

Problemes dels dramaturgs en llengua catalana

Joan Cavallé

En primer lloc voldria felicitar l'organització per l'excel·lent resultat d'aquest Congrés. Sentint les ponències dels autors que m'han precedit he recordat una conversa, ara fa anys, amb un amic: el dramaturg gallec Manuel Lourenzo, quan em deia «jo vull ser català». Escoltant, doncs, els autors que m'han precedit, m'han vingut ganes de proclamar un «jo vull ser anglès», o «jo vull ser alemany», o «jo vull ser...» qualsevol altra de les coses que s'han dit, menys català, perquè si una cosa s'ha posat en evidència aquests dies és justament allò que ens separa, i això és el fet de tenir o no tenir una gran tradició teatral, amb tot el que això comporta.

També vull començar agraint a l'organització que m'hagi convidat a aquest Congrés. Sempre que se m'ha convidat a un encontre d'aquestes característiques he contestat amb reticències, perquè em fa l'efecte que no sóc un observador representatiu de la nostra realitat. Ni ocupo cap lloc central, ni la meva activitat és prou constant en el panorama de la dramàturgia en llengua catalana. Tot i amb això, sempre acabo acceptant perquè se'm convenç que, des del meu observatori particular, puc fer aportacions diferents a les habituals.

Per tant, he de començar dient que la manera com puc abordar aquest tema ha de ser, i serà per tant, personal, sub-

jectiva, esbiaixada i parcial. Sóc, efectivament, un dels membres del col·lectiu del títol (dramaturg en llengua catalana), però la meva trajectòria és perifèrica, tangencial i erràtica. Escric teatre més o menys des de fa 25 anys, però ara mateix, si val a dir la veritat, en fa més de deu que no estreno cap obra en condicions adequades. De fet, una de les característiques del nostre teatre és l'existència d'una gran quantitat d'autors¹ amb situacions particulars, autors ocasionals, autors que combinen el teatre amb altres àmbits creatius, autors que, com jo, miren la professió des d'una certa distància. En qualsevol cas, ja de bon començament, demano disculpes per obllits que segurament tindrè o per si algun autor, amb més experiència i trajectòria que no pas jo, no s'hi sent prou representat.

Vull advertir que, com a autor, la meva posició ha estat sempre lluny de la queixa per tot allò que suposadament se'ns nega. Escric teatre perquè vull i he d'assumir les circumstàncies concretes que m'envolten. I no puc relegar o derivar la manca de repercussió de la meva obra, o el poc èxit, o les dificultats de representació amb què pugui haver topat, a les perversitats i mancances del sistema o a la seva política teatral. Com a creador, sempre he pensat que la meva feina és saltar pel damunt de les dificultats, i que la millor escola és aquella que es dedica a trobar, a cada mur, l'escletxa per on pugui passar un raig de llum.

Aquesta és la meva posició com a autor individual. Però si fos, només, un autor individual, no hauria acceptat de fer aquesta intervenció. Jo no sóc només un autor individual:

1 A l'hora de definir la nostra activitat se solen utilitzar una gran diversitat de paraules: autor, dramaturg, etc., amb diferències de matís entre elles. Precisament per aquesta raó, no en descarto cap. El context ajudarà, en cada cas, a interpretar els diferents sentits que hi dono.

formo també part d'un col·lectiu i, sobretot, d'una societat. Com a part d'aquesta societat em pregunto si el teatre avui hi té un lloc i quin seria. Què li hem de demanar al teatre i, de retruc, als autors de teatre? I quines condicions s'han de donar a la nostra societat perquè els autors de teatre ens puguin oferir allò que els demanem?

Excurs històric

Les persones amb una mica d'informació saben que l'autoria teatral catalana ha passat en les darreres dècades un seguit de vicissituds que condicionen i expliquen enormement la situació actual. Per no anar massa enrere em remuntaré només fins al franquisme, que va trencar-nos les possibilitats de crear una tradició pròpia i va precipitar-nos a la misèria cultural. El franquisme no només va perseguir la llengua, va decapitar la indústria i va anorrear la professió. En aquelles cendres va néixer un teatre resistent, voluntariós, necessàriament no comercial. La literatura va córrer en ajut del teatre i alguns escriptors notables hi van aportar els seus esforços. La dedicació al teatre de Salvador Espriu o Manuel de Pedrolo, i fins i tot de Maria Aurèlia Capmany, responia a aquesta voluntat de servei. Els dos primers, de fet, no tenien cap intenció ni interès d'ingressar en el gremi teatral. Però els temps van anar canviant. El teatre independent va fer-hi una saludable irrupció, el règim franquista va obrir algunes escletxes i hi va aparèixer una fornada nova d'autors: Benet i Jornet, Muñoz Pujol, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Rodolf Sirera, Manuel Molins, etc., tots ells autors de teatre al servei exclusiu de l'escena. El franquisme s'acabava i tothom pensava que, amb la democràcia, les coses canviarien. L'autor dramàtic ocuparia el lloc que li pertocava: el lloc central en el teatre català que era a punt

d'arribar. Però la realitat va ser ben diferent. De sobte, inexplicablement, l'escena catalana girava l'esquena als seus autors. Les noves companyies i teatres, enlluernats pel nou escenari que se'ls obria, convençuts que estaven mancats de moltes coses que el món coneixia de feia temps, van polaritzar esforços a fer nostra tota la història del teatre occidental. Calia fer Shakespeare, Pirandello, Molière, Goldoni, Jarry, Osborne, Orton, Miller, Beckett, Strindberg, Ibsen, Ionesco, Txèkhov abans que posar en escena per exemple Rusiñol, o Brossa, o Muñoz Pujol, o encara més els nous, els que eren fruit de la incipient democràcia, com Serra i Fontelles o Miquel M. Gibert. Aquesta estranya situació va durar ben bé una dècada, fins que, cap a la darrerria dels anys 80, es va produir un gir. Les institucions, les companyies, els teatres van tornar a creure en la necessitat de confiar en els autors de teatre. D'alguna manera podríem dir que en aquell moment, fa ara vint anys més o menys, començava el present.

Però abans de seguir preocupant-me pel present, m'agradaria fer una remarca important. Tot el que he dit fins ara és veritat, però no és tota la veritat. A més d'això, al teatre en llengua catalana li passaven altres coses. El teatre català està indissolublement enganxat al problema que representa la seva llengua. El nostre país (o països) té consciència de ser terra de creadors. La llista de primeres espases, en terrenys ben diferents, és llarga: que si Ramon Llull o Ausiàs Marc; que si Gaudí, Miró, Dalí, Pau Casals, Josep Lluís Sert, Tàpies o, ara, per exemple, Barceló o Jordi Savall. En els cercles literaris de vegades se sent a dir que si no fos per la llengua, la literatura catalana seria coneguda arreu. La llengua de vegades és percebuda com un llast. Tot i amb això, hi ha una gran fidelitat a la llengua. Una fidelitat que en altres latituds s'admira, però no s'acaba de comprendre. Durant el franquisme, a més, la

fidelitat a la llengua, la consciència de fer un servei, era encara més acusada que en altres moments. Però precisament en aquell moment el món descobria unes noves formes de teatre que no tenien en el text, en la llengua, el seu vehicle d'expressió fonamental.

A Catalunya primer, i en els altres territoris de parla catalana després, van començar a aparèixer sòlides iniciatives de teatre no textual. Els Joglars, Comediants, La Claca, Albert Vidal, La Fura dels Baus, El Tricicle, Vol-Ras, Xarxa Teatre, La Cubana, Zotal, Iago Pericot, Carles Santos, Brau Teatre i un llarg etcètera. De sobte, el teatre català travessava fronteres. No només això, aconseguia èxits importants. Em remeto al text de Francesc Massip també en aquest volum que en fa una extensa referència. El que s'havia produït, i parcialment encara dura, era una escissió en el món del teatre català. Quan es deia que, durant els anys 80, l'autoria teatral catalana feia la seva travessia del desert havíem de matisar que ens referíem als autors de teatre de text o, com se sol dir també, de literatura dramàtica. Mentre el teatre de text (bàsicament d'autoria estrangera, traduït) s'instal·lava en la migrada xarxa d'espais escènics que llavors hi havia, el teatre no textual es veia, generalment, més abocat (de vegades per pròpia voluntat, però no sempre) a l'àmbit del carrer i de la festa, per la qual cosa esdevenia alhora enormement popular. Aquesta situació no pot restar al marge: són molts els ciutadans que els únics espectacles teatrals que han vist a la seva vida són els que tenen en el carrer, en l'espai públic, el seu escenari, amb un suport literari de vegades mínim. És important de recordar aquest fet perquè el teatre català contemporani, el d'avui dia, es caracteritza segons aquestes dues menes d'autoria, que funcionen i evolucionen de manera bàsicament autònoma.

Tornant ara a la dramaturgia textual, el que ha passat en aquests darrers vint anys ha significat, sens dubte, una trans-

formació notable. En aquest moment —encara que no tothom comparteixi aquesta opinió—, el nostre teatre té uns autors, un petit planter d'autors que estrenen, que són coneguts, que també travessen fronteres, que són reconeguts i que, en alguns casos, fins i tot podem qualificar-los d'èxit. Independentment del parer que es tingui sobre aquests autors i aquestes obres, s'ha trencat amb una opinió que havia circulat en els mitjans teatrals, a saber, que una dramaturgia textual pròpia no existia ni podia existir, ni tampoc valia la pena d'invertir-hi esforços.

Llums i ombres

La descripció de la situació actual, amb tot, com és lògic, presenta llums i ombres. Sí que és cert que avui l'autor de teatre en català té una presència relativament important en els nostres escenaris, però es ressent de la manera com s'ha anat construint el nostre panorama escènic. Em referiré només a alguns dels aspectes més visibles que tenen a veure amb el lloc que ocupa l'autor.

En primer lloc (l'ordre, en aquest cas, no és significatiu) ens trobem amb un territori natural fragmentat, malgrat que és petit. La cultura que s'expressa en català s'estén per territoris on les administracions, en lloc de col·laborar amb un objectiu comú, han jugat a marcar diferències i a generar enemics fictícies. Davant d'aquesta situació, especialment greu en les dues darreres dècades, la societat teatral no ho ha sabut contrarestar i, llevat de comptadíssimes excepcions, en lloc de semblar una comunitat cultural d'uns deu milions d'habitants, de vegades semblen tres comunitats distintes, cada una de les quals amb problemes propis. Barcelona no ha sabut jugar prou bé el paper de capital teatral de tot aquest territori i

Catalunya no ha sabut estendre la mà adequadament a les companyies i autors del País Valencià i de les Illes. Amb paraules de Josep R. Cerdà pel que fa a les Illes: «Ecoltar els debats teòrics que s'han produït durant les darreres dècades a Catalunya produeix, en la gent de les Illes Balears, una sensació estranya. Ens hi sentim involucrats, però exclosos a la vegada. Se'ns convida, quasi se'ns obliga a ser espectadors de primera fila, però no podem pujar a l'escenari. Se'ns nega la participació en un context que consideram nostre i de l'evolució del qual som part».² Alhora, s'ha generat una tendència perversa consistent a considerar que les actuacions fora de Catalunya, particularment al País Valencià, si més no en l'àmbit comercial, són actuacions a l'exterior; per tant, que cal oferir en la versió traduïda. Això fa que els marcs de relació entre els autors no siguin coincidents i que les problemàtiques avui per avui siguin distintes. Cada vegada més, els autors catalans, valencians i balears semblen jugar a diferents lligues.

En segon lloc, la construcció de l'estructura teatral en aquests territoris ha conduït a una situació desequilibrada i, alhora, polaritzada. Dic desequilibrada perquè mentre a Catalunya, i també a les Illes tot i que amb pressupòsits diferents, en aquests moments s'està construint una xarxa territorial d'espais escènics, al País Valencià s'ha iniciat una preocupant marxa enrere que pot tenir resultats catastròfics. Si ens centrem a Catalunya, el model que s'hi ha construït, com deia, és un model polaritzat, amb el gran Teatre Nacional de Catalunya, en un extrem, acompanyat del Teatre Lliure i alguns teatres privats –organismes productors de teatre amb elevats recursos–, i una quantitat relativament alta de teatres de petit

2 CERDÀ, Josep R., «Ni perifèrics ni alternatius: aïllats», *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Francesc Foguet i Pep Martorell (coord.), El Cep i la Nansa edicions, Vilanova i la Geltrú, 2006, p. 147.

format amb poquíssims recursos. Aquesta polarització del mapa teatral té conseqüències molt clares en els autors, ja que això obliga a treballar a dos nivells molt distants l'un de l'altre. En la majoria de casos, l'autor (i no només l'autor) ofereix les seves produccions en sales del circuit alternatiu, per tant, amb escassos recursos, amb la necessitat constant de resoldre qüestions extraartístiques i d'ajustar-se a unes condicions escèniques que tendeixin al baix cost (si més no pel que fa a intervenció d'actors i a recursos escenotècnics). Només alguns autors, i algunes obres d'aquests autors, poden, alguna vegada, treballar a l'altre extrem; per tant, sense necessitat de preocupar-se de qüestions extraartístiques i amb unes condicions mínimes assegurades. Aquesta situació polaritzada deriva, en bona part, del retard amb què s'ha construït el nostre sistema teatral. Amb l'arribada de la democràcia i de l'autonomia, teatralment no havíem de reconstruir res, perquè abans de la guerra no hi havia hagut cap intent reeixit de construir un sistema teatral català. Per tant, quan el 1980 va posar-se en marxa la maquinària que conduiria al TNC, es va partir de zero, institucionalment parlant, i qui ho va fer ho va fer sense tenir gaire en compte el que havia passat en els darrers anys i sense reflexionar sobre quin model de teatre necessitava un país que ja estava a frec del segle XXI. Amb l'actual estructura bipolar, les conseqüències per a l'autor són lògiques. No tots els autors ni totes les obres poden ser a l'extrem de l'abundor. Cap teatre nacional de cap país del món podria suportar convertir-se en l'aixopluc de tots els autors. Per tant, quan a un autor aquest extrem li falla, cau irremissiblement a l'altre. Aquesta radicalitat de situacions se solucionaria si el sistema tingués una major diversitat de situacions, amb menys càrrega als extrems i una major abundor de situacions intermèdies. La creació de centres de producció descentralitzats, lligats a

poblacions mitjanes, i sense la responsabilitat patriòtica de ser el gran teatre del país, hauria de contribuir a desplaçar el centre de gravetat del nostre teatre cap a opcions empresarials mitjanes, amb dosis de risc moderat i amb condicions de treball acceptables.

Una tercera característica del nostre temps que condiciona enormement la situació dels autors és, precisament, un dels grans signes d'aquest temps. Em refereixo a la velocitat. Tot va ràpid, tot canvia, i això dificulta que les coses es consolidin. Aquest període que ara analitzem, els darrers vint anys, va iniciar-se el dia en què va haver-hi consciència d'haver descobert un nou autor, un autor jove. Recordo que un crític titulava el seu article: «Pista!» És a dir, demanava pas per al nou valor. Immediatament va despertar-se la voracitat de noves descobertes. Cada autor que estrenava la seva primera obra de teatre era un geni en potència. Totes les mirades s'adreçaven cap allà. Parlaré després del que això ha comportat en la carrera d'aquests autors. Però ara voldria centrar l'atenció en un problema que se'n va derivar. La set de nous talents que en aquell moment es va suscitar, va tenir com a conseqüència l'oblit, la marginació, d'aquells autors que, per raons històriques o biogràfiques, no podien ser presentats com a estrictes descobertes. En alguns casos, es va intentar oferir una altra cara per a aquests autors, com si haguessin renascut després de la dècada ominosa, com si ja no fossin els mateixos malgrat dur els mateixos noms i oferir un rostre bastant semblant al que tenien deu anys enrere. Llevat d'alguna excepció, aquests esforços van resultar inútils. La set de novetat era massa. La necessitat de noms nous a les pàgines dels diaris requeria portar a la pedra sacrificial qualsevol autor que hagués començat a escriure abans.

La conseqüència de tot plegat ha estat, d'una banda, una societat teatralment amnèsica, que no tan sols oblida el passat

sinó que té la necessitat de passar pàgina, també ja, a les noves obres. Benet i Jornet va titular una obra seva amb l'adjectiu *Fugaç*, probablement sense pensar (o potser sí) que la fugacitat és un dels trets definidors de la nostra època.

Tot això ens condueix no només al moll de l'os de la qüestió, sinó a la possibilitat de trobar vies de sortida capaces de portar-nos cap a altres horitzons.

Nous horitzons

He esmentat la paraula horitzó, i ho he fet en plural, i no ha estat casualitat. Abans deia que s'havia construït l'edifici del teatre català amb uns ulls que miraven més cap enrere que cap al futur. Les decisions preses llavors, condicionen enormement el present. Però la necessitat, dia a dia, de plantejar propostes, obliga a pensar contínuament no en el que som sinó en el que volem ser.

En primer lloc, cal posar sobre la taula el fet, la convicció, que l'autoria és el punt neuràlgic de la creació teatral. Dic autoria, òbviament, en el sentit més ampli possible, incloent-hi no només el teatre textual, sinó també totes les altres formes dramàtiques i fins i tot reconeixent el paper autoral, no gaire ben tractat aquí, del dramaturg. El teatre, igual que les altres modalitats artístiques, no pot plantejar-se només com un servei públic al qual tothom té dret. El teatre d'un país no es valora per la quantitat de teatres que té, per la quantitat de funcions que s'hi representen, per la quantitat d'espectadors que hi van, i per la quantitat de professionals que poden dignament guanyar-s'hi la vida... Estem molt contents que hi hagi molts teatres, que s'hi facin moltes obres, que hi vagin molts espectadors, que aquests espectadors s'ho passin bé i millorin cívicament i culturalment gràcies a aquesta assistència.

I també estem molt contents que tots els que intervenen en el procés de creació teatral trobin reconeguda la seva feina. Però la finalitat última de l'art és fer obres i que aquestes obres no siguin anodines, que siguin ambicioses, agosarades, que vulguin anar més enllà, deixar petjada, obres que serveixin per donar una nova mirada al nostre món, obres que sacsegin l'esperit i que quedin, per al futur, com a testimoni de cada època. Aquest és un horitzó que no es pot perdre de vista.

És amb aquesta convicció que m'ha semblat convenient de plantejar una reflexió al voltant de dos conceptes que considero bàsics: el d'oportunitat i el d'aposta.

Les oportunitats

En el món del teatre, com en els altres àmbits creatius, hi ha diferents etapes o fases en la construcció d'una personalitat artística. Ara es parla, en línies generals, de valors emergents i de valors consolidats. El valor emergent és aquell que, encara molt tendre i poc format, amb poca experiència, tanmateix apunta alguns indicis de traça, d'enginy, d'imaginació, de geni. Aquest valor emergent sol estar amagat en l'anonimat d'estudiants de dramaturgies diverses, però no només aquí: membres de companyies de teatre amateur o escriptors incipients, per exemple, poden ser portadors d'aquesta marca. El sistema teatral ha de tenir ulls per veure'ls, aquests valors; detectors de capacitats. En el futbol, que remena molts més diners i, per tant, es tenen molts més recursos, hi ha la figura dels escodrinadors que van de país en país, de ciutat en ciutat, de carrer en carrer per trobar el xiquet desnerit amb cara de Lionel Messi. També en el món de la recerca científica hi ha sistemes d'aquesta mena, encara que normalment reduïts a l'àmbit de les universitats. En el món del teatre, no podem

deixar d'esmentar la tasca, sovint individual, d'algunes persones (destacadament, Ricard Salvat), que durant anys s'han dedicat a això tan senzill, però de vegades tan àrid, com és estar ben informat del que s'escriu i s'estrena. Actualment, per sort, hi ha uns canals més o menys estables, coneguts, que són els centres de formació dramàtica, lligats moltes vegades a centres de producció o d'exhibició. Segurament, els que han donat més fruits, o que han estat més comentats, són l'Institut del Teatre i la Sala Beckett, amb el seu Obrador, tots dos a Barcelona. En aquests llocs, i en altres de similars, els professors fàcilment es converteixen en tutors i de vegades fins i tot en amics dels aprenents. El camí cap a un primer muntatge sembla traçat, encara que això no vulgui dir que sigui fàcil. Ara bé, en la meua opinió, reduir la recerca de nous valors a aquests punts em sembla excessivament esquifit. El pas més important i difícil per a qualsevol creador és aquell primer que consisteix a fer conèixer al món que tu també existeixes. Encara només ets un autor en potència, un autor que només ha pujat a l'escenari d'algun cercle d'amics o familiars, el món t'ignora i tu no saps si allò que penses, que imagines, que escrius, algun dia serà capaç de despertar l'interès de ningú. Per quins mecanismes pots saltar la barrera que et separa del món?

Normalment, aquell autor incipient (en teatre, en cinema, en literatura o en qualsevol altre àmbit) ha d'agafar les carpetes, els dossiers, els esbossos d'obra i anar-se'n a veure gent amb capacitat de decisió. Galeristes, editors, directors de teatre, productors de cinema. És una feina difícil, dura i esgotadora. No tothom en sap. Si tens la sort, per relacions familiars, d'amistat, d'estudis, de conèixer aquestes persones que decideixen, ja hi tens molt de guanyat. Si no, la cosa és molt complicada. Tradicionalment, al nostre país (països) hi havia un recurs al qual es donava molta importància: em refereixo a la

convocatòria de premis. El premi literari o teatral servia per descobrir talents. El premi Josep M. de Sagarra va tenir prou influència, encara que limitada per la situació del teatre i de la cultura catalanes de l'època, com per donar nom a una mena de generació (Benet i Jornet, Muñoz Pujol, Melendres, Ballester, Teixidor, Badia, Bergonyó...). Aquest premi segurament era o seria complementat pel Ciutat de Granollers (Barceló, Sirera, Molins, Vilà i Folch, Reig, Teixidor, Gibert). Més cap aquí, el premi Recull de Blanes, per la seva longevitat, ha servit eficaçment perquè molts (m'hi incloc) hàgim pogut fer les primeres passes (Cabré, Rufas, Hansen, Batlle, Vázquez, etc.). No es pot negligir tampoc la importància del premi Joan Santamaria (Pedrolo, Porcel, Badia, Colomines, Folch i Camarasa, Gomis, Cabré). I, és clar, resulta forçós d'esmentar l'Ignasi Iglésias que, en el seu moment, va assolir rellevància per qui el convocava i què se'n derivava (Casas, Teixidor, Belbel, Galceran, Sàrrias, Pereira, Egea...). Amb caràcter bilingüe s'ha de destacar el Born (que, pel que fa al teatre català, ha premiat Galceran, Belbel, Cunillé, Batlle, Capellà; i, en castellà, Álamo, Mayorga o Raúl Dans). Tot això sense oblidar altres premis històrics, com el Ciutat d'Alcoi, o més moderns com l'Octubre, el Bartrina, el Crèdit Andorrà, el Ricard Vinyes, el Robrenyo, el Ciutat d'Alzira, el Miquel Lumbierres, el 14 d'Abril, etc. De la importància dels premis dóna fe, també, el paper del Marqués de Bradomín per al conjunt de l'Estat, que, com el Sagarra en el seu dia, ha servit per definir una generació.

De premis, avui, n'hi continua havent, però a mi em fa l'efecte que la seva eficàcia ha disminuït. El premi sol comportar la publicació, però avui dia aquesta publicació tampoc no té el paper que abans tenia. Passa més desapercebuda. Les mateixes editorials, amb alguna excepció, li donen poca importància,

conscients que els diners no els guanyaran venent obres de teatre, sinó gruixudes novel·les comercials. De premis vinculats a l'estrena de l'obra, n'hi ha pocs. Això és igual que abans. Tanmateix, a diferència de fa dues o tres dècades, l'estrena d'una obra premiada avui tampoc no té la rellevància social que tenia.

Puc exemplificar aquesta disminució del paper del premi en el meu cas. Jo sóc un d'aquells autors "de fora" que mai no ha tingut els contactes adequats o que, quan els ha tingut, no els ha sabut o volgut utilitzar. Qüestions de caràcter. Per això, per a mi, el premi era un sistema òptim. El 1986 vaig guanyar el premi Recull de teatre. No va passar res. Però dos anys després vaig guanyar el Josep M. de Sagarra de traducció teatral. De seguida, un seguit de persones que tenien capacitat de fer coses es van posar en contacte amb mi. N'esmento els noms —i de pas pot servir com a agraïment per aquella confiança—: Jordi Coca, Joan Anguera, Jordi Mesalles o Pepe Sanchis Sinisterra; més tard, Domènec Reixach. D'aquests contactes van començar a derivar-se coses: estrenes, publicacions, etc. Des d'aquells fets vaig deixar de presentar-me a premis. Fa dos anys hi vaig tornar i vaig tenir la sort de guanyar un premi nou, el 14 d'Octubre de teatre. La recepció per part del món del teatre ara ha estat sincerament molt més freda.

Una via paral·lela que tenim els autors de teatre per donar-nos a conèixer és la publicació. Publiques una peça de teatre i ja saps que, en aquell moment, el teu text és públic, que està a l'abast de qualsevol director o companyia. Si a més a més l'obra es publica en una col·lecció amb prestigi, encara millor. Durant molts anys, poder publicar a la col·lecció «El Galliner» d'Edicions 62, o a la «Biblioteca Teatral» de l'Institut del Teatre, o a la col·lecció «Teatre» de 3 i 4, resultava un objectiu gens menyspreable. Avui tot això s'ha desdibuixat. Ja no és només que les grans editorials hagin deixat d'apostar seriosa-

ment pel teatre (la qual cosa, de retop, ha provocat que l'edició teatral es refugii en editorials perifèriques i de menys potència, entre les quals ara destaquen de manera especial les col·leccions teatrals d'Arola editors). És que, a més a més, jo crec que el text editat, el llibre, avui té menys influència. És clar que això ha vingut compensat per altres coses. Han aparegut formes de publicació diferents al llibre convencional, molt més immediates, com la major proliferació de textos inclosos en revistes (*Pausa*, *Quaderns de l'AEIT*, *Estudis Escènics*, *Entreacte*, etc.), la creació de fons d'obres en diferents institucions (Institut del Teatre, Sala Beckett, Fundació Romea...) o l'aparició de webs amb la missió de donar a conèixer la producció teatral d'autors (com la web *Catalandrama*).

Amb tot, si aquestes formes més tradicionals (premis i llibres) de donar a conèixer textos i autors teatrals estan en crisi, sembla que les vies més lligades al procés de producció teatral gaudeixen de més bona salut. Les beques d'altre temps, que en alguns casos encara persisteixen, avui tenen la seva continuïtat d'una banda en el Projecte T6, del TNC, que ha permès veure més de 40 noves produccions (de teatre, però també de dansa) i en les majors facilitats que avui tenen els autors per arribar als processos de producció, sobretot en l'àmbit de les sales alternatives.

Tot plegat fa que avui sigui poc o molt més fàcil que abans donar les primeres passes en el camp de l'autoria escènica. Han canviat alguns sistemes. Alguns s'han deteriorat i d'altres han adquirit força. Però, en línies generals, crec que avui hi ha més oportunitats. Els resultats visibles en nombre d'autors i obres estrenades són evidents. Només a títol il·lustratiu, l'any 2005, la SGAE, tan sols a Catalunya, va registrar 289 noves obres dramàtiques. Una altra dada: la temporada 2007-2008, a la ciutat de Barcelona, en un total de 46 sales es van repre-

sentar 553 espectacles (criteri ampli, que inclou teatre, dansa, òpera, titelles, etc.), dels quals 253 pertanyien a autors catalans (criteri geogràfic) i 271 eren en català (criteri lingüístic).

Més o menys encertats, amb una major incidència en unes parts del nostre territori que en d'altres, el cert és que avui hi ha un seguit de vies per les quals algú que escrigui o vulgui escriure teatre pot donar a conèixer les seves creacions. La sequera dels anys durs de la travessia del desert sembla, en aquest sentit, acabada. Com que parlem de donar la primera oportunitat, i per tant d'autors relativament nous, potser no és aquí el lloc de comentar les condicions en què es realitzen o encarreguen moltes d'aquestes produccions. De tota manera, la constatació d'aquesta major quantitat d'oportunitats no és la part que m'interessava més de ressaltar. Allà on volia anar a parar és a la pregunta que, crec, es fa bona part d'autors que ja han superat aquesta primera fase. En comentaris que he tingut ocasió de fer amb una colla d'autors amics o coneguts, una de les observacions més reiterades que feien a la situació actual és que hi ha una excessiva fixació en la descoberta d'un nou geni. Com si els bons autors, de cada àmbit de creació, sortissin amb tanta facilitat. Aquest és un requisit que ben sovint ha vehiculat el discurs de molts crítics i que ha tenallat les decisions de no poques companyies i teatres. La voracitat de la recerca del nou valor amagat dessota de cada pedra provocava que l'opinió pública, no només la crítica professional, centrés d'una manera desmesurada l'atenció en els nous noms i que, com si el nou autor fos responsable d'aquesta fam que s'havia creat, els judicis fossin d'un rigor implacable, i es jutjava, i encara es jutja, el nou autor amb idèntica severitat que l'autor amb anys de carrera.

Doncs bé, som aquí. La pregunta que ara toca és: i després, què?

Un amic dramaturg, que ha guanyat premis i estrenat amb bona repercussió alguna de les seves obres, me'n dóna una resposta que, pel que em sembla, comparteixen força autors.³ Diu: «S'ha acabat instaurant (encara que no és poca cosa) la cultura de donar una oportunitat als nous creadors, però sembla que aquí s'acabi la preocupació. No hi ha un seguiment de la dramaturgia per a cada cas. Et preguntes, doncs, aquesta oportunitat que es dóna i a la qual tothom s'hi apunta, per a què serveix? L'oportunitat es converteix en un fi en si mateix, quan hauria de ser un mitjà, un primer esglaó d'una autèntica política envers els dramaturgs. El principi ve a ser del tipus: «nosaltres ja hem complert amb tu, ja hem fet tot el que havíem de fer». Te n'han donat l'oportunitat i per sort o per mèrits artístics l'has aprofitada, però a continuació resulta que no hi ha gaire més. No passa gaire res més. Aleshores et trobes com al principi, però òbviament, sense poder jugar la carta de l'oportunitat perquè aquesta ja te l'han donada, i què més vols?»

Em sembla una síntesi molt adequada del que molts pensem. Amb tot, aquesta opinió em mereix alguns comentaris. El primer es refereix al fet que la primera oportunitat, precisament per la pressió a què l'autor emergent o novell és sotmès, des del moment en què l'han convertit en jove promesa de qui depèn la salvació del teatre, no sempre pot aprofitar-se. I no necessàriament per manca de capacitat. El segon, derivat del primer, és que, sobretot en les primeres oportunitats, els autors rarament han tingut ocasió de trobar aquell director,

3 En plantejar-me de fer aquesta aportació, vaig creure convenient d'establir un petit diàleg amb altres autors, no pas amb cap voluntat estadística, ni de voler imposar-me com a representant d'un col·lectiu, sinó per poder sondejar quins són els estats d'ànim i les qüestions que més ens preocupen. En total, vaig intercanviar impressions amb una vintena d'autors, de diferents edats i en situacions molt diverses respecte als temes que aquí comentem.

aquella companyia, amb qui comparteixin punts de vista i sensibilitat, i amb qui siguin capaços d'ordir altes i fructíferes dosis de complicitat. Aquestes dues observacions apunten en la direcció de pensar que les primeres oportunitats no han de ser només i estrictament primeres oportunitats: han de ser generoses en el temps; han de facilitar provatures diferents (o és que no és precisament això el que caracteritza els autors novells, la necessitat de provar?); i han d'estimular la reincidència.

Després d'aquestes dues observacions, encara n'ha de venir una altra de sentit contrari: el suport als autors no és una assegurança de vida, ni tan sols per a aquells que estan òptimament col·locats i connectats. A mesura que passa el temps, el cercle es va estrenyent i la política de suport a l'autor esdevé una aposta.

L'aposta

Abans dèiem que el món de l'art ha de procurar anar sempre més enllà. Ara se sol parlar de l'excel·lència. M'estimo més referir-me a la potestat del creador d'obrir noves portes, de donar noves llums a vells temes, de plantejar nous reptes i donar respostes diferents, que siguin capaces de sorprendre'ns, d'emocionar-nos, de subjugar-nos, de revoltar-nos, de fer-nos dubtar.

Per arribar més enllà no n'hi prou amb la política de les facilitats i oportunitats per a tothom. La superació requereix d'un concepte nou, l'aposta. Cal apostar. Cal apostar per autors, com també cal apostar per directors, per actors, per músics i per tot aquell de qui sospitem que pot donar-nos el fruit amagat. L'aposta és indissoluble de l'evolució de l'art. En la història del teatre català, però, no n'hi ha hagut gaires,

d'apostes. Als anys vint, un empresari barceloní, Josep Canals, titular primer del Teatre Romea i després del Novetats, va fer la seva aposta particular per un autor que havia de connectar el teatre català amb un públic esmunyedís. Va apostar per Josep Maria de Sagarra i també per Josep M. Folch i Torres pel que respecta al teatre infantil. En els anys durs del franquisme, quan no teníem institucions pròpies i la indústria cultural estava desballestada, l'aposta, ben diferent de signe, va sortir dels sectors culturals. Amplis sectors del món de la cultura van apostar per Salvador Espriu com a poeta i dramaturg. Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Raimon, Joan Miró, Vicent Lluç, Núria Espert o, més tard, Lluís Pascual van contribuir a convertir aquest home que mai no va intentar ser home de teatre, en un dels nostres autors més representatius. L'últim cas d'aposta clara és el que, a darreries dels anys vuitanta, va congrega tot un seguit d'iniciatives institucionals i alguna de privada, a donar una empenta a l'obra tot just encetada de Sergi Belbel. L'aposta va generar fruits immediats com tothom recorda.

Doncs bé, en la meua opinió, actualment el teatre català viu un moment d'un cert optimisme, fins i tot diria d'una certa eufòria, perquè, com diu sant Mateu, són molts els cridats, tot i que també aclareix que al final seran pocs els escollits. Això, precisament, aquests "pocs escollits", és l'aposta.

Si el teatre català (i quan dic teatre no em refereixo a cap edifici ni a cap institució concrets, sinó al conjunt de persones que hi participem d'una manera o altra, des de les institucions fins al públic; des dels crítics fins als investigadors; des dels autors fins als comediantes) es conforma amb el precepte d'ajudar el que comença; si en té prou amb la satisfacció d'omplir les cartelleres de noms autòctons; si es mostra content de comprovar que tenim una estadística satisfactòria quant a

autoria teatral... Si creu això, la conclusió serà que ja anem bé; que només cal polir algunes coses, posar-hi més recursos, completar o millorar la xarxa de centres de producció i espais d'exhibició per tal que hi hagi més públic i, per tant, més oportunitats.

Ara, si volem anar més enllà. Si creiem que és possible fer-ho, llavors són necessàries les apostes. I ho dic en plural perquè crec que el que avui la societat necessita no és la dirigista aposta per un sol autor (això només és admissible en situacions extremes), sinó una diversitat d'apostes que alhora permetin diversificar públics, incorporant espectadors que no han anat mai al teatre però també recuperant espectadors que hem anat abandonant pel camí.

El públic

El públic és el destinatari final i necessari de tots els nostres esforços. No ho dic només en el sentit teòric de l'espectador com a subjecte actiu en el procés de construcció de l'obra. Ho dic en el sentit més banal del públic com a destinatari i sostenidor, per l'universalment conegut procediment del pagament d'entrada, de l'espectacle. De públic no n'hi ha un, sinó molts. La creença que existeix un públic de teatre, específic, tancat en si mateix, irreductible, és falsa. Hi ha públics diferents per a moltes classes de teatre diferents. Les diferents classes de teatre i els seus respectius públics formen un contínuum. No hi ha un salt abrupte d'una classe a una altra. Hi ha públics transversals. I també hi ha obres transversals, que arriben a diferents classes de públic. Una obra en porta a una altra i sovint es produeix el miracle que un espectador que estava encasellat en una mena de teatre amplia els seus interessos i aficions cap a altres tipus que fins llavors li eren

desconeguts. La feina de qui produeix una obra de teatre és trobar el seu públic. Una bona obra de teatre és segur que té el seu públic, encara que potser aquest públic resta amagat, allunyat de les sales, per ves a saber quines estranyes prevencions. Hem de fer acudir els diferents públics al teatre i per això necessitem diferents menes de teatre. No crec que hi hagi cap tipologia teatral que sobri. En el teatre, com en el món del llibre, les obres més estrictament comercials fan de paret per aguantar l'edifici en què se sostenen altres menes d'obres més arriscades. L'autor individual té tot el dret, i de vegades la necessitat, d'escriure indiferent a la possible recepció del públic. Però el conjunt de l'edifici, de la professió, teatral reclama el contacte i l'acceptació d'aquest públic.

Per això les apostes han de ser diverses i han de sortir de diferents punts. Els teatres, les empreses productores, les companyies han de fer les seves apostes, que seran forçosament diferents. Però ara que parlem de públic pot sorgir una pregunta. Des de fa temps es parla de crisi d'espectadors. De fet, els espectadors de teatre representen una xifra ridícula al costat dels espectadors per exemple de cinema (ja no dic al costat dels espectadors de competicions esportives). Si això és així, quin sentit té continuar jugant a fer teatre? La feina dels autors teatrals es paga precisament no per la quantitat d'hores invertides, o per la qualitat demostrada, sinó pel nombre d'espectadors que han pagat entrada. Sempre que reflexiono sobre algun tema, m'assalta una pregunta: les coses són com les veiem? O potser hi ha alguna realitat amagada, que som incapaços de veure? Vaig fer-me aquesta pregunta una vegada que em van demanar reflexionar sobre el món de l'art, el comerç de l'art més aviat. Ara m'he tornat a fer aquesta pregunta. Em pregunto quina és la realitat del teatre avui, al nostre país, a Catalunya, al País Valencià, a les Illes, a

l'Estat espanyol. El primer que hi veig crec que és una visió compartida. Hi ha uns teatres, sobretot a les grans ciutats, públics i privats, que són centres de producció. Alguns centres de producció disseminats. Una xarxa de teatres desigual (a Catalunya, per exemple, una xarxa que creix, que es racionalitza, que busca estàndards. A les Illes, també, les notícies de nous teatres que van inaugurant-se. Al País Valencià, en canvi, una xarxa que abastava 63 municipis i que ara es troba en perill). I hi ha companyies, autors, directors, actors, escenògrafs i tots els oficis. I centres d'ensenyament, públics i privats. I premis. Alguns. I col·leccions de llibres de teatre. Poques. I algunes revistes. Tot això ho coneixem. I les grans xifres. Els teatres, els muntatges i les funcions a què es refereixen estan perfectament fiscalitzats i tabulats per l'administració pública (per allò de les subvencions); l'SGAE (per allò dels drets d'autor); les companyies (per allò del rendiment). Però: hi és tot, aquí? Mentre pensava tot això he recordat una anècdota. Era l'any 1975, al novembre. Faltava poc perquè el dictador morís. Un grup de joves del meu poble (Alcover, a l'Alt Camp) havíem organitzat un seguit d'activitats culturals, entre elles una representació de *La farsa de Mísser Pere Patelin*, a càrrec de l'Associació Teatre Golem, de Tarragona. Faltaven pocs dies per a la funció, ja n'havíem distribuït la publicitat, quan un membre de la junta de l'entitat on teníem programada l'obra ens va dir que l'havíem de suspendre. La raó era que els havia sortit una oportunitat magnífica i no la podien desaproveitar. Aquell mateix dia volien programar una obra pensada per al gran públic, *Cuidado con el de los cuernos*, una comèdia, més aviat un vodevil, escrit per dos autors que jo, humilment, no havia sentit anomenar mai: Sigfrido Blasco i Adrián Ortega. La representació anava a càrrec de la companyia de Fernando Rigual. Així doncs, vam haver de desprogramar

la farsa, vam haver de demanar disculpes a la companyia que nosaltres havíem contractat (recordo que el catxet pujava a 5.000 pessetones), però vam tenir la compensació que el general Franco va tenir la gentilesa de morir-se, de manera que van decretar dol nacional i el vodevil de les banyes tampoc no va poder presentar-se.

Tot recordant l'anècdota, he mirat a Internet. Llavors m'he adonat d'una realitat teatral molt diferent a la que surt a les estadístiques. Una realitat que potser cadascú coneix per al seu poble o barri, però de la qual no tenim visió de conjunt. Primer de tot he observat que en molts, moltíssims llocs que no surten a l'estadística, hi ha programació teatral continuada. Grups de teatre d'aficionats, grups escolars, grups lligats a associacions de veïns, es combinen amb companyies professionals de baix pressupost. I una altra cosa: la companyia de Fernando Rigual, aquella que havia de portar el vodevil al meu poble, encara existeix, amb seu a l'Hospitalet de Llobregat. Representa un repertori variat, en català i castellà, que porta bàsicament per festes majors, i que inclou èxits esclatants com *Terra baixa*, *La Pepa Maca*, *L'hostal de la Glòria*, *En Baldiri de la Costa*, *Deixa'm la dona Cisquet* (aclareixen al seu web que n'han fet més de 800 funcions, en català o en la versió castellana *Préstame tu esposa*, *Juncosa*), *La ciudad no es para mí*, *Te casas a los sesenta... ¿y qué?* (apunten: 500 bolos per Catalunya, País Valencià i Aragó). Com que el lloc on es fan tots aquests espectacles no entra en els estàndards de l'equipament teatral, aquests números no hi surten. És un públic teatral fantasma, que la imaginació d'autors, companyies i programadors hauria de saber acollir de manera adequada. Tanco aquesta anècdota vodevilesca i segueixo amb les meves cavil·lacions sobre el públic. Sobre una faceta del públic, ja que depèn del públic que un autor pugui viure del teatre.

Viure del teatre?

El públic és, en general, el que paga. Això condueix a aquella situació, de vegades tan criticada, que la possibilitat de viure del teatre, com que depèn de la quantitat de públic, es faci dependre també de la comercialitat de les obres. Sobre això, hi ha moltes coses a dir. La primera és que la comercialitat no ha d'estar forçosament barallada amb la qualitat. La segona, que no és estrany que apareguin obres en principi no comercials que aconseguen enganxar el gran públic. De vegades, l'arribada d'una obra al gran públic està més relacionada amb les característiques de producció (qui són els actors, on es fa, qui la dirigeix, l'oportunitat del tema, o fins i tot alguns factors extrateatral) que amb la comercialitat de l'obra. Tampoc no podem negligir l'existència d'un bon gruix d'obres de qualitat que, per les seves característiques, estan directament pensades per al gran públic. Em refereixo, sobretot, a diverses formes de teatre no textual que connecten amb molta facilitat amb els espectadors. De tota manera, no podem obviar una situació. Aquell públic que solem anomenar públic de teatre, és a dir, públic que segueix les programacions i que va fent-se un panorama de com evoluciona la nostra escena dia a dia, és més aviat escàs. Una altra cosa és el públic que va al teatre sense aquesta pretensió, públic que va a veure una obra determinada perquè n'hi han parlat bé o per altres raons singulars.

Aquests dies hem pogut sentir un seguit de ponències presentades per autors de llengua alemanya, anglesa, francesa i italiana, llengües potents, amb demografies altes, amb un poder polític fort, amb llarga tradició teatral i amb una consideració pública notable per al fenomen teatral. Per a tots aquests autors, la professionalitat, el fet de viure del teatre, no era cap problema. En el nostre cas, si una cosa resulta evident, és que

d'autors que puguin viure de la seva obra n'hi ha ben pocs. Però, llavors, apareix una dada estranya, curiosa, gairebé sorprenent. Si ens preocupem de saber la quantitat de diners que, en concepte de drets d'autor, mou el teatre, veurem que és una xifra gens menyspreable. En un exercici de matemàtica ficció vaig calcular que amb els diners que generen en un any, en concepte de drets d'autor, els teatres de Barcelona podrien viure amb una certa correcció (amb el salari, per exemple, d'un professor de primària) més de 150 persones. És molta gent i, en canvi, són pocs, sembla que són pocs, els autors que reben quantitats significatives de diner. Segurament més d'un s'estranyarà que m'interessi per aquest fet. Però més que l'estranyesa per la recerca, el que resulta estrany n'és el resultat. D'aquí sorgeix necessàriament la pregunta: ¿On van a parar els diners dels drets d'autor? Aquesta pregunta, millor dit, la resposta, revela moltes coses de la relació del col·lectiu d'autors amb el nostre sistema teatral.

La resposta a la pregunta és clara. Deixant de banda algunes excepcions singulars, els diners dels drets d'autor van a parar realment als autors. Sí, als autors, naturalment, és clar, però als autors en un sentit ampli. És a dir, a un col·lectiu en el qual intervenen adaptadors, traductors, versionadors, arranjadors, dialoguistes, guionistes, lletristes i un llarg etc., oficis darrere dels quals de vegades s'amaguen professionals amb una activitat ben especialitzada (traductors de teatre, per exemple), però molt més sovint encara persones que no tenen aquesta condició (directors que tradueixen o que versionen; però de vegades persones que no tenen cap relació amb la matèria). He volgut arribar fins aquí perquè això ens connecta amb una idea que he esmentat al començament: la idea que el teatre està escindit en dues menes de teatre i dues menes d'autoria i que la relació entre l'una i l'altra no és generalment

gaire fluïda. I també una altra idea: que segurament el nostre autor no està prou integrat en el sistema teatral, de la qual cosa es deriva que molt poques vegades se'l tingui en compte per a feines que vagin més enllà, o més ençà, de representar-li una obra. Si l'autor de teatre és algú que sap construir ginys dramàtics, que sap estructurar-los, que sap dibuixar els personatges i sap escriure els diàlegs, quan n'hi ha, que els posen en relació, ¿no hauria de semblar natural que entre les feines de l'autor hi hagués totes aquelles altres que representen treballar sobre textos aliens? En realitat, la majoria de les companyies, quan tenen una necessitat d'aquesta mena, no recorren a algun autor, si més no a un autor en un sentit convencional. Recorren a algú altre que, és clar, immediatament es converteix en autor, encara que la seva actuació s'hagi limitat a versionar o adaptar obres alienes.

Tot això es deu a moltes raons. Em limitaré a pensar que l'autor de teatre encara no està prou integrat en el procés de creació teatral. Amb tot, evitaré un pronunciament taxatiu en aquest tema, perquè té moltes derivacions que ens durien més lluny del que pertoca a aquesta intervenció. Només apunto el debat sobre el director com a creador i el paper subaltern que el dramaturg, com a guionista, podria jugar-hi. La inserció dels autors en el sistema teatral alguns l'han solucionat assumint alhora funcions de direcció i, fins i tot, de gestió. Carles Alberola, amb Albena Teatre, o Paco Zarzoso i Lluïsa Cunillé, amb la companyia Hongaresa, o Albert Mestres, en podrien ser exemples. Però el fet que existeixin aquests casos i algun altre, el que fa és confirmar la dificultat de l'autor, quan és només autor, per jugar plenament el seu paper en el sistema.

Un problema derivat d'aquesta situació és la freqüent manca de sintonia entre els diferents elements que participen en el procés de creació teatral, bàsicament autor i director.

Com que l'autor està poc integrat en el procés, el que succeeix és que, en la major part de casos, allò que associa un autor i la seva obra amb un director no és la mútua elecció, o la coincidència de les respectives visions artístiques, sinó la casualitat, les circumstàncies o fins i tot una no meditada decisió administrativa. Una obra de teatre en què autor i director no treballin en la mateixa línia, no comparteixin objectius artístics, senzillament no hauria de muntar-se. No és cap favor, per a cap autor, que un director li munti una obra de la qual no comparteix estètica ni filosofia. Quan això ocorre, autor i director, en lloc de sumar i obtenir amb la representació una nova dimensió de l'obra, es contraresten i els valors que poguéssin tenir el text queden anul·lats. Per tant, el teatre català en conjunt, i especialment els autors com a col·lectiu, hi guanyaríem si anéssim acostant posicions i trobéssim sintonies la manca de les quals és responsable d'estrepitosos fracassos. Trobar la sintonia, la complicitat, la coincidència d'interessos no tan sols evita problemes sinó que, per un efecte catalitzador, sol produir resultats artístics sorprenents.

Ja tenim, doncs, les paraules que necessitem, les claus que poden obrir els panys en què es troba tancada (o estancada?) la nostra dramaturgia. Establir oportunitats; plantejar apostes; integrar els autors en el sistema teatral; buscar complicitats i sintonies. I temps, sobretot temps, perquè les propostes puguin consolidar-se.

La missió de l'artista

No em puc estar d'acabar aquesta intervenció dient quatre paraules sobre la missió de l'autor com a artista. Crec que la missió principal de l'artista, o la justificació essencial, és abocar enfora tot allò que duu a dins. Qualsevol artista –i l'autor

dramàtic ho és, indubtablement— busca compartir amb els altres aquest món que es revolta a l'interior i pugna per sortir. Segurament algú dirà, amb raó, que hi ha artistes als quals el seu món interior no els importa, que els agrada inventar faules absolutament estranyes a la seva manera de pensar o de sentir. Alguns artistes, segurament, es dediquen a aquesta activitat no per altra cosa que per guanyar-se la vida. Els ha estat donada una capacitat i la utilitzen, lícitament, com a forma de subsistència. Fins i tot hi ha artista que persegueix la igualment lícita, però sospitosa, meta de fer-se ric. En conseqüència, es pot justificar que molts artistes no fan les obres que volen, sinó les que reclama el seu públic, aquelles que els encarreguen els editors, els productors, els marxants o les discogràfiques. Tot això és cert, però també és cert que la marca de l'artista es nota en la capacitat de vampiritzar allò que en un principi no ha sortit d'ell mateix, de posar-hi el seu segell, de fer-hi circular la seva sang, de fer-hi bategar el seu cor, de convertir en propi allò que en principi li era aliè. És la capacitat que notem en Miquel Àngel, quan pinta allò que li encarreguen però hi aboca la seva manera d'entendre el món. O la de Luis Buñuel, quan converteix en una obra ben personal un simple melodrama...

Si ho entenem així, veurem també que l'artista, el creador, arriba a un món que és com és. A l'artista no li posen catifes de Pèrsia perquè pugui caminar, ni li proporcionen una colla de guardaespalles perquè li apartin els obstacles al seu pas. L'artista apareix en un món ple d'obstacles. És, de fet, un corredor d'obstacles. L'artista n'és, d'artista, també per la seva capacitat de despistar l'enemic, aquell que no voldria que allò que l'artista explica sigui comunicat. El poeta no diu mai «com que no tinc editor, no escric». El compositor no deixa de compondre perquè no hi hagi una orquestra simfònica als

seus peus. Si de cas, el poeta, el compositor, l'escultor, el dramaturg adequaran la seva activitat creativa a les particulars formes de recepció que se li ofereixin. Si a un artista li diuen «si et portes malament, no et pagarem el marbre», l'artista decideix que no li cal marbre. També es fan escultures amb fang. ¿Quants bons poetes no hi ha hagut que han anat difonent la seva obra en matusseres edicions de tirada exigua? ¿Quantes obres de teatre no han fet la seva aparició pública al menjador o a la sala d'estar d'una casa de família mitjana? Admetre això no vol dir que l'artista accepti passivament aquestes migrades condicions i que no maldi per canviar-les. Que Joan Brossa hagués estrenat algunes de les seves peces a l'estudi de Joan Ponç o al domicili del doctor Obiols, per exemple, no vol dir que renunciés als escenaris del Teatre Romea o el Palau de la Música Catalana.

Per tant, que no s'interpreti allò que no he dit. No defenso una mena de paradigma de l'artista pobre, com si només la gana fos capaç de desvetllar les neurones creatives. Tant de bo l'artista no hagués de preocupar-se per aquests diners de final de mes que serveixen per pagar el lloguer del pis, o la declaració de l'iva, o la hipoteca. O potser ja està bé, que hagi de preocupar-se'n, perquè és una manera de no desconnectar de la realitat.

Malgrat tot el que acabem de dir, aspirem a aconseguir les millors condicions possibles perquè l'artista pugui crear la seva obra. Tot això que he dit fins aquí és fruit del que som. Una cultura petita, però també una cultura maltractada. Vam començar tard i ens van malmetre la feina massa vegades. El teatre d'expressió catalana va emergir enmig d'una decadència cultural i política i, tot just quan començava a treure el cap, van començar a etzibar-li plantofades. Després de la dictadura de Primo de Rivera, hi va haver els escassos cinc anys de

república democràtica, una guerra i una nova dictadura de quaranta anys. O sigui, que aquesta experiència teatral que ara vivim és relativament jove i nova. Per això, avui puc acabar aquesta intervenció amb una visió optimista. No és que no tinguem problemes. És que el nostre teatre és tremendament jove i encara li queda molt per caminar. Comprenc que alguns dels autors amb més llarga trajectòria, que han hagut de superar mil obstacles per arribar fins aquí, avui estiguin cansats i que fins i tot es plantegin llençar la tovallola. Com a actitud personal em sembla més que respectable. Si miro el conjunt del nostre teatre, però, penso: «això només acaba de començar».