 2006.

els ésser vius, els humans inclosos, perduts en la totalitat i tossudament dedicats a sobreviure: perduts en el món físic, moltes lleis del qual desconexem o mal interpretem; podem ser bacteris, insectes de tota mena, flors, feres, persones... Formem part del que anomenem l'espai, l'univers, però intuïm que hi ha una quarta dimensió —o milers de dimensions desconegudes, insinua Maeterlinck. Hi podríem afegir encara la possibilitat que en un futur llunyà separéssim voluntàriament la nostra vida material de la no material... Es refereix als viatges en el temps, a les relacions amb éssers d'altres planetes, a creences i supersticions, a pors, temences; i, sense esmentar-ho, també tracta de l'*Unheimlich* a què ens referiem fa un moment. Aquest és el gran medi on naixem i on ens desenvolupem fins a la mort, assenyalada Maeterlinck, i ignorar-lo és equivocar-se en les premisses suposadament científiques.

Plantejat així, a través de la ciència Maeterlinck arriba a la conclusió que no sabem gran cosa de la creació ni de les raons per les quals som aquí i per què les coses són com són. Sobreviure és un horror meravellós i aparentment sense sentit que ens remet a les perplexitats més profundes. La vida és meravellosa però també fa por: fa por pels sacrificis que reclama als individus en benefici de l'espècie, i fa por pel que té d'efímer des del punt de vista individual, i per com resulta d'esgarrifós passar per tot això sense obtenir-ne cap resposta satisfactòria. La creació és el gran misteri que intentem explicar sense entendre'l. En tot cas, per a Maeterlinck la recerca i la investigació tenen com a objectiu el que és desconegut, i per això mateix si allò que aprenem ho confonem amb certeses, esdevenim cecs al més essencial. Podem descriure el medi immediat que ens determina, però no sabem pràcticament res de la Gran Determinació. L'actitud positivista —complexa i que com a mínim hem de remetre a Condorcet, tot passant per Auguste Comte— seria una perversió quan afirma que únicament la coneixença dels fets és fecunda.

Per a Maeterlinck la raó és útil, potser fins i tot ens caracteritza amb relació als altres éssers vius, però no podem ignorar que amaga aspectes primigenis, animals, instintius, ocults i secrets que també ens fan com som. Freud és un bon exemple del que estem dient. Si en els àmbits quotidians neguem aquestes veritats subjacents, fem aflorar el secret abominable a què també ens hem referit. La vida és més complexa del que podem explicar, i precisament per això l'adquisició de coneixements no ha de limitar l'abast de les preguntes. «La desesperança es fonamenta en allò que sabem, que és gairebé res, i l'esperança en allò que ignorem, que ho és tot», ens diu l'autor belga. O bé, i això ho escriu un no creient: «Si l'home fos cent vegades més intel·ligent, cent vegades millor, Déu seria en aquest mateix instant cent vegades més intel·ligent, cent vegades millor que l'home». El Simbolisme no ens proposa l'evasió tot parlant de fonts i castells misteriosos; el Simbolisme que s'apropa a les flors i a les abelles ens parla de fins a quin punt som fràgils, vulnerables, indefensos i fugaços, tant si som en una casa benestant, esperant confiadament el retorn de la nostra filla —que no tornarà perquè ha mort ofegada al riu—, uns pobres cecs perduts en una clariana del bosc, o bé llegendàries i belles princeses de llargues cabelleres...

Publicat a: CAPELLÀ SIMÓ, Pere; GALMÉS MARTÍ, Antoni (coord.). *Art i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 211-224.

Jordi Coca. Trajectòria professional i literària

Formació

- 1964-1967 Estudis a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- 1975-1976 Títol superior en Art Dramàtic a l'Institut del Teatre, equivalent a llicenciatura.
- 1980-1982 Estudis inacabats de Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona.
- 1988 Curs de «Gestió d'Institucions Artístiques i Culturals» de la New York University - Graduate School of Public Administration i ESADE.
- 1993-1994 Programa d'austeritat i innovació de l'Ajuntament de Barcelona i ESADE. Espònsor-director d'un dels programes.
- 2009 Diploma d'Estudis Avançats (DEA) en Filologia Catalana per la Universitat Autònoma de Barcelona.
- 2012 Doctorat en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona.

Activitat professional i càrrecs

- 1970 Entra a treballar al Centre d'Estudis i Documentació de l'Institut del Teatre com a tècnic superior d'ensenyament de la Diputació de Barcelona.
- 1974-1983 Coordinador de les activitats culturals de l'Institut del Teatre.
- 1974, 1975 Director dels festivals de titelles organitzats per i 1977 l'Institut del Teatre.
- 1981-1982 Assessor a la Fundació Miró de Barcelona.

- 1985-1988 Cap del Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i la Comunicació de l'Institut del Teatre.
- 1985 Comissari del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya.
- 1987 Comissari de l'exposició *Teatre Grec de Montjuïc* i director del catàleg, amb patrocini de l'Ajuntament de Barcelona.
- 1988 Treballa en el projecte del Festival de Tardor de Barcelona, COOB'92.
- 1988-1992 Director general de l'Institut del Teatre.
- 1993-1995 Director de serveis d'acció cultural de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, entre el maig de 1993 i el juliol de 1995.
- 1995-1999 Membre de la Junta de Govern de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB).
- 1999-2009 Patró de la Fundació Joan Brossa.
- 2005-2008 Cap d'àrea a l'Institut del Teatre.
- 2008-2012 Patró de la Fundació Palau.
- 2009-2011 Membre del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya (CoNCA), entre el març de 2009 i el novembre de 2011.
- 2010 Membre del Consell d'Administració del Teatre Nacional de Catalunya designat pel CoNCA.
- 2011-2013 Comissionat com a professor emèrit pel centenari de l'Institut del Teatre per la Diputació de Barcelona.
- 2014-2021 Membre de la Junta Directiva de l'Ateneu Barcelonès i responsable de la Biblioteca.

Activitat docent

- 1982-1983 Professor de Literatura Dramàtica i de Teoria i 1995-2008 Dramàtica a l'Institut del Teatre.

- 1992 Professor visitant a la Universitat de Berkeley durant el segon semestre.
- 2007-2008 Professor de Literatura Dramàtica a la Universitat de Barcelona (conveni d'intercanvi amb l'Institut del Teatre).
- 2008-2013 Professor emèrit de l'Institut del Teatre.
- 2013-2015 Professor de Literatura Dramàtica al centre d'estudis ESART (Campus Barcelona).
- 2016 Escriptor convidat a les universitats de Frederick i Richmond dels Estats Units durant el mes d'abril.

Obres de creació literària

- 1971 *Els Lluïsos* [novella]. Barcelona: Edicions 62 (El Balanç; 71). Segona edició: *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)*. Barcelona: Destino, 1995 (L'Àncora; 74) i Barcelona: Cercle de Lectors, 1995.
Premi Serra d'Or 1972 per a escriptors joves.
- 1973 *Alta comèdia* [novella]. Barcelona: Pòrtic. (Llibre de Butxaca; 68)
- 1975 *Exòtiques* [narracions]. Barcelona: Pòrtic. (Cristalls; 4)
- 1978 *Selva i salonet* [dues novel·les breus: *El secret de la cavalleria* i *Iadwiga*]. Mataró: Edicions Robrenyo (Sèrie nova de narrativa; 3).
Segona edició: Barcelona: Edicions del Mall, 1985. (Sèrie Oberta; 26)
- 1980 *El detectiu, el soldat i la negra* [novella]. Barcelona: Laia (Les Eines; 58)
Segona edició: Barcelona: Laia, 1987. (El Mirall i el Temps)
- 1983 *Les coses febles* [proses]. Barcelona: Edicions del Mall. (Llibres del Mall. Sèrie Oberta; 10)
- 1983 *Sopàrem a Royal* [narració]. Sabadell: Èczema. Dibuijos de Francesca Llopis.

- 1983 *Incidents a l'horitzó* [narració]. Sabadell: Les edicions dels dies. (Plecs; 7) Il·lustracions de Joan Rabascall.
- 1988 *Mal de lluna* [novella]. Barcelona: Edicions 62 (El Balancí; 206)
Segona edició: Barcelona: Proa, 2000. (Biblioteca Jordi Coca)
Premi Documenta 1987.
- 1990 *Versions de Bashō* [versions lliures de haikus]. Barcelona: Cafè Central. (Cafè Central; 8)
- 1992 *La japonesa* [novella]. Barcelona: Destino. (L'Àncora; 46) Sis edicions.
Edició castellana: *La japonesa*, trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Destino, 1995. (Àncora y Delfín; 742)
Premi Josep Pla 1992.
- 1992 *El cor de les coses* [narració]. Barcelona: Cafè Central. (Cafè Central [Entrega especial]; IV)
- 1992 *Versions de Matsuo Bashō* [versions lliures de haikus]. Barcelona: Empúries. (El ventall de la poesia; 16)
- 1993 *Louise. Un conte sobre la felicitat* [novella]. Barcelona: Destino. (L'Àncora; 60)
Segona edició: Barcelona: Edicions 62, 2006.
Premi Nacional de la Crítica 1994.
- 1995 *Paisatges de Hopper* [prosa narrativa]. Barcelona: Edicions 62. (El Balancí; 269)
Segona edició: Muro (Mallorca): Ensiola, 2008. (Narrativa; 13)
- 1995 *El cor de les coses* [volum que aplega les obres narratives següents: *Selva i salonet, El detectiu, el soldat i la negra, Les coses febles, Sopàrem a Royal, Incidents a l'horitzó i El cor de les coses*]. Barcelona: Empúries. (Narrativa; 51)
- 1996 *Dies meravellosos* [novella]. Barcelona: Edicions 62. (El Balancí; 287) Tres edicions. Edició castellana: *Días*

- maravillosos*, trad. de Carlos Vitale. Barcelona: Destino, 1995. (Áncora y Delfin; 882)
Premi Llorenç Villalonga 1996.
- 1996 *Ciel du nuit / Cel de nit* [poesia], edició bilingüe, traducció al francès de Pere Verdaguer. París: Nahuja. Serigrafies de Philippe Blanc.
- 1997 *L'Emperador* [novella]. Sis edicions. Barcelona: Destino. (L'Àncora; 96)
Premi Institució de les Lletres Catalanes 1999.
- 1997 *La faula dels ocells grecs* [novella]. Barcelona: Empúries. (L'Odissea; 96)
Premi Ramon Muntaner 1997.
- 1997 *El llibre de l'aigua* [versions de poemes de Matsuo Bashō]. Barcelona: Boza Editor. Gravats d'Ernest Altés.
- 1998 *Terres grogues* [poesia]. Barcelona: Proa. (Els Llibres de l'Óssa Menor; 191)
- 1999 *De nit, sota les estrelles* [novella]. Barcelona: Proa. (A tot vent) Reimpresió el 2000.
Premi Fundació Enciclopèdia Catalana 1997.
- 1999 *Platja negra* [teatre]. Barcelona: Proa. (Óssa Major. Teatre; 6)
Edició castellana: *Playa negra*, trad. de Jordi Coca. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.
Edició anglesa: *Black beach*, trad. de Richard Thomson. A: COCA, Jordi; CASAS, Joan; CUNILLÉ, Lluïsa. *Black beach & other plays*. Cardigan: Parthian, 2008.
Estrenada el 21 de setembre de 1999 a l'Espai Joan Brossa, amb direcció de Lurdes Barba.
- 2001 *Sota la pols* [novella]. Barcelona: Proa: Columna. Sis edicions.

- Edició castellana: *Bajo el polvo*, sense indicació de traductor. Madrid: Kailas, 2006.
- Edició anglesa: *Under the dust*, trad. de Richard Thomson. Cardigan: Parthian, 2007.
- Premi Sant Jordi 2000 i Premi Ciutat de Barcelona 2001.
- 2001 *Antígona* [teatre]. Barcelona: Proa. (Óssa Major. Teatre; 14)
- Estrenada el 7 de maig de 2003 al Teatre Lliure de Gràcia, amb direcció de Ramon Simó.
- 2002 *Lena* [novella]. Tres edicions. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 456)
- 2004 *Cara d'àngel* [novella]. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 502)
- Segona edició: Barcelona: Cercle de Lectors, 2005.
- Premi Joanot Martorell 2004.
- 2004 *El secret de la cavalleria* [novella breu]. Segona edició. Barcelona: Edicions 62.
- Primera edició dins *Selva i salonet* (1978).
- 2006 *Interior anglès* [teatre]. Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 33)
- Estrenada l'1 de febrer de 2007 a la Sala Muntaner, amb direcció de Joan Maria Gual.
- 2006 *Nausica* [teatre], de Joan Maragall, versió de Jordi Coca. *Assaig de Teatre*, núm. 52-53 (juny), p. 271-314. <<https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146223>> [Consulta: 10 octubre 2022].
- 2006 *Sorres blanques* [novella]. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 542)
- Segona edició: Barcelona: Cercle de Lectors, 2007. Edició castellana: *Arenas blancas*, trad. de Carlos Vitale. Barcelona: Bruguera, 2008 (Narrativa).
- 2007 *La noia del ball* [novella]. Barcelona: Proa. (A tot vent; 470)

- Premi Carlemany 2007 i Premi Joaquim Amat-Piniella 2009.
- 2009 *La nit de les papallones* [novella]. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 623)
Segona edició: Barcelona: Obra Social Caixa Sabadell: Edicions 62, 2010.
Edició castellana: *La noche de las mariposas*, trad. de Carlos Vitale. Barcelona: Bruguera, 2010 (Narrativa) i Barcelona: Obra Social Caixa Sabadell: Edicions 62, 2010.
Premi Sant Joan Caixa de Sabadell 2009.
- 2011 *El silenci del món* [volum que aplega les novel·les *La noia del ball* i *Sota la pols*]. Barcelona: labutxaca. (Labutxaca. Narrativa)
- 2012 *En caure la tarda* [novella]. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 671)
Premi Nacional de la Crítica 2013.
- 2014 *El diable i l'home just* [novella]. Barcelona: Galàxia Gutenberg; Cercle de Lectors
Premi Serra d'Or de novel·la 2015.
- 2016 *Califòrnia* [novella]. Barcelona: Galàxia Gutenberg. Edició castellana: *California*, trad. d'Anna Carreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- 2018 *Els ulls dels homes mentiders* [novella]. Barcelona: Comanegra; Ajuntament de Barcelona (Matar el monstre).
- 2022 *El darrer dia* [novella]. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 856)

Traduccions

- 1982 LABICHE, Eugène. *Quin jove més embalat*, trad. de Jordi Coca. Seguit de: *La meva Ismènia*, trad. de Jaume Melendres. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner; 71)

- 1984 MAETERLINCK, Maurice. *Quatre variacions sobre la mort (La intrusa, Els cecs, Interior i La mort de Tintagiles)*, versió de Jordi Coca. Sant Boi de Llobregat: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona: Edicions del Mall. (Biblioteca Teatral; 27)
- Interior* es va representar durant el mes de maig de 1984 a Els Quatre Gats, amb direcció d'Ivette Vigatà, en el marc dels actes dedicats a Maeterlinck.
- La intrusa* es va representar durant el mes de maig de 1984 al Teatre Regina, amb direcció de Francesc Castell, en el marc dels actes dedicats a Maeterlinck; i entre el 22 de juny i el 24 de juliol de 2005 a l'Espai Brossa, amb direcció d'Hermann Bonnín, en el marc del Grec.
- Els cecs* es va estrenar el 26 de novembre de 2020, amb direcció de Mònica Bofill, en versió radiofònica accessible en línia al web del Teatre Lliure. <<https://www.teatrelivre.com/ca/els-cecs>> [Consulta: 10 octubre 2022].

Obres d'assaig

- 1971 *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* [llibre-entrevista]. Barcelona: Pòrtic (Llibre de Butxaca; 52). Reeditat i ampliat amb el títol *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1992 (L'Esparver Llegir; 42). Nova edició amb el títol *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Muro (Mallorca): Ensiola, 2019. (Ensiola testimoni; 12)
- 1973 *Pedrolo, perillós?* [llibre-entrevista]. Barcelona: Dopesa. (Pinya de Rosa; 13)
- Segona edició: Barcelona: Edicions de La Magrana, 1991. (L'Esparver Llegir; 31)
- 1978 *L'Aggrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955-1963*. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62. (Monografies de Teatre; 9)

- 1982 COCA, Jordi; GALLÉN, Enric; VÀZQUEZ, Anna. *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62. (Monografies de Teatre; 11)
- 1983 *Ni àngels ni dimonis* [recull de dotze entrevistes]. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Serra d'Or; 39)
- 1983-1986 *Libro del año* [responsable del teatre internacional]. Barcelona: Salvat, 1983/1984/1985/1986.
- 1985 *Qüestions de teatre*. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62. (Monografies de Teatre; 18)
- 1992 BATLLE, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi. *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme* [llibre il·lustrat]. Barcelona: Diputació de Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.
- 2002 *Creients i no creients. Francesc Romeu conversa amb Jordi Coca i Antoni Deig*. Barcelona: Proa: Dèria.
- 2013 *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*. Barcelona: Galàxia Gutenberg: Cercle de Lectors.
- 2018 *Hermann Bonnín. El mètode de saber escoltar* [llibre de converses]. Barcelona: Institut del Teatre. (Converses; 2)
- 2018 *Cal saber llegir per poder escriure. La transcendència de la dramaturgia: Èsquil i Shakespeare com a exemples*. Lleida: Punctum: Màster Universitari en Estudis Teatral. (Documenta Teatral; 8)
- 2022 *El teatre de Shakespeare en el seu context*. Barcelona: Edicions de 1984: Institut del Teatre. (Perfils; 10)

Edicions de llibres

- 1977 *Les grans tradicions populars: ombres i titelles*, amb direcció de Jordi Coca. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62. (Monografies de Teatre; 7)

- Reimpressió el 1982.
- 1986-1989 *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya. Actes*, vol. I-IV, edició dirigida per Jordi Coca i preparada per Laura Conesa. Barcelona: Institut del Teatre.
- 1987 *Grec 1929-1986. Teatre Grec de Montjuïc*, catàleg il·lustrat dirigit per Jordi Coca. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Àrea de Cultura. (Catàlegs d'Exposicions; 66)
- 2003 PALAU I FABRE, Josep. *Teatre de Don Joan*, introducció i edició de Jordi Coca. Barcelona: Proa. (Clàssics Catalans; 4)
- 2009 PEDROLO, Manuel de. *Vint-i-vuit contes*, a cura de Jordi Coca. Barcelona: Edicions 62. (El Balanci; 415)
- 2018 *Tres textos de Manuel de Pedrolo: La nostra mort de cada dia (1956), Tècnica de cambra (1959), L'ús de la matèria (1963)*, a cura de Jordi Coca. Barcelona: Institut del Teatre (Repertori Teatral Català). Edició digital: <<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1000>> [Consulta: 10 octubre 2022].
- 2018 *Tres textos de Josep Palau i Fabre: Le dialogue ou La mort du théâtre (1948), La caverna (1952), La confessió o l'esca del pecat (1979)*, a cura de Jordi Coca. Barcelona: Institut del Teatre (Repertori Teatral Català) <<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/998>> [Consulta: 10 octubre 2022].
- 2018 CAPMANY, Maria Aurèlia. *Pedra de toc*, selecció i pròleg de Jordi Coca. Barcelona: Laie edicions.

Direcció de muntatges escènics

- 1967 *El diente*, de Julio Imbert. Teatre Capsa.
- 2001 *Aquí al bosc*, de Joan Brossa. Espai Brossa.
- 2003 *Benvinguda al consell d'administració*, de Peter Handke. Espai Brossa.

- 2007 *Tempesta a les mans*, de Jordi Coca, amb la participació de Hausson. Espai Brossa.
- 2007 *Els senyors Borkman*, versió lliure de *John Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen. Espai Brossa.
- 2008 *Krapp*, de Samuel Beckett. Sala Beckett.
- 2009 *Ifigènia*, de Jordi Coca. Teatre Grec.
- 2015 *Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2015 *El teatre i la pesta*, d'Antonin Artaud. Teatre Akadèmia.
- 2017 *Parlàvem d'un somni*, de Jordi Coca, a partir de les converses transcrits per Xavier Febrés entre Pasqual Maragall i Maria Aurèlia Capmany, de textos memorialístics d'ambdós i d'entrevistes de Coca amb Capmany. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2021 *Maleïts bessons... diuen Shakespeare i Beckett*, dramatúrgia de Jordi Coca. Teatre La Gleba.

Bibliografia

- ARDOLINO, Francesco. «Perdre els signes». A: COCA, Jordi. *L'Emperador*. Barcelona: Comanegra, 2007, p. 11-14.
- BATLLE, Carles. «Les gestes s'esborren sota el sol». A: COCA, Jordi. *Platja negra*. Barcelona: Proa, 1999, p. 9-18.
- BROCH, Àlex. «El detectiu, el soldat i la negra dins l'obra narrativa de Jordi Coca». *Els Marges*, núm. 20 (setembre 1980), p. 122-126.
- BROCH, Àlex. «Les coses febles o la disgregació del jo». A: COCA, Jordi. *Les coses febles*. Barcelona: Edicions del Mall, 1983, p. 127-144.
- BROCH, Àlex. «L'obra narrativa de Jordi Coca». A: *Forma i idea en la literatura contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 1993, p. 57-100.
- BROCH, Àlex. «La noia del ball o la figura del pare a la narrativa de Jordi Coca». *Serra d'Or* (març 2008), p. 36-39.
- BROCH, Àlex. «Jordi Coca. Una trajectòria oberta». *Serra d'Or* (gener 2011), p. 33-38.

- CABRERA VILLALONGA, Carles. «Jordi Coca. Sense rucs a la llengua». *Lluc. Revista de cultura i d'idees*, núm. 868 (maig-juny 2009), p. 14-19.
- CLAVO, Maite. «The Eroticism of Power in Jordi Coca's *Ifigènia*». A: KNIPPSCHILD, Silke; GARCÍA MORCILLO, Marta (ed.). *Seduction and Power*. Londres: Nova York: Bloomsbury Academic, 2013, p. 85-94.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. «"...And the Great Bird of War Flew Past with its Wings Outstretched": The Aesthetic Recreation of Trauma in Jordi Coca's *Sota la pols* (2001)». A: DAVIES, Lloid Hugues; HALL, J. B.; WALTERS, D. Garreth (ed.). *Catalan Culture. Experimentation, creative imagination and the relationship with Spain*. Cardiff: University of Wales Press, 2018, p. 117-137.
- DASCA, Maria. «Jordi Coca, *Cara d'àngel*». *Revista de Catalunya*, núm. 202 (gener 2005), p. 123-126.
- DEWEY, Joseph. «Jordi Coca. *Under the Dust*». *The Review of Contemporary Fiction*, núm. 28.1 (2008), p. 167-169.
- DUPREY, Jennifer. «Tragedy, Violence, Justice». A: *The Aesthetics of the Ephemeral*. Nova York: State University of New York Press, 2014, p. 81-114.
- FEBRÉS, Xavier. «Una qüestió de model (1988-1992)». A: GRAELLS, Guillem-Jordi; FEBRÉS, Xavier. *Institut del Teatre. Els primers cent anys 1913-2013*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2015, p. 235-249.
- FOGUET, Francesc. «Els miralls de la història en la dramàturgia contemporània catalana (1989-2012)». A: MOLINA, Víctor; LONDON, John (ed.). *El desig teatral d'Europa*. Lleida: Punctum: GRAE, 2013, p. 119-140. <<https://ddd.uab.cat/record/170175> (10-10-2022)> [Consulta: 10 octubre 2022].
- GRAELLS, Guillem-Jordi. «Jordi Coca, l'artifici de la simplicitat». A: COCA, Jordi. *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)*. Barcelona: Destino, 1995, p. 7-25.
- ISARCH I BORJA, Antoni. «Jordi Coca, *La nit de les papallones*». *Els Marges*, núm. 90 (hivern 2010), p. 127-128.
- JULIÀ, Lluïsa. «La narrativa de Jordi Coca. Aspectes nuclears. (De *Sota la pols* a *La nit de les papallones*)». *Serra d'Or* (gener 2011), p. 39-42.
- MALÉ, Jordi. «Jordi Coca, *El cor de les coses*». *Els Marges*, núm. 55 (maig 1996), p. 120-122.
- MALÉ, Jordi. «Jordi Coca, *L'Emperador*». *Revista de Catalunya*, núm. 135 (desembre 1998), p. 114-116.

- MALÉ, Jordi. «El despertar de la consciència (*Sota la pols*, de Jordi Coca)». *Transversal*, núm. 16 (novembre 2001), p. 134-135.
- MALÉ, Jordi. «Pròleg». A: COCA, Jordi. *Antígona*. Barcelona: Proa, 2002, p. 7-26.
- MALÉ, Jordi. «*Lena*, darrera novella de Jordi Coca». *Revista de Catalunya*, núm. 183 (abril 2003), p. 89-92.
- MALÉ, Jordi. «Jordi Coca, *Cara d'àngel*». *Els Marges*, núm. 77 (tardor 2005), p. 121-122.
- MALÉ, Jordi. «Jordi Coca o la mirada perplexa de l'infant». A: GUERRERO, Manuel; CARRIÓN, Jordi (ed.). *Narradors contemporanis*. Mataró: ACM, 2007, p. 37-42.
- MALÉ, Jordi. «*La japonesa* o la recerca de l'ideal». A: COCA, Jordi. *La japonesa*. Barcelona: Proa, 2007, p. 205-222.
- MALÉ, Jordi. «Jordi Coca llegeix Josep Palau i Fabre». *Núvol. El digital de cultura* (22 setembre 2013). <<https://www.nuvol.com/llibres/jordi-coca-llegeix-josep-palau-i-fabre-10923>> [Consulta: 10 octubre 2022].
- MALÉ, Jordi. «El mite d'Antígona en el teatre català contemporani». A: JUFRESA, Montserrat; GARRIGA, Carles; MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Som per mirar (II). Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 149-177.
- MALÉ, Jordi. «Jordi Coca, *El diable i l'home just*». *Núvol. El digital de cultura* (22 gener 2015). <<http://www.nuvol.com/critica/jordi-coca-el-diable-i-lhome-just-2/>> [Consulta: 10 octubre 2022].
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «Notícies (incertes) de la revolució». A: COCA, Jordi. *El secret de la cavalleria*. Barcelona: Edicions 62, 2004, p. 5-15.
- MASSIP, Francesc. «Teatre polític». A: COCA, Jordi. *Interior anglès*. Tarragona: Arola, 2006, p. 7-15.
- MELENDRES, Jaume. «La tècnica puzzle i la mirada Handke». A: COCA, Jordi. *Selva i salonet*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1978, p. 5-11.
- MELENDRES, Jaume. «La volta a vuitanta dies en un món». A: COCA, Jordi. *Selva i salonet*, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, p. 7-11.
- NADAL, Marta. «Jordi Coca, paisatges interiors». *Serra d'Or* (gener 1994), p. 16-19. A *Vint escriptors catalans*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 113-120.

PI DE CABANYES, Oriol; GRAELLS, Guillem-Jordi. «Jordi Coca». A: *La generació dels setanta. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona: Pòrtic, 1971, p. 257-266.

RODRÍGUEZ, Carlos. «Entrevista a Jordi Coca: “El Institut quiere vincularse con la vida teatral”». *Revista de la Asociación de Directores de Escena*, núm. 19 (1990), p. 26-27. <<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1081>> [Consulta: 10 octubre 2022].

ROSER I PUIG, Montserrat. «Two Antigones: Salvador Espriu’s (1939-1967) and Jordi Coca’s (2002)». A: *International Symposium Salvador Espriu*. Fitzwilliam College, University of Cambridge and Centre for Catalan Studies, Queen Mary University of London, novembre 2013. <https://www.academia.edu/24402591/Two_Antigones_Salvador_Espriu_1939_1967_and_Jordi_Cocas_2002_> [Consulta: 10 octubre 2022].

SALVAT, Ricard. «Aproximació al teatre de Jordi Coca». *Assaig de Teatre*, núm. 52-53 (2006), p. 257-264. <<https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146221>> [Consulta: 10 octubre 2022].

SOLÀ, Lluís. «El teatre i els nostres clàssics». *Assaig de Teatre*, núm. 52-53 (2006), p. 265-268. <<https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146222>> [Consulta: 10 octubre 2022].

SOLÀ ISERN, Josep Marc. «Síntesi d’estètiques a *Sota la pols*, de Jordi Coca». *Crítica hispànica*, vol. 27, núm. 1 (2005), p. 153-170.

SOLER, Marc. «La dificultat de dir la bellesa incomprensible de la vida». A: COCA, Jordi. *Paisatges de Hopper*. Muro (Mallorca): Ensiola, 2008, p. 7-15.

Trobareu més bibliografia sobre Jordi Coca a la base de dades Traces:



Vegeu també el seu web personal:



Jordi Coca ressegueix la seva carrera professional i literària en una llarga conversa, i posa de manifest que l'Institut del Teatre ha estat l'eix al voltant del qual ha girat gran part de la seva vida: primer com a alumne, després treballant al Centre d'Estudis i Documentació, posteriorment com a director general i, per últim, com a professor. La majoria de les seves altres activitats, des d'un breu pas per l'administració pública fins a una prolífica carrera literària —també repassada durant la conversa—, guarden algun punt de connexió amb l'Institut. En aquest recorregut biogràfic fet de viva veu, Coca recorda, a més, totes les persones d'àmbits diversos que han tingut alguna incidència en la seva trajectòria.

El volum inclou la reproducció d'un text assagístic de Coca sobre un dels autors que més el van marcar: Maurice Maeterlinck; també una relació completa de totes les seves obres literàries, incloent-hi les d'assaig, i una altra dels seus muntatges teatrals; i, finalment, una bibliografia amb estudis i articles que se li han dedicat.



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

