

A close-up portrait of a man with dark, wavy hair, a beard, and glasses, smiling. The image has a blue tint. The text is overlaid on the right side of the image.

**Enric Nolla Gual**

# Joan Casas

**A la recerca  
de preguntes**

Converses, 6

**Institut del Teatre**

Edicions





**Enric Nolla Gual**

# **Joan Casas**

**A la recerca  
de preguntes**

Converses, 6

**Institut del Teatre**

Barcelona  
2020

Primera edició: novembre del 2020

Fotografia de la coberta de Rosa Comelles.

Fotografia de la solapa de Juanjo Estrella.

© 2020, dels textos, els seus autors

© 2020, de les fotografies, els seus autors

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

Dissenyat i compost per Quadrati

Imprès per Arts Gràfiques Bobalà

ISBN: 978-84-9803-953-5

DL: B 20172-2020

## Taula

Per començar	7
Joan Casas entrevistat per Enric Nolla	
I La crítica	9
II L'escriptura teatral	22
III Teoria i història del teatre. Literatura dramàtica	41
Selecció de textos escrits per Joan Casas	
1 Sobre l'ofici de crític teatral	64
2 A propòsit d'un àlbum de cromos	70
3 Contra el «teatre de repertori»	75
4 Contra les «normalitzacions»	77
5 La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte	80
6 El teatre, escriptura d'escriptures	91
7 <i>Regla de tres</i>	102
Joan Casas. Trajectòria professional	153



## Per començar

1

Casa del Joan és un lloc dolç, còmode, confortable, ben il·luminat i harmònic, segur; la seva dona i companya, la Rosa, hi és sempre present, discreta i amable, inspirada en les seves creacions artístiques. Les parets del passadís que van de la porta d'entrada fins al saló mostren les seves pintures plenes de colors vius, moviment i profundament expressives. A casa del Joan els llibres es multipliquen com per espores, es desborden a les estanteries que hi ha per totes les estances; seus al sofà i, inevitablement, caus a les seves urpes: els llibres en surten disparats dels racons o de sota i et provoquen o se't claven a l'esquena per fer-se veure o sentir; tot això, és clar, en un ordre prou controlat si tenim en compte l'enorme dimensió de material bibliogràfic que el Joan ha anat recopilant al llarg de la seva vida; no hi queda espai suficient disponible. Sé dels fracassats intents de desfer-se amigablement de certs llibres, centenars, milers, però també de deixar-los en llocs ben cuidats: biblioteques a Euskadi, cases dels amics propers, fills i antics alumnes en poden donar fe. Res no podria trencar l'equilibri d'aquest espai quan hi ets. L'olor de cafè tot ho envaeix i a mi això em tranquil·litza. A casa del Joan no acabaries mai de fer tertúlia, sempre hi ha una bona excusa per parlar de política, de poesia, sobretot de poesia, de teatre i de cinema, i tot acaba confluint en l'intent de trobar bones preguntes. Ah, i per cert, a casa del Joan s'hi menja i s'hi beu molt bé.



Amb la idea de fer possible aquest llibre, un dia el Joan em va convidar a fer un cafè i ens vam deixar anar. Vam parlar d'espectacles, de textos, dels seus projectes, dels nostres problemes de salut, de com és la vida d'un jubilat que no para de produir i, a poc a poc, de manera relaxada, de com havíem de concebre aquesta conversa. Com que el Joan ha desenvolupat moltes activitats en el camp de la creació literària i de les arts escèniques al llarg de la seva dilatada carrera, convenia estructurar i concentrar l'experiència en les principals reflexions pedagògiques i el desenvolupament d'àrees de saber que havien significat una transformació en els estudis que ofereix l'Institut del Teatre, organisme que ens havia fet aquest encàrrec. I ràpidament ens vam posar d'acord. Així que vam començar parlant dels estudis de crítica teatral, després, dels ensenyaments de l'escriptura teatral i dramaturgia i, per últim, de la docència de la Història, teoria teatral i Literatura dramàtica, sense perdre mai de vista les connexions transversals que apareixen. Enteníem que d'aquesta manera podíem abastar tot l'arc de coneixements i experiències viscudes durant vint-i-set anys. Va quedar molt clar que tot allò que preteníem no ho enllestiríem en una tarda, així que vam planificar tres trobades al llarg del mes d'abril. I, tot seguit, vam posar fil a l'agulla.

**Ho provarem de fer bé, oi, Joan?**

I tant.

## Conversa amb Joan Casas

### I La crítica

#### Com comença la teva feina com a docent teatral?

Em sembla que va ser l'any 1989, en una diplomatura que aleshores feia l'Institut del Teatre amb la Universitat Autònoma, amb unes classes de crítica teatral. Aleshores jo feia de crític, des del 1985-1986 crec recordar, al *Diari de Barcelona*, que es feia en català i estava més o menys en mans socialistes, però també d'un personatge una mica gangsteril, el Miquel Duran, aquell advocat cec que feia el que volia amb els calers de la ONCE. Amb calers de la ONCE es va ressuscitar la vella capçalera del *Diari* i allà vaig coincidir amb personatges tan extravagants com l'Arcadi Espada, per exemple. Vaig començar a fer de crític teatral fent suplències a la Patricia Gabancho, que estava una mica cansada. I es veu que el que jo vaig fer devia ser una mica diferent. Va fascinar a grans gurus de la crítica de Barcelona, com en Joan de Sagarra, que durant dos anys o tres em va estimar molt. Després va estimar el Marcos Ordóñez, cosa que li ha durat més. Vaig fascinar molt en Jordi Castellanos, que era professor de l'Autònoma i que dirigia una col·lecció de crítica de l'editorial Curial, que era del Max Cahner, i va voler fer un volum de crítica de teatre amb articles meus. És un volum que vaig arribar a preparar i en algun lloc dels arxius hi deu haver una carpeta amb tots els articles que estaven destinats a formar part d'aquest llibre, que no va arribar a sortir perquè l'editorial se'n va anar a fer punyetes. Devia fascinar al Sagarra, al Castellanos, i potser també a la gent que en aquell moment dirigia l'Institut del Teatre, que eren en Jordi Coca i en Joan Castells.

### **I com arribes a l'Institut?**

En Jordi Coca i en Joan Castells em demanen que faci unes classes de crítica teatral per a aquell postgrau que muntava l'Institut del Teatre amb la Universitat Autònoma, però el seu interès era també que la crítica s'incorporés al currículum de l'Institut.

### **En aquell moment encara no hi havia especialitats a l'Institut del Teatre, no? Només anava adreçat als alumnes que estudiaven interpretació o ja existia direcció i dramàtúrgia?**

Crec que encara no hi havia especialitats en aquell moment, però no n'estic segur perquè jo encara trigaria un parell o tres d'anys més a fer classes d'estudis reglats a l'Institut. Els alumnes d'aquell postgrau venien sobretot de la Universitat. En recordo alguns: l'editor Jaume Huch, en Toni Casares, en Carles Batlle...

### **Entendríem que en aquell moment encara no s'havia plantejat el tema de la crítica com a matèria curricular? No sé si hi havia cap precedent.**

No, no n'hi havia cap que jo sàpiga. La crítica ha estat sempre el pallasso de les bufetades. Una mena de queixa general d'una estructura teatral mal dimensionada com és la catalana és, sobretot per a les companyies modestes o les iniciatives petites, que la crítica té la capacitat de bloquejar-les. Tu no tens gaires instruments per muntar un dossier i fer circular el teu treball, i si la crítica et fa un mal article... La crítica tenia un poder desmesurat, excessiu, segurament, i el fet de posseir aquest poder excessiu feia que tingués molt mala fama i que des de la professió teatral sempre s'hagués considerat que els crítics eren o bé uns indocumentats o bé uns creadors fracassats. Aquesta imatge va ser moneda corrent durant molt de temps... I crec que a l'Institut del Teatre hi havia persones interessades en desmuntar un prejudici que no servia a ningú, perquè la crítica és necessària, imprescindible. Si considerem que els crítics són uns indocumentats doncs

escolta, ajudem a formar crítics documentats. Penso que a l'Institut del Teatre hi havia persones que pensaven això, i que devien creure que potser jo podia fer-la, aquesta feina.

**Com te'l plantejaves, aleshores, l'ensenyament de la crítica? Quins elements posaves sobre la taula? Què em diries si fos un estudiant que ara entrés a treballar amb tu per començar a plantejar-me la possibilitat d'aprendre a fer crítica.**

Mira. Si tinc alguna frustració a la vida és la de no haver estat historiador. He estudiat moltes coses que no he acabat, però la que més m'ha interessat sempre és una que no vaig estudiar mai a la universitat, que és la història. De fet els primers anys vuitanta, sense tenir cap titulació ni cap qualificació específica, vaig publicar alguns llibres i estudis d'història local al meu poble, a l'Hospitalet, que encara ara serveixen de referència a persones que s'hi dediquen. La perspectiva històrica de la reflexió sempre m'ha interessat. La primera cosa que creia que calia, per pensar la crítica i per tant per ensenyar-la, era documentar històricament la raó per la qual és necessària i imprescindible. Fer veure en quin moment apareix aquesta necessitat i en quina forma. Mostrar de quina manera es vinculen estretament l'aparició en escena a Europa del discurs crític amb la liberalització del teatre, que fins al final de l'Antic Règim era un art estancat, estrictament controlat pels privilegis reals. Al liberalitzar-se l'oferta teatral, canvia l'ús social del teatre. L'ús social del teatre a l'Antic Règim en general, llevat d'un lloc molt particular que és Venècia, perquè Venècia és un punt i apart en moltes coses i també en aquesta... I és que Venècia no és una monarquia, és una república, i la condició republicana de Venècia fa que sigui també radicalment diferent la seva història teatral... Però a l'espai europeu, a la resta d'Europa, un espai de monarquies que intenten construir els moderns estats nació, el teatre apareix com una forma de divertiment real i en tot cas condicionen i limiten el seu exercici uns privilegis i

uns documents que atorguen o no atorguen els reis, tant per a la pràctica del teatre com per a la seva exhibició. Això feia que a les grans ciutats hi hagués només un teatre o, com a molt, un teatre per a cada gènere. De manera que allò que fa la gent de l'Antic Règim és «anar a teatre» però no pot triar què va a veure. Tria si hi va o no hi va. El conjunt de mecanismes socials que fan que aquell dia vegin una determinada cosa no els determinen només ells, sinó una estructura de valors i decisions que és molt interessant estudiar i analitzar. Però a partir d'un cert moment, quan el teatre es liberalitza i la gent pot decidir a quin teatre va, resulta que fan falta uns mecanismes d'informació i de valoració. Aquests mecanismes estan vinculats a una altra cosa que també neix en aquella època: la premsa i els mitjans de comunicació. És aquest el context en què apareix la crítica, que és filla de la necessitat que té la societat de substituir un hàbit, l'hàbit «d'anar a teatre», per un hàbit nou, «anar al teatre». I un modest article marca una diferència molt gran. M'interessa molt això perquè en el fons el marc, durant tota l'edat contemporània, s'ha mantingut bastant estable, i la crítica ha anat ocupant un espai en aquest territori de presa de decisions del públic, això que acabem dient-ne «el públic». M'interessava fer aquest estudi de context històric, mostrar a la gent la necessitat absoluta de la crítica en termes històrics, i de quina manera aquesta necessitat s'ha articulat d'una manera o d'una altra, s'ha exercit d'una forma o d'una altra.

En un altre ordre de coses, de cara als alumnes també era necessari fer un treball de tipus pràctic, de taller, basat en la meua pròpia pràctica com a crític.

### **Com era la crítica teatral que es feia en aquells anys? Com la veies tu?**

Hi ha coses que tenien a veure amb el fet que quan em poso a fer crítica ja he fet molt teatre, i en diferents oficis. I no em sento gens frustrat com a creador teatral, val a dir-ho. Hi ha una cosa

que, com a lector de crítiques d'aquell moment, no entenc: com és possible que el crític organitzi un estrany discurs al voltant d'una cosa que ha vist, i que només a les tres últimes ratlles parli, si en parla, dels actors. D'una manera absolutament lacònica, en el millor dels casos. Ho trobo molt estrany perquè penso: què té a veure això que aquest senyor escriu amb la seva experiència com a espectador? A veure... Aquest senyor ha anat a un teatre i allò que ha vist a dalt de l'escenari són uns actors i unes actrius! El primer que hauria de fer és organitzar l'experiència que ha tingut, i això és el que provo d'ensenyar: el primer que s'ha de fer és organitzar l'experiència. Què ha passat? No puc deixar els actors per al final! El meu punt de partida és la meva vivència amb uns actors i unes actrius. Sí que puc parlar de la posada en escena i de la feina del director, per exemple, però en quins termes? Allò que fan els actors és fruit d'una decisió del director? Bé, fins a un cert punt. El director fa la feina que fa, però els qui donen la cara són els actors. Quina és doncs, en termes artístics vull dir, la seva responsabilitat? Als alumnes de primer d'interpretació jo els preguntava: «a veure, tu, com a actor, què vols ser: mà, bolígraf o paper?». I vet aquí que començaven a saltar els ploms en els caps dels meus estimats alumnes, perquè això els posava davant d'una reflexió que segurament no s'havien fet mai.

**Vols dir que el que no s'han plantejat mai és la seva identitat com a intèrprets en un espectacle (això en el cas que es formin com a intèrprets)?**

Jo crec que no, són gent molt jove. La psicologia de l'actor és un tema molt complicat, ara no hi entrarem perquè ens perdríem i acabaríem prenent mal, però en el fons pensar que tu ets l'instrument que exercita la voluntat d'un altre dona una certa comoditat moral. Però en tot cas és bo fer-se la pregunta. En l'escriptura escènica d'una obra, tu què vols ser: mà, bolígraf o paper? Això situa les coses al seu lloc. Però tornant a la perspectiva de

la crítica, la primera cosa que ha de fer un crític és relatar una experiència.

### **Què proposaves tu per poder-la relatar?**

L'experiència primera del crític és una relació real, gairebé física, amb uns intèrprets. El fet que el discurs dominant de la crítica invertís aquests valors i deixés els actors per al final, gairebé com una coda, indica que hi havia alguna cosa que no funcionava.

Un dels problemes que em trobo quan començo a provar de pensar tot això és una enorme manca d'eines. De bibliografia, per exemple. Recordo que exploto molt un volumet que aquí van titular *Crítica de la crítica*, de Peter Hamm. Un llibre publicat l'any 71. En aquell llibre l'autor interrogava tota una sèrie de crítics culturals, entre els quals hi havia un crític de la revista *Theater Heute*. Els preguntava com s'ho feien. Com organitzaven la seva feina. I el que m'interessava més era el que deia aquest crític. I per a ell, aquesta idea d'organitzar l'experiència era central.

Una altra de les coses que també demano als meus alumnes és que aprenguin a no precipitar-se. En general quan surts d'una representació teatral no saps què ha passat. Encara no ho saps. Té més sentit pràctic la senyora X que surt del teatre contenta dient «que bé que treballen», una frase feta que no compromet a res però que resumeix bé un estat d'ànim, i que és sincera i honesta, que no alguns intents d'explicar en calent les teves impressions quan surts del teatre. Quan surts del teatre el que has de fer és callar.

**És cert, és difícil. I fins i tot jo necessito esperar despertar-me l'endemà.**

És que és necessari.

**És quan somies les coses quan tot encaixa o deixa d'encaixar.**

És clar. Al cap i a la fi, tu has tingut una experiència interpersonal. En la seva essència no és diferent d'una història amorosa. I

una història amorosa, quan acabes de fotre un *polvo*, no pots expressar-la en funció de l'entusiasme o del desastre... Has de deixar un temps. Les relacions humanes volen una mica de repòs. La primera cosa que ha d'aprendre el crític és a callar. No a callar perquè no té res a dir, sinó perquè encara no té temps de saber res. Ja ho deia Wittgenstein: d'allò que no se'n sap res, millor no parlar-ne. Aquesta és la primera cosa. La segona cosa és, quan has deixat passar aquest temps, veure com reorganitzes la teva experiència. És clar que pots recobrir aquella experiència amb una explicació ortopèdica, feta des d'una altra banda, perquè tu tens un poder, tu en saps, ets una persona que té cultura, que té saber, i coneixes l'obra d'un determinat autor, coneixes el treball d'un determinat director d'escena, pots construir generalitzacions o abstraccions sobre l'obra o sobre el treball d'un director escènica i projectar-les sobre allò que has vist el dia abans, però això és deshonest. És deshonest. Si ho fas així no estàs intentant organitzar una experiència que has tingut. Prova d'organitzar l'experiència que has tingut. Busca moments puntuals on has empatitzat fortament o t'has emocionat o has rigut, qualsevol cosa que sigui una expressió emocional del dia abans, i prova d'explicar-te-la en un context que és el d'aquella tarda o d'aquella nit, i ves estirant aquest fil i arribaràs a una certa reconstrucció de l'experiència. Després, al final, la idea de «posada en escena», l'obra dins del conjunt de l'autor... totes aquestes idees generalitzadores és possible que al final et siguin útils... Però al final! En tot cas seran un complement, una coda. I no el treball dels actors.

### **Per reforçar o contrastar...**

L'experiència que has tingut. No serveixen per explicar-la. El que tu puguis saber de la Sarah Kane no explica l'experiència que has tingut veient *Psicosi 4.48* feta per l'Anna Alarcón allà on sigui. Allà ha passat una cosa molt forta i el primer que has de fer és explicar-te-la. I explicar-la. I després ja parlarem del Moisès Maicas



i de la Sarah Kane. Si en parlem; si cal. Però el primer que has de fer és això. La feina anava per aquí. Primer, descobrir quin era el paper de la crítica a través d'estudiar-ne el seu origen històric, i després racionalitzar el treball intel·lectual sobre l'experiència. Jo acabava dient que el crític allò que fa, és proposar hipòtesis sobre el sentit i el valor d'allò que ha vist. Aquesta és la seva responsabilitat. Proposar hipòtesis sobre el sentit i el valor.

**En aquest sentit no es tracta de la funció de «judici», no? Moltes vegades entenem la crítica com que «jutjarà» un espectacle.** Una hipòtesi sobre el valor no és res més que la proposició d'un judici, certament. Però aquesta no és la feina primària, en tot cas és complementària. I la paraula «hipòtesi» serveix per refrescar-la. Jo no puc limitar-me a afirmar que «això és excellent» o «és una merda». Jo he de suposar que això que he vist va en el sentit (el concepte direccional, vectorial, és molt important) de tota una sèrie de coses que estan passant i que posen en primer terme no sé... l'experiència femenina del dolor, posem per cas. Deu ser molt peculiar perquè hi ha una pila de dramaturgues que, de maneres molt diverses, senten la necessitat d'explicar l'ús d'aquestes experiències del dolor, que són dolors molt variats. D'aquesta manera el sentit d'allò que he vist encaixa en el sentit d'alguna cosa que es mou en el camp de la història present. Potser això ens portarà a una altra mirada sobre la pobre Desdèmona quan l'escanyen. O a repensar el contrast entre l'ambició i el crim en Lady MacBeth. O a esbrinar per què els grecs sí que hi donaven molt de pes a l'experiència del dolor femení, per exemple. I què en podem fer nosaltres ara, de tot això.

**Podem veure Medea, per exemple.**

Sí, i no és l'únic cas. Pensem també en Hècuba, per exemple... Tu perceps coses com a persona que viu una experiència cultural

complexa, i veus certes tendències. Quan dic «tendència» ens hem de fixar que, com quan dic «sentit», són paraules que tenen en comú un cert valor direccional, unes línies de força que apunten a un determinat valor. Sí que tens el dret, i gairebé l'obligació, de vincular allò que has vist amb certes línies de força i certes tendències que perceps en el teu marc cultural, no només teatral. Això són hipòtesis sobre el sentit. I quant al valor... Les hipòtesis sobre el valor crec que tenen a veure amb la necessitat. M'explicaré: quan vaig veure el muntatge de *Dansa d'Agost* que va fer el Planella fa 25 anys al Lliure amb la meva amiga Ester Formosa, que és l'última cosa que va fer com a actriu, i estava esplèndida, per cert, jo vaig sortir del teatre dient-me «això que acabo de veure és tan necessari per a mi com un bon entrepà de pa amb tomàquet i pernil». Però jo no la sabia, aquesta necessitat, abans d'entrar al teatre. L'experiència cultural és així: descobreixes coses que no sàbies que existien, i que en tot cas no les anaves a buscar i que, de cop, per tu són imprescindibles. De cop dius: «hòstia, jo això ho necessitava. Això respon a una necessitat que tinc». Doncs les hipòtesis sobre el valor tenen a veure amb aquest concepte de la necessitat que es crea en el mateix acte de l'existència d'un producte efímer. Perquè no és que respongui a una necessitat preexistent... La necessitat de «Bohemian Rhapsody» de Queen no existia abans que a aquell boig se li acudís de fer la «Bohemian Rhapsody» però després sí! No sé com explicar-ho. L'art satisfà necessitats que ell mateix crea. Percebre això sí que és feina del crític. I també el seu contrari: «això que acabo de veure és completament prescindible».

**Aquesta és, potser, una de les seves principals funcions: donar-li nom a allò que és necessari i allò que és prescindible. El sentit de les necessitats i dels valors.**

Jo provava d'explicar que aquesta era la feina de la crítica, intentava explicar d'on venia històricament i cap a quin lloc s'encaiminava...

### **I què els feies fer als alumnes?**

Els feia anar a veure espectacles, escriure crítiques, posar-les en comú, comentar-les, parlar-ne... En funció d'aquest conjunt més o menys sistematitzat d'idees, que jo tampoc tenia clares, a priori. El primer dia que em diuen «ara tu ensenya crítica» em quedo en pilotes. I ara què faig?

### **Quines són les regles d'or de la crítica?**

Crec que ja les he dit. El primer de tot aprendre a callar, en segon lloc formalitzar una experiència, en tercer lloc contextualitzar-la i en funció d'això apuntar hipòtesis sobre el sentit i sobre el valor d'aquesta experiència i, si a més d'això, vols fer un raonament de tipus analític, en termes d'anàlisi de la cultura, de la literatura dramàtica, de la posada en escena... Fes-ho també, pot ser una bona propina, però ningú t'ho demana. Has de tenir molt clar qui és el teu interlocutor. És el públic. En primer lloc el públic que ha vist l'espectacle. En segon lloc el que no l'ha vist. Però primàriament el que l'ha vist, perquè aquest públic necessita instruments per formalitzar la seva experiència i l'únic que els hi pot proporcionar és la crítica. En segon lloc es tracta de proporcionar instruments per donar forma al desig d'aquells que encara no han vist l'espectacle. I només el tercer interlocutor del crític són els mateixos creadors. A vegades es pensen que són el primer interlocutor i no ho són.

### **En certa manera ho poden viure com l'avaluació de la seva feina.**

Jo crec que si el crític és bo, és útil per a tothom. Útil per a l'espectador que ha vist l'espectacle, per al que no l'ha vist, i útil per a aquells que han fet l'espectacle. El compromís ètic del crític seria ser conscient que aquest és el seu objectiu, això és el que ha d'aconseguir fer. Ha de veure de quina manera estructura la seva feina per aconseguir fer això. Aconseguir ser útil per als espectadors que ho han vist, per als que no, i per als artistes.

**Voldria preguntar si coincideix o no aquest moment de la docència de la crítica en aquests anys (estem parlant dels anys 1989, 1990, 1991... si no m'erro) amb els teus inicis com a dramaturg.**

En un cert sentit, sí. És un moment que em van passar moltes coses. Jo crec que tot això va ser durant els anys que dius, quan la meva relació pedagògica amb l'Institut encara és no reglada.

**En algun moment deixes de fer crítica i et dediques a la dramaturgia.**

Diguéssim que cometo aquest error, sí.

**Això passa en aquesta època, també.**

No ho sé exactament quan deixo de fer crítica... Hi ha un moment que em dic que no es pot repicar i anar a la processó, que no puc pretendre estrenar coses al Romea i al Poliorama, i seguir fent de crític... Jo presento una cosa a Romea el 91 i estreno al Poliorama el 93... Crec que hauríem de repassar papers i veure fins quan publico articles. Però crec que només fins el 1990. Abans d'estrenar, per tant. Fixa't que hi ha una cosa, que tu me n'has fet memòria perquè hi eres, que són les primeres classes que vaig fer a la Sala Beckett en aquells seminaris per a joves llatinoamericans... En aquell moment eres

*...en aquell moment...*

En aquell moment eres un jove llatinoamericà.

**Ara només soc jove.**

Allò ho organitza el Sanchis Sinisterra. Recordo que com que el Sanchis em diu que no hi ha manera que jo li proposi cap programa, que faci el «Joan Casas Show». En aquest «Joan Casas Show», tens raó tu, hi ha els primers intents de formalitzar el que podrien ser uns cursos d'escriptura dramàtica.

**Per això t'ho preguntava, perquè posteriorment m'agradaria que parléssim una mica de la teva feina com a docent d'escriptura teatral. Si vols això ho deixem per un altre dia.**

Jo penso que el millor que he fet en la docència ha estat en aquesta etapa informal, aquesta etapa tan estranya.

**Què passa amb la formalitat, la informalitat... Què et passa, com a docent, amb les nocions de la docència reglada i no reglada, en quin sentit t'incomoda?**

M'incomoda profundament. Aquests primers anys, que van del 1989 al 1993, segurament, són anys pedagògicament molt productius. Tinc la sensació que les millors coses les vaig fer en aquesta etapa, quan tenia una llibertat absoluta. Em proposaven de fer classes de crítica, que era una cosa que no havia fet mai ningú. Llibertat total. I la Sala Beckett era tan lliure que el Pepe Sanchis d'allò que jo feia en deia «Joan Casas Show» que... clar, tot això és extremadament productiu.

Però quan començo amb l'ensenyament reglat a l'Institut em demanen: «mira, hauries d'encetar, la setmana que ve, unes classes sobre la *Poètica* d'Aristòtil». Jo contesto que no me l'he llegida mai, la *Poètica* d'Aristòtil. I m'insisteixen: «Doncs fes-ho. Comences a fer classes la setmana que ve». I ho faig.

**Bé, però ara ja hem deixat de parlar de crítica. Tot i que interpreto que la teva relació amb el que significava l'Institut del teatre es modifica.**

És clar, però ja que he parlat del principi, d'aquella immersió aristotèlica en una setmana, deixa'm parlar del final, de la depressió que agafo davant la imminència de la jubilació. La raó de fons d'aquesta crisi és una cosa molt bèstia: m'he dedicat 25 anys a aprendre el que havia de fer i, ara que en sé, hem de plegar? Clar! Trobar-me ensenyant Història de les arts de l'espectacle o Literatura dramàtica o el que sigui m'obliga, com a qualsevol

persona a l'Institut del Teatre que es trobi ensenyant aquestes matèries, m'obliga a llegir molt, a estudiar molt, a sistematitzar uns estudis i un coneixement en uns marcs que a mi no m'havien estat donats... Ni a mi ni a ningú d'aquest país. Fer tot això em costa temps, em costa lectures, em costa la construcció d'aquesta biblioteca que he acabat donant a l'escola de Bilbao... La construcció, lectura, anàlisi i desconstrucció de tot això... El meu problema durant els anys d'ensenyament reglat a l'Institut, potser amb l'única excepció de les classes d'escriptura, és aquest. I a més amb un joc de tensions a dintre que tu comprendràs molt bé, i que fan que m'erigeixi en defensor de l'existència del Departament de Teoria, perquè crec que ha d'existir. El departament crec que ha d'existir. Però també m'he preguntat sempre, tots aquests anys, que si tenim unes universitats que menystenien la formació en teatre, d'on haurem de treure un professorat per a aquest departament correctament format?

**Deixem-ho aquí, Joan.**

*I quedem per un altre dia.*

## II L'escriptura teatral

*Han passat un parell de setmanes des de la nostra última trobada. El Joan em rep a casa seva i m'ofereix una mica de cafè. Sense preàmbuls, aquest cop, anem per feina:*

### **Joan, es pot ensenyar a escriure teatre?**

No ho sé. En un moment donat, als anys noranta, quan se'm planteja per primera vegada, la meva opinió és molt contradictòria en aquest sentit. Primer, que jo mateix fins als anys noranta he escrit ben poca cosa de teatre, per no dir res. I em plantejo ensenyar a escriure teatre al mateix temps que em plantejo d'aprendre a escriure'n. I d'alguna manera les coses que plantejo en els primers intents que faig d'ensenyar a escriure, que segurament són els que tenen lloc abans de l'Institut del Teatre, en aquells cursos que havia muntat el Sanchis a la Sala Beckett, crec jo, amb joves i no tant joves llatinoamericans, crec que tu n'eres un d'ells...

### **Sí, no recordo com es deien aquelles trobades...**

Jo no sé tampoc com se'n van dir...

### **Van ser dos anys.**

Sí, també crec que van ser dos anys, però no sé exactament quins anys van ser, ni què hi vaig fer. Tinc més consciència de les conseqüències que va tenir. Una de les conseqüències que va tenir és que *Nus*, que va ser el text amb què em vaig estrenar públicament, amb una certa envergadura, es va representar a Colòmbia, a Mèxic, i segurament també es va muntar a Xile, per gent que havia estat en aquelles trobades.

### **Si no m'erro van ser als anys 1991 i 1992.**

És molt probable. Del muntatge de Xile, que crec que es va fer a la Universitat Catòlica de Santiago, no se me'n va informar, coses

d'aquestes que passen. Bé, tot això deu voler dir que alguna cosa havia passat amb les meves reflexions i les meves primeres mo-destes pràctiques d'escriptura teatral.

**Podem considerar que la primera incursió en la docència d'escriptura teatral va coincidir amb aquell moment.**

Sí.

**Prèviament no n'hi havia hagut cap...**

És clar, com podia fer docència si no havia escrit res? Amb el GAT de l'Hospitalet havia fet adaptacions, no gaire afortunades, havia fet traduccions, havia afegit escenes a alguna peça. Amb altres grups, als anys vuitanta, vaig anar més enllà i vaig elaborar textos a partir de materials preexistents, contes populars per exemple, o d'improvisacions. Però la primera cosa que escric, com a autor complet, perquè pugi a un escenari és *Ready-made*, el 1990 o el 1991, i és més o menys un encàrrec. Després ve una peça en castellà, que es va estrenar a Albacete i després ja ve *Nus*, i *Nocturn corporal*. És a dir que em plantejo l'ensenyament de l'escriptura al mateix temps que en descobreixo els problemes. Ja veus quina barra. És veritat que els primers textos que m'atreveixo a escriure per teatre són del 1991 i 1992, sempre he dit que impulsat pel fenomen Belbel. La irrupció en escena del Sergi em va fer pensar que sí que es podia escriure per al teatre com un creador, quan tota la vida havia pensat que no. Al 1991 jo ja no era un novell en el teatre, en feia des de la meva adolescència, des del 1968, quan em vaig estrenar amb 18 anys fent d'actor en un *Juli Cèsar* de Shakespeare que va dirigir en Josep Anton Codina, amb actors aficionats i professionals, a l'Hospitalet, a l'aire lliure. Entre el 1968 i el 1991 havia plogut molt i havien passat moltes coses, jo havia fet de tot: d'actor, d'ajudant de direcció, de músic, de traductor, d'adaptador, de dramaturgista. Però no m'havia atrevit encara a escriure a partir de res, com un autèntic creador.



I ara, mirat des de la distància, amb el temps, si jo fos ara un alumne amb la pretensió d'intentar iniciar-me en l'escriptura teatral, i havent demostrat un coneixement en la lectura teatral, què em faries fer per iniciar-me? Què penses tu, que un alumne amb una certa inclinació hauria de fer per iniciar-se en l'escriptura de teatre? Et faria escriure una cosa que no fos teatre. Crec que la millor iniciació per escriure teatre és escriure poesia. Jo et diria, escriu poesia i comença't a plantejar els problemes...

### **Quins són els problemes?**

Els problemes de la paraula viva, de la vitalitat de la paraula. Reclamem que la paraula tingui presència escènica i ho basem tot en la situació i en l'intercanvi, en el diàleg i en l'acció, i resulta que sí, és clar això té el seu pes i produeix els seus resultats. Però després ens fascinen els clàssics, i per què ens fascinen els clàssics? Llegim un fragment ben traduït d'una tragèdia de Sòfocles, o de Sèneca, i caram, quina intensitat que té aquella paraula. De fet, un senyor anglès que es deia Shakespeare, llegia Sèneca i es meravellava, «això ho he de fer jo —pensava— en aquest altre idioma que no és llatí, sinó anglès», i provava de fer-ho i se'n sortia bastant bé. Quan recordem Shakespeare no diem «el dramaturg», sinó *The Bard*, és a dir «el poeta». Per tant, el primer que li diria a un jove que volgués escriure teatre, és que no escrivís teatre, que escrivís poesia, que explorés els límits de la seva capacitat d'investigar sobre la paraula en poesia, i que després tot això ja ho portàrem al teatre, si és que hi havia alguna cosa a dir. Jo vaig publicar el meu primer poemari l'any 1985. Lliga, oi?

**Seguint amb la línia del que has dit i partint també d'una bibliografia que sé que treballes i domines, quina importància li donaries al tema de l'espai.**

N'hi he donat molta. Ara no ho sé si n'hi donaria tanta, però, als anys noranta em semblava prioritari. Jo em plantejava una cosa

molt elemental: si em planto al davant d'un escenari frontal, a la italiana, m'adono que aquest escenari té tres eixos. Hi ha un eix paral·lel al públic que pot funcionar així: un actor entra per la dreta i fa mutis per l'esquerra; molt bé; hi ha un segon eix perpendicular a aquest, un actor s'avança a la corbata i es comunica amb els espectadors d'una manera que és completament diferent que si el tinc al fons de l'escena; i encara hi ha un tercer eix, el vertical, que fa que un actor pugui sortir volant o desaparèixer per una trapa. El primer eix té a veure amb allò que és escènic i allò que és extraescènic, el segon amb la forma d'interpellar l'espectador, i el tercer té una gran càrrega simbòlica, fins al punt que en les formes de representació popular representa allò que està més enllà del món, el cel i l'infern. Jo començo a sentir que tota escriptura per a l'escena ha de fer-se càrrec d'aquestes tres dimensions, i encara d'una quarta, que és la representació del temps. Per aquests mateixos anys, cap a finals dels vuitanta, em cau a les mans un llibre de Gaston Bachelard que també em fa rumiar molt: *La poètica de l'espai*, que no parla ben bé d'això, sinó de la dimensió simbòlica de l'espai en el text poètic. Llegeixo molt Bachelard, i el faig llegir molt. I tot plegat em fa pensar molt.

**Aquesta dimensió simbòlica que apareix en la teva reflexió, com es pot abordar des del punt de vista docent? Com planteja la possibilitat que un alumne pugui entrar en contacte amb aquesta dimensió i que l'integri en la seva escriptura?**

Els primers experiments de treball d'escriptura que faig amb els alumnes crec que són productius perquè els estic plantejant les mateixes preguntes que m'estic plantejant jo. I si ells troben unes respostes diferents de les meves, beneït sigui Déu, tot això que t'agrada. No els proposo les meves respostes, jo els proposo les meves preguntes, simplement. I les meves preguntes tenen a veure amb el sentit d'aquestes dimensions que esmentava. Recordo coses que dic en aquells anys —i que faig servir per a mi en l'escriptura de

Nus, per exemple—, dic que si en una casa gran busquem un lloc per guardar les coses fora d'ús, aquest lloc no té la mateixa significació si són unes golfes o si és un soterrani. El *Rosebud* de *Citizen Kane* havia d'estar en unes golfes per nassos, no podia estar en un soterrani. En un soterrani hi podia haver hagut altres objectes del *Citizen Kane* però no el *Rosebud*, el *Rosebud* havia d'estar a les golfes perquè les golfes són l'espai celestial dels mals endreços, mentre que el soterrani és l'espai infernal. I jo dic: no oblideu mai que escrivim un text per a un escenari, i que l'escenari en té, de cel i d'infern, o en pot tenir. Un altre exemple: dic que no és el mateix que un personatge A s'adreça a un personatge B estant tots dos al mateix nivell, o que ho faci des d'una trapa, o despenjant-se des del teler, o enfilat dalt d'un practicable. La situació que generen, encara que es diguin el mateix, és diferent. Aquesta diferència multiplicarà les possibilitats divergents del joc escènic que suscitin. Un altre tipus d'experiments són els que proposa el tema del fons i del primer pla. El tema del fons i del primer pla me'l regala en el seu moment el Centre Dramàtic de la Generalitat, quan ens convida, a mi i a d'altres autors, a escriure uns textos que s'han de fer els dilluns només a la corbata, davant de cortina, perquè a l'escenari hi havia muntat el decorat d'una altra obra. Només teníem la possibilitat d'una extensió, una mica com una passarella de revista, que s'avançava cap al pati de butaques. A bodes em convides, això era atractivíssim, perquè de cop et trobaves amb un espai pretesament a la italiana però al que li havien sostret la profunditat, i per tant li havien sostret una dimensió, dues i tot si ho pensem bé, i que en canvi jugava molt amb la proximitat immediata amb l'espectador. I això generava un tipus de relació particular. Per a aquesta proposta jo vaig escriure *Ready-made*, que és un experiment sobre la proximitat. L'actriu protagonista monologa tractant de tu, segona persona del singular, un personatge plural que és el públic, i manté una relació estrictament amorosa amb aquest públic, que no deixa de ser

plural pel fet que ella parli en singular. I també aquesta distorsió del llenguatge m'interessa, i la manera com treballa amb l'espai.

### **També hi ha un tema que té a veure amb la recepció, oi?**

Exacte, no és el mateix adreçar-se als espectadors i dir «vosaltres» que adreçar-se als espectadors i dir «tu». De cop això individua cadascuna de les persones que el conformen, el públic, i ja és feina de l'actor convèncer els espectadors que s'adreça a cadascun d'ells, no a tots com un grumoll indistint. I recordo que l'actriu que interpretava la dona, l'Anna Güell, a qui li agradava molt la peça, la va voler tornar a fer a la vella Sala Beckett; però aquest text havia estat creat per fer-se davant de cortina i amb corbata prolongada, i a la vella Sala Beckett això no hi era. No hi era, i per tant el tipus de relació que s'establia amb els espectadors era pròxim, però era un altre, i com que el text estava basat en un concepte purament relacional, allà no funcionava. La relació amb els espectadors, la relació amb l'espai, les dimensions del text: aquestes eren les preguntes que jo em feia, i aquestes eren les preguntes que plantejava als meus alumnes aprenents d'escriptor.

Em plantejava una mica el contrari d'allò que feia el Pepe San-chis: ell proposava una pila de respostes molt ben articulades, en una gamma d'exercicis riquíssima, molt interessant, i que l'ha convertit en un mestre internacional de l'escriptura dramàtica. Però jo no hi estava gaire d'acord. Em semblava que aquella manera de treballar fabricava unes escriptures que tenien, totes, un aire de família. La gent no necessita respostes. Necessita preguntes. I desenvolupar un estil propi.

**Tu recordes algun exercici concret que li haguessis proposat a algun alumne i que recordis resultats amb això? Alguna experiència que hagi donat peu a...**

No, m'ho hauria de rumiar molt i segurament acabaria inventant-m'ho, no... no.

**Bé, si surt, ara com que continuarem conversant...**

Potser trobaria alguna cosa entre aquells papers com els que he trobat de crítica teatral...

**Així com ara t'estic estirant de la llengua per parlar de l'espai, en algunes ocasions, i tot això gira al voltant del mateix paquet de treball i de pensament, quina influència creus que ha de tenir també l'atzar en la composició d'obres, perquè clar, això ja és un altre tema...**

Es nota que em coneixes...

**Insisteixo, jo ara estic llençant preguntes perquè sé que són territoris on treballes, sé que tot això, en certa manera, conflueix però no necessàriament és el mateix, no parteix del mateix però sí que és interessant veure en quina mesura tot formarà part d'una composició, o a priori podria formar part d'una composició.**

Podem anomenar dramatúrgia d'una manera molt extensa qual-sevol tipus d'escriptura que s'hagi de resoldre amb acció, tant se val que sigui audiovisual, televisiva, cinematogràfica o teatral. Si que hi ha, de totes maneres, una diferència bàsica entre aquestes arts dramatúrgiques industrials i les artesanals. La indústria necessita una forta inversió de recursos, que ha de poder preveure i organitzar, per això és lògic que els productors vulguin veure primer una síntesi molt curta, un primer tractament de la història que es vol explicar. Així estaran en condicions de decidir si amb aquell material es pot elaborar alguna cosa que els pugui garantir un retorn dels diners que arriscaran. Aquesta és la lògica de la indústria, i està bé que sigui així. I està bé que la persona que ha de treballar en guionatge audiovisual aprengui a fer aquestes síntesis, aprengui a desenvolupar-les extensament, aprengui fins i tot a sanar-se les deficiències, allò que fan els *spin doctors*, a millorar els processos... Tot això és una lògica de treball industrial. Portar-la al teatre, mata el teatre.

## **Per què?**

Perquè el teatre està basat en l'imprevist. Jo sempre dic que el teatre es basa en un tracte molt estrany amb l'espectador. L'espectador està molt tranquil a casa seva i no té ganes de sortir del sofà, i tal com funciona avui el món de les pantalles, encara menys.

## **I menys a l'hivern que fa fred.**

I menys a l'hivern que fa fred o que plou. L'has de convèncer que surti de casa. Per tant l'has de convèncer que allò que anirà a veure li interessarà. I quan ja has aconseguit que vagi al teatre, encara ha de passar una altra cosa, i és que tingui ganes de tornar-hi. I això crec jo que passa quan l'espectador, en lloc de veure satisfetes les seves expectatives, es veu sorprès per unes vivències que no havia previst. Perquè nosaltres ens hem de guanyar, no un espectador, sinó un públic, i aquest públic es basa en aquest miracle de les expectatives superades o alterades que fan que la gent tingui ganes de tornar a un lloc on et poden sorprendre. I la sorpresa té molt a veure amb l'atzar. Crec que hi ha dos elements que són molt importants en la dramaturgia: l'atzar com a desencadenant d'una situació amb possibilitats dramàtiques i, després, l'atzar com a mecanisme que intervé en el seu desenvolupament. Són dues coses diferents. Com a motor inicial l'atzar vol dir que qualsevol situació és susceptible de ser productiva dramàticament, pràcticament qualsevol, i que la manera com la desenvoluparan escriptures i escriptors diferents serà segurament del tot diferent. A mi, a classe d'escriptura, m'agradava molt partir de petites anècdotes i, si podien tenir a veure amb l'eix vertical —que tota la vida m'ha interessat molt en la seva dimensió simbòlica—, millor. Posem l'exemple més planer: una situació que té a veure amb l'eix vertical és un personatge que rellisca i cau. Una caiguda pot ser l'element desencadenant d'una situació dramàtica. De fet ho he fet servir alguna vegada, i recordo un brillant desenvolupament del Joan Yago —es poden dir

noms d'alumnes, oi?— a partir d'una caiguda. Aquest jove dramaturg té molta traça, que crec que té a veure amb la seva capacitat de construir desenvolupaments. D'altres tenen molta gràcia en triar punts de partida i esquemes de situació, però no tenen ni idea de desenvolupar-los.

### **I d'aquests que dius, n'hi ha que tenen molt d'èxit?**

Sí, n'hi ha. Perquè els paquets i els llaços també venen. Però allò que importa és la substància.

(...)

He defensat que el detonant d'una situació pot ser atzarós, gairebé gratuït, i després, a més a més, insistia a dir que t'has d'atrevir a perdre't, quan escrius, a extraviar-te. No cal que sàpigues on vas, ni de vegades és gaire bo que ho sàpigues.

### **Què vol dir això d'extraviar-se...?**

No saps quin és el desenvolupament i molt menys, encara, quin serà el desenllaç d'allò que estàs engegant. I és bo no saber-ho, és bo que sigui el mateix procés d'escriptura el que et porti... que t'ho diguin els personatges, què has de fer. Que t'ho digui la situació. És bo que en un moment determinat l'escriptor no sàpiga cap on va.

### **Això no pot generar paradoxes com a mínim quant a la relació amb la figura del docent? Quin paper seria el del docent davant d'un exercici d'aquest tipus?**

D'això tu en saps alguna cosa! És com si hi hagués dos papers, el policia bo i el policia dolent. En algun moment de la meva vida els he fet tots dos. En algun altre ens els hem repartit tu i jo. Un dels dos policies, no sé si el bo o el dolent, és aquell que estimula el dramaturg a que es perdi. Que es perdi d'una vegada, que no tingui ni idea de cap a on va. Aleshores el policia bo (o el dolent, no ho sé) quan el veu molt perdut, l'ajuda a trobar un fil, o una

liana d'aquelles de Tarzan, per agafar-s'hi i sortir, d'alguna manera, d'aquella mena de laberint o de forat on s'ha ficat. Però és important ficar-se en aquest forat. És molt important ficar-s'hi, perdre's i no saber què vols dir. Tot i que és obvi que penso que el teatre ha de dir alguna cosa, també penso no és bo que l'escriptor sàpiga què vol dir abans de dir-ho! Les coses importants són aquelles que no es descobreixen fins que no les dius! No sé com explicar-ho... Abans parlàvem de Brecht. Brecht, dels seus treballs, de tots els que va fer, tant els assagístics com les peces de teatre, en deia «provatures» o «experiments», en alemany *Versuche*, que és una de les paraules que es fan servir per parlar de l'assaig, del gènere. Però ell en deia «provatures» de tot, també de les peces de teatre. Tot allò que va escriure eren provatures. Tota la seva obra és un conjunt de «provatures». I en canvi nosaltres llegim Brecht com si fos un sermonejador. Els sermonejadors són aquells que saben molt bé què han de dir. Penso que imaginar-lo així induiria una pèssima lectura de Brecht. ¿Ens pensem que Brecht podia ser un sermonejador com Saramago, que va acabar semblant una mena de capellà comunista? No. Són molt diferents. L'única cosa que tenen en comú Bertolt Brecht i José Saramago és que són rojos. A part d'això, res més. Brecht era una persona que, a vegades, no se'n sortia. Per exemple, quan va escriure *La bona persona de Sezuan*. És una obra que li costa molts anys i no se n'acaba de sortir. De fet ell mateix no la munta mai. L'escriu i la reescriu, i la retoca, i al final la remata amb un final molt bonic en vers... que ve a dir que els espectadors ja trobaran la solució! Perquè ell no l'ha trobada. Un final que l'Oriol Broggi ha suprimit en el seu muntatge. Això no ha agradat gens a en Feliu Formosa, que és el traductor del text, perquè considera, amb molt bona raó, que aquest final és essencial. Essencial per entendre què fa Brecht! Brecht no ens dona una lliçó de moral! Ens dona una lliçó sobre la impossibilitat de la moral! I ens diu: «aquí tenim un problema i a veure com el resollem... Jo he fet servir les meves



arts, l'he desenvolupat, he creat totes unes situacions dramàtiques al voltant d'aquest problema, però no l'he resolt! Ja us apanyareu».

### **Solucionar-ho seria contribuir al dogma.**

És la mirada del Saramago, per exemple. Ell sí que sap quina és la bondat de l'home i la bondat de la història, i parla sempre des del cantó dels bons. I és la raó per la qual no el suporto. La mateixa que fa que no suporti *Antígona*. Qui són aquesta gent que saben tan bé què diuen? Els únics que diuen coses importants en aquest món són els que no saben el que diuen!

### **I et cau molt bé la Ismene?**

És clar que sí.

### **Però et cau bé perquè està allà emmerdada amb l'*Antígona*.**

Aquest és un tema de gran dramaturg. Aquí hi ha un gran dramaturg que es diu Sòfocles que no afegeix Ismene al mite perquè sí! El tema d'*Antígona* segurament no l'enceta Sòfocles, segurament ja s'havia tractat tràgicament abans, era un d'aquells temes clàssics que els tragediògrafs posaven a escena, però crec que la gran aportació de Sòfocles en la seva *Antígona* és Ismene, que és el personatge que humanitza el conflicte, i segur que Sòfocles no sabia la importància que tindria Ismene quan es va posar a escriure la seva *Antígona*. Ell volia fer la seva faula moral sobre aquell conflicte després de la guerra dels Set contra Tebes, després que Creont arribava al poder de Tebes, la llei contra la llei... i mira, li surt Ismene.

### **Com propicies en el procés de treball d'escriptura d'un alumne que s'extravii? Tampoc és fàcil extraviar-se. S'ha de saber extraviar-se.**

S'ha de perdre la por. Extraviar-se és extraviar-se al bosc. Tots els contes populars en parlen... *Hansel i Gretel* amb les molletes

de pa que després els ocells es mengen... I aleshores, de sobte, no hi ha camí i t'has d'espavilar. És això.

**La pregunta que ve a continuació és: com retrobar el camí de tornada?**

A la gent l'has d'enganyar, li has de fer perdre la por, l'has de portar al mig del bosc, has de construir un procés que els hi porti. Has de fer aquestes dues coses: primer, fer que la gent perdi la por d'extraviar-se, de no saber on el portarà la seva història, que obliidi allò de tenir el recorregut del camí i que la feina essencial del dramaturg és omplir aquest recorregut de contingut. I, un cop ens hem perdut, aleshores es planteja el problema de la forma. El problema de trobar el camí de sortida és, en el fons, el problema de la forma. La forma no pot ser un motlle preexistent, com en temps de la «pièce bien faite». La forma ha de ser una transacció entre una matèria que té tendència a proliferar i la necessitat d'emmarcar aquesta tendència cancerosa en un lloc i un temps. I en allò que Lope de Vega anomenava «la paciencia del español sentado». I aleshores hi ha també la qüestió de la presència de la paraula, del seu pes, de la seva densitat poètica. Ja t'he dit que jo començaria dient: «escolta, deixeu-vos estar d'escriure teatre, escriviu poesia».

**Et preocupa l'excessiva lleugeresa de l'escriptura dramàtica?**

Mira, vaig estar en una trobada, a la Universitat Autònoma, i allà em vaig trobar persones que estan a cavall de l'estudi de les dramaturgies contemporànies franceses i catalanes. Vaig veure el Fabrice Corrons, que tu el coneixes, que és de la Universitat de Tolosa i que ha estudiat molts dramaturgs catalans. Vaig veure l'Anna Corral, que és una noia d'aquí que està fent una tesi sobre Jean Luc Lagarce i que està molt interessada en la dramaturgia contemporània francesa. Em penso que era amb l'Anna Corral que ho dèiem: «jo, la impressió que tinc, és que, de la

dramatúrgia contemporània francesa (i m'estimo més parlar de la francesa que de la catalana) que s'ha escrit des dels anys setanta, pràcticament no en quedarà res!» Què quedarà que tingui una certa densitat poètica de tota aquesta escriptura que hi ha hagut a França? Molt poca cosa. En Lagarce segurament n'és un. D'en Koltès, tan important com va ser, ja no n'estic tant segur. N'estava molt segur fa una dècada però ara no... La prova del cotó fluix del pas del temps no sé si el redimeix. En canvi, digue'm carrossa, continuo llegint amb gust Anouilh. Crec que els bons escriptors de boulevard d'entreguerres i de la immediata postguerra coneixien molt bé l'ofici. Ens van deixar coses molt interessants. Jo cada dia adoro més Ionesco. Cada dia m'agrada més. No entenc per què han de fotre tantes tonteries als teatres nacionals i no tornen a fer un *Rinoceront* de tant en tant. Quin és el problema?

**Això de la forma ara ens pot interessar. En el fons, estaves identificant aquest camí de tornada, aquest «refer el camí», amb la forma.**

De les 4 idees que tenia, perquè totes aquestes coses les he fetes a cavall de 4 idees, la gràcia és que només en tenia 4, i en continuo tenint 4... De la mateixa manera que pensava que la història no pot preexistir a l'escriptura, perquè si no no anem bé, d'aquí que vulgui que la gent es perdi, penso que la forma tampoc pot preexistir. Aquest sí que és un problema nou perquè amb l'escriptura, fins als *boulevardiers* sí que hi havia una forma preexistent, i en moltes maneres de fer teatre d'avui dia, també. Com les més industrials, sobretot el musical. Però en general avui dia no hi ha un pacte clar entre teatre, escriptor i públic. La *pièce-bien-faite* i tots els seus derivats tenien l'avantatge que hi havia unes certes preguntes que els espectadors comuns es feien, i amb tota la raó, que ja estaven contestades abans d'entrar. Preguntes com «hi haurà entreacte o no n'hi haurà?» Sí, i probablement dos. «Hi haurà una gran escena de cada actor?» Sí. «Quan

durarà tot plegat?» Tu sabies que duraria una hora i mitja! Hi havia tota una sèrie de compromisos, de pactes, que estaven establerts amb l'espectador. En el període que els italians en diuen el *secondo novecento*, que és la segona meitat del segle xx, això comença a desaparèixer.

**Ara m'estàs fent pensar que això que tu ara plantejges com una «forma preestablerta» és curiós... Jo que porto ja uns vint anys veient el denominat «art performatiu», que està tant en boga, sobretot als festivals... Curiosament ja existeix una forma de preexistència d'aquest tipus d'espectacle, on hi ha una sèrie d'instruments tècnics que han d'aparèixer, per exemple projeccions, audiovisuals, un número de dansa, un monòleg o narració... Que determinen un gènere, quasi estan desenvolupant un gènere. Si et fixes en aquest tipus d'espectacles, la diferència pot existir en abordar la fisicitat o la poètica, però formalment s'articulen d'una manera molt semblant.**

En el fons és lògic. Si han trobat un nínxol on viure, per força han de desenvolupar una forma.

**Però, paradoxalment, és un teatre que nega la forma.**

No hi ha tal paradoxa! Si trobes un nínxol on viure estableixes un pacte amb el públic, i aquest pacte té a veure amb unes regles. Aquestes regles poden ser més o menys estrictes o flexibles, però hi són. Si no, no hi ha nínxol. Aquest nínxol és el que li garanteix a l'espectador una mínima orientació respecte el que va a veure, i aquest tema de la orientació ens tornaria a vincular amb la crítica.

**Un dramaturg ha de saber que aquesta crítica existeix, no tenir per què desconnectar-la.**

Un dramaturg ha de saber que la necessita. Però aquesta és una altra història. En el camí de trobar-se, de sortir del bosc, és quan

es planteja el problema de la forma. El problema és: això que no en té cap, de forma, és: «com ho resolc, com ho acoto, com ho determino, en quina seqüència, com ho organitzo»: S'han de prendre una sèrie de decisions que tenen a veure amb l'ordenament de l'acció, la seva temporalització, la manera com ho acotem... I tot això són decisions formals. El resultat final tindrà un cert tancament perquè haurà arribat a una certa forma. D'alguna manera cada obra, idealment, en aquesta mena de llibertat absoluta que s'assumia a finals de la segona meitat del segle XX, idealment cada obra hauria d'establir el seu pacte formal amb la seva matèria, una matèria que de moment és només l'escriptura, i el resultat formal al que s'aspira és un resultat que es dona en termes d'escriptura. Jo crec això, que la productivitat que en un moment vaig poder tenir com a professor d'escriptura era filla d'un fenomen molt simple: que jo plantejava als meus alumnes les mateixes preguntes que em plantejava a mi, i no els imposava cap mena de resposta per la boníssima raó que no en tenia cap. Més enllà de les solucions concretes que havia trobat per a cadascuna de les meves pròpies provatures...

**Per tant podríem dir que, en aquesta línia, la idea seria «aprendre escrivint».**

És clar. I confrontant-te amb d'altres escriptures, sobretot. Aleshores, el confrontar-te amb altres escriptures, que això sí que és feina de classe, és subratllar molt que no hi ha «bones escriptures» i «males escriptures».

**Això em porta a una pregunta: com penses, com a docent, que un alumne pot començar a desenvolupar la seva pròpia veu?** Això és important i delicat perquè el procés d'aprenentatge de l'escriptura a escola es produeix en contacte amb altres escriptures i amb un mestratge més o menys assertiu que en general suggereix que hi ha formes millors que d'altres de resoldre

el problema de l'escriptura. Però el meu criteri, allò que li volia subratllar a l'alumne, era que no hi ha a priori una forma d'escriptura millor que una altra. Per tant, de tot allò que em proposin els alumnes, cadascun d'ells, públicament en subratllaré només allò que jo consideri bo. Perquè serveixi en el intercanvi amb els altres.

**Per crear, com si diguéssim, un «llibre en comú», un «relat comú».**

I per donar-li a l'alumne una eina: «del que tu fas trobo que això està molt bé», m'interessa molt més dir «trobo que això està molt bé» que no «trobo que això està molt malament», que també s'ha de fer, però en una altra fase, no en la fase en que les escriptures es desenvolupen. En la fase de perdre's en el bosc els alumnes han de saber que les seves eines són bones. En qualsevol cas les seves eines, com que són les seves, són les millors que tenen, i són amb les que han de desenvolupar un llenguatge, i amb les que trobaran o no trobaran una veu pròpia. La feina del professor d'escriptura és subratllar la seva bondat perquè el que ha de fer aquella persona és fer-les créixer. En la segona fase, la fase de sortir del bosc i trobar la forma, aleshores sí que s'ha de fer conscient a la gent dels seus límits.

**Què diferenciaria l'escriptura teatral d'altres formes d'escriptura?**

Ahir veia a la televisió el Marc Artigau, que ara presenta una novel·la. Vaig pensar que era una singularitat que un dramaturg català presentés una novel·la, i que és una pena que sigui una singularitat. Vaig pensar en quants dramaturgs catalans he vist presentar un llibre de poesia. Els podria comptar amb els dits d'una orella. Shakespeare va escriure uns sonets? Shakespeare va escriure *La violació de Lucrecia*? Sí. Bertolt Brecht va escriure *Els negocis del senyor Juli Cèsar*, que són un preciós experiment

en el camp de la novella? El senyor Bertolt Brecht no és, potser, un dels millors poetes en llengua alemanya de mitjans del segle xx, si no el millor? Tal com jo ho veig, en les seves aspiracions un dramaturg hauria d'aspirar a ser escriptor en un sentit global. Això en algunes cultures està molt clar. Penso que la cultura alemanya encara ho entén força així. Nosaltres ens hem emmirallat més en la cultura anglosaxona moderna, que fins i tot fa servir paraules diferents: un *playwright* no té per què ser un *writer*, no? Aquí crec que ens hem equivocat. Som continentals, encara que siguem del sud. Lope de Vega era un poeta extraordinari. No fotem. I Cervantes era un excellent dramaturg! I Lorca era un escriptor total! I Espriu. I Guimerà, a qui hem menystingut massa temps com a poeta. Als joves aprenents sempre els he volgut fer entendre que un dramaturg és, fonamentalment, un escriptor. La seva responsabilitat es dona en el terreny global de l'escriptura, i faria bé d'explorar altres camps, altres gèneres. L'assaig. La poesia. La traducció. Si no, les armes que té són molt febles. Jo no el coneixia, el Marc. No l'he tingut d'alumne.

**Jo sí.**

Em va semblar un noi intel·ligent.

**Ho és.**

I sensible en la paraula. Pensava que m'hauria agradat molt tenir-lo d'alumne.

**Crec que sí. Té un univers molt especial.**

(...)

**Tinc una última pregunta, Joan. Tot i que en certa manera crec que ja l'has respost. És si creus o recordes alguna activitat que podria ser útil per reconèixer aquesta veu pròpia, ja a un nivell**

**més d'evolució. Sempre penso des del punt de vista docent. Algun recurs concret.**

Posar-los a escriure alguna cosa que no sigui teatre. Pot ser molt simple, eh? «Escriuiu-me un bon pròleg de 4.000 espais per una peça de teatre que us importi». Us agrada molt el Schimmelpfenig? Feu-me'n un pròleg. I després feu-me'n una síntesi en vers. Sortir d'aquest espai de comoditat que és l'escriptura dramaturgica i recordar que el compromís de l'escriptor és amb la paraula.

**Hi ha qui pensa que això no és així, que la paraula precisament no és teatralitat.**

Tot allò que vulguis. Però molts dels que pensen que això és així, des de la perspectiva de la posada en escena, se'n van a buscar els «grans textos». A buscar el Gilgamesh, posem per cas, o l'*Odissea* o l'últim capítol de l'*Ulysses* de Joyce. Són uns mentiders els que diuen que la paraula no és central. Aquí el que s'està discutint és una altra cosa. No la centralitat o no de la paraula sinó qui és l'artista en el teatre del segle XXI. Es discuteix l'autoria. «No calen els grans textos i me'ls puc passar per l'arc de triomf, puc trinxar Txèkhov com em surti dels nassos». Sí, d'acord, molt bé. Però si no tinguessis Txèkhov no el podries trinxar. El trinxes perquè el tens, i perquè així, a més, cobres drets. Què m'has d'explicar? El que fa poderosa la presència humana dalt de l'espai escènic, singularment poderosa, és la paraula. La Pina va explorar els límits de la dansa en el moment que va posar els seus ballarins a parlar! Allà vam fer memòria de què cony és la veu humana! La veu humana és l'enorme poder. Per això l'òpera aguanta. Per això aquests cantants que elaboren tècnica tota la seva vida són tant potents en escena. Tu sents la Bartoli, que és una bèstia teatral brutal... o algun dels grans contratenors, que són uns animals de teatre absoluts... Per què? Perquè de cop allò que surt d'ells és un miracle. I aquest miracle és potentíssim, és la veu. I aquesta veu s'articula amb una altra cosa que encara és més poderosa: la



paraula. No fotem. Que no cal, que es pot construir una dramaturgia que no estigui basada en...? És clar que sí, però, insisteixo, sovint quan es discuteix això, la discussió és falsa. Es discuteix sobre poder, sobre autoria. No sobre centralitat dramaturgica.

*I ens acomiadem fins a la propera trobada a casa seva, una setmana després.*

### III Teoria i història del teatre. Literatura dramàtica

Una de les coses que em plantejo en aquest moment és com començar a fer-nos preguntes sobre la pedagogia de les assignatures de Teoria i història del teatre i Literatura dramàtica en la formació per a les arts escèniques. D'entrada, si vols, el que podríem fer és una mena d'introducció. En quin moment comences a treballar aquestes àrees de saber com a pedagog a l'Institut del Teatre? Perquè seguint una mica la teva història, ja sabem que no entres a fer classes de teoria i història i literatura sinó que entres com a crític en un moment determinat i comences a fer la teva feina allà. Com és el teu pas a aquesta nova àrea de coneixement, i què descobreixes immediatament? I de quina manera tu també vas creant-te una forma, un mecanisme per poder desenvolupar els processos d'ensenyament com a mínim de teoria, que crec que és una de les coses que, de manera quasi simultània, amb els processos d'ensenyament d'escriptura vas començar a fer a l'Institut del Teatre, en un moment determinat? En els programes que hi havia a l'Institut quan jo hi vaig entrar, fonamentalment, la mirada que travessava la història del teatre era la història de la literatura dramàtica. I això més o menys era tot. L'interès de la matèria es mesurava, d'alguna forma, per la capacitat empàtica o màgica, d'encantador de serps, que tingues és el professor. Hi havia la memòria recent de persones com en Josep Maria Carandell, que ja no hi eren quan jo vaig entrar, que era un mite, un dels sants del moment aquell de refundació de l'Institut que va fer el Bonnín. La gràcia de la docència estava en la gràcia del mestre. Perquè tothom donava per fet que un home o dona de teatre fos quin fos el seu ofici, fos un actor, fos un dramaturg, fos un escenògraf, fos un director, havia de tenir una formació cultural en el seu camp. I aquesta formació cultural incloïa una mirada i un coneixement de la història del seu propi ofici, diguem. Però la cosa tampoc anava gaire més enllà d'això.

**Per entendre'ns, era com una mica la creació d'un marc cultural relacionat amb el món del teatre, en aquest cas.**

Sí, jo, el problema que tenia és que a mi això, diguéssim que com a receptor, no m'interessava gens. Aleshores, com punyetes fer que m'interessés a mi com a docent. El fet és que jo, que venia d'una certa experiència, marginal i heterodoxa, però ben real, com a historiador, abans de la meua etapa a l'Institut del Teatre, als inicis de la democràcia, em vaig trobar treballant en ensenyament a l'ajuntament del meu poble, a l'Hospitalet, amb equips de mestres, i vaig veure que, per arrelar l'interès del descobriment d'allò que se'n deien «ciències socials» a l'escola, tenia un gran valor poder treballar amb materials d'història local. I com que la història local a la perifèria de Barcelona estava molt poc desenvolupada, per donar matèria a aquests mestres, em vaig trobar fent d'historiador i vaig publicar uns quants llibres i tot, que encara es fan servir, per cert, al cap de quaranta anys. No tenia una formació acadèmica ortodoxa, i em movien molt les experiències de la vida i de la memòria familiar. Jo havia anat a escola en un poble on la meitat dels meus companys eren fills de pagesos, i em trobava, en el moment en què arrenca la democràcia, en una ciutat dormitori obrera on, després de la primera crisi del petroli als anys setanta, hi havia un fenomen que era nou, que era l'atur estructural. De quina manera en menys de cinquanta anys s'havia passat d'una societat rural a una societat industrial, que, a més, ja estava en crisi. S'havia partit pel mig la classe treballadora entre els ocupats i els que no tenien feina i que probablement no en tindrien mai, perquè el sistema necessitava això que Marx en deia «exèrcits de reserva» per funcionar. A mi això em fascinava i pensava: «si jo em pregunto sobre què ha passat en l'espai de la meua vida, potser per als mestres i per als alumnes d'aquests mestres aquesta mirada pot tenir algun interès». I els meus estudis d'història local els vaig enfocar des d'aquesta perspectiva, que tenia a veure amb un interès purament individual

meu. La primera cosa que vaig publicar es deia *De pagesos a aturats*, exactament. I per a la meva gran sorpresa, perquè era un text ni tan sols imprès, era un text mimeografiat, produït per l'Ajuntament, per al consum dels mestres i de les escoles, vaig descobrir-lo de seguida al catàleg de la Biblioteca del Congrés de Washington. El primer ítem meu que va entrar a la Biblioteca del Congrés —després n'han entrat d'altres— va ser aquest paper pràcticament fotocopiats d'història local. El meu interès per la història ve d'aquí, ve d'haver estat un activista de la perifèria de Barcelona que treballava en ensenyament i que va veure que la història era una eina magnífica de coneixement de l'entorn. I perquè els ensenyants puguin fer servir aquesta eina necessiten tenir uns instruments que jo ajudo a proporcionar-los de dues maneres: d'una banda, convertint-me jo mateix en investigador i escrivint uns estudis, i, de l'altra, constituint equips de treballs amb mestres que treballen aquesta història local.

**Aquesta estructura que ara plantejges en relació amb el que va ser la teva activitat prèvia a la teva arribada a l'Institut del Teatre, en certa manera, em sona també, no sé si vols anar cap aquí, però... Després de la descripció que fas de què hi havia als plans d'estudi en relació amb la història del teatre i a la teoria que es donava a l'Institut del Teatre quan arribes, és possible pensar també que aquesta mateixa activitat de construir un pensament històric o com a mínim contribuir a desenvolupar i obrir aquest canal, el vas començar a desenvolupar també a l'Institut del teatre des d'aquí? És a dir, des de la creació de noves eines per poder abordar el fet teatral.**

Ja m'hauria agradat! Jo de moment l'única cosa que em plantejava era construir una cosa que a mi m'interessés. En el cas del meu passat remot com a historiador local, ni que fos, diguéssim, aficionat o més aviat militant, els interessos personals eren clars, estaven ben dibuixats. Aquí no els tenia clars, em preguntava: a

mi, què m'interessaria saber del meu ofici com a home de teatre? Perquè si tinc clar què és el que m'interessaria saber per fonamentar una cultura, potser tindrè clar què m'interessa ensenyar. Per exemple, vaig arribar a algunes respostes per a mi, que després vaig fer servir en la manera d'orientar les classes. La primera: per explicar història de la literatura dramàtica havia de precisar des de quina perspectiva m'interessava. Jo veia que era una pràctica freqüent, per part de col·legues meus, fer llegir, què et diré jo... Shakespeare o Schiller o Sòfocles, en qualsevol traducció, tant era que fos en català o en castellà, i quina traducció fos. I a mi això no m'era igual. Jo tenia una idea clara. L'Institut del Teatre és, fins que no es demostrï el contrari, l'Escola d'Art Dramàtic de Catalunya. Catalunya té una llengua que és el català. En té més, en té vuitanta, o tres-cents, però en té una de pròpia que, a més, està en una situació de minorització i de retrocés. Un actor, i amb més motiu un dramaturg o un director de teatre o un escenògraf, han de conèixer la seva literatura dramàtica. I la seva literatura dramàtica, el seu repertori, està escrit en català o traduït al català i està constituït per totes les aportacions que diverses persones hi han fet. Jo no faré llegir als meus alumnes el magnífic Shakespeare de la «Colección Austral», de l'antiga, en traduccions de l'Astrana Marin, que no ho feia en vers però ho feia molt bé. Però sí que m'interessa que coneguïn el Shakespeare de Sagarra, que coneguïn el Shakespeare d'en Magí Morera i Galícia, que coneguïn després el Shakespeare d'un Sallent, que coneguïn els *seus* Shakespeares, els *seus* Sòfocles, els *seus* Eurípides... que coneguïn el seu repertori. Que almenys sàpiguen quin és, que sàpiguen on trobar el marc de possibilitats expressives que tenen en la seva llengua. Amb això, per mi, quedaven ben definits els objectius de l'ensenyament d'una literatura dramàtica, i ja sabia què podia ensenyar en aquest sentit. Un altre aspecte era la teoria.

### **Com s'ensenyava aquesta teoria?**

Jo no soc un teòric. Les lectures teòriques que he fet, les he fet amb un interès desigual. I de vegades amb un avorriment considerable. Els papers aquells que acompanyaven els espectacles, els programes de mà, ara solen ser molt discrets, però durant molt de temps... Uns espectacles que tenien un interès molt dubtós, anaven acompanyats d'uns papers amb unes pretensions analítiques de gran pedanteria. De vegades no valia la pena veure l'espectacle. Tu llegies el paper que l'acompanyava i t'assabentaves de què anava la cosa, perquè si veies el que hi havia dalt de l'escenari no t'assabentaves de res. Tot això em fatiga. Suposo que, com que per aquells anys començava a estudiar grec, em fascinava la idea que *teoria* vol dir substancialment 'mirada'. *Theoria* ve de *thea*. Hi ha un barri molt bonic a Atenes que es diu Kallithea que vol dir 'bona vista'. No té res a veure amb déus, és una arrel que confon a la gent. Té a veure amb vista, amb mirada, amb l'objectiu de la mirada. De manera que el *theatron* és el lloc des d'on es mira. La «teoria» era la subvenció que se'ls pagava als espectadors atenesos que no es podien pagar una entrada, se'ls pagava perquè poguessin anar a veure teatre. Això era la «teoria». A mi m'interessava aquest concepte de teoria, des d'on em miro una cosa, amb quin interès me la miro, per què me la miro i quines conclusions en trec de mirar-me-la. I ja està.

### **I en aquest sentit, això, ho connectes amb la pràctica escènica? Hi ha una relació entre aquests mecanismes que tu proposes de teoria i l'exercici pràctic?**

Hi ha de ser. Qualsevol exercici pràctic ha de tenir una mirada al darrere. Més aviat, a mi el que em desesperava des de sempre era la instrumentalització sobretot dels estudiants d'interpretació, que semblava que com més burros fossin millor. És a dir, que bastava donar-los un vernís de coneixements culturals, en el mal sentit de la paraula *cultura*... Hi ha un sentit de la paraula

*cultura* que és pervers, que vol dir ‘vernís’, que vol dir ‘pintura’, que vol dir ‘simulacre’, que vol dir «fer veure que...». Tot això ho trobo perillósíssim. El teatre, com en qualsevol àmbit de la cultura però molt més que d’altres, ha estat travessat per uns mecanismes de poder que el marquen molt fortament. A més, el teatre, com a activitat pública —no parlo dels continguts de les obres—, fonamentalment allò que posa en escena són les xarxes de poder i com s’exerceixen i s’organitzen a l’interior mateix de la presentació de l’espectacle teatral i la relació de l’espectacle teatral amb els espectadors. El teatre és, bàsicament, posada en escena del poder, i això des dels grecs fins ara mateix. Sempre ha estat això. Per això la pedagogia del teatre pressuposa també una certa idea de com s’organitza el poder a l’interior del teatre. I una de les idees de com s’organitza el poder a l’interior del teatre és que és millor l’actor *tonto* perquè és més dòcil. L’actor ha de ser il·lustrat, sí, i ha de tenir un vernís cultural perquè sàpiga de què li parles, no fos cas que... Però ha de ser dòcil i obedient. I la docilitat i l’obediència s’obtenen a costa de renunciar a una mirada pròpia sobre allò que fa.

**Per tant, en aquest sentit, se li està negant un pensament crític. O estem parlant d’una altra cosa?**

Estem parlant d’això, és clar. Jo ho resumeixo amb el concepte d’una mirada pròpia perquè em sembla fins i tot més potent que el concepte de pensament crític. Als alumnes d’interpretació, em sembla que ja t’ho vaig comentar l’altre dia, sempre els feia d’entrada la pregunta de què volien ser: mà, bolígraf o paper? L’atac de perplexitat que els agafava, a alguns els hi ha durat anys, a alguns encara els dura. Què vol dir aquest tio, amb això de mà, bolígraf o paper? Si tu ets la mà, tu bellugues l’instrument que escriu, si ets el bolígraf, hi ha una mà que et belluga a tu com a bolígraf i si ets el paper, senzillament reps el dibuix que un altre fa damunt teu. Què vols ser tu? O potser el cervell

que belluga la mà. Què vols ser? Ja que el treball d'actor és instrumental, quina és la teva perspectiva? Ets una pàgina en blanc sobre la qual un altre dibuixa? T'agrada ser això? T'agrada situar-te en aquesta posició? No et diré que no, perquè de perversions n'hi ha en tots els àmbits. Ens mirariem la història de la sexualitat i ens trobaríem en el mateix territori. Jo no criticaré la posició de ningú, però si més no, que la sàpiga i que sàpiga què vol ser quan sigui gran. Tu vols ser paper? Doncs està molt bé, però sàpigues què vol dir ser paper.

**I si algú t'hagués contestat, en un cas hipotètic, que vol ser qui mou aquest bolígraf. És a dir, si algú vol, realment, ser la mà, com s'articularia el procediment? Perquè en el fons, l'ideal seria que volguessin ser la mà. Em pregunto, com es fa això? Com es planteja aquesta aptitud? Ho transformariem en una manera d'abordar la teatralitat? Però això també, tu estàs pensant en un intèrpret, però jo poso també un escenògraf, un director o dramaturg que poden treballar des d'aquesta mateixa diferenciació. Com ho feies tu?**

Si aconseguia que quedessin plantejades algunes preguntes, ja estava content. El meu objectiu era orientar algunes preguntes, alguns espais de fer-se preguntes a un mateix i suggerir algunes lectures, probablement. Suggestir algunes lectures que podien ajudar a trobar enfocaments i trobar respostes. Però les respostes no m'interessaven gaire. Jo no tenia cap interès en sistematitzar teories perquè un altre les utilitzés. Perquè tot això, per història personal, ja m'ho havia trobat, i era una cosa amb la que havia trencat. Ara t'explicaré una altra pel·lícula.

**Però també m'has d'explicar com s'ensenyava a fer preguntes.**

No, espera't, ja vindrà. Sí, em penso que t'ho contestaré. La cosa ve de la meua breu i difícil militància comunista, que és de principis dels anys setanta. Jo feia periodisme, periodisme local.



Abans de la pedagogia a l'Institut vaig passar per molts altres oficis. I aquests oficis també em van formar com a ensenyant. Perquè una persona n'és una, no n'és vint-i-una. Aleshores, als primers anys setanta jo feia de periodista local, és a dir, aconseguia que a la premsa de Barcelona es publicuessin informacions sobre...

**Faig un incís, graciós, perquè vas arribar a cantar, això també s'ha de dir. I això també és important.**

És veritat. Vaig cantar i vaig compondre cançons, però les he oblidat totes. Allò que et deia. A veure... Jo aleshores passava informacions a altres periodistes de l'època, alguns dels quals han arribat a tenir quotes de poder importantíssimes, com Manuel Campo Vidal, que feia el mateix però des de Cornellà. Jo des de l'Hospitalet. Passàvem informacions del que passava a la perifèria de Barcelona, en les lluites veïnals, bàsicament, en els conflictes obrers, de manera que aquestes informacions fossin publicades per diaris que estaven dirigits per directors feixistes, com el Manuel Tarín Iglesias, que era un falangista que dirigia el *Diario de Barcelona*, on jo col·laborava com a...

**Com a crític?**

No, no, com a crític va ser en una altra època del *Diari de Barcelona*, molt posterior. No, no, estic parlant del *Diario de Barcelona* de finals del seixanta.

**Estem en el franquisme.**

Estem en el franquisme, en ple franquisme. En aquesta situació, la politització era molt forta, òbviament. La politització d'aquests equips, d'aquests nuclis de joves periodistes locals que intentaven que el silenci d'allò que passava a la perifèria de la gran ciutat es trenqués mínimament i alguna informació arribés a la premsa i pogués ser llegida, etcètera. Tot això era molt

voluntariós i altament polititzat. A la Universitat estava en una posició molt... era delegat del sindicat democràtic d'estudiants, òbviament, com era la meva obligació. Vaig entrar a la universitat l'any 1967, és a dir just després de la Caputxinada, que és el moment que es crea el sindicat democràtic d'estudiants. Quan faig selectiu de ciències encara no, però quan faig segon de ciències geològiques ja soc delegat del meu curs. La politització universitària era molt esquerrana i alhora molt anticomunista, en el sentit que el Partit Comunista era sospitós de ser un venut... l'autèntica revolució es faria al marge del partit comunista... En pocs anys tot va donar moltes voltes, però, i l'any 1972 em penso, em postulo per entrar al PSUC i el partit m'accepta. Era el 1972 o el 1973. Jo entro al PSUC en un moment en què el partit es planteja preparar-se per sortir a la llum. És a dir, canviar l'estructura de cèl·lules, que era l'estructura de la clandestinitat, per una estructura en agrupacions molt més vulnerable, perquè encara hi ha dictadura, però que era l'estructura necessària perquè al final de la dictadura es pogués passar a una organització partidària més forta. En aquest moment, això significa que el partit accepta molts més militants dels que tenia. Perquè l'organització cel·lular era una organització limitada, clandestina, etcètera. L'organització en agrupacions vol dir que arriba al partit molta gent que necessita formació. I aleshores els senyors del PSUC m'encarreguen que faci el treball de formació en la meva agrupació. Com veien els «psuqueros» el treball de formació? Hi havia dos manuals de formació política marxista en aquells dies, un era el *Politzer*, i un altre era el manual de la Marta Harnecker. Aquest llibret era, com t'ho diria jo, el marxisme en píndoles. I el que a mi em demanàvem, era que d'aquelles píndoles en fes píndoles més petites. Aquesta era la idea de la formació que tenien els meus ínclits «psuqueros». Hi ha una veritat constituïda que han explicat molt bé els teòrics i aleshores tu, de les píndoles, en fas píndoles. Aquest va ser el punt on vaig enviar a prendre pel sac

el Partit Socialista Unificat de Catalunya. Au, aneu a la merda. Vosaltres us penseu que això és la formació? Formar militància és obrir perspectives, no fer pastilles de pastilles. Això és perpetuar els dogmatismes. Allò em va vacunar i em va donar un criteri. A mi ensenyar el que els teòrics han fet no m'interessa. Els llibres hi són, llegiu-los si voleu. Orientar lectures, sí, però ensenyar el que els teòrics han fet no m'interessa. Obrir perspectives, obrir la capacitat que tu, en el paper que sigui, com a militant del PSUC dels anys setanta, o com a estudiant d'interpretació dels anys 2000, que tu et plantegis quin és el teu paper, això sí que m'interessava.

**Com s'articula aquest procediment? Si és que existeix, si és que hi has pensat. Perquè té molt de sentit. L'objectiu últim és aquest pensament crític o com dius tu, mirada personal, mirada pròpia o individual o com vulguis dir-ne.**

De moment, fer veure que això és necessari tampoc és obvi.

**Aquest és l'objectiu últim, no estic dient que sigui obvi. Com s'articula el procediment? Perquè és un procediment diferent oposat al que tradicionalment planteja que l'adquisició de coneixements es produeix normalment quan un professor transmet els continguts relacionats amb un teòric o presenta un dramaturg determinat. És com la transmissió en certa manera dels materials que han estat digerits per aquesta persona, aquest tipus de professor. Evidentment sempre hi ha una perspectiva, sempre hi ha una mirada, però com es fa aquest procediment, com se li dona protagonisme a l'estudiant?**

El problema és que això que dius que fan els bons professors de teoria no ho sé fer. No soc un bon professor en aquest sentit. No sé fer el que em demanaven de fer amb la Marta Harnecker, no ho sé fer, fer la síntesi d'una cosa, dir això és així i passar-ho a algú altre, no ho sé fer. A més em disgusta profundament fer-ho.

En aquesta segona part, segurament m'equivoco i exagero, perquè he tingut excel·lents professors que han fet molt bé aquesta feina. Però la veritat és que jo no ho sé fer. Acompanyar a través del debat i de la discussió, acompanyar a un altre que es miri les coses, des de la seva pròpia perspectiva, això potser sí. I la meua idea és sembrar preguntes i donar eines, només. Sembrar preguntes i donar eines, suggerir lectures, indagacions, i prou. I ja està, si he fet això, doncs ja he fet molt.

**Et preguntava abans, que en certa manera està en la mateixa línia del que et pregunto ara, com s'ensenya a fer preguntes? No t'ho sé explicar. Suposo que posant la gent al davant dels problemes.**

**I podries recordar alguna experiència o algun exemple o alguna activitat, pot ser en l'àmbit de la teoria com en l'àmbit de la literatura o de la història, és igual, en qualsevol d'aquests àmbits.**

Sí, un exemple, bé, doncs durant un parell d'anys vaig fer un monogràfic sobre Bertolt Brecht. Per ensenyar allò que en diuen el «brechtisme»? No. No m'interessa. Ja ho vaig patir com a aprenent de *teatrero* quan tenia l'edat que tenien ara els meus alumnes. Ja ho vaig patir allò de «compra't els *Escrits sobre teatre*, que estan editats a l'Argentina, empapate'ls, i fes el que diu allà». Ja ho vaig fer, i en van sortir uns treballs avorridíssims i estúpids... Per tant això no és el que s'ha de fer per ensenyar teoria. Ara, què me n'havia quedat a mi de Bertolt Brecht? M'havia quedat una gran curiositat sobre el Brecht moralista. Bertolt Brecht és un senyor que es planteja el problema de la bondat i d'una cosa que en els seus poemes en diu «amabilitat». I de si la bondat i l'amabilitat són possibles. I com poden ser possibles en un món que no és ni bo ni amable. Aquesta perspectiva sí que m'interessa. Anem a llegir tota una sèrie d'obres de Bertolt Brecht, veient

com Brecht, que és un senyor que tenia una formació religiosa pels seus orígens familiars, un cop que per les seves idees va renunciar a aquest fonament religiós, es trobava en la posició en la que ens trobem tots els descreguts del món, és a dir, com fonamentem la nostra moral? Com fonamentem una ètica a l'hora de la mort de Déu? Nosaltres volem ser bons i volem un món més bo. No ho podem fonamentar en un principi que vagi més enllà dels homes. Com ho fonamentem? O com creem les condicions de possibilitat d'aquesta bondat? Aquest és un problema que va ocupar a Bertolt Brecht tota la vida. *La bona persona de Sezuan* és el gran debat sobre la possibilitat de la moral. Per això li va costar tants anys i és una obra inacabada, no té final. El final resulta que és una pregunta oberta. «Jo que porto vint anys treballant-t'hi i que he construït aquesta obra de teatre magnífica, no ho sé com es fa, això. I acabo la meua obra de teatre amb aquesta pregunta desesperada, no ho sé!». Això em donava una perspectiva per llegir Brecht, que anava més enllà del brechtisme, però sí que, seguint aquest fil podia dir, llegiu el que diu Brecht en els *Diaris* o llegiu el que diu en els *Escrits sobre teatre*. Però la mirada és aquesta, jo us proposo un angle, una perspectiva. M'interessa a mi explicar que el fonament de l'estètica de Brecht és l'anomenat «efecte V», el distanciament, i de quina manera el va teoritzar? No m'interessa, plantejat així. M'interessa més fer veure com allò que teoritza Brecht són coses que troba en el seu paisatge cultural, en els plantejaments dels futuristes russos o de novel·listes contemporanis seus, per exemple, i a les quals ell dona un altre valor o una altra funcionalitat. Tots els artistes, d'una manera o altra, es preocupen per causar un cert efecte d'estranyesa. Sense estranyesa no hi ha interès, l'espectador o el lector no es plantegen preguntes. L'excés de familiaritat en un material fa que aquest es converteixi en paisatge. Allò que centra la mirada és allò que produeix un cert estranyament. Això no és una invenció brechtiana, o no és només una invenció brechtiana.

### **Fins i tot Tolstoi en parlava, d'aquest tema.**

I, ja en parlava Horaci, si m'apures. En parlava quan deia, a la seva *Epístola als Pisons*, que el fonament de la bellesa dels mots està en la *callida iunctura*, en el fet d'ajuntar dues paraules d'una manera diferent, inusual. Si les ajunto com sempre, paisatge. Si hi ha alguna cosa en la manera d'ajuntar dues paraules que és diferent, aquesta diferència centra la mirada i si centra la mirada provoca un interès i aleshores una connexió amb allò que estic mirant. Per exemple, més que dir: «el senyor Bertolt Brecht va inventar aquestes coses», m'interessava dir: «el senyor Bertolt Brecht va recollir aquestes coses que hi havia a l'aire en la seva època, que d'altres van formular d'aquesta altra manera, i ell va formular així». Perquè així aconseguia que Bertolt Brecht als ulls dels meus alumnes fos un fill del seu temps i no una mena de gra al cul o de singularitat...

**No. Estàs desenvolupant un exemple sobre com abordar el fet de l'exercici de les preguntes. Derivat d'aquest tema i com que, per exemple, nosaltres ara estem en el desenvolupament d'un nou pla d'estudis a l'Institut, a més, tu ja havies participat en l'anterior pla d'estudis, em pregunto quines serien les assignatures pendents, des de la teva mirada en aquest moment. Què creus tu que seria interessant reforçar o com a mínim incorporar, ja no només en el que serien els continguts sinó també en els mecanismes, per aconseguir una mirada global sobre el funcionament de l'ensenyament de les arts escèniques, en aquest cas, el teatre? I si creus que encara hi hauria alguna cosa a fer. En certa manera, quin seria l'ideal?**

També et posaré un exemple de fora de l'Institut del Teatre. A veure, quan vaig fer treballs de recerca i vaig muntar equips de mestres sobre temes d'història local, llavors de les primeres eleccions democràtiques als ajuntaments, és a dir entre l'any 1979 i 1982, la comunitat a la qual aquest treball s'adreçava era clara.

Era igual que la gent vingués d'Extremadura, d'Andalusia o d'allà on fos. Si vivien als blocs del torrent Gornal, la pregunta sobre de quina manera aquella zona agrària s'havia convertit en el barri on vivien era una cosa que per a ells era memòria immediata, si no d'ells, dels seus pares i, per tant, tenia sentit. El meu amic Víctor Obiols em porta l'any passat a fer una xerrada en un institut de Collblanc, que em fa il·lusió perquè és el meu poble. I no sé què ha passat en tots aquests anys que fa que no miro. I me'n vaig a Collblanc a fer una xerrada a un institut amb les mateixes armes que fa trenta anys m'anaven de puta mare. I em trobo que entre els alumnes de secundària que m'escoltaven... de nascuts al barri em penso que no n'hi havia cap. Ni els seus pares tampoc. Hi havia dominicans, equatorians, colombians, marroquins, indis, xinesos... Jo podia fer servir el català amb tots ells i m'entenien, i això ja és un gran avantatge de la feina que ha fet l'escola. Però en canvi no els interessava gens ni mica fer-se preguntes sobre l'entorn. El lloc on estaven no era seu, era una mena de contenidor on havien anat a parar. Aquell barri l'havia construït una altra onada migratòria. Si haguessin viscut en un barri de barraques potser hauria trobar la manera de que trobessin interès a fer-se preguntes sobre el lloc, perquè aquell barri l'haurien construït ells. Però no era el cas. Senzillament s'havien convertit en deslocalitzats i rellogats en un espai que no els era propi, etcètera. L'escola prou havia fet de crear uns determinats vincles a través de la llengua, hi havia allà una gran feinada dels professors de secundària, que són uns herois, uns autèntics herois, els grans herois de la cultura del nostre temps. De fet, hauríem de parlar només dels professors de secundària quan parlem de cultura. No hi ha cap altre protagonista de la cultura en aquest país més que els professors de secundària. Havien fet el que havien pogut, els havien dotat d'instruments, però en canvi les meves armes ja no em servien per adreçar-me a ells. El món dels alumnes de l'Institut del Teatre encara és un món idíl·lic, petit burgès,

fantàstic, que té més a veure amb la Catalunya de fa trenta anys que amb la Catalunya d'ara. La Catalunya dels adolescents de barriada d'ara no ha entrat a l'Institut del Teatre, no hi és. I el que és pitjor, no sé si hi té lloc. Caldria fer-lo, aquest lloc.

**Però aquí m'estàs parlant realment d'un veritable abisme. Aquí anava, per això parlo d'assignatures pendents.**

Estic parlant d'assignatures pendents. Aquest món ha d'entrar a l'Institut, perquè és *el món*.

**Sempre m'he imaginat el moment en què una noia amb vel o fins i tot sent una mica més radical, amb nicab, anés a presentar-se a les proves de l'Institut. Què passaria si aquest fet, que aquesta noia es presentés com a intèrpret a les proves d'accés de l'Institut del Teatre...**

Evidentment...

**Parlant català perfectament.**

Això ja no és cap problema. Els dominicans de Collblanc paraven un català fantàstic, que només feien servir per parlar amb mi, òbviament.

**Fan teràpia i fan això i ho fan en català.**

O no. Alguns sí, però la immensa majoria quan surten de l'escola parlen en la seva llengua, que no és la meva. Però es poden adreçar a mi en la meva. I això és el primer pas per crear comunitat, però encara no és crear comunitat. I les dificultats per crear comunitat són enormes. El món on viu avui l'Institut del Teatre és aquest, el que passa que insisteixo que aquest món encara no ha entrat a l'Institut. Quines armes de futur necessitem? Unes armes que ens permetin pensar aquest món des d'aquest món. L'única cosa que hem tingut a l'Institut del Teatre són alguns alumnes mulatos o negres, alguns, no gaires.



### **Pocs llatinoamericans...**

Molt pocs llatinoamericans. Mira, el pròxim objecte de reflexió de l'Institut hauria de ser: amb aquests vímetes es poden fer cistelles que tinguin alguna cosa a veure amb la realitat? A mi em sembla que no. I a mi em sembla que fins que no hi hagi una permeabilitat molt més forta...

**Aleshores en quin sentit, els estudis, des de l'àmbit de la teoria, de la història o de la literatura dramàtica, podrien d'alguna manera convidar a aquesta nova realitat? Què creus tu que caldria en aquest sentit? Hi hauria algun mecanisme des d'aquí? Caldria que la major part dels recursos públics del teatre s'haguessin destinat no a muntar *El gran mercado del mundo* sinó a crear teatre social, per exemple.**

### **Teatre social en condicions, diguéssim, que tingués recursos.**

Que hi pogués haver programacions completes que interessessin, i a les quals anessin regularment els alumnes d'allà Collblanc, de la Satèl·lit, de Can Zam o d'on sigui. Que ja n'hi ha de coses, però que es fan també en condicions d'autèntica heroïcitat. Insisteixo, no pot ser que el fonament de la cultura sigui l'heroisme. No pot ser. No pot ser que aquest país oscilli entre l'heroisme dels que estan a les trinxeres de la cultura de debò i la marginalitat absoluta dels professionals de la cultura que no poden viure de la seva feina. Quina mena de fantasmada és aquesta? On van a parar els recursos? Si els que estan a les trinxeres de la secundària no poden lluitar per la cultura, i al mateix temps els professionals de l'art, del teatre, del cinema, de la música, es moren de gana? I en canvi hi ha recursos! Es munten teatres nacionals! Què passa aquí? Quina mena de tonteria estem fent? Doncs si em preguntes quins són els grans temes de futur de l'Institut del Teatre doncs ja te'ls he dit: son aquests. I si aquest tema no entra a l'Institut del Teatre, l'Institut del Teatre no servirà per a res.

Ara em colloques en un lloc... Sense eines. Hauríem de començar a crear les eines, amb independència de crear un espai de teatre social que incorporés tot això. Hi ha una pregunta, que no està en aquesta línia, però que... No sé si té massa sentit. Hi havia una qüestió que té a veure amb el concepte de «dramatúrgia», en el sentit més de connexió entre literatura dramàtica, dramatúrgia i història, i en aquesta concepció de la pràctica com a mecanisme d'adquisició de coneixement. En quina mesura això ressona o és un tema que et preocupa al llarg de la teva etapa docent. No parlo de teoria sinó de l'exercici pràctic. No sé què dir-te. Coses com el que he fet ara, això que he fet ara, podria haver estat una classe meva. Jo no tinc solucions per això que he plantejat. Però ens hem fet preguntes, oi? Jo feia coses d'aquestes.

**Acabes de fer un llibre que té un punt de partida en les tragèdies de Sòfocles, que heu traduït en vers tu i el Feliu Formosa. Què fa que un professional de les arts escèniques com tu, que parla de marginalitat i de trinxeres, dediqui temps a la traducció de Sòfocles?**

Ara en parlem, però m'ha quedat per dir una cosa. Em va agradar molt que aparegués als programes la Història de les Arts de l'Espectacle. Perquè si t'he dit que em semblava que la història de la literatura dramàtica havia de ser, necessàriament, la història del repertori, la història de les arts de l'espectacle és tota una altra cosa. L'obertura d'aquest espai en els programes ens permetia parlar de pràctiques espectaculars, i de com es vinculen amb el seu marc cultural, històric i polític. Jo sempre em pregunto quina pregunta obre més camps de reflexió. I, pensant molt en el teatre antic, em va semblar que era molt productiu preguntar-se pel lloc del espectacle. On es fan, en un espai públic o privat? En un espai específic o compartit? O hi ha diverses activitats per a diferents llocs? I aquests llocs, com es relacionen amb

els altres llocs de la vida social, en termes d'arquitectura, d'urbanisme, de dinàmica social? Tot això és important. Llegeixes *El banquet*, no el de Plató sinó el de Xenofont, i veus que aquells simposiastes assisteixen a un seguit d'espectacles. Per tant hi ha un lloc d'espectacles que és el lloc del simposi, és a dir la casa. És comunament acceptat, a través de la font indirecta d'alguns escoliastes, que el lloc on en principi es van representar les primeres tragèdies a Atenes no va ser el teatre de Dionís, al sud de l'Àcròpoli, sinó l'Àgora. A l'Àgora hi havia un espai on es feien les representacions corals ditiràmiques, un cercle, i allà es van fer també les primeres representacions tràgiques. Però com que les grades per veure la tragèdia eren provisionals, desmuntables, hi va haver un accident, es van ensorrar, i això va causar ferits o qui sap si morts, i aquesta va ser una de les causes que va fer que es decidís traslladar el teatre a una estructura pròpia, al sud de l'Acropòli, que acabaria sent el teatre de Dionís i el model de tots els teatres grecs fets de pedra. Així doncs, en el món grec antic hi havia tres espais espectaculars: un de privat i domèstic, un altre de públic i compartit i un tercer de públic i específic, segregat: la casa, la plaça i el teatre. És molt productiu estudiar com es dona, si es dona, aquesta triple tipologia en cultures diferents i en moments històrics diferents. I també en el nostre propi moment i circumstància. I això ens ajuda a comprendre de quina manera s'articulen les pràctiques espectaculars amb les altres formes de la vida col·lectiva. Això no ho podíem fer, si ens limitàvem a estudiar Literatura dramàtica.

### **I pots traslladar-ho a d'altres moments històrics?.**

Per exemple. Sovint ens fem una idea errada de la *commedia dell'arte* com a espectacle de carrer, de plaça, i aquesta és una mirada errònia. Qualsevol historiador italià ens dirà que el primer que fan els professionals de la *commedia dell'arte* per assegurar els seus ingressos, i és lògic que sigui així, és llogar *stanzone*, és a

dir, grans sales, per poder-hi fer les seves representacions. En un espai tancat puc controlar les entrades i cobrar-les, i això no ho puc fer en un espai públic. Per tant la *commedia dell'arte* està més vinculada a un espai segregat que no a un espai obert. Els còmics de plaça que veiem en certs gravats d'època són els de la categoria ínfima, els que feien de ganxo d'arrencaqueixals o de venedors de xarops meravellosos. Veus tu com aquesta tríada de conceptes serveix per pensar coses? Què passa quan a la primeria del segle XIX, a Barcelona, només té autorització per fer teatre el de la Santa Creu, el que després serà el Principal, el del capdavall de la Rambla? Doncs que, si hi ha més gent que vol entretenir-se, aquest entreteniment es fa en cases particulars. Això ho explica molt bé un llibre d'en Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió a la Catalunya romàntica*, que parla del teatre de sala i alcova de les cases burgeses de Barcelona... Fins que es va autoritzar la construcció de nous teatres i la Societat Filharmònica va construir el Liceu, que va ser el segon, i a partir d'aquí... Doncs mira, la dicotomia entre l'espai privat, l'espai públic i l'espai segregat també ens serveix per pensar què passa al llarg del segle XIX en el desplegament del teatre a Barcelona. Vaig trobar que aquesta era una eina rica de possibilitats, i que ens ajudava a pensar.

**I en el mon d'ara? El d'aquesta descripció que feies dels estudiants de Collblanc? Aquest concepte que proposes... com es pensaria?**

No ho sé. Però sé que la pregunta s'ha de fer perquè, si no, no tenim futur. Sé que si romanem tancats en l'espai del teatre burgès...

**És evident que està faltant algun espai, aquí. Està passant alguna cosa.**

Estan passant moltes coses alhora i el teatre com a ressonador serveix molt poc. És com si només funcionés com a ressonador de conflictes d'altres èpoques. O plantegés els conflictes d'aquesta

època en llocs inadequats, allunyats dels seus actors. Actors socials, vull dir, no actors de teatre. Serveix molt poc. I la pregunta s'ha de plantejar. Sobretot se l'han de plantejar els més joves, que són els que tindran la responsabilitat d'estructurar alguna forma de respostes. Hem d'ajudar la gent jove a articular de la manera més pertinent possible les preguntes. La seva feina serà donar-hi resposta. Jo crec que la pedagogia és això.

**Moltes gràcies, Joan per la teva feina.**

## **Selecció de textos escrits per Joan Casas**



L'Enric Nolla m'ha demanat amb insistència si tenia exercicis, materials de classe que es poguessin publicar com a complement de l'entrevista. Però lamentablement mai no l'he tingut, aquest sentit de l'ordre. Vam pensar, però, que podia tenir sentit publicar aquí alguns articles i textos escrits durant els anys que vaig exercir com a pedagog, i que en un cert sentit n'eren la continuació, el complement o l'aplicació pràctica. Uns materials que, d'altra banda, no eren fàcils de localitzar perquè es trobaven escampats en revistes o perquè mai no es van publicar. Caldrà explicar, però, la tria, i dir de quina manera s'articulen amb els temes que han sortit a la conversa.

El primer és un article que parla de l'ofici de crític i que sintetitza les idees que jo tenia llavors sobre el particular. Tot i que la irrupció de les xarxes socials ha suposat un gir copernicà en el tema —i que em vindria molt de gust reflexionar-hi— em sembla que encara pot tenir una certa utilitat. Ve després un article on es planteja la necessitat d'eixamplar el concepte de Literatura dramàtica en el marc d'una concepció total de les arts de l'escena. Segueixen dos pamflets, que poden servir com a exemple de «màquines de fer-se preguntes» en temes que importen a la teoria dels espectacles. Després dos textos que reflexionen sobre l'escriptura teatral, seguits per un text meu, que es va estrenar però que romanía inèdit, i que porta a la pràctica alguna d'aquestes idees.

Al final de cadascun dels materials s'indica la data i el lloc de la publicació o de l'estrena.

Joan Casas



## 1 Sobre l'ofici de crític teatral

Segons el meu parer, el crític teatral no té res a veure amb un agent secret dels espectadors, armat amb llicència especial per matar a cops de lletra impresa als mitjans de comunicació. Tot i així, és evident que hi ha qui exerceix la crítica des d'aquesta convicció.

Tampoc no sé veure el crític com un tastafuncions, un gastrònom refinat de guisats escènics que assaboreix, compara i dictamina el punt de cocció, la qualitat del sofregit o l'excés de la salsa. Encara que només fos perquè, sovint, la qualitat d'una nit de teatre s'hauria de mesurar, precisament, pel seu caràcter indigest.

És comprensible que el crític senti la temptació «legitimadora» de constituir-se en veu pública del públic, però la veritat és que ningú no li ha demanat que ho sigui.

També és comprensible que senti la temptació nua de l'exercici del poder, d'aquell poder petit o gran que certament representa el periodisme d'opinió, i que s'afegeixi als rengles d'aquells que exerceixen, a sou, l'abús d'autoritat. Però no cal dir que aquest fer es desqualifica tot sol.

Quina em sembla que és, doncs, la funció del crític de teatre? Em costa de definir les coses tan de dret, però potser ens hi podríem anar acostant a través d'un parell d'analogies judicials. Sí, judicials, cosa que, fet i fet, tampoc no és tan estranya.

D'una banda el crític s'hauria d'assemblar a un testimoni professional. Un testimoni d'allò que passa en la trobada teatral, tant a dalt de l'escenari com a baix, tant al teatre com a la seva àrea d'influència (el «gust del públic», o, potser millor, «l'imaginari col·lectiu»).

D'una altra banda el crític hauria d'actuar com a jurat, i emetre un judici de valor raonat davant els fets que ell mateix ha descrit.

Remarco bé que he dit jurat, no he dit pas jutge. Perquè no pertoca al crític dictar sentència, cosa que fa perfectament el públic des de sempre.

Esperem d'un testimoni de confiança que sigui capaç de contar allò que ha passat. Però resulta que no és pas cosa menuda «contar allò que ha passat» en una funció teatral. Les qualitats que ha de tenir el testimoni, en aquest cas, no es limiten a l'agudesia d'observació i a la claredat d'exposició, com probablement bastaria per descriure, posem per exemple, un accident de circulació. I és que el teatre no en té res d'accidental, és als antípodes de l'atzar, és la deliberació químicament pura. En la funció convergeix la deliberació de l'escriptura dramàtica, la deliberada decisió de programar una certa peça, la tria deliberada per part del director d'uns actors i d'un equip, la deliberada acceptació de la proposta per part de totes aquestes persones, el llarg i deliberat procés de construcció de l'escriptura escènica, la deliberada decisió d'un fum d'espectadors de no quedar-se a casa veient la televisió i anar, justament, a aquell teatre.

Descriure de manera eficaç un fet tan carregat de decisions deliberades no es pot fer des de la pretesa innocència d'una mirada pretesament objectiva, sinó des d'una mirada que incorpori la consciència de tot aquest gruix de voluntats i de processos que esclaten en la vida breu d'una vetllada. Una mirada innocent podria servir, potser, per descriure una catàstrofe natural: un terratrèmol, una allau o l'erupció d'un volcà, en la seva brutal fenomenologia i en les seves conseqüències dramàtiques, però no pas una funció de teatre.

¿Com s'ho pot fer, el crític-testimoni, per elaborar un relat clar d'allò que ha vist, si allò que ha vist és l'efímera revelació de tanta diversitat i de tanta multiplicitat? Trio per respondre a la pregunta unes paraules de Henning Rischbieter, prestigiós crític alemany i un dels directors de la revista *Theater Heute*: «mitjancant la selecció de detalls característics, la fixació de moments,

la formulació de tendències estètiques, i la suma de tot plegat en una caracterització del conjunt com a tal conjunt. D'aquesta manera, la descripció es converteix en anàlisi. I aquesta anàlisi, en seleccionar i sospesar les parts seleccionades, en estudiar-ne la connexió, pot conduir a uns judicis».

M'agrada aquesta manera d'explicar-ho. M'agrada perquè fa evident que la descripció del crític-testimoni, si vol ser honesta i per tant creïble, s'ha d'estructurar seguint el funcionament de la mirada, dels sentiments i de la raó. És a dir, anant de l'observació particular a la caracterització general (i no pas a la inversa, com és habitual). Haurà de començar per triar, de tot allò que ha vist, un seguit de «detalls característics», potser la confrontació entre dos actors, potser un gest, potser la llum a les mans d'una actriu, potser una resposta del públic en forma d'espès i atent silenci, potser una frase musical superposada al caminar desolat d'un vell actor. Partir d'allò que és particular, en el cas del teatre, vol dir sempre partir de la presència física dels actors i de la presència física del públic. No s'hi val a comentar el treball actoral —si s'arriba a comentar— a cua d'article, a tall d'exemple demostratiu d'una opinió global que s'enuncia des del principi, tot sovint des del títol mateix. No s'hi val a despatxar els actors amb una frase lleugera, encara que la féssim servir per dir que han «estat esplèndids». No s'hi val perquè és prepotència, i sobretot perquè no és així com funciona la vivència del teatre, que és una vivència humana, la vivència d'uns homes i dones confrontats a unes altres dones i uns altres homes. I allò que ha de fer el crític-testimoni és rescatar els elements més valuosos d'aquesta vivència i vestir-los de lletra, presentar-los al lector. La bondat del crític-testimoni vindrà donada, precisament, per la seva capacitat de destriar i de descriure amb nitidesa aquests «moments», aquests «detalls característics», que caracteritzen no tan sols la funció, sinó també la complexa trama de processos deliberats que el moment de la funció oculta i revela alhora.

També m'agrada l'exposició de Henning Rischbieter, perquè remarca (el subratllat en el fragment citat és seu) que el pas següent en la tasca del crític, la «caracterització del conjunt com a tal conjunt», sempre serà una caracterització entre moltes que serien possibles, justament aquella que el crític sigui capaç de fer, i no pas l'afirmació de cap veritat absoluta.

Crec que l'article indeterminat serveix en aquest cas, també, per subratllar una altra qüestió. El crític pot i ha de decidir a quin nivell, o a quins nivells caracteritza el conjunt de l'experiència de la qual dóna testimoni. Tot i que la tendència dominant en l'escriptura dels crítics teatrals de premsa és que aquest nivell de caracterització sigui el de la posada en escena, el del muntatge, no és aquest l'únic nivell possible i, de vegades, no és el més interessant. Pot convenir caracteritzar la recepció del públic, la representació, la posada en escena, la funció com a element d'una programació, o d'una tendència estètica, o d'una política, etcètera. I no hi ha normes fixes per decidir quin és el nivell o els nivells que convé caracteritzar globalment, sinó que el crític-testimoni ha de tenir les seves antenes molt ben desplegades per saber allò que és més pertinent en cada cas.

La descripció, deia el senyor Rischbieter, esdevé anàlisi, i l'anàlisi pot conduir a uns judicis. I per aquest camí arribem al moment que el crític-testimoni es transmuta en crític-jurat.

Cal entendre què vol dir això d'emetre judicis de valor, i només es pot fer si queda ben entès, abans, a quin sistema de valors es refereixen aquests judicis. La crítica, els crítics, no sempre ho han tingut clar, o potser senzillament han estat víctimes d'un dels enganys més freqüents d'aquest món del Gran Mercat, d'aquest empori de les mercaderies. Malgrat que Marx, el barbut, va gastar molta suor, molt paper i molta tinta per explicar com funcionava la rara alquímia que converteix incansablement el valor d'ús en valor de canvi, els crítics es veu que en aquell moment xiulaven o que potser realment consideraven que la cosa

no anava amb ells. I sobre aquesta monumental badada es va edificar una pertinaç confusió.

M'explicaré. El crític, en el fons, s'assembla molt —s'hi assembla massa— a aquell personatge femení de la pel·lícula australiana *Muriel's Wedding* que es dedicava a vendre productes de bellesa, però que, quan li preguntaven quin era el seu ofici, responia que era «assessora d'estètica». Feia més fi, és clar. I sobretot era una manera de deixar en segon terme el fet, obvi, que a base de vendre moltes cremes antiarrugues millora ben poc la bellesa del gènere humà, però que en canvi s'engreixen substancialment els comptes de resultats de les empreses de cosmètica. I és que el pretès «assessor d'estètica», en definitiva, no passa mai de ser un «venedor». Es veu l'analogia?

L'única manera de trencar el cercle viciós és recordar que, en moltes formes de la parla, *valor* i *sentit* són paraules properes, gairebé sinònimes. Podríem dir que el *sentit* és el valor no monetitzable, no reduïble a una escala merament quantitativa. I és aquest el territori en el qual s'hauria de moure el crític-jurat.

Amb aquella dubtosa contundència que tenen algunes frases, gosaria dir que la feina del crític-jurat és emetre hipòtesis sobre el sentit d'allò que ha vist: hipòtesis sobre quin sentit té allò que ha vist en l'economia dels plaers, sobre quin sentit té en l'economia de les emocions, sobre quin sentit té en l'economia del lleure, sobre quin sentit té en el camp de la mitologia social, sobre quin sentit té en el camp de la moral col·lectiva, sobre quin sentit té en el camp de la bellesa i de l'art, i etcètera. I atrevir-se a dir quan no en té cap, de sentit, o quan hi ha contradiccions flagrants entre les pretensions de sentit dels artistes i les atribucions de sentit que fan els receptors. Ve't aquí.

M'adono que encara no ha aparegut cap Diderot que s'hagi proposat d'escriure la *Paradoxa del crític*, i això que la cosa tindria el seu interès. A cua d'article la deixaré enunciada: «El bon crític és apassionat en la vivència i fred en el testimoniatge

d'aquesta passió viscuda». Qualsevol dia agafaré embranzida i jo mateix em posaré a desenvolupar-ne les implicacions.

De moment no costa gaire adonar-se que, lamentablement, es dóna ben sovint el cas contrari; que la rutina llargament mantinguda d'anar a les estrenes de teatre fa que el crític sigui fred mentre és a la butaca, i que reservi les seves passions de tota mena —nobles i innobles— per aquell altre moment en què es posa a escriure. El món al revés, en definitiva. Una llàstima.

Publicat a la revista *Faig Arts* (Manresa: Parcir Edicions Selectes), núm. 38 (1998).

## 2 A propòsit d'un àlbum de cromos

Fa uns mesos, i des d'aquestes mateixes pàgines, vaig provar de fer sonar un toc d'alerta davant l'escassa preocupació de les institucions acadèmiques que posseïm (les universitats i l'Institut del Teatre) per donar continuïtat a la tradició de recerca i de crítica teatral que van encarnar d'una manera exemplar, amb un segle de diferència, un Josep Yxart o un Xavier Fàbregas. Fins al dia d'avui no he tingut notícies que la meva trompetada hagi fet xiular les orelles de ningú. Però és que potser el silenci forma part del llot més profund de la mateixa descurança que denunciava.

La conseqüència obvia d'aquesta descurança és la pobresa de la bibliografia d'història, teoria i crítica del teatre fet a Catalunya, un camp on l'extensió de les llacunes supera de molt la de la terra fressada. I si el panorama de les monografies i els estudis de base és pobre, el de les síntesis i els treballs de divulgació ha de ser, en lògica conseqüència, miserable.

No estarà de més recordar als lectors que la *Història del Teatre Català* de Francesc Curet és de l'any 1967, és a dir de fa trenta-quatre anys!, i que el volumet de síntesi que va publicar Xavier Fàbregas amb aquest mateix títol es tancava just amb el naixement del Teatre Lliure, que actualment celebra d'una forma tan estrepitosa la seva crisi del quart de segle. I que poca cosa més hi ha. De l'ambiciós projecte de fa més d'una dècada, d'endegar des de l'Institut del Teatre, però en col·laboració íntima amb les universitats, una gran *Història del Teatre*, no se n'ha sentit cantar mai més gall ni gallina. I tots tan contents.

És a dir que, en aquest camp com en tants d'altres, els anys passen i els problemes s'eternitzen. Al final de la «Nota preliminar» que va redactar per a la seva obra, Xavier Fàbregas escrivia, el desembre de 1977, aquestes paraules: «En tot cas el present

llibre no vol ésser la història del teatre català, sinó una història del teatre català: una història possible ara i aquí, que desitjo ràpidament superable i, alhora, mentrestant, útil». Ara que ja hem passat la pàgina del segle, podem dir que sí, que de cap a cap de centúria la de Fàbregas és una de les històries del teatre català que posseïm, però que només n'és una perquè l'altra continua sent la de Francesc Curet.<sup>1</sup>

Tot i saber que un arbre al mig del desert no en modera l'aspror, sinó que potser encara la subratlla, no em vull estar de celebrar l'aparició d'una altra obra de síntesi divulgativa, que s'afegeix al migrat panorama del segle passat i que potser servirà per encarar el nou segle amb millors esperances. Em refereixo al volum intitulat *Les arts escèniques a Catalunya*, de Jordi Jané, que ha editat recentment el segell Cercle de Lectors/Gal·làxia Gutenberg.

Val a dir que ressenyo un llibre estrany, perquè no és una edició gaire ortodoxa, sinó una mena d'àlbum de cromos com els que van amenitzar la meva infància. Té text i il·lustracions en blanc i negre, sí, i això sol ja permet de llegir-lo de forma adequada i de treure'n un profit suficient. Però, de més a més, conté a prop d'un centenar d'imatges en colors en forma d'estampetes que cal anar-hi adherint. Una activitat apassionant.

Es veu —si ho vaig entendre bé— que els socis del Cercle el reben com a obsequi i que, per cada nova compra que fan, els és

1 Caldria mencionar que actualment aquesta situació ha canviat: l'any 2013 l'Institut del Teatre va recuperar la iniciativa d'editar una *Historia del Teatre* en el context del Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes (PRAEC). Ja ha sortit un primer volum de la *Història de les Arts Escèniques Catalanes* i, un segon volum és a impremta; els altres tres, s'estan acabant de redactar. Així mateix s'ha creat una *Enciclopèdia de les Arts Escèniques* que ja és penjada a les xarxes i que complementa els continguts dels volums citats. Es tracta d'un projecte de llarg recorregut, sempre en procés. Es pot consultar a: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques.htm>.



tramès un sobre amb unes quantes estampetes. Es tracta doncs d'una «estratègia de fidelització», que em diuen que és la manera com anomenen aquests tripijocs les llumeneres del màrqueting. Però el personal que senzillament freqüenta les llibreries també l'hi podrà trobar i comprar, embolcallat amb un retractilat de plàstic dins el qual hi ha els sobrets amb els cromos.

Ja es deu haver vist, pel títol, que el tal llibre ni pretén ser una «història» ni restringir-se a allò que més sovint anomenem «teatre», sinó que la seva intenció és fer una presentació panoràmica, adreçada a un públic ampli, de les nostres «arts escèniques», un terme genèric ben del gust de Josep Yxart. De fet té capítols dedicats al teatre, als espectacles d'ombres i titelles, al *music-hall*, a la màgia i l'illusionisme, al circ, a la dansa (aquest a càrrec de Joaquim Noguero) i fins i tot al cinema (en una bona presentació feta per Joan M. Minguet).

Tota la resta de textos, així com la concepció global de l'obra i la selecció del material gràfic, han estat cosa de Jordi Jané, que és un home de conversa viva i de ploma fina, de biografia atíptica i de passions intenses, que són el pebre de l'amistat però que potser n'hi han fet perdre més d'una que n'usurpava el nom sense mereixer-se'l.

Si Yxart i Fàbregas ja ens van servir per traçar la línia d'una tradició històrico-crítica determinada, el testimoni de la qual haurien de recollir avui dia les institucions acadèmiques, no crec jo que Jordi Jané s'hi trobés del tot de gust, en aquesta corda. No perquè li disgustés, sinó perquè hi trobaria a faltar algun aliment. Més aviat diria que Jané es postula a si mateix com a continuïtat d'una altra línia d'interessos: aquella que en el seu moment va encarnar Sebastià Gasch (1897-1980).

El tarannà de Gasch, que contra l'aristocratism estètic noucentista va saber reconèixer i proclamar com a arts majors el *jazz*, el flamenc, la dansa, les varietats, el *music-hall*, el cinema, el circ, sense per això menystenir de cap manera el teatre,

ni oblidar la mirada aguda del coneixedor d'arts plàstiques bregat amb les avantguardes, ressuscita en la minuciositat notarial i l'exigència crítica dels comentaris de Jané. Això ho poden saber els lectors que hagin seguit les crítiques de circ que publica Jané, amb una certa regularitat, al diari *Avui*. I aquest esperit el retrobaran, amb una substancial ampliació de les matèries objecte d'interès, en aquest llibre-àlbum. Les limitacions són, com ja ho van ser en el cas de Gasch, les de la tonalitat triada, que no deixa de ser la de l'article periodístic. Jané, que crec que és l'autor de la felix troballa de llenguatge d'anomenar a Xavier Fàbregas «investigador i instigador teatral», ens fa desitjar una altra forma de desplegament de la mateixa matèria, on la «investigació» i la «instigació» hi puguin trobar la seva part.

Però potser, una vegada més, haurien de ser les nostres institucions acadèmiques les que facilitessin aquest desplegament. I dient això tornariem a estar, exactament, al començament de l'article. O al final del de fa uns quants mesos. És a dir en el territori de la trompetada i també, probablement, de la sordesa i del silenci. Val més passar endavant.

Crec jo, de totes maneres, que de l'edició d'aquest estupend àlbum de cromos, a més d'un sucós retrobament amb la pròpia infància, en podríem treure també altres beneficis de més volada col·lectiva. Dit d'una altra manera: si en el camp de la «investigació» els mèrits de l'obra són potser discutibles (o potser no tant, perquè l'obra tampoc no pretén tenir-los, vull dir que no és una obra gens pretensiosa), hauríem d'acceptar en canvi que té mèrits més clars en el camp de la «instigació».

És estimulant posar en el mateix pla ombres i titelles, teatre d'objectes i teatre de gest, dansa i cinema, *music-hall* i clàssics de la literatura dramàtica universal, circ i noves dramatúrgies, màgia i teatre musical. Vull dir que si a la Barcelona dels anys trenta, els articles que publicava Sebastià Gasch a *Mirador* van servir d'eficaç contrapès d'allò que certament tenien

d'esterilitzador els posats noucentistes, potser a les portes del segle XXI, papers com aquests que en Jané i els seus sequaços han posat en circulació serveixin per recordar-nos que no cal reclamar riquesa allà on n'hi ha de sobra, ni creativitat a una societat que la balafia d'una manera tan evident. Que potser sobra monumentalitat, egotisme i fam de majúscules, i calen en canvi altres coses: humilitat, reconeixement de l'altre i aprenentatge del seu saber, contaminació, espais de trobada, invenció de possibilitats.

Tot això venia a manera de comentari d'un llibre amb més ambicions descriptives que no pas teòriques. És clar que hauríem de començar per posar-nos d'acord sobre què significa la teoria. Perquè segons la meva modesta opinió el pensador, el teòric, és senzillament aquell que sap fer l'esforç de donar forma i lletra als desitjos socials encara informulats. I això pot venir per il·luminació —com hauria dit Walter Benjamin—, o provant de treure suc i conclusions d'una descripció que ens posi davant del nas coses que de tan evidents no sabíem veure —com l'obra pòstuma i inacabada que el mateix Benjamin va dedicar als passatges de París.

I prou per avui. Escriuré un parell de ratlles per a una cloenda que pot semblar intempestiva: No ens podem limitar a enterrar Joan Brossa a còpia d'homenatges. Potser hauríem de començar a aprendre a fer-lo servir. Algú o altre em sabrà entendre.

Publicat a la revista *Serra d'Or* (Barcelona: Edicions de l'Abadia de Montserrat), núm. 499-500 (2001).

### 3 Contra el «teatre de repertori»

- 1 El repertori no és un pressupòsit, un punt de partida, sinó el resultat d'un procés.
- 2 El gest d'agafar un llibre d'un prestatge i de llegir-lo és un gest privat.
- 3 El gest d'agafar un text dramàtic d'aquest mateix prestatge i fer-ne una lectura escènica, és a dir, muntar-lo, és un gest públic.
- 4 Un gest privat ve motivat per necessitats privades; un de públic, per necessitats públiques.
- 5 Les necessitats públiques són les necessitats del públic, no les dels administradors dels interessos del públic.
- 6 Les necessitats del públic no sempre coincideixen —i solen no fer-ho gaire— amb els gustos del públic.
- 7 El moment de la satisfacció de les necessitats coincideix amb el moment del seu descobriment.
- 8 La satisfacció de les necessitats amplia el camp dels gustos, o el modifica, o el divideix.
- 9 La satisfacció dels gustos contrau el camp dels gustos, o el confirma o el refon.
- 10 La satisfacció de les necessitats és un gest polític, perquè intervé sobre la realitat. La satisfacció dels gustos és un gest gastronòmic.
- 11 El gest públic de muntar un text dramàtic és un gest polític.

- 12 La repetició d'aquests gestos polítics genera un repertori.
- 13 La repetició de gestos gastronòmics genera un menú, que de vegades també s'anomena repertori.
- 14 És evident que es tracta de repertoris diferents.
- 15 Per tant, parlar de «teatre de repertori» no vol dir res.
- 16 I d'allò que no vol dir res, no se'n pot dir res.

Publicat a la revista *Assaig de Teatre* (Barcelona: Universitat de Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral), núm. 16 (1999).

## 4 Contra les «normalitzacions»

La utilitat és el camp de les estratègies de satisfacció de les necessitats existents. L'art, definit en un sentit radical, és inútil, perquè no satisfà cap necessitat existent. La creació artística, tanmateix, intervé en el camp de les necessitats per modificar-lo, genera la seva pròpia necessitat, la satisfacció de la qual s'acompleix i s'escgota en el mateix moment que es fa real. Tota la resta és comerç.

La immensa major part de la producció artística no és art en aquest sentit radical. És comerç (Bertolt Brecht, als anys trenta, en deia «culinarisme»). És producció adreçada al consum, a satisfer una demanda. Certament exigeix intel·ligència, enginy i perícia en l'ús dels recursos, exigeix també un criteri per conèixer la naturalesa de la demanda (és a dir, «gust»). Però res més.

Si ha quedat consagrat l'ús de la paraula *creació* per referir-nos a l'aspecte més radical de la producció artística, això es deriva de la consciència —històricament adquirida— del grau de producció *ex nihilo* que comporta, atès que la «creació» no tan sols genera un objecte, sinó també la seva necessitat, allà on abans no hi havia ni una cosa ni l'altra.

Aquesta distinció entre el camp de la creació i el camp del comerç no estableix necessàriament una jerarquia de valors, però sí una separació en territoris diferents.

La creació artística és doncs, per la seva pròpia naturalesa, «emergent». La capacitat d'intervenció ideològica de l'art es deriva, precisament, de la seva naturalesa emergent. Perquè intervenir no vol dir «satisfer una demanda ideològica», sinó modificar el camp dels valors, que és també el de les necessitats i les ideologies.

Per la seva condició emergent, la creació artística és perpètuament marginal. Tot i que és cert que d'aquests marges —i d'enlloc més— en poden néixer noves demandes, nous mercats.

La garantia de vitalitat d'una cultura és, justament, la seva activitat emergent. No la «normalització» de la producció cultural adreçada al consum.

El concepte de «normalització» és caracteritzat per la seva buidor. Qualsevol referència a un horitzó de «normalitat» és una apellació a un consens tàcit, que s'estalvia així de definir el seu contingut. «Tots» «sabem» (poso deliberadament entre cometes, i per separat, el subjecte i el verb) allò que és normal, i per què aquesta normalitat és desitjable. Aquest consens no expressat és, òbviament, ideològic, però silencia la seva condició. D'aquesta manera les crides a la normalitat constitueixen, per definició, eficaços elements de manipulació totalitària.

Quan la «normalització» es converteix en element axial d'una política cultural, l'emergència, a més de la marginalitat que li és consubstancial, ha de patir la marginació. Perquè l'emergència és justament allò que genera diferència, allò que nega l'horitzó de la «normalitat».

Les polítiques normalitzadores duen a terme aquesta marginació de dues maneres: per degradació i per asfixia.

La degradació consisteix, en primer lloc, a reduir la diferència a la condició de «variant». Així, per exemple, els espectacles teatrals radicalment innovadors només trobaran un circuit si poden ser venuts com a «variacions» («variacions singulars», si es vol) de les formes dominants de la producció teatral.

Una altra forma de degradació —o potser una altra manera de mirar-nos o de descriure la mateixa— consisteix en considerar la diferència com una mena d'«entrenament» o de «primer graó» cap a la normalitat. Així, i tornem a parlar de teatre, els creadors joves més brillants i radicals són temptats, un cop superat el seu «entrenament» per incorporar-se a la producció artística «normal».

(Potser sí que els espais de l'emergència són camps d'entrenament, però no per a la «normalitat», sinó per a les noves necessitats. Necessitats que potser un dia esdevindran «normalitats» i que, aleshores, també caldrà combatre)

I si la degradació no és suficient, l'asfixia la complementa. És asfixia la limitació dels recursos materials que la societat posa a la disposició de les experiències més radicalment creadores. És asfixia, també, la limitació dels recursos informatius.

Les anomenades «sales alternatives» han de ser els espais de l'emergència, i només faran honor al seu nom si no accepten aquestes formes de degradació i si denuncien i combaten les estratègies de l'asfixia.

Contra la «normalitat», la vitalitat.

Perquè l'única «normalitat» que ens iguala tots és la de la mort.

Publicat a la revista *Assaig de Teatre* (Barcelona: Universitat de Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral), núm. 16 (1999).



## 5 La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte

Això no és, de cap manera, ni el guió ni el text de la sessió que vaig fer a la Universitat de Girona. Diria, per fer servir termes de teatre, que n'és el «subtext». No importen gaire les meves paraules concretes d'aquell dia. Al seu darrere, provocant-les i dotant-les d'intenció i de contingut, hi havia si fa no fa això que segueix.

Un record que fa de motor, per començar. Antoine Vitez va posar en escena *Le soulier de satin*, de Paul Claudel, el 1987. Aquell any jo m'estrenava de crític teatral i vaig tenir la fortuna de veure l'espectacle dues vegades: de primer al Festival d'Avinyó i després a Barcelona, al Mercat de les Flors. Temps a venir, el 1995, el dramaturg Michel Vinaver m'acompanyaria a visitar una exposició dedicada al record de Vitez (mort el 1990) que s'havia desplaçat a través de França en una mena d'envelat. L'última etapa d'aquell memorial itinerant —del qual Vinaver, gran amic de l'home de teatre desaparegut, n'havia estat el comissari— s'acomplia a Ivry, un municipi de la perifèria parisenca, gairebé a tocar de l'edifici on Vitez havia estructurat, per primera vegada, la seva idea sintètica de teatre i escola. Els poderosos mascarots de proa de vaixell dissenyats per Yannis Kokkos per fer de boca d'escena per al muntatge de Claudel emmarcaven l'entrada de la mostra.

Tot això no serveix gaire per refer l'estremiment que sento en tornar a veure, ara mateix, una fotografia presa aquell matí, a Ivry. ¿Com es descriu un neguit, una frisança, que per la seva pròpia naturalesa és encara energia sense forma? ¿Com es pot fer, sobretot, quan aquest neguit encara és viu, en bona part, en aquesta forma primordial i confusa? Tot això ho he posat en exordi

només per dir que just en aquell moment, durant aquella visita, va néixer en mi una intuïció que canviava la meua manera d'entendre el teatre, l'escriptura de teatre, i que des de fa quatre anys provo de precisar i de transformar en pràctica.

Demano disculpes per aquest abús de la primera persona, però només puc abordar l'escriptura teatral a través de l'experiència, i això requereix un moment introductor (i introspectiu) que tot just enceto. Me n'aniré encara més enrere, molt més, trenta anys més. He de començar per 1966, per la meua adolescència, si em vull fer entendre. Torno a demanar perdó.

Va ser aleshores quan vaig començar a fer teatre amb un grup independent. La fascinació d'aquells anys primers tenia a veure amb la possibilitat de fondre els excessos juvenils d'arrogància i d'inseguretat en un subjecte més ampli, el grup, que alhora em protegia i em donava força. Pertanyo a una generació —en algun lloc ho he deixat escrit— que va descobrir el «nosaltres» molt abans que el «jo». Així, fent d'actor, se'm va fer present el miracle de l'encarnació del text, del Verb fet Carn, del teatre. Però en mi, en el meu jo precari, la carn creixia per una banda i el verb per una altra. Parlàvem molt de «dramatúrgia», aleshores, una paraula a la qual donàvem una pluralitat de sentits de límits poc precisos: Treballar amb els textos, llegir, analitzar, traduir, «historitzar», adaptar, documentar, retallar i enganxar, modificar... La necessitat d'escriure feia la seva aparició, «a través» i gairebé diria que «contra» tot aquest seguit de pràctiques, però no era —i trigaria molt a ser-ho— necessitat d'escriure teatre. No ho podia ser. El teatre em semblava massa difícil, perquè el vivia aureolat per una aura colectiva, misteriosa i transcendent. I encara sort que el nostre ídol d'aquells anys era Brecht. Que si arriba a ser Grotowski!...

Molt abans d'escriure teatre vaig escriure narracions, poesia, pròlegs, articles i em vaig fer un bon fart de traduir literatura. Fins que en un moment donat, el 1985, em vaig trobar embarcat

en una aventura dramaturgica diferent amb el grup basc Geroa. Allà va començar el merder. El de debò.

El tracte amb el grup era una cosa que en dèiem, amb un símil tret del billar, «escriptura a tres bandes». Jo, en un primer moment sense bellugar-me de casa, passava al grup un text que només tenia la voluntat de ser un material inicial, un disparador, un fulminant. Ells, a partir d'aquest material, començaven a treballar amb tota la llibertat del món. Al cap d'un temps em reunia amb el grup per elaborar la fase final. Ells em mostraven una improvisació (la que em van passar, en aquest cas, durava una hora i mitja, sense interrupció) i jo, a partir d'aquesta primera elaboració, em tornava a posar a escriure, ja a peu d'escenari fins al dia mateix de l'estrena. Les «tres bandes» eren, per si no ha quedat prou clar, el director, els actors i jo mateix.

Allà vaig descobrir una cosa que en el seu moment no vaig valorar adequadament. Era la sopa d'all. Vaig descobrir que a dalt de l'escenari només hi són els actors, i que a mi, privilegiat pel procediment, em tocava treballar directament amb la seva veu, el seu cos, la seva presència.

Per raons que ara no venen al cas, però que tenen més a veure amb el conflicte polític d'Euskadi que no amb cap fet artístic, l'espectacle es va arribar a estrenar però no va sobreviure gaire més d'una setmana. Encara el tinc clavat al cor com una espina. Estava escrit en castellà i tenia un títol estrany. Es deia *¿Y Antígona...?*

Dos anys més tard, tal com recordava en començar, vaig veure *Le soulier de satin*, de Paul Claudel, muntat per Antoine Vitez. Fins a aquell dia, de Claudel, jo només en sabia que era un catòlic conservador que havia fet costat a Franco durant la guerra nostra. El personatge em feia pudor de socarrim i m'havia estalviat de llegir-lo. Que això era una bajanada, m'ho va demostrar aquell espectacle. Al programa de mà, el director deia unes coses que jo encara havia de trigar a comprendre. I de fet, és curiós, ell també parlava d'aquest ajornament de la comprensió. Deia això:

Avui comprenc allò que constituïa, l'any 1947 i els que van seguir, l'originalitat del teatre de Jean Vilar. Tant a l'escenari del Palau dels Papes com al de Chaillot, l'actor no hi és, l'actor hi entra. No hi ha cap cortina que s'alci sobre cap interior, sobre cap lloc, ni que sigui imaginari, on l'actor ja hi és a l'avançada, i que necessàriament, a través de la seva interpretació, ha de comentar.

No, no hi ha res més que l'escenari. L'actor entra, transportant el seu seient, seu, obre la boca. Amb les seves paraules construeix l'espai; o potser caldria dir que és ell tot sol l'espai. La posada en escena del *Soulier de satin* ha de procedir d'aquest principi; el text del poema hi obliga. Cada actor és alhora un personatge i l'espai que aquest ocupa...

Els subratllats són meus i són d'aleshores, però encara havia de trigar a saber-los valorar. El temps i l'experiència funcionen tot sovint així. Un dia veus una cosa, un dia en llegeixes una altra, un dia en vius una altra, i dia arriba que tot plegat es lliga amb un nus inevitable, imprescindible. Aquest dia seria el d'Ivry. Però no ens avancem.

Abans d'Ivry, entre 1990 i 1995, vaig fer una breu carrera de dramaturg. La vella por a escriure per al teatre semblava compensada per l'acumulació d'experiència i per una situació històrica nova, que semblava indicar que no era impossible que un text, escrit sense cap vincle amb un treball grupal o de companyia, arribés algun dia a ocupar un escenari del nostre país. S'havia encetat el «fenomen Belbel», la «resurrecció d'en Benet i Jornet» i, amb tot plegat, semblava que les portes s'havien obert a l'escriptura.

Va ser aleshores quan vaig gosar escriure *Nus* (1990, premi Ignasi Iglésias d'aquell any, i estrenada al Teatre Poliorama el març de 1993) i, posteriorment, a més d'altres textos de durada o de rellevància menors, *Al restaurant* (1992), *Nocturn corporal* (Premi Ciutat d'Alcoi 1993), i, finalment, *L'últim dia de la creació* (1994).

En la solitud de la taula de treball, allò que em movia a escriure era sempre una imatge. O més ben dit, dues, una imatge doble. La primera era gestual, tenia sempre l'escala de la figura humana, i de vegades anava acompanyada d'un correlat verbal. Era la visió primera que tenia dels personatges, d'una situació originària, germinal. La segona imatge tenia a veure amb l'espai. Amb l'escenari, en primer lloc. Igual com hi ha escriptors que escriuen per a actors concrets, jo escrivia aleshores per a escenaris concrets, pensant en les característiques d'escenaris concrets. Però alhora també pensava en certs aspectes que només sé qualificar de simbòlics, que apuntaven els camins per a una escenografia, però que no eren encara una escenografia. Sense aquest material mínim, no hauria pogut fer res.

No estarà de més, per raons d'utilitat pràctica, que provi de concretar això que he deixat dit d'una forma tan genèrica i tan abstracta. Miraré d'explicar quina era aquesta doble imatge germinal, a la qual he fet referència, en el cas de cadascun dels textos majors que vaig escriure en aquell període.

En el cas de *Nus*, la imatge inicial era la d'una dona asseguda en una butaca, en una zona de penombra, a una certa distància d'un home que, contràriament, es trobava a plena llum. L'home duia a terme un *strip-tease* total obeint les instruccions de la dona. L'escenari de la meua imaginació era el del Teatre Romea, però, en aquell pla que he anomenat «simbòlic», allò que m'interessava més d'aquest espai, a més de les dimensions i les possibilitats tècniques, era la trapa per la qual, de petit, havia vist aparèixer el dimoni durant les representacions dels Pastorets. La trapa, doncs. Un accés a l'espai de l'acció venint de baix. D'aquí va néixer el suggeriment de les golfes i la utilització de l'ascensió i la caiguda com a materials de l'acció dramàtica.

En el cas d'*Al restaurant*, la imatge de partida era real. Un dia vaig assistir, sense voler, al dinar d'una parella divorciada que havien quedat citats en un restaurant per parlar de certs

problemes del seu fill adolescent, en presència d'aquest. Però aquesta vivència no es va convertir en imatge motivadora fins que no la vaig simplificar, i vaig veure aleshores la dona que, per error, arribava massa aviat a la cita i s'enfrontava així a una llarga espera. Per un altre cantó, l'escenari, en aquest cas, era el del Teatre Alegria de Terrassa, que per aquells dies estava en procés de reforma. I quant a l'espai simbòlic, de seguida se'm va imposar amb força la visió d'un mur de vidre paral·lel a la boca de l'escena. Un mur que separava l'espai del restaurant del carrer. El vidre era d'aquests que només són transparents en un sentit. De tal manera que els personatges que es trobaven al restaurant (i els espectadors que hi hagués a la sala) podien veure allò que passava a fora, però en canvi des de «fora» no es podia veure res d'allò que passava a dintre.

*Nocturn corporal* va ser escrit pensant en la Sala Beckett, transformada en la meua imaginació en un espai definit per dues característiques: la de ser soterrani i la de ser «uterí». I amb aquest últim terme volia dir que, contràriament a allò que és norma a les cases de teatre, que són sempre cases amb dues entrades, la dels artistes i la dels espectadors, m'interessava dramàticament que només n'hi hagués una d'entrada, que actors i espectadors ingressessin al lloc de la trobada per la mateixa «boca», o per la mateixa «vagina», per continuar amb la imatge. En aquest cas, el sentiment de l'espai va ser anterior a l'aparició de la imatge «a escala humana». Quan aquesta es va precisar tenia la forma d'una dona nua, tapada amb un llençol i ajaguda a sobre d'una taula de dissecció. I al seu costat un home, el metge forense, que havia de procedir a la seva autòpsia.

El cas de *L'últim dia de la creació* va ser una mica especial. Aquí la imatge desencadenadora se'm va presentar en forma de diàleg. Una amiga m'havia fet llegir un relat que ella havia escrit en el qual, en un moment donat, els dos personatges protagonistes —un home i una dona— creuaven aquestes frases: «Què

fas?», deia ell. «No res», responia ella. Aquest microdiàleg em va fascinar. Segurament perquè no implicava el correlat de cap acció precisa, però en canvi adquiria una enorme pluralitat de significacions en funció de les accions concretes dels personatges que acompanyessin aquestes paraules. Per això em va semblar que era molt «teatral», i vaig demanar permís a la meua amiga perquè em deixés fer servir aquelles frases. En aquest cas, l'única idea que tenia de l'espai era negativa. No volia un espai a la italiana, ni volia res que empenyés la imatge cap al camí de cap forma de «realisme» o de «teatre de la quotidianitat». Finalment vaig pensar en la sala gran del Mercat de les Flors, però en tant que espai buit, sense una idea precisa de com s'articulària la relació entre l'acció teatral i el públic.

En cap dels quatre casos no tenia cap idea prèvia precisa sobre personatges, accions, conflictes, trames ni faules. Escrivia deixant-me arrossegar per l'energia d'aquestes imatges inicials, i acceptant el risc de perdre'm, de fer-me un embolic, de no arribar a res que s'assemblés a una «forma dramàtica». Cosa que realment em va passar en el cas d'altres textos que es van quedar en esbós i mai no van passar d'aquest estadi. Escriure així, de totes maneres, em donava una gran sensació de llibertat. No cal obligar-se a «contar una història». Shakespeare ja va deixar escrit que «som fets del mateix teixit que els somnis», i jo entenc aquest vers en el sentit que estem travessats per centenars d'històries, construïts per històries. Tot aquest material, inevitablement, aflorarà en el procés de l'escriptura. El problema de la forma és un fals problema. Perquè cada vegada és nou.

Per diverses raons només el primer d'aquests quatre textos ha conegut l'escenari. També és veritat que ha estat objecte de diverses posades en escena, en català, castellà i rus, i que fins i tot s'ha convertit en el guió cinematogràfic d'una pel·lícula rodada per a la televisió a Rússia. Però això de la pel·lícula, el resultat de la qual val a dir que és esplèndid, em va causar també una certa

inquietud. M'explicaré. Jo estava convençut que la mena d'escriptura que provava de posar en joc era «específicament teatral», i que es negava per tant a cap mena de lectura en clau audiovisual o cinematogràfica. El film rus em va demostrar que anava errat. Però el territori que m'interessava era precisament el d'aquesta «especificitat». La conclusió que convenia treure era que potser convindria que em replantegés els fonaments de la meua manera d'escriure. Jo encara no n'era del tot conscient, però es tancava un cicle.

Per aquells dies vaig traduir i vaig publicar a la revista (*Pausa.*) —que coeditava la Sala Beckett amb l'Institut del Teatre, i que jo mateix dirigia— un dels dos textos teatrals de Michel Vinaver que configuren el conjunt que ell va anomenar «Théâtre de chambre». Era *Dissident, il va sans dire*, que en català es va titular *Dissident, és clar*. Em fascinava la sensació que aquests textos, que Vinaver havia escrit vint anys enrere, a finals de la dècada dels setanta, plantejaven i resolien certs problemes que em semblava que eren els mateixos que es plantejava un gruix significatiu d'allò que es començava a anomenar la «nova dramàtúrgia catalana».

L'atzar va fer que se'm presentés l'ocasió de fer una breu escapada a París, i vaig decidir aprofitar-ho per trobar-me amb el dramaturg francès i lliurar-li, personalment, un parell d'exemplars de la revista que contenia la traducció del seu text. Va ser aleshores quan, després d'un dinar a La Coupole, a Montparnasse, Vinaver em va oferir de visitar amb ell l'exposició sobre Vitez, a Ivry. De manera que havent dinat vam agafar el metro per anar-hi.

Moltes coses em van cridar l'atenció, però només unes quantes van acabar de fer la feina que s'havia iniciat, gairebé deu anys enrere, amb la visió de *Le soulier de satin*, de Claudel. Per exemple, aquesta. Un plafó de fotografies mostrava escenes de treball d'Antoine Vitez amb els seus alumnes de l'escola de Chaillot.



Un text del mateix Vitez acompanyava les imatges. El tradueixo aquí:

Un teatre despullat i l'actor al centre, gairebé nu, escultor de la seva pròpia imatge amb el seu cos, la seva veu, la seva memòria. És un pensament essencial, consubstancial al meu plaer de fer teatre. N'hi ha que fan teatre a partir de les imatges. Jo també, però són imatges internes, produïdes per les relacions dels actors entre ells. Naturalment que es pot crear al voltant d'altres imatges decoratives o escenogràfiques. Per mi no hi ha actor sense posada en escena, sense que ell tingui la consciència de l'espai on representa. Tot el meu treball de pedagogia amb els actors consisteix a modificar la seva manera de fer en funció de l'espai i aconseguir que en prenguin consciència.

O aquestes ratlles que acompanyaven, precisament, una sèrie de fotografies dels assaigs de la peça de Paul Claudel:

Sempre soc molt sensible, com a director, a les trobades entre els actors, sobretot durant els primers assaigs sense vestuari, sense decorats. Aleshores els veig com es carreguen de signes, encara que només sigui la seva veu (que transporta un cert text), i en aquell moment oblidó la realitat que representem, aquella espècie de novella teatral, per percebre la novella dels actors entre ells, tots els seus corrents d'intercanvis actuals i passats...

La buidor de l'espai, l'actor, les relacions entre els actors, una forta ressonància d'allò que s'havia esdevingut en el decurs de l'escriptura, «a peu d'escenari», del treball amb Geroa. Les frases que havia llegit anys enrere al programa de mà. Tot això formava una pinya, una constel·lació, que m'empenyia cap a una altra banda. Simplificar molt més encara el nucli germinal de l'escriptura. Reduir-lo a una veu, a una presència. Una veu que ha de construir els seus interlocutors, l'espai, el nucli, potser, d'una

acció o un conflicte. El diàleg, de cop, de material fonamental passava a convertir-se en un material auxiliar, entre molts d'altres. En aquesta nova manera de pensar el punt d'arrencada de l'escriptura, les imatges adquireixen una importància nova. Ara poden ser múltiples i no cal que s'acoblin a una idea, encara que sigui «simbòlica», de l'espai que les ha de contenir. Ni tampoc cal que es «realitzin» en escena. La fragmentarietat és assumida sense complexos. La matèria és l'actor, els actors. La forma també són ells. L'escriptor els proporciona materials per construir la veu, aquesta veu que, al seu torn, ha de construir la resta dels materials de la dramaturgia. I la manera com aquesta veu s'adreça ha d'establir el vincle, el joc concret que s'entaula amb els espectadors convidats a la trobada. L'espai és imaginat amb un màxim de buidor, com un espai «desamoblat». Tot allò que calgui, ja ho portarà l'actor, si ho ha de menester.

A L'últim dia de la creació ja havia fet la prova d'escriure un text sense cap acotació. Ara el valor de l'acotació s'inverteix. M'interessen els suggeriments concrets de situació, d'objectes, d'espais, només en la mesura que poden encarnar-se en paraules. I si ho poden fer, aleshores ja no cal la didascàlia. El text s'ofereix com a matèria primera d'una elaboració oberta.

Temps a venir, la lectura dels textos que Jean-Pierre Sarrazac ha dedicat a les escriptures dramàtiques contemporànies m'ha fet descobrir una sintonia inesperada amb allò que ell anomena la *hapsodització* —horrorosa paraula— del text dramàtic contemporani. Aquest assagista prova de precisar l'abast del concepte per contrast amb el d'epicitat (del teatre de Brecht), o el de *novellitació*, emprat per Mikhaïl Bakhtin. I proposa com a exemples d'aquests textos «hapsòdics» allò que practiquen escriptors tan diferents com Heiner Müller, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini, Bernard-Marie Koltés, Botho Strauss... Una llista a la qual seria fàcil afegir Nathalie Sarraute, el Peter Handke de *De poble en poble*, el sicilià Franco Scaldati d'*Il teatro del*

*sarto*, els textos imprecatoris del britànic Howard Barker, i un llarg etcètera.

Lluny de tota convencionalitat reduïble a regles (com les dels neoclàssics) o a conjunts d'instruccions (com la modèlica *pièce bien faite* del segle XIX), l'escriptura dramàtica ha d'enfrontar-se alhora a la seva especificitat (donada per la presència física de l'actor, encarnada en la veu, portadora del text) i a la seva llibertat. I a partir d'aquí, plantejar-se el problema real de tota escriptura de teatre, el de la forma concreta de l'aliança amb el públic. Sense aquesta aliança no hi ha teatre. I segurament, en els temps que vivim, convé començar a pensar els temes d'una «nova aliança». Pot ser el camí per navegar entre Escilla i Caribdis, entre les certeses de la comercialitat i el tedi profund del consum cultural. En qualsevol cas les perspectives són estimulants perquè tot, o gairebé tot, està per fer.

Publicat a *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, Jordi Sala (ed.), Girona, Universitat de Girona, 1999, pp. 45-52.

## 6 El teatre, escriptura d'escriptures

1

En el teatre hi ha quatre escriptures, pel cap baix.

Hi ha l'escriptura, damunt d'un paper, del text dramàtic, que pertany a l'ordre de la literatura.

Hi ha l'escriptura, damunt de l'escenari, del text espectacular, que pertany a l'ordre de la teatralitat.

Hi ha l'escriptura, damunt del teixit de les expectatives, la raó, els sentiments i les emocions de l'espectador, d'un tercer text, el text de la representació, una escriptura que pertany a l'ordre de les formes col·lectives d'entreteniment.

Hi ha l'escriptura, a la memòria de l'espectador, del rastre de l'espectacle, l'única cosa que queda després de l'oblit o de la combustió dels altres tres textos, i aquesta darrera escriptura pertany a l'ordre de la cultura.

2

Cap d'aquestes quatre escriptures no inscriu el seu laboriós entramat de signes damunt d'una superfície verge, damunt d'una il·lusòria *tabula rasa*. Totes s'afegeixen a un gruix, el graten, l'excaven, en prenen materials, i finalment l'augmenten.

3

L'escriptura de l'escriptor de textos dramàtics, com qualsevol altra creació literària, es nodreix tant de la vida com de la literatura, i en la seva textura són perceptibles aquests materials originals.

Posem exemples.

El protagonista de *La dama duende*, de Calderón de la Barca, rep, a la casa de l'amic que l'acull, misterioses visites secretes d'una dama que l'obsequia i que li deixa missatges. Ell respon a un d'aquests missatges, i ho fa escrivint això:

«Fermosa dueña, cualquier que vos seáis la condolida deste afanado caballero, y asaz piadosa minoráis sus cuitas...» i etcètera.

I signa el paper «El caballero de la Dama Duende».

Així queda inscrita a la comèdia calderoniana, en palimpsest, la memòria irònica de l'escriptura del Quixot. Igual com a *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, està inscrita la memòria de La Celestina; igual com...

Tot això per no parlar del text dramàtic que es constitueix en paràfrasi, més o menys explícita, d'altres textos. Cal recordar la llarga nissaga de les Antigones? O la de les Fedres? O la procesó dels Don Joans, que es passeja per tres segles i per diverses dramaturgies europees? O la nissaga dels Faust, des de Marlowe fins a Llorenç Vilallonga? O, *El Parc*, de Botho Strauss, que és una reescriptura del *Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare? O...

O l'ús com a «materials» d'escriptures ja existents, com el text amb el qual va comparèixer en societat en Sergi Belbel, *Elsa Schneider*, bastit amb retalls provinents d'una narració de Schnitzler (*La senyoreta Elsa*) i d'una biografia popular de Romy Schneider. O *La cantatrice chauve*, d'Eugène Ionesco, construïda en bona part amb la fraseologia d'un curs d'anglès d'Assimil. O la tasca pacient de fragmentació i de reescriptura d'un Heiner Müller, que transfigura *Les liaisons dangereuses* en *Quartett*, o que treballa lliurement amb el *Material de Medea*.

Inscripció, paràfrasi, treball amb «materials», reinterpretació, traducció (*Le menteur* de Corneille és una traducció de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruíz de Alarcón, però també n'és una «re-interpretació» o, més exactament, una «re-proposició», per

a un altre teatre, una altra situació, una altra llengua, un altre públic, un altre sistema de convencions), fragmentació, manipulació, citació, ús del text com a «trampolí» per saltar a un altre ordre de teatralitat (com el text de Calderón a *El príncep constant*, de Grotowski), diàleg (en el sentit, per exemple, que certs espectacles de Tadeusz Kantor «dialogaven» amb textos de Witkiewicz), etcètera.

Una gamma extensíssima de procediments inclou en les paraules del text dramàtic paraules d'altres textos, dramàtics o no. I així el text per al teatre mostra la seva condició d'escriptura d'escriptures d'escriptures...

#### 4

¿Té algun sentit afirmar, com algú va gosar insinuar ni que fos amb mitja boca, que el muntatge que va fer Lluís Pasqual al Teatre Lliure de *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe-Brecht (1978) era un plagi del que va fer Giorgio Strehler del *Rei Lear* de Shakespeare al Piccolo de Milà (1972)?

És veritat que si observem les fotografies de tots dos muntatges ens sobta de seguida com un aire de família. La mateixa terra, el mateix fang que els personatges trepitgen, on els personatges es rebolquen, les mateixes vestimentes de cuir, que fan pensar en estranys motoristes medievals, les mateixes fustes que ara delimiten una arena, adés formen passeres per sobre del fang o espais de teatre dins el teatre. Que l'escenògraf Fabià Puigserver es va «inspirar» en el muntatge italià, a la vista de les imatges, resulta obvi. Però es pot parlar de plagi en aquest cas? Més encara, es pot parlar mai de plagi en teatre?

Hauríem de revisar els avatars del concepte mateix de plagi, i reconèixer per començar que, si més no en teatre, és un concepte modern. Tan modern que encara ara no té uns límits ben definits i és motiu de polèmiques i de litigis.

El concepte de plagi apareix com un epifenomen de la regulació de la propietat intel·lectual, i només a partir del moment que les lleis fan que aquesta nova forma de propietat tingui unes fórmules precises de valoració econòmica. El plagi és, aleshores, la denominació eufemística de l'apropiació indeguda, del robatori, en aquest camp. Però fins a finals del segle XVIII el plagi no tan sols és un concepte inusual, sinó que, contràriament, la norma en teatre és el saqueig sistemàtic de l'obra d'altri.

Una de les primeres aparicions que conec del concepte (i del terme) de plagi referit al teatre és la figura de Sir Fretful Plagiary, de la comèdia *The Critic*, de R. B. Sheridan (1779), un personatge constantment irritat per la sospita que els altres puguin saquejar les seves obres dramàtiques, com ell mateix té el costum de fer amb les alienes. Pocs anys abans, a París, Élie Fréron, el redactor de la revista *L'Année littéraire*, havia denunciat Diderot com a plagiari afirmant —amb proves— que havia copiat una obra de Goldoni, *Il vero amico*, per escriure *Le fils naturel*. Vist des d'una perspectiva actual, l'acusació de Fréron ens semblaria força raonable, però curiosament el mateix Goldoni no es va sentir gens dolgut per l'hipotètic plagi, que devia trobar una cosa prou natural, que ell mateix havia practicat amb insistència, que fins i tot podia considerar afalagador en aquest cas, sinó pel fet que Diderot, al seu *Discours sur la Poésie Dramatique*, defensant-se de les acusacions de Fréron, titllés de «farsa», despectivament, l'obra de Goldoni.

Deixem l'anecdota, que també es podria allargar molt. Des de finals del XVIII, en qualsevol cas, i amb Beaumarchais com a pioner, es comencen a dictar normes arreu sobre la propietat dels textos, i, de manera conseqüent, el concepte de plagi s'estableix.

Però el teatre no ha oblidat mai —per sort— la seva època jove, vital, quan el filibusterisme era un mecanisme de creació acceptat. Si les regulacions legals han limitat aquest pirateig en el

camp del text dramàtic —si més no quan es tracta d'autors vius que poden pledejar per defensar allò que consideren els seus drets, perquè la cosa varia quan es tracta de «clàssics»—, encara no han lligat les mans dels creadors en altres territoris que no es remuneren a través dels drets d'autor. Si l'operació a la qual alludíem més amunt, que a partir d'una obra d'Alarcón va donar lloc a *Le menteur* de Corneille, només ens pot semblar, honestament, una operació enriquidora, ¿per què no ens ho ha de semblar que el grandíssim Fabià Puigserver «re-interpretés», «re-proposés» per a un altra obra, en un altre teatre, un altre concepte d'espai, un altre públic i una altra llengua unes idees inspirades per una escenografia d'Ezio Frigerio per a Giorgio Strehler?

Deia Antonio Machado, per boca de Mairena, que «tan sólo el necio / confunde valor y precio».

El plagi no és un concepte artístic, sinó econòmic, ideat per defensar uns drets materials. Altrament la imitació, la còpia, el saqueig, han estat alguns dels mecanismes més enriquidors de la cultura occidental. Mecanismes que es troben a la base de la *contaminatio* de peces de la comèdia nova atenenca en les comèdies llatines de Plaute, de la reinterpretació de Plaute pels autors de la comèdia humanística, de la relectura dels humanistes pels còmics professionals de la *commedia dell'arte*, del saqueig de la *commedia dell'arte* per Molière, de la imitació de Molière per Moratín, etcètera. És tot just ara quan estem entestats en creure que la «novetat» és un valor en si. I en un món intercomunicat, densament i instantàniament, qui gosa afirmar que allò que fa és nou?

Reivindiquem, doncs, el plagi, i malgastem si ens ve de gust energies en discutir-ne els resultats. En tot cas, sempre tenim dret a opinar que un plagi determinat no valia la pena, o que feia un trist honor a l'original. Si després del que he apuntat algú gosa pensar encara que hi ha «originals», un concepte al capdavant tan esquitlladís com els «ètims» dels lingüistes.



Tot això per dir que també l'«escriptura escènica», el treball de posada en escena, és una escriptura d'escriptures. Que els conceptes rítmics i constructius, que els signes sonors o visuals són tot sovint materials represos d'altres posades en escena, però jugats en un context nou, i per tant amb noves funcions, i que és lícit que sigui així; que quan un director reparteix pensa en la presència física i en el rendiment d'un actor o una actriu que ha vist en altres espectacles, i que espera traslladar al seu propi muntatge ecos o ressons d'aquella presència, d'aquell rendiment, i que està bé que sigui així; que és absurd voler lluitar (en nom de què?) contra la naturalesa de les coses, i que la naturalesa del teatre és la contaminació, la reescriptura, perquè la matèria que manipula és, essencialment, matèria de memòria, que el creador porta un ull tapat i una cama de fusta i enarborà la bandera negra amb la calavera i les túbies creuades. I que està bé que sigui així.

L'escriptura de l'espectacle escènic és un palimpsest pirata.

## 5

I vet aquí que a mig camí de l'alenada d'un paràgraf se m'ha esmunyit una afirmació que val la pena retallar i enganxar a part.

La matèria del teatre és la memòria.

Sí.

Igual com la de la música són els sons i el silenci, o la de l'escultura és el buit i el volum, o la de la pintura és la forma i el color, o la de la literatura és la paraula, o la del cinema les imatges en moviment.

La matèria del teatre és la memòria.

Aquest és el sentit que té la frase de Shakespeare: «som fets del mateix teixit que els somnis».

Perquè, quin és si no el teixit dels somnis?

D'això que ara evocaré aviat farà deu anys, però la memòria n'és viva.

Primer de juny de 1988. Soc al Pla de les Comèdies, al capdavant de la Rambla de Barcelona, a la sala que hi ha al vell edifici del Teatre Principal, un espai que ha estat durant molts anys un cinema i que darrerament fan servir l'orquestra i els cors del Liceu per assajar.

Per un dia el vell Principal tornarà a acollir un espectacle de teatre. És *Le recit de la servante Zerline*, un relat de Hermann Broch, convertit després en capítol de la seva novel·la *Els innocents*, i transmutat en matèria teatral per l'obstinació de Klaus Michael Grüber. Ja fa dos anys que l'invent va pel món. La funció de Barcelona serà de les últimes. Una última oportunitat.

L'espectacle és un monòleg, una dona que parla. Una dona envellida, gastada pel temps, parla «com algú que no hagués parlat mai». La frase que he posat entre cometes l'escriu, al programa de mà, l'actriu que interpreta aquest personatge: Jeanne Moreau.

Fascinat per la seva imatge, per la seva presència, no m'importa gaire que l'acústica del local sigui infecta, que se senti més fort el gos que borda o els borratxos que passen per la banda del carreró de l'Arc del Teatre que no la veu asprosa, deliberadament feble en la seva articulació, de l'actriu. La fascinació em té clavat a la butaca com una papallona. Acabo de descobrir que l'actriu és una transparència. Sí, una transparència.

Jeanne Moreau, vestida amb una senzilla bata, asseguda en una cadira, amb les cuixes obertes, pela una poma. La història que conta és el record d'una antiga història d'amor. I aquell cos menut però sòlid perd la seva opacitat, deixa passar altres imatges. A través d'aquell cos veig altres cossos, a través d'aquell rostre veig altres rostres, però sobretot un: el de la mateixa Jeanne

Moreau en una pel·lícula inoblidable de François Truffaut: *Jules et Jim*, estrenada fa vint-i-set anys.

El personatge acaba de pelar la poma. Diu això, amb paraules de Broch: «L'inoblidable és un regal que ens fa la mort, i a l'instant que el rebem encara som presents aquí mateix, però alhora ja som allà, allà on el món es precipita en la tenebra». I jo sento que em diu, també, que l'inoblidable és un regal que ens fa la vida, que a l'instant que el rebem som aquí mateix, però alhora som allà, a la sala del cine Publi, als anys seixanta, davant d'aquella noia menuda, amb pantalons i una gorra de gairell, que omple tota la pantalla i que canta amb una veu que encara no rogalleja que «c'est un tourbillon, la vie».

És curiós, Jeanne Moreau té al seu darrere un currículum cinematogràfic i teatral impressionant, però quan consulti els materials del dossier de premsa descobriré amb sorpresa que gairebé tots els comentaristes han pensat en *Jules et Jim*, que gairebé tots s'ho han fet venir bé, d'una manera o altra, per evocar *Jules et Jim*. Potser perquè una gran història d'amor porta a una altra gran història d'amor, encara que les de Hermann Broch i de François Truffaut només s'assemblin en la seva grandesa.

Però el cas és aquest. L'actor és transparent. Al seu través veiem altres cossos que ha portat, altres personatges que ha estat, i en el mirall d'aquests fantasmes ens veiem nosaltres mateixos quan els vam descobrir, i dins del pou s'obre un altre pou, i un altre pou, i una imatge en pesca una altra, una emoció s'enganxa amb una altra, com les cues de les cireres d'una cistella, de manera que estirant-ne una, en surten un grapat.

La matèria del teatre és la memòria. I l'escenari del teatre som els espectadors que el veiem.

Els rastres.

Les cuixes obertes de la Jeanne Moreau, la seva mà menuda i arrugada que sosté una poma, l'altra amb el ganivet, que la va pelant.

O un gest del cap de l'Anna Lizaran a *Maria Estuard*, de Schiller.

O el cos de la Imma Colomer a *La Bella Helena*, irònica Venus naixent.

O la camisa de seda de color verd fosc de Heiner Müller, i els seus ulls vivíssims darrere d'unes ulleres gruixudes que semblen una màscara, un antifaç que protegeix el seu cinisme, la seva agudesia, la seva tímidesa, Heiner Müller que llegeix un text seu a l'escenari d'El Molino.

O l'aplomada elegància d'Antoine Vitez, llegint també, en aquest cas el *Discours sur le Colonialisme* en presència d'Aimé Césaire, el seu autor, en un jardí d'Avinyó.

O un salt desmaniyotat d'en Juanjo Puigcorber, que fa el *Peer Gynt* d'Ibsen a l'escenari del Romea, mentre pel diorama del decorat passa un vaixell.

O la ganyota i les cames en forma d'ics de la Lina Morgan en una revista de La Latina.

O la salutació torera d'en Pepe Rubianes, amb les mans a l'alçada del pit, estirant-se amb els dits d'una mà els dits de l'altra.

O la Vicki Peña en el cos de Calamity Jane, escrivint una carta a la seva filla en el descans d'una cavalcada, amb l'esquena recolzada en una sella de muntar a cavall.

O Dario Fo creant amb pantomima la figura sensual i cruel del papa Bonifaci VIII al seu *Mistero Buffo*, a l'escenari del María Guerrero de Madrid.

O la figura altíssima de la Mayrata O'Wisiedo, gran senyora enfilada als coturns, indefensa davant la ferotgia de les cries, Núria Espert i Julieta Serrano, amb les mitges negres al

garró, que s'han plantat al seu davant eixarrancades, disposades a devorar-la.

O el perfil angulós i mascle de l'Alfredo Alcón, que quan diu fragments de *Doña Rosita la Soltera* es transfigura, i transmet sense pudícia tota la ferida de la seva part més femenina.

O el somriure d'en Feliu Formosa vist entre el fum del cigar prim i llarg, abans de dictar com un mestre d'escola a tot d'aplicats espectadors els versos de Bertolt Brecht contra la seducció: «No us deixeu enganyar, coma i canvi de vers, no us deixeu seduir...».

## 8

Els rastres últims són gairebé sempre rastres de cossos, rastres de presències vives. Més rarament, rastres de paraules. D'això que el teatre és en el seu fer-se efímer, encara que la seva matèria sigui la memòria. Rastres de cossos, memòria de cossos, ecos de paraules, memòria d'instants de vida que he tingut el privilegi de presenciar intensament, amb la mateixa intensitat que he pogut contemplar el parpelleig d'una persona que estimo. Rastres que s'apiloten com els cartells enganxats en una paret, els uns damunt els altres, que a través de les esquinçades del paper es tapen i es destapen.

Del teatre només en queda això? Fins que sobrevé l'oblit?

No, perquè aquests rastres són un material articulable, són les paraules d'un altre llenguatge, els elements d'una altra escriptura. No són només magdalenes de Proust, cintes adhesives que cacen les mosques de la memòria emotiva per reconstruir una biografia. Són signes transindividuals. No hi era pas jo sol, a aquella representació. Són signes culturals, que obren passatges que relliguen Schiller amb Brecht, comèdia de bulevard amb Dario Fo, i tot aquest mapa de referències amb allò col·lectivament viscut, amb la Història.

9

I és perquè es constitueix a través d'aquest espèc tramat d'escriptures d'escriptures que el teatre pertany a l'ordre dels fets de civilització.

Publicat a la revista *Transversal: revista de cultura contemporània* (Lleida), núm. 2 (1997).

## 7 Regla de tres

de Joan Casas

(Primera redacció, 29 d'octubre de 2008. El projecte de posada en escena de la companyia Les mateixes va obtenir aquell mateix any el tercer premi Quim Masó, ex aequo amb *La conquesta del Pol Sud*, de Manfred Karge, de la companyia La conquesta del Pol Sud, i es va estrenar al festival Temporada Alta de Girona, a la Sala La Planeta.)

### PERSONATGES

BERTA

MARC

ELISABET

Per a la Berta Giraut, l'Elisabet Vallès i el Marc Garcia Coté, un text sobre la joventut, el teatre, la paraula i l'amor.

Al mestre Ingmar Bergman, que ara tindria noranta anys, quatre menys que els que tindria el meu pare.

## 1 A l'arxipèlag

*La casa que l'ELISABET té a l'arxipèlag, una casa de fusta al capdamunt d'un turó de roca pelada. Tot molt simple, gran sobrietat de línies, pocs objectes però triats més per la seva càrrega emocional que per la seva coherència decorativa. La moda de vestir i els pentinats ens porten a la dècada de mil nou-cents seixanta.*

*Som dia u de setembre. L'estiu s'acaba. Matí assolellat. Pocs núvols al cel. Fresqueja. La temperatura màxima serà de setze graus, la mínima de deu. La roba adequada a això.*

*Els colors d'escena, la il·luminació i el maquillatge en gamma de grisos, com si fóssim en una pel·lícula en blanc i negre.*

*Així una rosa vermella, davant d'una fotografia emmarcada, ressaltava com una clatellada.*

*Al fons a l'esquerra, la porta d'entrada. A la dreta un gran finestral per on es veuen els extrems de les capçades d'alguns arbres i entra, furiosament, la llum del dia.*

*L'ELISABET, que mirava per la finestra, va ara cap a la porta, l'obre. Des del pas de la porta s'adreça a algú que està més avall.*

ELISABET: Berta?

BERTA: ...

ELISABET: No reneguis. No havies d'haver començat a pujar tan de pressa. Aquestes alegries es paguen.

BERTA: ...

ELISABET: Què dius? Tant se val. No diguis res. Ja parlaràs quan arribis.

BERTA: ...

ELISABET: Au va, que ja hi ets.

*La BERTA entra esbufegant. No pot enraonar. Porta penjada en bandolera una gran bossa de cuiro.*



ELISABET: On vas amb aquesta bossa tan grossa? Pesa?

*La BERTA fa que sí amb el cap.*

ELISABET: Segur que fumes. Això et passa per fumar.

BERTA: ... ixa!

ELISABET: Què dius?

BERTA: Que ho he deixat. Que ja no fumo.

ELISABET: Quan fa que ho has deixat?

BERTA: Ara. Ara mateix. En aquest precís instant.

ELISABET: Just abans de morir-te.

BERTA: ... és que ... després... no val...

ELISABET: Respira.

BERTA: Uf!

ELISABET: Són noranta graons.

BERTA: No els he comptat.

ELISABET: Jo sí. Moltes vegades. Noranta-sis, si comptem els que van de l'embarcador al camí de baix.

BERTA: Déu n'hi dó.

ELISABET: Com si haguessis pujat a un sisè pis sense ascensor.

BERTA: Apa!!

ELISABET: Un exercici magnífic per conservar el cor jove. Diuen.

BERTA: Diuen.

ELISABET: Deixa la bossa a la butaca. Acota el cap. Respira. Pel nas. Torna-hi. Així. Va millor?

BERTA: Sí.

ELISABET: Seu

BERTA: Gràcies.

ELISABET: Un massatge?

BERTA: Me'l faries?

ELISABET: ... No sé si t'ho mereixes...

BERTA: No en saps!

ELISABET: Que no? Ara veuràs. Seu al revés. Posa els braços creuats a sobre el respatller. Repenja el cap als braços. Relaxa't.

BERTA: Ai! Em fas mal

ELISABET: És que estàs molt tensa.

BERTA: Ai! Ves amb compte...

ELISABET: Ja hi vaig. No és culpa meva. Tens uns tendons que semblen cordes. Què et passa? D'on la treus, tanta tensió? I tota se't posa aquí. A les espatlles. I al cap.

BERTA: Això m'agrada... Més...

ELISABET: Tens migranyes?

BERTA: Alguna vegada... Oooh! Que bé!

ELISABET: T'agrada que t'acariciïn el cap?

BERTA: Molt.

ELISABET: A mi també.

BERTA: Més, més.

ELISABET: No te'ls tallaràs mai, aquests cabells?

BERTA: Potser algun dia, quan sigui molt velleta.

ELISABET: On vas a parar! Com tens l'espatlla! Per què estàs tan tensa? Tot plegat hem de fer una pel·lícula. No n'hi ha per tant. Relaxa't.

BERTA: Ai! Jo no podria...

ELISABET: Calla. No siguis impacient. Ja parlaràs. Inspira. Espira. El cor ha d'anar retrobant el seu ritme.

BERTA: Ai!

ELISABET: A poc a poc. Però amb força.

BERTA: Ai!! Prou. Ja està bé. Em fas mal!

ELISABET: Què no podries, tu?

BERTA: Què dius?

ELISABET: Has dit no sé què que no podries...

BERTA: Ah, sí. Vull dir que jo no podria viure aquí dalt... M'has fet mal!

ELISABET: No t'agrada la casa?

BERTA: Sí. És clar que m'agrada. És una casa preciosa.

ELISABET: Doncs?

BERTA: No és molt solitari, això? Al transbordador anava jo sola.

ELISABET: Jo no ho trobo tan solitari. A l'altra punta de l'illa hi ha una altra casa.

BERTA: Déu n'hi do. Una altra casa. Quina gentada.

ELISABET: Un professor de la universitat. Jubilat. Viudo. Ensenyava grec clàssic. Viu aquí tot l'any, estiu i hivern. Tot sol. Deu tenir més de vuitanta anys. Té un gos tan vell com ell. Argos, es diu el gos. No el ve a veure mai ningú.

BERTA: Ja ho veig. Una vida social intensa.

ELISABET: Jo volia tranquil·litat.

BERTA: I en tens.

ELISABET: I només és una casa per a l'estiu. Que ja s'acaba. Ja he començat a recollir les coses.

BERTA: Tu diràs el que vulguis, però jo em moriria de por. Tu no?

ELISABET: No.

BERTA: Tu no tens por. Mai.

ELISABET: No. No tinc por. Per què n'he de tenir?

BERTA: Segur que a la nit sents com la casa cruix, com fa sorolls.

ELISABET: És clar. Les cases de fusta són vives.

BERTA: I sents els ratolins que es passegen per la teulada.

ELISABET: I els esquiroles, que amunteguen les pinyes als racons i tapen els desguassos.

BERTA: I no et fa por?

ELISABET: Que no! Quina mania!

BERTA: Doncs jo no podria. Tinc la boca seca. No tens aigua?

ELISABET: Pensava fer-me un te. No et ve de gust?

BERTA: Tinc molta set.

ELISABET: Et pots esperar fins que el te estigui a punt?

BERTA: Sí, és clar.

ELISABET: Escalfo l'aigua.

BERTA: Vols dir que no m'excitarà molt?

ELISABET: Vols dir que tu necessites que t'excitin?...

BERTA: Ei, ei! M'estàs dient histèrica?

ELISABET: No res. No t'estic dient res. És te verd. No és excitant.

Et posarà en sintonia amb tot això.

BERTA: Amb què?

ELISABET: Amb els arbres. Les roques. La natura. El mar.

BERTA: Em posarà en sintonia amb tu?

ELISABET: Amb mi?

BERTA: Diuen que és difícil.

ELISABET: Qui ho diu?

BERTA: Tant se val. Ho diuen.

ELISABET: Mentida. No soc difícil.

BERTA: No diuen això.

ELISABET: Què diuen?

BERTA: Diuen que ets impossible.

*Un silenci. La BERTA es passeja per l'espai, reconeixent-lo. S'atura davant la foto de la rosa. La flor no està posada en aigua, sinó senzillament deixada damunt el moble, davant la foto. La BERTA l'agafa. Mentrestant l'ELISABET ha posat aigua a escalfar. L'escalfor xiula. L'ELISABET posa aigua calenta a la tetera, infusioneja el te. Deixa passar un moment.*

ELISABET: El te et farà passar la set.

BERTA: L'has tallada del jardí?

ELISABET: Sí.

BERTA: És bonica. Però no fa olor. *(Torna a deixar la rosa on era.)*

ELISABET: Per a la set, valen més les coses calentes que les fredes. Al desert prenen te calent. *(Li omple la tassa.)* Hi vols sucre, mel, sacarina?

BERTA: Sucre moreno, si en tens. Només una culleradeta.

ELISABET: Si vols llet, tu mateixa.

*Seuen. Beuen. Callen.*

BERTA: Allà baix prenen te a la menta. És diferent.

ELISABET: Allà baix?

BERTA: A l'Àfrica. Al desert.

ELISABET: Hi has estat?

BERTA: Una vegada. Vaig anar al Marroc. Un estiu.

ELISABET: Jo hi vaig anar a l'hivern. Et va agradar?

BERTA: Feia massa calor. No s'hi ha d'anar a l'estiu.

ELISABET: Es exòtic.

BERTA: Jo ho vaig trobar brut.

ELISABET: Els carrers, sí. Però la gent és polida. L'interior de les cases és impecable.

BERTA: La gent és pobra. I tantes mosques...

ELISABET: Però hi ha els mercats. Els colors de les piles d'espècies. Les olors.

BERTA: Les olors, dius? Les pudors! Els ramats. El pixum. La suor agra. No m'hi facis pensar que encara vomitaré.

ELISABET: No et va agradar, ja ho veig.

BERTA: Gens.

ELISABET: Hi ha homes guapos.

BERTA: Què dius? Són horribles. Aquelles dents...! I enganxosos a matar...

ELISABET: A mi no em disgusta que se m'acostin els homes. M'agraden, els homes. I les distàncies les marco jo.

BERTA: Això diuen.

ELISABET: Què diuen?

BERTA: Això. Que t'agraden els homes. I que les distàncies les marques tu.

ELISABET: I què més diuen?

BERTA: De tu? Moltes coses.

ELISABET: Sí. Ja ho veig. I tu pares l'orella.

BERTA: La gent enraona molt fort. No són discrets. No he de fer gaires esforços per fixar-m'hi. Els sento encara que no vulgui. (*Beu i s'escaliva.*) Crema!

ELISABET: Doncs bufa!

*Pausa.*

ELISABET: Tu i jo no vam coincidir a l'escola d'art dramàtic, oi?

BERTA: Sí que hi vam coincidir.

ELISABET: Doncs no et recordo.

BERTA: Perquè anaves un parell de cursos més endavant, i els grans no es fixen mai en els petits.

ELISABET: Tu em recordes a mi?

BERTA: I tant! Vau acabar la carrera amb aquell espectacle que es deia «Oh, que bonica és la guerra!». Era un musical. Amb cançons angleses, de la primera guerra mundial. Anàveu vestits de pierrot, amb la cara blanca, i al damunt elements d'uniforme militar. El vestuari era molt lleig. Cantàveu allò de (*Canta:*)

Oh, oh, oh, it's a lovely war,  
Who wouldn't be a soldier, eh?  
Oh, it's a shame to take the pay;  
As soon as reveille is gone,  
We feel just as heavy as lead,  
But we never get up till the sergeant  
Brings us breakfast up to bed.

ELISABET: Bona memòria!

BERTA: M'ho vaig passar molt bé.

ELISABET: Nosaltres sí que ens ho vam passar bé. Tot semblava tan fàcil...

*ELISABET i BERTA canten, i improvisen una coreografia amb dues escombres que, com per casualitat, eren a mà. El número només ha de durar allò que sigui sensatament convenient per no fotre*

*enlaire el ritme de l'escena, sinó tot el contrari. A Internet es pot trobar material tant musical com visual més que suficient per carregar idees...*

Oh, oh, oh, it's a lovely war,  
What do we want with eggs and ham,  
When we've got plum and apple jam?  
Form fours, right turn,  
How shall we spend the money we earn?  
Oh, oh, oh, it's a lovely war.  
Up to your waist in water,  
Up to your eyes in slush,  
Using the kind of language,  
That makes the sergeant blush.  
Who wouldn't join the army?  
That's what we all inquire;  
Don't we pity the poor civilian,  
Sitting beside the fire.  
Oh, oh, oh, it's a lovely war,  
Who wouldn't be a soldier, eh?  
Oh, it's a shame to take the pay;  
As soon as reveille is gone,  
We feel just as heavy as lead,  
But we never get up till the sergeant  
Brings us breakfast up to bed.  
Oh, oh, oh, it's a lovely war,  
What do we want with eggs and ham,  
When we've got plum and apple jam?  
Form fours, right turn,  
How shall we spend the money we earn?  
Oh, oh, oh, it's a lovely war.

ELISABET: Quina merda que hem fet.

BERTA: Per sort no ens ha vist ningú.

ELISABET: Per sort.

BERTA: Però aleshores, quin exitàs que vau tenir! Tots volíem ser com vosaltres. Tots volíem cantar, ballar, fer-ho tot entre tots. A l'escola no s'havia fet mai res com allò. N'estàvem fins aquí, d'Ibsen, de Shakespeare i de tragèdia grega.

ELISABET: No m'ho recordis. Jo feia sis o set papers i anava amb la cara estúpidament pintada de blanc. Ningú no es podia fixar en mi. Allò era una bestiesa.

BERTA: Doncs jo et recordo.

ELISABET: Doncs mira, ja t'he dit que jo a tu, de l'escola, no et recordo gens. I ja em perdonaràs.

BERTA: De després sí, oi?

ELISABET: Si és clar, de després sí.

BERTA: És clar.

ELISABET: Hem coincidit alguna vegada.

BERTA: Més d'una, sí. I alguna vegada he vist com et donaven un premi.

ELISABET: Havia de sortir. Sabia que una hora o una altra havia de sortir! Penses que te'l mereixies tu? No et diré que no. No vaig veure el teu treball, però és molt possible. Vaig tenir sort. Ja saps com són aquestes coses.

BERTA: Sí que sé com són. I tant que sé com són!

ELISABET: No et queixis. A tu tampoc t'ha anat tan malament.

BERTA: No. No em puc queixar.

ELISABET: I ara farem aquesta pel·lícula juntes, no?

BERTA: Sí.

ELISABET: Has portat el guió?

BERTA: L'he portat.

*El treu de la bossa. El deixa al costat de les tasses de te.*



ELISABET: Després ens el mirem. Tu sempre has fet més teatre que cine, oi?

BERTA: Sí. Em penso que no sabia viure sense fer teatre. Tu també n'havies fet molt.

ELISABET: Cada vegada menys.

BERTA: Ja me n'havia adonat. I això? Perquè no vols? Jo sé que els directors et busquen.

ELISABET: Perquè no vull. Efectivament.

BERTA: Com és? No ho puc entendre. Tampoc es viu tan bé de les pel·lícules, a casa nostra.

ELISABET: Saps? No m'agrada! Estar allà dalt, cada dia, sota la mirada de la gent. Em sentia nua. Vulnerable. Em sentia com una papallona al damunt d'una bombeta.

BERTA: I el cine?

ELISABET: El cine és esplèndid, perquè quan la gent et mira, ja no hi ets.

BERTA: Però després et miren pel carrer.

ELISABET: Té aquest inconvenient, sí. Però unes ulleres de sol són barates.

BERTA: Com es deia aquella pel·lícula que vas fer fa un parell d'anys. *La nit de la mentida*?

ELISABET: *La nit de la veritat*.

BERTA: Això. Va ser l'última pel·lícula del Marc.

ELISABET: Sí. Pobre noi. Vam haver d'acabar el rodatge amb un doble. Però quedaven molt poques preses. El director va retocar una mica el guió, i amb el muntatge ni es va notar.

BERTA: Jo sí que ho vaig notar. Va ser una llàstima. El Marc estava sensacional.

ELISABET: Ah, sí. Algú em va dir que tu i ell...

BERTA: Érem molt amics.

ELISABET: Això, que éreu amics.

BERTA: Sí, érem amics. Havíem estudiat junts. Era un noi extraordinari.

ELISABET: Al rodatge era com una mena de nen gran. Jugava, es disfressava, feia l'idiota. Ens feia riure molt. Però quan el director deia «acció», s'acabava la broma. Era un altre. Es girava del revés, com un guant. De vegades em feia por i tot. A les projeccions semblava l'Anthony Perkins. Saps qui dic? Amb aquella mirada de boig. Has vist *Psicosi*?

BERTA: La pel·lícula de Hitchcock? Sí. L'he vista.

ELISABET: T'ha agradat?

BERTA: No m'agrada aquesta mena de cine.

ELISABET: Què vol dir «aquesta mena de cine»?

BERTA: No m'agrada que em vulguin fer por.

ELISABET: T'adones que és la segona vegada que parles de la por?

BERTA: No és veritat.

ELISABET: No te'n recordes de fa un moment? Quan deies que tu aquí no hi viuries?

BERTA: És que m'agrada saber que tinc gent a la vora. Encara que estigui sola.

ELISABET: La por és un sentiment estúpid.

BERTA: Doncs jo dec ser estúpida.

ELISABET: No. No ets estúpida. Jo sí que ho soc. Perdona'm. Perquè no ens mirem el guió. Hi ha un parell de coses que et voldria comentar.

BERTA: Per això m'has cridat, no?

ELISABET: Sí, per això.

## 2 Davant la tomba

*La llum general s'atenua. Un projector sobre la fotografia i la rosa. Llum al prosceni. Les dues actrius continuen en escena, però en segon pla. Miren el guió. La BERTA ha tret tota una capsa de llapis de colors. Marca el text. Sembla que l'ELISABET llegeixi en veu alta, però no la sentim. Entra al prosceni per un lateral en MARC. Si fins aquí tot era en blanc i negre, amb en MARC entren els colors. Colors vius. Technicolor, de fet.*

MARC: La casa de l'Elisabet es troba en una illa, al capdamunt d'una roca pelada de granit, arrodonida, que sembla un enorme crani, o l'ou d'un improbable animal prehistòric.

Al costat de la illa n'hi ha una altra, i una altra. No és lluny de la ciutat, però és un altre món. És l'arxipèlag. Ningú no sap quantes illes hi ha a l'arxipèlag. Centenars. Milers.

Com les comptaríem? Una illa va acompanyada sempre d'unes quantes illetes, i cadascuna de les illetes per uns quants illots. I vorejant els illots hi ha sempre caps de roca que emergeixen de l'aigua, tots plens de clots plens d'aigua de pluja i coronats de líquens.

Cada illa és el centre d'un arxipèlag més petit, i cada illeta d'un altre de més petit encara, i cada illot, i cada cap de roca.

Jo he sentit dir que hi ha quinze mil illes, però n'hi ha que diuen que són moltes més, potser vint-i-quatre mil.

La mesura dels homes no és la mateixa que la de les granes. I la mesura dels déus no devia ser la mateixa que la mesura dels homes.

El sol ha sortit a les sis menys deu, i es pondrà a tres quarts de vuit. Ara està ben alt. És un matí esplèndid de final d'estiu.

Cada any fa una mica més de calor. Últimament son rars els hiverns que el mar entremig de les illes s'arriba a glaçar.

Abans es glaçava sempre, i la gent es visitava d'una illa a l'altra amb el trineu, o esquiant, o caminant amb les raquetes per sobre del glaç nevat.

Aquest hivern, per exemple, el mar no s'ha glaçat.

A finals de març ja gairebé no quedava neu. Encara ha fet una bona nevada la primera setmana d'abril, i després molta pluja. Per culpa d'això aquesta primavera tots els camins eren un fangar.

A mitjan maig tot s'ha anat omplint de llum, i de flors, i d'insectes, i de pol·len, com una febre, i el vent ha escampat els núvols. Des d'aleshores hi ha hagut cada dia almenys una estona de sol.

És clar que tot això m'ho han dit. Jo no ho he pogut veure.

Em diuen que m'hauria agradat anar a cavall pels boscos i els llacs del centre. I penso que tenen raó.

*S'ajup al costat d'una tomba que hi ha en un racó del prosceni. És simplement una pedra de granit, tal com es troba a la naturalesa, arrodonida, sense tallar. Només que a sobre hi ha una inscripció. I una rosa com la que hi ha al davant de la fotografia.*

Mai no m'ha faltat una flor. Generalment han estat poms de flors silvestres. Avui és una rosa perquè és un dia especial.

Aquestes roses... Molt de color i poc perfum. Les coses són així a casa nostra. La felicitat que no es té per dintre, es pinta a les façanes de les cases. El fàstic de la vida a les ciutats s'omple de geranis i de ciclàmens, i de roses.

Diu que al sud les coses són a la inversa, i que els aromes són tan intensos que emborratxen. Que allà, si són feliços o desgraciats, ho són. I ho diuen.

Sí, diu que allà a baix les roses fan olor. I que punxen. I que fan sang.

Els colors, en canvi, es fonen com si la llum del sol els cremés. Arriba un moment, diuen els que hi ha estat, que tot és perfil. Només perfil.

Jo m'ho imagino com un enlluernament constant. Com un reflex de neu, però calent. Com una glopada de sang que et puja a la gola.

*Es torna a posar dret. S'allunya de la tomba.*

Jo era actor. Saben? Prometia molt. Deien que era un galant diferent.

Vaig fer l'Orestes de l'*Electra* de Sòfocles, amb una companyia universitària.

Vaig fer l'Osvald, dels *Espectres* d'Ibsen, al Teatre de Cambra.

Vaig començar a fer cine, i alguna cosa de televisió.

Deien que m'assemblava a l'Anthony Perkins. No sé pas com s'ho miraven. Jo trobo que no m'hi assemblo de res.

Vaig fer un *Ricard III* que glaçava la sang, al Teatre de l'Estat. Fins i tot a mi m'esborronava. El text no era en vers, i encara feia més mal. I el personatge no era geperut, ni esguerrat. Era una altra mena de monstre. Com si la pura maldat fos la continuació de les bretoleries de pati d'escola. El monstre somreia. Feia broma. I era atractiu.

Encara hi ha gent que es recorda de l'escena del meu encament amb Lady Ann i el taüt del seu marit, al primer acte, i de com jo enganxava al taüt el xiclet que havia estat mastegant tota l'estona.

Sobretot d'això del xiclet, es recorda la gent.

Vaig fer el protagonista d'una peça nova, a la sala petita del Teatre de l'Estat, i l'autor em va venir a felicitar. *Coleòpters*, es deia la peça. Del nom de l'autor, no me'n recordo. Era un monòleg. I va ser un fracàs de públic.

La temporada vinent havia de fer un *Peer Gynt*, i un parell de pel·lícules. Una era aquesta que ara discuteixen la Berta i l'Elisabet. No sé qui hi farà el meu paper. Tant se val. Era un paper petit. Minúscul. Només pel gust de ser-hi.

Però aleshores em vaig morir.

Un accident estúpid. Apenia a anar a cavall per a l'altra pel·lícula que havia de fer. Vaig descobrir que m'agradava anar a cavall. Hauria anat a cavall tot el dia. I aleshores vaig caure i em vaig trencar el coll.

Avui fa un any. Exactament.

*Es posa la rosa a la solapa. Desplega en primer terme una espècie de llit de campanya, s'hi ajau de panxa enlaire amb les mans creuades al ventre, com si fos un mort. Les mans sostenen la rosa. Entra la BERTA i el tapa amb una manta.*

### 3 Memòria de teatre I: espectres

BERTA (*en el paper de Regina Engstrand. El Marc en primer terme de l'escena, dormint en un llit de campanya. La BERTA porta a les mans un parell de botes velles. S'adreça al públic.*):

Ibsen. *Espectres*. Primer acte. L'acció transcorre a casa de la família Alving, al fons d'un fiord norueg. Osvald, el senyoret, acaba de tornar de París, i dorm pel cansament del viatge. Jo sóc la Regina Engstrand, cambrera de la casa dels Alving, que rep la visita del seu pare. (*Adreçant-se a les botes velles:*) Pare, què hi fas aquí? Què vols, ara? Com se t'ha acudit de venir?

No passis per aquí, que regalimes! Com vas! Xop de cap a peus! Aquesta pluja del dimoni t'ha deixat ben remullat!

Au, vinga, passa una estona. Per aquesta banda. Que no et vegi ningú!

Compte! Treu-te els sabatots. No arrosseguis tant la cama coixa! No facis aquest soroll amb els peus! El senyoret dorm aquí al costat mateix!

T'estàs aquí, però només cinc minuts: Seus al costat de l'estufa, t'escalfes i t'eixugues, i te'n vas de seguida!

Vols que em quedi amb tu? Sí, home! Tinc molta feina a la casa. No puc perdre l'estona aquí, de *rendez-vous* amb tu!

De *rendez vous*? No ho has entès? És clar. És francès. Què ha d'entendre un fuster com tu!

Doncs que no vull que et trobin aquí! Això sí que ho has entès, oi? Ja t'has escalfat? Ja estàs sec? Doncs et calces i fora! Bon viatge!

Què dius? Que vols esperar el pastor Manders? Com ho saps que arriba avui? Quina altra història li voldràs explicar, al pastor Manders, ara? Encara no t'ha ajudat prou? Eh? Què més ha de fer per tu, aquest home?

Què dius? Què?! Que ets boig?

Que vols que jo vingui amb tu? Que deixi la casa dels Alving? Ho he entès bé? Jo a casa teva? Què t'has pensat! Mai de la vida! Mai!

Sembla que no vulguis recordar que jo he estat criada en aquesta casa, la casa de la senyora viuda del camarlenc Alving! I que aquí m'han tractat com una filla...

Bé, gairebé com una filla!

Aquí m'han ensenyat francès!

I ara et penses que me n'he d'anar a viure amb tu? En una casa com la teva? Au, fuig, home, fuig!

Ara em vols fer de pare, si sempre m'havies dit que no eres res meu. I quan t'enfadaves, si havies begut una mica —i sempre havies begut una mica— acabaves dient que jo era una filla de puta... au, va, fi doncs!

Amb totes les lletres, que m'ho deies!

Si la mare hagués viscut més anys...! No et va fer nosa gaire temps, però, oi? N'hi havies fet tantes! Pobra mare!

Em fa una angúnia, aquesta cama teva! Morta com un tros de fusta. Ja ho diuen que el dimoni té *piéd de mouton*!

Què vols que hi vagi a fer, jo, a la ciutat? Tornes amb la idea de la taverna? Vols que jo vagi a servir en una taverna? Al port? A servir als mariners? Els mariners no tenen *savoir vivre*. Qui t'has pensat que sóc?

O és que vols que...? No deus pas voler que...? Sí que ho vols, sí... Aquesta és la idea que tens, d'una taverna...

I de la mare, ni se t'acudi de malparlar-ne! Això no t'ho tolero!

Mentida! Ara sí que te'n vas! Fora! No, per aquí no, per la porta de servei!

Fora!



*Llença les botes fora de l'escenari. El MARC es remou, però no es desperta. La BERTA, al públic.*

Al cap d'una estona la Regina Engstrand acull l'arribada a la casa del pastor Manders. Un home d'església. Serios. Solter. Potser una mica gran, però no del tot lleig.

*Des de caixes llencen a la BERTA un paraigua i un barret de copa, que seran el pastor Manders.*

Bon dia, senyor pastor. Ha arribat bé, el vapor?

Sí, aquesta pluja és un bé de déu per als pagesos, senyor pastor. La gent de la ciutat no hi pensem prou en aquestes coses. I són importants, oi?

Doni'm l'abric. S'ha ben mullat. L'estendré davant l'estufa. I el barret. I doni'm el paraigua, també.

La senyora Alving és dalt, que fa la xocolata per al senyoret. Vol esperar-la?

Va arribar abans d'ahir, el senyoret Oswald.

Està bé, gràcies. Molt aixafat del viatge, es veu. Ha fet el trajecte des de París d'una tirada, vull dir sense canviar de tren. Em sembla que dorm, ara. Potser que no parléssim tan alt.

Em farà posar vermella. Sí, la senyora també m'ho diu, que m'he fet una dona. Vol que la vagi a avisar? No?

Per què vol saber coses del meu pare? Que l'ha vingut a veure? No n'ha de fer tant de cas, del meu pare.

La senyora Alving també en té molta de feina, i em necessita aquí. Ha estat tan bona amb mi!

I en canvi, trobo que no seria convenient, a la meva edat, portar la casa d'un home tot sol. Encara que sigui el meu pare.

És clar que... si es tractés d'una casa bona, amb un senyor formal... Un senyor que jo em pogués mirar amb respecte i estimació, com si fos filla seva... Un home d'església,

per exemple... Llavors sí que me n'aniria ben de gust a ciutat. Vivim tan aïllats, aquí!

El senyor pastor sap molt bé què és això d'estar tot sol en aquest món. Sí, i a mi no em fa por la feina... No em sabia pas dir alguna col·locació d'aquesta mena? I si mai en sap alguna, pensarà en mi, oi, senyor pastor?

Ara aviso la senyora. De seguida baixarà.

*El MARC s'aixeca. Abraça la Berta per l'esquena.*

Osvald! Què fas? T'has tornat boig? Deixa'm estar! Deixa'm!

*Canvi d'actitud, de to, potser de llum.*

MARC: Guapíssima!

BERTA: Marc, em pensava que dormies. Estava assajant.

MARC: Estic boig per tu, Berta! I no és la bogeria que diuen que em ve del meu pare! És la que m'has provocat tu! Només tu!

BERTA: Marc, sisplau, que em faràs posar vermella. Ens està mirant tothom.

MARC: Que mirin, i que es morin d'enveja.

*Es besen.*

BERTA: Com se'n diu en francès d'això que tenim, Marc? M'ho vas dir l'altre dia i ja no me'n recordo. Era bonic.

MARC: Se'n diu la *joie de vivre*.

BERTA: La *joie de vivre*.

MARC: La Regina parla més bé el francès que tu.

BERTA: Però ella només sap dir «rendez-vous», «fi donc» i «pied de mouton».

MARC: I també «savoir vivre».

BERTA: Que no és el mateix que «la joie de vivre», oi que no?

MARC: No. No és el mateix. La *joie de vivre* és l'alegria de viure. N'hi ha que són tan joves com nosaltres i que sembla que s'hagin de morir demà.

BERTA: O que es vagin morir abans d'ahir.

*Posen el llit de campanya al mig de l'escena, emboliquen entre tots dos la manta, que formi un volum llarg, que posen ajagut sobre el llit. A sobre hi posen la rosa vermella. Entra l'ELISABET i es posa davant del llit. El MARC es treu un xiclet de la butxaca, el desembolica, el comença a mastegar.*

BERTA: Com aquest...

*La Berta surt.*

#### 4 Memòria de teatre II: el rei Ricard III

MARC: Un assaig del Ricard III, de Shakespeare, ara fa un parell d'anys, al Teatre de l'Estat.

Acte primer, escena segona. Un carrer de Londres. Entra el cadàver del rei Enric VI, portat pels seus homes, acompanyat per Lady Ann, la seva viuda. Ricard, és a dir jo, els barra el pas, fa sortir els homes, es queda sola amb Lady Ann i el cadàver del rei assassinat.

*(El MARC barra el pas de l'ELISABET. Són Ricard i Lady Ann. Al darrere de l'ELISABET, el taiüt, o el baiard que ara se suposa que porta el cadàver del marit.)*

MARC: Ann, dolça santa, tingues pietat de mi, no vulguis avorir-me.

ELISABET: Surt del meu pas, per Déu, dimoni fastigós! Tu que has convertit la terra amable en un infern ple de blasfèmies! T'agrada rabejar-te en els teus fets? Doncs aquí en tens l'exemple, carnisser! Mira les ferides que tu mateix has fet, com baden davant teu la seva boca freda, i com sagnen de fresc!

MARC: Estic impressionat.

ELISABET: Torna't vermell! No t'hi tornes? És per la presència del seu assassí que les seves pobres venes escolades tornen a rajar! No ho veus? Els monstres provoquen coses monstruoses! No caurà un llamp del cel sobre el teu cap? No es badarà la terra per engolir-te? No hi ha justícia enlloc?

MARC: Au, dona, ¿no et van ensenyar al col·legi les lleis de la caritat que ens manen tornar bé a canvi de mal, una benedicció per cada ofensa?

ELISABET: ¿Què saps tu de lleis humanes o de manaments divins? Tu que ets pitjor que les bèsties, que poc o molt coneixen totes la pietat.

MARC: És cert. Tens raó. Jo no la conec, la pietat. Per tant no sóc cap bèstia.

ELISABET: És increïble! El diable ha dit la veritat! Fantàstic!

MARC: Jo soc un home.

ELISABET: Aparta aquestes mans!

MARC: Això sí que és fantàstic! Un àngel enfurit! Esgarrapen els àngels? Et prego que em permetis excusar-me d'aquests crims terribles que se suposa que he fet, perfecció divina feta dona!

ELISABET: Tothom sap que els has fet tu, i per ells et maleixo: infecció pestilent amb cara d'home!

MARC: Que guapa estàs així, fora de tu! Escolta'm Ann.

ELISABET: Si em vols veure feliç, penja't d'un arbre!

MARC: Et vull veure feliç d'alguna altra manera.

ELISABET: Doncs et penjaré jo.

MARC: Prou de bestieses! Jo no he matat el teu marit.

ELISABET: Doncs, què? És viu encara?

MARC: No. És mort. I Edward el va matar.

ELISABET: Edward? Mentida! La reina Margarida va veure el teu falcó assassí que regalimava encara de la seva sang! I a ella, els teus germans la van salvar de poc!

MARC: Ella i la seva llengua difamadora em van provocar! Volia carregar-me amb uns crims que eren d'ella!

ELISABET: Tu no necessites ningú per provocar-te! El teu cervell retorçat busca tot sol la sang! No vas matar aquest rei?

MARC: M'ho preguntes així? De dret? No saps que no sé dir mentides?

ELISABET: El vas matar?

MARC: T'ho admeto. Sí.

ELISABET: Que m'ho admets? Dius que m'ho admets? Doncs que m'admeti Déu que jo et vegi a l'infern per la mort d'un home tan amable, tan tendre, tan virtuós!

MARC: Perfecte, doncs, per a la glòria del cel. On segur que ara es troba.

ELISABET: I on tu no arribaràs mai.

MARC: Aquell és el seu lloc. No el meu. I m'hauries de donar les gràcies que li escurcés el viatge.

ELISABET: I el teu lloc quin és, miserable?

MARC: Vols que te'l digui?

ELISABET: L'infern és massa bo per a tu.

MARC: No pensava pas en l'infern.

ELISABET: En què pensaves?

MARC: En la teva alcova.

ELISABET: Que l'insomni es passegi per la cambra on tu jeguis!

MARC: L'insomni, sí, aquesta és bona! Tens raó. Fins que no sigui al teu llit no dormiré.

ELISABET: Doncs trigaràs.

MARC: Ann, deixem aquesta brega que no treu cap a res. Digue'm una cosa, ¿el qui va fer les morts del teu marit i d'Edward no és tan blasmable com el qui les va causar?

ELISABET: Causar-les? Què vol dir causar-les? Quina altra causa hi ha fora de tu?

MARC: Tu.

ELISABET: Jo?

MARC: Sí, tu. La teva bellesa ha estat la causa d'aquest efecte. La teva bellesa m'ha empès en aquest somni de emprendre la mort de tothom, si aquest és el preu per passar una hora amb el cap al teu pit, amb el cos entre les teves cames.

ELISABET: Si cregués això que dius, amb aquestes mateixes ungles m'arrencaria de la cara la bellesa.

MARC: I penses que aquest ulls ho suportarien? No! Abans te les arrenco, aquestes ungles!

ELISABET: Em fas mal!

MARC: Només et vull el bé. La teva cara és el sol que m'illumina. No permetré que vulguis amagar aquest sol.

ELISABET: Que una negra nit tapi el teu dia! Surt del pas!

MARC: No hi pots fer res. No pots aturar un riu. No pots posar un fre a les onades de l'oceà. Tu ets la meua vida. Lluites contra la natura volent mal a qui t'estima.

ELISABET: És contra la natura odiar l'home que ha assassinat el meu marit?

MARC: D'un mal en surt un bé. Mira-t'ho així: aquell que t'ha privat del teu marit, t'afavoreix amb un marit millor.

ELISABET: No n'hi ha cap de millor sobre la terra!

MARC: I tant que sí.

ELISABET: On és?

MARC: Aquí. (...)

*ELISABET li escup a la cara.*

MARC: Per què m'has escopit?

ELISABET: Ves-te'n! Infectes els meus ulls!

MARC: Més aviat són aquestes baves teves, les que han infectat els meus ulls, Ann.

ELISABET: Tant de bo fossin verí! Tant de bo poguessin donar-te la mort!

MARC: Tant de bo, potser sí! Jo que mai no he plorat, per tu ho he fet, en silenci, sense que ningú no ho sabés. El meu cor que mai no ha suplicat davant de ningú, suplica ara a la meua llengua que parli.

ELISABET: I què hauries de dir?

MARC: No mostris tant de menyspreu en aquests llavis, que son fets per ser besats.

ELISABET: Deixa'm.

MARC: Si és que no em pots perdonar, i allò que vol el teu cor és la venjança, té la meua espasa. Mata'm. Jo he matat el teu marit, és cert. Provocat per la teua bellesa. Mata'm. Vinga. També vaig matar el teu pare per arribar a posseir aquest cos de reina. Saps com entra una punta de metall a dins d'un pit?

Saps com s'ha d'empènyer? Ho saps? Doncs no vacillis! Fes-me pagar sang per sang.

ELISABET: Aixeca't, farsant! Jo no soc un botxí, ni un soldat. Soc una dona.

MARC: Doncs ordena'm que em mati. Això sí que ho sabeu fer, les dones. Digues que no em vols i em mataré. T'obeiré. I l'ànima que surti del meu pit, t'adorarà.

ELISABET: On la tens l'ànima?

MARC: La duc pintada a la cara.

ELISABET: Doncs jo no la vull veure.

MARC: Hauràs d'acucar els ulls, si no la vols veure, perquè la tindràs ben a prop. I a totes hores. Vine aquí, dolça reina, vine.

ELISABET: Prendre una cosa no és el mateix que donar-la.

MARC: Però la cosa és la cosa.

ELISABET: A l'infern et podreixis.

MARC: Dons sigui això l'infern.

ELISABET: Ricard.... Diable...

*El MARC es treu el xiclet de la boca i l'enganxa sota el baiard. Aparta el cadàver del marit. Fan l'amor damunt del baiard.*

MARC: Guaita: així com el teu dit ceneix aquest anell, el teu pit s'emporta a dins el meu cor pobre. Tots dos són teus.

*Canvi sobtat, l'ELISABET s'aixeca d'una revolada.*

ELISABET: Fins aquí ha arribat l'assaig. No et passessis ni un pèl!

MARC: Elisabet...

ELISABET: Ni Elisabet, ni hòsties. Com se t'han de dir a tu, les coses? Eh?

MARC: Tens traça esguerrant-ho tot.

ELISABET: Que jo ho esguerro tot? Què hi ha que es pugui esguerrar? Res, no hi ha res!



MARC: L'assaig, has esguerrat! Tot ho barreges!

ELISABET: No vull tornar-te a veure! Està prou clar?

MARC: No te'm trauràs de sobre. L'assaig continua havent dinat.

ELISABET: Vull dir a fora de l'assaig. Entesos?

MARC: Entesos. Com et poses!

ELISABET: Com em poso?

MARC: Au, va, dona'm l'anell, que és de l'atrezzo.

*L'ELISABET és treu l'anell i li tira. El MARC surt. Torna a entrar la BERTA.*

## 5 El guió de la pel·lícula

*La BERTA i l'ELISABET seuen. Totes dues amb el guió a la mà. La BERTA llegeix. Els fragments que llegeix són, amb petites modificacions, del guió de la pel·lícula Persona, d'Ingmar Bergman.*

ELISABET: Anem a l'altra seqüència.

BERTA: Llegeixo?

ELISABET: Vinga.

BERTA: «Era un home casat. Vam tenir una relació que va durar cinc anys. Després ell se'n va cansar, és clar. Jo estava molt enamorada, això segur, i era el primer. Ho recordo tot plegat com un llarg turment. Llargs períodes de dolor, i després breus moments de... No ho sé. De llum, potser. No sé dir de què. La felicitat no pot ser allò. En el fons és una cosa massa banal. Ara ho penso i em sembla una novella barata. Com si aquella no fos jo. En un cert sentit, mai no va acabar de ser del tot real. No sé com dir-ho. Almenys em sembla que jo no vaig ser molt real per a ell. I tampoc no estic segura de si ell ho era gaire per a mi. Jo el veia com un personatge. Tenia disset anys més que jo. Em parlava de la seva dona, de per què no la podia deixar, i jo feia que sí amb el cap, o que no, i de vegades plorava, però no entenia res d'allò que em deia. El meu dolor era real, això segur. Era el dolor el que em feia sentir que jo formava part d'allò, però d'una manera desagradable. Però tot era com si hagués de ser així, com si no pogués ser de cap més manera, com si ho hagués escrit algú».

*L'ELISABET s'aixeca, s'acosta a la BERTA pel darrere. Li fa un massatge, com abans. La BERTA continua llegint.*

«Molta gent m'ha dit que soc bona escoltant. Té gràcia, oi? I en canvi mai no s'ha molestat ningú en escoltar-me a

mi. Com tu fas ara. Tu m'estàs escoltant. Em penso que ets la primera persona que m'ha escoltat. No puc ser gaire interessant, ja ho sé. Valdria més que llegissis un bon llibre. Déu meu, i no callo! Segur que no t'estic molestant? És tan agradable enraonar. Sents una sensació tan càlida i tan agradable si enraones i t'escolten. Existeixes per a algú. Les actrius ho sabeu això, oi?

*L'ELISABET se'n va cap al fons, cap al finestral, d'esquena a la seva interlocutora.*

Jo em sento com no m'havia sentit mai a la vida. Imagina't, he estat tota la nit enraonant sense parar. He parlat, i tu m'has escoltat. Saps què? La gent hauríem de ser com tu. Saps què vaig pensar quan vaig veure la teva pel·lícula, aquella nit? Quan vaig arribar a casa em vaig mirar al mirall i vaig pensar: "som iguales". No em mal interpretis, tu ets molt més guapa que jo. Però ens assemblem. Em penso que jo em podria convertir en tu si feia un esforç de debò. Un gran esforç. Al límit de les meves forces. Vull dir, per dintre. En canvi tu podries convertir-te en mi així, com qui fa petar els dits, com aquell qui res. Per això ets una gran actriu, oi?. Però la teva ànima seria molt més gran que jo, i sobreeixiria pertot arreu, com si t'haguessis posat uns pantalons tres talles massa petits.»

ELISABET: Prou. Para, para, para... Tanta xerrameca! Això no ho aguantarà ningú. I jo he d'estar tota l'estona sense dir res? No tinc ni una sola frase?

BERTA: Sí. En tens una. Just ara. Em dius: «T'hauries de ficar al llit. Si no, et quedaràs adormida al damunt de la taula».

ELISABET: Ni això no queda clar. El guió només diu que se sent la meua veu. I aleshores ve aquesta frase, sí: «T'hauries de ficar al llit...». I com pot saber l'espectador que aquella és

la meua veu? Si no dic res més en tota la pel·lícula! Bestieses! Quina mena d'història és aquesta? És que ens hem tornat tots bojos, o què?

BERTA: Jo no ho trobo cap bogeria. A mi m'agrada.

ELISABET: És clar. Tu no calles.

BERTA: Però tu estàs tota l'estona en imatge. Ja t'ho has mirat bé?  
Des del començament fins al final.

ELISABET: Tu també, si ho anem a mirar.

BERTA: Tu hi estàs més que jo. I, ben mirat, tu cobres més que jo.

ELISABET: Només faltaria! Que encara cobrés menys! Però qui t'has pensat que ets, tu? Qui t'has pensat que sóc, jo?

BERTA: Tranquilla...

ELISABET: A mi no m'has de dir que estigui tranquila!...

BERTA: Doncs no t'ho diré...

ELISABET: Però de què cony parla aquesta pel·lícula?

BERTA: De l'amor, parla.

ELISABET: De l'amor? Què sabràs tu!

BERTA: De l'amor. De ser per a un altre. I de fer-ho veure.

ELISABET: Doncs a mi em sembla que parla del teatre.

BERTA: I el teatre què és? Ser per a un altre o fer-ho veure?

ELISABET: Fer-ho veure, és clar.

BERTA: Així vols dir que no és un acte d'amor?

ELISABET: I ara què t'empatolles tu amb l'amor? Una bleda, ets. Ja m'ho semblava que ho eres. Però ara ho sé del cert. Una bleda.

BERTA: No entenc per què et poses d'aquesta manera.

ELISABET: L'amor, l'amor, l'amor... Només una vegada el vaig tocar, i em vaig cremar els dits. Deixa'l estar, l'amor.

BERTA: Doncs jo penso que el teatre és un acte d'amor, i que és per això que tu no vols fer-ne. I que aquesta pel·lícula, en el fons, parla del teatre. I que tu ho saps. I que per això et fa por.

ELISABET: Por? A mi?

BERTA: Terror, et fa. Autèntic pànic. Digue'm. Per què es queda mut el teu personatge?

ELISABET: Mira. M'agrada que m'ho preguntis. Perquè la veritat és jo encara no ho he entès.

BERTA: El guió diu que el teu personatge un dia estava representant *Electra*, i que de sobte es va posar a riure. No diu que fos un assaig, diu que era una representació. Que es va posar a riure en plena funció, davant del públic. I que a partir d'aleshores va callar. Que calla. Que no diu res més. Que es queda muda, durant mesos. Els metges descobreixen que no hi ha cap problema fisiològic. Que no vol parlar, senzillament. I li posen al costat el personatge d'aquesta infermera xerraire que faig jo, i que es diu Alma, és a dir Ànima. Per si et puc ajudar. Em fa gràcia que no diu quina *Electra* era, n'hi ha més d'una.

ELISABET: Això ho tinc clar jo. Ha de ser l'*Electra* de Sòfocles, seguríssim.

BERTA: I per què tan segur?

ELISABET: Perquè conec el director i els seus gustos, noia. Perquè el conec molt bé. I perquè sé perfectament d'on l'ha tret, aquesta història.

BERTA: Ah, sí? D'on?

ELISABET: Ve de fa anys. Era una companyia universitària. Ell dirigia. I el Marc feia el paper d'Orestes. Una de les primeres coses que va fer. En un assaig em va agafar el riure. No podia parar.

BERTA: Te'n recordes de què deies?

ELISABET: I tant que me'n recordo. Encara ho podria recitar. Vols que ho faci?

BERTA: Sí, sisplau.

ELISABET: Allà va. Sóc al davant de la porta del palau de Mícnos. Fa anys que espero que el meu germà Orestes torni a casa, a venjar l'assassinat del meu pare Agamemnon. I que mati la nostra mare Clitemnestra, i el seu amant Egíst. Es veu que jo no sóc bona per fer-ho. Que només sóc bona per queixar-me. Les dones ens queixem, els homes agafen l'espasa. Es veu que és així.

Encara no sé que Orestes ja ha arribat. Ell i el seu amic;  
com es diu aquell que no bada mai la boca?

BERTA: Pílades.

ELISABET: Pílades, sí! Això mateix. Per a mi és un dia com els altres. Surt el sol. M'adreço al sol que s'aixeca i enceto el meu plany, com faig cada matí des de fa anys:

«Oh, llum sagrada,  
i aire confós a l'horitzó amb la terra, quants matins  
m'heu sentit pronunciar el meu lament,  
quantes vegades heu sentit aquests punys  
colpejant el meu pit, ferint-lo,  
en aquesta hora que la foscor recula!  
Ah, les meves nits de vetlla! El llit odiós  
que tinc en aquesta casa de vergonya,  
sap com les passo, aquestes nits:  
plorant el pobre pare, Agamemnon,  
que Ares, el deu de les matances, va voler preservar  
allà, a Troia, en terra estranya, i en canvi aquí,  
a casa, la mare i l'home que dorm amb ella,  
igual que els llenyaters asclen un roure,  
li varen badar el cap amb la destreal;  
i ningú més que jo no et va tenir pietat, pare,  
abatut de tan vil i tan trista manera».

El maquillatge em fa més vella. Ja no soc una noia casadora. Esperant la venjança, desitjant la venjança, se m'ha passat l'arròs. M'he quedat per vestir sants. Soltera. Conca. Podrida de desig. I això encara nodreix més la meva fúria.

«I no esperéssiu pas  
que un matí deixareu de sentir aquest plany.

En tant que els meus ulls vegin la llum  
he de cantar, com un rossinyol cec,  
davant la porta del palau del meu pare  
i tothom sentirà el socors que demano:  
¡Oh, casa d'Hades i de Persèfone,  
Hermes terral, Maledicció augusta,  
i vosaltres, fúries, filles dels déus,  
que veieu els qui moren de mala mort,  
que veieu els homes a qui roben la dona,  
veniu, ajudeu-me, vengeu la meva sang  
i envieu-me el germà de retorn, perquè sola  
ja no puc suportar el dolor que fa pes  
a l'altre plat de la balança.»

I aquí entrava el cor. Quinze dones de Micenes que sortien a escena amb un caminar estúpid, que el director deia que era estilitzat, cantant: «Oh filla! Oh filla d'una —i aquí feien una pausa, i un pas com de costat, així, i acabaven la frase— trista mare!». I justament aquí m'agafa el riure. De cop em veig a mi mateixa que cada matí surto a queixar-me, i a colpejar-me el pit com els galls del galliner surten a cantar cada matí. I aquelles dones. I ho trobo tot plegat tan estúpid, tan ridícul, que no em puc estar de riure. I em surt un riure d'aquells que no controles, un riure ximple, que com més esforços fas per aturar-lo, més et surt. Un riure d'aquells que s'encomanen. Al cap de poc tots riem. Tots menys el Marc, que és un pilota, i vol fer mèrits davant del director.

Ell tampoc riu. El director, vull dir. No diu res. Espera que acabem. Espera que reculi l'onada de riure, que s'obri pas un silenci relatiu. Aleshores s'aixeca i diu: «Heu de decidir a quin cantó esteu, si voleu ser actors. I veig que encara no ho sabeu. Un actor ha de saber a quin cantó està. Quan ho sapigueu, podrem continuar». I s'aixeca i se'n va. Allà es va

acabar l'assaig. El vem haver de pregar molt perquè tornés a venir. I al final encara ens va sortir mig bé.

BERTA: És curiós. El Marc me n'havia parlat d'aquesta *Electra*. Però no m'havia dit res d'això.

ELISABET: Ja t'he dit que era un pilota.

BERTA: I encara no entens què li passa al teu personatge?

ELISABET: No.

BERTA: Doncs està ben clar.

ELISABET: Ah, sí?

BERTA: I tant!

ELISABET: I què li passa?

BERTA: Que de cop passa a l'altra banda. I això és l'única cosa que un actor no pot fer. Almenys un actor de teatre.

ELISABET: Què vols dir a l'altra banda? Quina és l'altra banda?

BERTA: Quina ha de ser? (*Assenyala els espectadors.*) La banda d'allà.

*Acompanyant el gest de la BERTA, de sobte una bateria de projectors enlluerna el públic. Quan s'apaguen i els espectadors tornen a veure l'escenari, la BERTA i l'ELISABET no hi són. Al centre de l'escena hi ha en MARC, amb una maleta a cada mà, una molt més grossa que l'altra.*



## 6 Memòria de teatre III: coleòpters

MARC: Aquesta (*per la maleta grossa*) és la del personatge.

Aquesta altra (*per la petita*), és la del viatge.

Aquesta la tinc feta sempre, per si he de sortir uns dies. De bolo, per exemple. O si he d'agafar un avió. Ara de vegades he d'agafar avions. Es prou petita per poder-la portar com a equipatge de cabina.

*L'obre, i va mostrant les coses que diu, abans de tornar-les a desar.*

Hi porto dues mudes de roba interior, una farmaciola amb aspirines, antibiòtics. Un necesser amb mocadors de paper, xampú, desodorant, una pinta, cotó i crema desmaquilladora, una colònia fresca, fulles d'afaitar, unes tisores per arreglar-me la barba, un mirallet còncau, d'augment, uns pantalons i una camisa de recanvi. Un jersei per si fresqueja. Un pijama. Unes sabatilles, mínimes, de tela, perquè no suport trepitjar les rajoles o les moquetes dels hotels i dels teatres amb els peus descalços. No ho suport. Una tovallola. Una ràdio de piles. Llibretes i llapis, sempre, en un compartiment d'accés fàcil des de fora, que no m'obligui a obrir tota la maleta. En compro a tot arreu. Llibretes quadriculades, o de fulls blancs. No m'agraden les llibretes ratllades. Hi ha molts països que només tenen llibretes ratllades, i és com si em diguessin que allà només s'hi pot escriure, però no dibuixar. I a mi m'agrada dibuixar, de tant en tant. Més allò que se m'acut, que no allò que veig. De vegades també m'apunto allò que veig, però per a això porto una càmera.

*M'estimo més que sigui el Marc Garcia Coté el que faci l'exercici de fer, de debò, un maletí petit amb allò que necessiti per estar quatre dies fora de casa, però havent de fer vida de ciutat i assistir,*

*potser, a una visita de mig compromís, i corregeixi el text i reciti el contingut del maletí que li surti, amb minuciositat i detall. Pensant només que hauria de ser un maletí viable als anys seixanta.*

Aquesta altra només és per a aquest espectacle que faig ara. (*Obre la maleta. Comença traient caps de colleccionar insectes, que va apilant, al seu davant.*) Això són les meves colleccions. Soc un especialista en coleòpters. Vaig començar que era una criatura. Ara en tinc més de cinc-mil espèimens. Això no és res. A tot el món es calcula que n'hi ha més de tres-centes mil espècies. Tres-centes mil. Deia Thomas Henry Huxley, el gran biòleg del segle XIX, defensor acarnissat de Darwin i de la seva teoria de l'evolució, que si existia un creador aquest devia sentir debilitat pels coleòpters. Jo també ho dic. Déu estima els coleòpters.

Encara m'agrada molt repassar les caps. I, de tant en tant, encara descobreixo errades de classificació. És que de jovenet era molt presumptuós, i em pensava que ho sabia tot. I no sabia res. Però era jove. Atrevit. Lluminós.

La joventut passa. L'atreviment ensopega amb la vida. La llum es va afeblint.

La meua especialitat són els coccinèlids, com la marieta (*Coccinela septempunctata*), i els crisomèlids com l'escarabat de la patata (*Leptinotarsa decemlineata*), o el de l'alzina (*Lachnaia cilíndrica*). Però això, al capdavant, no ha passat de ser una afició. La meua professió és la física de partícules. Treballo en un laboratori enterrat cinquanta metres sota terra. Allà tinc el meu despatx.

*Ara treu de la maleta diversos elements: una perruca, peces de vestir, elements de maquillatge, amb els quals es va caracteritzant com una persona molt gran, molt anciana.*

De jove em pensava que si arribava a l'edat que ara tinc sentiria la vida al meu darrere com un recorregut molt llarg, molt variat. I en canvi tinc la impressió que tot va ser abans d'ahir. I que si visc encara una mica més, entre el naixement i la mort hi haurà només l'esclafit d'una bombolla de sabó, on tot allò que he viscut seran primer reflexos, coloraines, i de seguida esquitxos, no res.

Jo era petit i fràgil, quan era un nen. Les comes com dos mistos, tenia. I cara de ratolí, amb les dents molt separades. Tothom s'hi veia amb cor, amb mi.

Jo era jo, i era molts alhora. Els altres no ho sabien, però. Es pensaven que no era ningú. Em pegaven. Una vegada em van lligar a un arbre i se'n van anar. Una altra vegada em van tirar la cartera al mar. No em defensava ningú. Feien veure que no ho veien. Les nenes reien.

Jo no plorava. No vaig plorar mai. Ni una llàgrima. Se m'inflava la cara de la ràbia. Se m'inflaven els ulls. Se m'inflava aquesta vena del front. Però no plorava.

A casa em veien les macadures, la roba estripada, els mocadors amb sang. Preguntaven. Jo els deia que havia caigut. Suposo que s'ho creien. O potser no. Tant se me'n dona.

Ho recollia tot. Era un drapaire. Tenia amagatalls per tot arreu. I acumulava tresors.

Quan desapareixia, no em sabia trobar ningú. Només la Fanny. La Fanny era la meva germana. La meva germana tenia sis anys més que jo, però no tenia amigues. Ni amics. Ella sí que m'entenia.

*Apareix l'ELISABET al fons, per un lateral de l'escena.*

Quan va fer divuit anys, el dia de sant Joan, es va penjar. Jo la vaig trobar, al seu *quarto*. Tampoc vaig plorar. A

l'enterrament em van venir a la memòria moltes coses que només sabíem ella i jo. I em va agafar un atac de riure.

A la sortida del cementiri, damunt d'un arbust de romaní, vaig recollir un escarabat de color verd brillant, amb ratlles com metallitzades, de color de coure. Tenia ganes d'aixafar-lo, però no ho vaig fer. Va ser el primer de la meva col·lecció. Jo aleshores encara no sabia que era una *Crisomela americana*, subespècie *americana*. Jo, aleshores, encara no sabia res. I ara que sé coses, també sé que saber-les no ens fa més savis. Que l'única cosa que ens en faria seria, potser, haver conegut un dia de felicitat. Però que fins i tot si l'hem conegut, sempre tindrem el dubte se si realment la felicitat era allò, tan senzill, tan fàcil, i alimentarem el dubte que potser era una altra cosa. Que aquella era la nostra felicitat ho sabrem, finalment, massa tard.

Em pregunten per què m'he quedat solter. Em diuen com m'ho puc fer per viure sol. Sol? Jo? Com els podria fer entendre que des d'aquell dia no ho he estat mai més de sol. Que la Fanny ha vingut amb mi a tot arreu on he anat. Que ha estat el meu costat en tot el que he fet. Que ha suportat el meu mal humor quan les coses han anat malament. Que m'ha fet riure i que ha rigut amb mi quan les coses han anat bé. Ningú no sap per què ric tant. Es pensen que sóc boig. El companys de laboratori m'eviten. Però com que els resultats de la meva feina són únics, no poden prescindir de mi. No em deixen jubilar. I a mi m'agradaria. Per poder estar amb ella. Sempre.

*Mira els espectadors. Riu. De primer silenciosament. La rialla, de mica en mica, li va sacsejant tot el cos, de manera que no se sap ben bé si riu o si plora. Finalment esclafeix una riallada sonora, excessiva. L'ELISABET s'acosta a ell pel darrere, l'abraça, el calma. El bressola, es bressolen tots dos seguint un ritme bàsic, com si es*

*condormissin. Ell acluca els ulls, deixa caure el cap cap a un costat. Sembla que s'adormi. L'ELISABET parla des del seu darrere.*

ELISABET: Dorm. Descansa. No et farà mal ningú. Ningú riurà de tu. Mai més. Mai més. Els meus braços et protegeixen de tot. A dins dels meus braços pots estar tranquil amb les teves coses, amb les teves colleccions, amb els teus llibres, amb els teus somnis. Un dia em vas dir que somiaves els primers instants de l'univers. Quan l'univers era tan jove que encara no existia el temps, em vas dir. I un altra dia em vas dir que allò que m'havies dit ja era podridura, que somiaves l'univers encara molt més jove, quan tot era pura energia, quan el pes de la matèria no havia vingut a contaminar-ho tot amb la seva presència, quan tot era llum. I jo t'acaronava el cap. I tu escrivies fórmules a la pissarra.

*Sembla que el MARC es desperta. Es posa una mà a la butxaca i en treu un estoig. Podria ser d'un anell, d'una joia.*

MARC: Té.

ELISABET: Què em dones?

MARC: És un regal.

ELISABET (*Obre l'estoig*): Extraordinari!

MARC: És un curculiònid. Mira aquest color vermell ataronjat.

I aquesta punta al davant, que sembla un bec, o un morro.

ELISABET: Com se diu?

MARC: És el *Rhynchophorus ferrugineus*. El morrut vermell, l'escarabat que es menja les fulles de les palmeres i les mata. No has vist que totes les palmeres s'estan morint? No has vist la tristesa dels nostres passeigs marítims, entre els monstres de l'especulació i les platges plenes de carnassa que es torra sota el sol? Això ho fa ell. Tot sol.

ELISABET: Sembla un robí. Una joia.

MARC: És una joia.

*Desa les capsas a la maleta grossa. Després es va traient els aplics i els elements de vestuari que li han servit per caracteritzar-se. Els desa a la maleta. La tanca. Deixa la maleta grossa al costat de la petita, al costat totes dues de la seva tomba. Obre la maleta petita, en treu una càmera de fotografiar Polaroid. L'ELISABET travessa el primer terme de l'escenari, mirant-se la mà on sosté el regal, com si es mirés un anell valuosíssim.*

ELISABET: Vens amb mi?

MARC: De seguida.

*El MARC fotografia el públic amb la càmera Polaroid. Un parell de vegades. Observa com es van formant les imatges que ha pres. Després es treu la rosa de la solapa. La deixa damunt la seva tomba. I al seu costat les fotos Polaroid.*

ELISABET: A tu t'agrada aquest final d'escena?

MARC: Què li passa a l'escena?

ELISABET: Si només fos aquesta escena! Tota la peça és una bona bestiesa.

MARC: No exageris. A mi no m'ho sembla.

ELISABET: Sí. Ja ho sé que l'autor està entusiasmat amb tu. Però què sabrà de teatre aquest home? No és un científic?

MARC: És químic. I músic. Toca de memòria tota l'obra per a piano de Mendelssohn.

ELISABET: Un bon grillat, és. Maletes, escarabats, fantasmes, màquines de retratar, i blablablablablablaba... I la meva rèplica? Què me'n dius de la meva rèplica? Perquè només en tinc una, de rèplica! Una rèplica! El fantasma del pare de Hamlet té tota una escena. I jo tinc una rèplica! «Dorm», et dic. Això he de dir? Et sembla que t'he de dir això? Són

els espectadors els que s'adormiran. No aguantarem ni una setmana.

MARC: Una setmana sí, dona. Una setmana sí. I quatre també. I després farem gira. Saps què em deia el meu pare?

ELISABET: Què et deia?

MARC: Que la gent ve al teatre a veure els actors. Com qui va de visita. Venen a passar una estona amb nosaltres I que en el fons tant se val allò que fem.... mentre no els molestem gaire.

ELISABET: Això deia?

MARC: Això.

ELISABET: Però el teu pare no era metge?

MARC: Uròleg. Tota la vida ensumant pixarades.

ELISABET: Deu ser per això que sabia tant de teatre, oi? Au va, que s'ha fet tard. Encara se'ns escaparà l'últim autobús.

MARC: No tinc temps de dutxar-me?

ELISABET: Si vas de pressa...

MARC: Corro. Sopem junts?

ELISABET: A casa teva?

MARC: Tinc una ampolla de vi.

ELISABET: Au, corre a dutxar-te.

MARC: És el *Rhynchophorus ferrugineus*! És el *Rhynchophorus ferrugineus*! És el *Rhynchophorus ferrugineus*!

*Agafa les maletes i surt.*

## 7 In medias res

*La BERTA i l'ELISABET discuteixen. No sabem de què. L'escena comença en el punt més alt de la discussió. No sabem què l'ha provocada. No sabem de què parlen, però han arribat molt amunt. L'ELISABET crida. La BERTA potser alçarà la veu per fer-se sentir en algun moment, però, en general, és com si l'una estigués fora de si i l'altra estigués, bastant exactament, en si.*

ELISABET: Ah, no! Si t'has pensat que t'ho deixaria passar, estàs equivocada, nena! Molt equivocada! Però que molt! Només faltaria això!

BERTA: Ja ho he entès!!! Ja ho he entès!! Ja ho he entès! No cal que m'escridassis. Molt bé, molt bé...

ELISABET: Però tu de què vas? Ets a casa meva, saps?

BERTA: I vols dir que a casa teva tu pots cridar tant com vulguis?

ELISABET: També.

BERTA: Segurament tens raó. Crida, dona, crida. Desfoga't. Qui t'ha de sentir? El vell aquell que viu amb el seu gos a l'altra punta de l'illa? Segur que és sord com una campana. Això si no és mort! Crida!

ELISABET: Aaaaaaaahhhh!!!

BERTA: Ja has acabat?

ELISABET: Sí!... No!!

BERTA: Doncs crida més!

ELISABET: Aaaaaahhhh!

BERTA: Et quedaràs afònica. Pel paper que has de fer, perfecte.

ELISABET: A casa meva puc cridar tant com vulgui! I tu no em pots dir segons què!

BERTA: Ah, no?

ELISABET: No.

BERTA: Doncs fes-te pagues que no t'he dit res.

ELISABET: Però ho has dit.



BERTA: Fes com si no.

ELISABET: Puc fer veure que no ho he sentit.

BERTA: Perfecte. Fes-ho.

ELISABET: Ho puc provar.

BERTA: Fantàstic.

ELISABET: Imbècil.

BERTA: Ben mirat, tampoc era tan terrible...

ELISABET: Puc fer veure que no ho he sentit!

BERTA: Entesos, entesos. Parlem d'una altra cosa.

ELISABET: Parlem d'una altra cosa.

BERTA: És fàcil de dir, «parlem d'una altra cosa», però de què parlem? Dels mobles? De les parets? De la finestra? Dels arbres? Això mateix. Parlem dels arbres. Parlem del bosc. Ja està: parlem dels bolets! T'agraden els bolets? Menges bolets? Fas algun plat especial a base de bolets?

ELISABET: De debò que ho penses?

BERTA: Que t'agraden els bolets?

ELISABET: Què dius de bolets? Tu estàs... ? No.

BERTA: Doncs què?

ELISABET: Penses que jo en vaig tenir la culpa.

BERTA: La culpa. La culpa! Jo no he dit res de culpa! La culpa! Qui sap què és això de la culpa! La culpa! És una paraula que no suporto. Fa mal només de dir-la.

ELISABET: Has dit que si no m'hagués conegut potser encara seria viu.

BERTA: Potser sí que he dit això. Però com podia haver dit una altra cosa. No pensava el que deia. I ara què vols que hi faci? No havíem quedat que no ho havies sentit?

ELISABET: No ho havies d'haver dit.

BERTA: Tornarem a començar?

ELISABET: No ho havies d'haver dit, perquè jo tampoc no m'ho puc treure del cap. No m'ho puc treure del cap. Era a mi que m'agradaven els cavalls. A mi! De tota la vida! Ell només els

veia pasturant als prats, quan passava amb el cotxe. Soc jo la que va aprendre a muntar quan tenia deu anys. Jo li vaig ficar al cap.

BERTA: Què se sent?

ELISABET: Què vols dir?

BERTA: Què se sent dominant una bèstia tan grossa?

ELISABET: No. T'equivoques. Amb això t'equivoques.

BERTA: Segur que m'equivoco?

ELISABET: I tant que t'equivoques. No se sap qui domina a qui, saps? Quan t'arribes a entendre bé amb un cavall, tu i ell formeu una cosa diferent. T'endevina la voluntat, sap on vols anar, sap quan vols que galopi. No cal que facis servir els esperons, ni les regnes, ni els genolls. T'endevina. I tu li endevines la força. La sents. Aquell poder és teu. Tu no has muntat mai a cavall, oi?

BERTA: No.

ELISABET: És evident.

BERTA: Segur que m'estàs parlant de muntar a cavall?

ELISABET: Què dius?

BERTA: No res. En tot cas, jo no he dit res de culpa.

ELISABET: Tu l'estimaves, és clar.

BERTA: Sí. És clar que sí.

ELISABET: Com?

BERTA: Què vol dir, com?

ELISABET: Com l'estimaves?

BERTA: Com l'estimava? Amb tota l'ànima.

ELISABET: Amb l'ànima! Mira tu...

BERTA: Què passa?

ELISABET: No res. Em fa gràcia.

BERTA: I tu?

ELISABET: Jo, què?

BERTA: Te l'estimaves tu?

ELISABET: Jo em deixava estimar.

BERTA: No. Ell no t'estimava.

ELISABET: I tu què saps?

BERTA: No sé gaires coses, però aquesta la sé.

ELISABET: Doncs em deixava voler, digue-ho com vulguis.

BERTA: Diguem que se't follava.

ELISABET: Diguem que me'l follava.

BERTA: Doncs diguem que follàveu. Et sembla bé? Follàveu. Entesos. Això ja ho sabia. No és cap novetat. Follàveu i muntàveu a cavall. No sé què fèieu primer i què després. O potser follàveu dalt del cavall. No, això no. Deu ser més incòmode que follar dins d'un cotxe. I més desabrigat. No tenen calefacció els cavalls, oi? O potser follàveu a la quadra, que és romàntic. I després per més que et dutxis no t'acabes de treure mai la pudor de fems. Jo la notava, la pudor de fems. No et pensis que no la notava. La tenia ficada aquí, la pudor de fems. Que et pensaves que notava? El teu perfum? Aquesta merda francesa que et poses? No. Notava els fems.

ELISABET: Vols callar?

BERTA: No.

ELISABET: És mort, Berta.

BERTA: Ja ho sé.

ELISABET: I no en va tenir la culpa ningú.

BERTA: Ja ho sé.

ELISABET: Va ser un accident. Un accident estúpid.

BERTA: Ja ho sé.

ELISABET: I tu te l'estimaves amb tota l'ànima.

BERTA: Sí, però no m'agrada sentir-t'ho dir a tu. No m'agrada.

No m'agrada. No m'agrada.

ELISABET: Però jo també ho sé que era així. Sé que l'estimaves. I que ell t'estimava a tu.

BERTA: Però follava amb tu.

ELISABET: Nena, sisplau...

*S'abracen. La BERTA colpeja amb els punys l'esquena de l'ELISABET, però cada cop més feblement, fins que els cops són casi una carícia. Fins que només queda el sacseig del plor. Potser de totes dues.*

## 8 El silenci

*La BERTA i l'ELISABET acaben la lectura del guió de la pel·lícula.*

BERTA: És l'última seqüència on hi ha diàlegs. Tu tornes a ser al llit de l'hospital. Jo vinc al teu costat, vestida d'infermera, t'incorporo, amb energia, però amb delicadesa. I et dic a cau d'orella: «Ara escolta'm, repeteix després de mi. No res. No res. No res».

ELISABET: «No res».

BERTA: «Bé. Així està bé. Així és com ha de ser».

ELISABET: No hi ha més diàleg. Tota la resta és guió d'imatges.

BERTA: No res. Així és com ha de ser.

ELISABET: No res.

BERTA: No queda clar si és un somni o si és una escena real.

ELISABET: No queda clar on s'acaba el somni.

BERTA: No.

ELISABET: Seu. Aquí, al meu costat, davant de la finestra. Mira.

BERTA: Què miro?

ELISABET: El que vulguis. Tria.

BERTA: No hi ha gran cosa per triar. El mar és avorrit. El cel és avorrit. Totes les illes s'assemblen. El camí, podrien asfaltar-lo, hi ha molta pols. Segur que quan cauen quatre gotes, o quan la neu es desfà, és un fangar. Les escales, déu n'hi do. Més de noranta graons has dit, oi?

ELISABET: Noranta-sis.

BERTA: Els arbres...

ELISABET: També són avorrits?

BERTA: No. Els arbres, no.

ELISABET: Només et recordes que tens cabells al cap quan les puntes s'obren, quan a la perruqueria te'ls cremen, o quan se't tornen blancs. En aquests país n'hi ha tants, d'arbres, que arriba un moment que és com si no els veiés.

BERTA: Jo sí que els veig.

ELISABET: No en sé els noms. No els he sabut mai.

BERTA: Allò són bedolls. Aquell d'allà és un faig. Aquell és un pi roig. El del revolt, el més gros, és una píceca.

ELISABET: No és un avet?

BERTA: No. És una píceca.

ELISABET: Ens morim i no sabem quin arbre tenim davant de casa.

BERTA: Una píceca.

ELISABET: Ens morim i no sabem quin arbre tenim davant.

BERTA: Vaig llegir que uns botànics de la universitat d'Uppsala havien descobert una píceca que tenia un sistema d'arrels de gairebé deu-mil anys d'edat.

ELISABET: Ens morim i no sabem quin arbre tenim.

BERTA: Allò que veiem, el tronc i les branques, no és l'arbre. És la meitat de l'arbre. L'ànima de l'arbre són les arrels. Allò que hi ha fora es pot morir. Si les arrels encara son vives, pot néixer un arbre nou.

ELISABET: Ens morim i no sabem quin arbre.

BERTA: I després d'aquest un altre, i un altre, i un altre.

ELISABET: Ens morim i no sabem quin.

BERTA: És com una immortalitat petita. Deu ser per això que els antics habitants d'aquests boscos adoraven els arbres.

ELISABET: Ens morim i no sabem.

BERTA: L'escorça dels bedolls no es podreix mai, i les pícees no es moren.

ELISABET: Ens morim i no.

BERTA: Pel camí s'acosta algú, a cavall. Ve al pas, tranquil·lament.

ELISABET: Ens morim i.

BERTA: Lliga el cavall al peu de l'escala, com a les pel·lícules de l'oest. Ara mira cap aquí dalt. Ara el conec.

ELISABET: Ens morim.

BERTA: L'amor viu sota terra, com una arrel. Sempre pot néixer un arbre nou. Me'n vaig, Elisabet. M'esperen.

ELISABET: Ens.

BERTA: Repeteix després de mi: no res. No res. No res.

ELISABET *prova de parlar. No pot articular res.*

BERTA: Bé. Així està bé. Així és com ha de ser.

*ELISABET alça la mà, com una salutació, o potser com si volgués aturar alguna cosa.*

BERTA: Adéu. Aviat passarà el transbordador.

*L'ELISABET creua les mans damunt del pit. Acota el cap. La BERTA recull la seva bossa, surt per la porta, la tanca al seu darrere. Desapareix. La llum comença a ser crepuscular. El silenci és perfecte. L'ELISABET agafa la grossa «maleta del personatge» de l'escena de Coleòpters. L'obre i la posa al centre de l'escena. Hi va desant accessoris —la foto d'en MARC, els estris de prendre el te, potser els coixins del sofà...— quan acaba, es comença a treure la roba i va deixant cada peça, curiosament plegada, a la maleta, fins que queda completament nua. Aleshores treu de la maleta una càmera Polaroid i fotografia els espectadors. Deixa la foto a la lleixa on hi havia la foto del MARC, hi posa a sobre la rosa vermella. Tanca la maleta. Surt per la porta. La llum de crepuscle va deixant lloc al: Fosc final.*

NOTA:

El text usa amb molta llibertat diversos materials clàssics, reescrits sempre per l'autor en funció de les seves preferències estilístiques i de la coherència del joc. D'altra banda aquests préstecs formen part del joc d'una manera tan òbvia, que just és reconèixer d'on parteixen. Són l'*Electra* de Sòfocles (a partir de la traducció de Carles Riba), el *Ricard III* de Shakespeare (a partir de la traducció de Josep Maria de Sagarra, però completament proficat, i amb afegits), els *Espectres* d'Ibsen (a partir de la traducció de Feliu Formosa) i el guió de la pel·lícula *Persona*, d'Ingmar Bergman.





## Joan Casas. Trajectòria professional

(L'Hospitalet, 1950) Fill d'una família de classe treballadora, es forma artísticament en el marc del moviment del Teatre Independent, entre els anys 1967 i 1982.

Escriptor. Crític teatral. Articulista. Traductor. Membre de l'equip que va crear la revista *Escena*, crític al *Diari de Barcelona*, a l'*Avui* i a la revista *Serra d'Or*, director de la segona època de la revista (*Pausa.*), de pensament teatral, i de l'última etapa de la revista *Estudis Escènics*. Professor jubilat de Teoria i Història del Teatre, Crítica i Escripura Dramàtica a l'ESAD de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Autor d'assaigs articles i pròlegs sobre temes teatrals, de nombrosos treballs de traducció literària i dramàtica (del francès, l'italià, el portuguès i el grec modern, i, com a assessor literari, també del rus i del búlgar), d'un breu assaig i antologia de textos sobre Diderot (*Diderot i el Teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1986), de la selecció de textos clàssics i de la introducció del volum *L'escena antiga* (Barcelona, Ed. Adesiara, 2017), i de la introducció del volum que conté les traduccions en versos decasíl·labs de totes les tragèdies de Sòfocles (*Sòfocles*, Comanegra / IT, 2019) de les quals és coautor (*Èdip Rei*, *Èdip a Colonos*, *Les dones de Traquis*) amb en Feliu Formosa.

### Obra literària

- Narrativa: *Pols de terrat* (1980, reed. 2005), *Fora de casa* (2008)
- Prosa: *Amb la terra a la cintura* (2010), *Illa de Grècia* (2014)
- Poesia: *Tres quaderns* (1986), *Amb efecte* (1987), *Pols al retrovisor* (1989) —aquestes dos últims llibres escrits en

col·laboració amb en Feliu Formosa—, *Tres quaderns més* (1995), *Del quadern número set* (2003), *Illes* (2005)

- Teatre: Entre 1978 i 1989 estrena traduccions, adaptacions, dramaturgies i textos propis en castellà i català, amb diverses companyies independents. La seva obra teatral estrenada posteriorment en català inclou una versió del *Banquet de Plató* concebuda i dirigida per Iago Pericot (Barcelona, Romea, 1989), estrenada després en francès (Montalban i Tolosa) i en castellà (Mèrida i Madrid), així com les peces *Ready Made* (Barcelona, Romea, 1991) i *Nus* (Barcelona, Poliorama, 1993).

*Nus* ha estat traduïda al castellà, al francès, a l'anglès, al rus i a l'ucraïnès, i estrenada al País Basc i a Madrid (1993), a Colòmbia (Medellín, 1995), a Xile (Santiago, 1995), a Mèxic (Mèxico D. F., 1995) i a Ucraïna (Txerkassi, 2003). A Rússia ha estat objecte de diversos muntatges (l'últim d'ells a Khabárovsk, 2003) i d'una versió cinematogràfica dirigida pel conegut director Kirill Serebrennikov (1997). El 2000, el director rus establert a Barcelona Boris Rotenstein va muntar una segona versió teatral catalana de *Nus* (Barcelona, Sala Muntaner), el 2012 se'n van estrenar noves posades en escena, en català i en castellà.

L'any 2001, Antoni Chic va presentar la comèdia *La ratlla dels cinquanta* (Barcelona, Sala Muntaner). Aquesta comèdia ha estat versionada al castellà, amb el títol *Cuarentones*, i estrenada a Tenerife per la companyia Zaranda Trup l'any 2002. Una altra versió castellana de la mateixa peça ha estat representada per la companyia de Guadalajara Fuegos Fatuos (2004)

L'estiu de 2004 es va editar, a la revista moscovita *Sovremien-naia Dramaturguia* (Dramaturgia Contemporània), una traducció russa, feta per Nina Avrova, de *Nocturn Corporal*.

*L'últim dia de la creació* ha estat traduïda al neerlandès i es va estrenar a Holanda (Breda, Festival de peces en un acte) el

mes de maig de 2003. El 2006 va ser traduïda al francès (Cedric Chayrousse, Neus Vila i Aurélie Rolin) per ser editada (Ed. de l'Amandier) i estrenada a París. L'any el 2010, a la revista *Inostrannaia Literatura*, se'n va publicar la versió russa, també de Nina Avrova.

L'any 2005 va estrenar la peça *Elles mateixes*, i el 2011 *Regla de tres*.

Continuen sense conèixer escenari les peces publicades en volum: *Al restaurant* (1993, Ed.62), *Nocturn Corporal* (1993, Ed. de la Diputació d'Alacant), així com les peces breus publicades en revistes o publicacions col·lectives *La platja*, *H. M.* o *Els escriptors han de ser idiotes*, *El vincl* i *Els jugadors*.

El 1991 va col·laborar en el guió de l'espectacle d'ombres *Carmen*, del Teatre de la Fanfarra, i el 1996 en l'espectacle de titelles *Constantina*, d'Anna Maria Moix i Mariona Masgrau.

Ha col·laborat també en diversos espectacles i recitals de l'ac-triu i cantant Ester Formosa.

Ha obtingut els premis literaris: Victor Català 1979 de nar-racions (per *Pols de terrat*), Miquel de Palol 1985 de poesia (per *Tres quaderns*), Ciutat de Palma 1986 de poesia (Juntament amb Feliu Formosa, per *Amb efecte*), Ignasi Iglésias 1990, de teatre, i Premi de la Crítica de Serra d'Or (per *Nus*), Ciutat d'Alcoi de Teatre, 1993 (per *Nocturn corporal*), i Rovira i Virgili d'Assaig 2009 (per *Amb la terra a la cintura*).

La seva tasca com a traductor (que comprèn gairebé un cente-nar de títols) ha estat reconeguda pels premis Giovanni Pontiero 2003 (per *No entris tan de pressa en aquesta nit obscura*, novel·la d'Antonio Lobo Antunes) i Jordi Domènech 2005 (per *Tard, molt tard, de nit entrada*, poemari de Iannis Ritsos).





