

# La dramaturgia professional en un context hostil

Jordi CASANOVAS GÜELL

ORCID: 0000-0002-8262-1200

[info@jordicasanovas.net](mailto:info@jordicasanovas.net)

NOTA BIOGRÀFICA: Quan tenia tres anys, imitava Elvis Presley pels carrers de la seva vila natal. La seva mare li deia que s'havia de dedicar al teatre. Quan en tenia nou, extreia els motorets de les nines parlants de la seva germana per muntar-los en cotxes teledirigits que ell mateix inventava. Els veïns li deien que havia d'estudiar per ser enginyer. Als catorze, el metge que li tractava l'únic atac epilèptic que patiria li va dir que mai no havia de beure alcohol ni prendre drogues. Quan en va fer divuit, es va matricular a Enginyeria Superior de Telecomunicacions. Decebut, va voler apuntar-se al curs de cuina d'un centre cívic i, com que no quedaven places, es va matricular a l'únic curs amb places lliures: el de teatre. Al cap d'uns anys ja s'hi dedicava professionalment: n'escrivia, en dirigia i en produïa. Va muntar una companyia, va endegar una sala, va inventar un torneig de dramaturgia i també va impulsar una productora dedicada a la dramaturgia catalana. Ha rebut alguns premis, que l'han esperonat a superar-se, i ara viu molt feliç amb la Blanca i en Pep.

## Resum

Les crisis no són cap oportunitat. Les crisis són moments de gran dificultat, d'incertesa i de dolor. La nostra feina, l'escriptura teatral o la dramaturgia, és una professió fràgil i de naturalesa incerta, però també és un ofici de llarg recorregut, que convé professionalitzar i prendre's molt seriosament. Sovint associem l'escriptura dramàtica a algun concepte romàntic d'autoria, però convé que l'autor teatral tingui coneixements de tots els engranatges que conformen el sistema industrial, públic i privat del teatre. Què espera de nosaltres aquesta indústria i què hi podem aportar? Quines són les eines que té un professional de la dramaturgia per fer possible que el seu ofici sigui viable, artísticament i econòmicament? Quins són els models que escapen dels tòpics més romàntics d'autoria? Quines són les estratègies o models que pot endegar un professional de la dramaturgia a fi de consolidar la seva carrera? Quins són els mecanismes de producció que poden dotar de llibertat i de continuïtat la creació textual escènica?

**Paraules clau:** crisi, dramaturgia, professionalització, teatre català, internacionalització

Jordi CASANOVAS GÜELL

## La dramaturgia professional en un context hostil

### La crisi no és cap oportunitat

Hi ha una certa temptació d'idealitzar les crisis com a moments d'oportunitat. Això passa perquè s'observen a posteriori i des de la mirada d'aquells que les han pogut superar amb cert èxit. Però les crisis són terribles. Ningú no vol trobar-se en un àmbit econòmic com el que ens deixava la crisi del 2008, ni com el que ens deixarà l'actual crisi derivada de la pandèmia, ni tampoc com el que ens deixa el progressiu empobriment del sistema cultural de casa nostra.

Normalment, aquestes afirmacions provenen de persones que, afortunadament, viuen la creació artística des d'una posició econòmicament molt còmoda i gairebé sempre per motius aliens a la seva pròpia producció artística. Perquè ells saben, conscientment o inconscientment que, mentre no hi hagi transvasament cultural entre classes, no perillarà l'hegemonia elitista i classista en l'àmbit de la indústria cultural.

El que sí que és cert és que aquells qui, tot mirant de sobreviure i superar els moments de crisi, inventen o reformulen la seva manera de treballar i, acompanyats de molta sort, se'n surten, en treuen uns coneixements i unes fórmules que segurament els seran molt útils per créixer i per seguir treballant quan arribin altres èpoques de major prosperitat.

És a dir, la crisi no és una oportunitat. Però, qui supera una crisi probablement tindrà recursos per desenvolupar una carrera artística de llarga durada.

Explicaré alguns dels invents o de les fórmules personals que afortunadament em van salvar quan totes les portes, totes les possibilitats o totes les vies convencionals semblaven saturades o inexistents, ja fos per la crisi de cada moment o per les característiques endèmiques del propi sistema teatral.

### El context hostil

Primer, permeteu-me que em centri en el títol que he plantejat. El context hostil. El moment de crisi pròpiament és el context hostil, però també hi ha altres factors que fan que el moment tingui encara una major hostilitat.

No pretén ser, aquest, un llistat de greuges ni de queixes sobre el sector. Tenim el sector que tenim i, possiblement, algun dia un grup de gent el podrà canviar però, si això s'acaba produint, va per llarg.

Ara mateix, ens cal saber radiografiar quins són els tics i els defectes, així com també les virtuts, del nostre propi sistema per mirar de trobar les maneres, les esclertes, les fórmules per continuar desenvolupant una carrera en el camp de la dramàtúrgia que sigui sostenible —tant en el pla econòmic com en de la salut mental i física—, que sigui contínua i que sigui satisfactòria i honesta per a un mateix.

Mostraré tres punts, que no esdevenen un llistat ni complet ni objectiu. Tres punts que, des de la meua mirada, poden determinar negativament la continuïtat d'un professional de la dramàtúrgia.

### *Envelliment del circuit teatral català*

Fa més de quaranta anys, es va «resetejar» el sistema cultural i teatral català. En aquell moment gent molt jove va emprendre propostes de risc, va trencar amb la dictadura i, a la vegada, va rebre un gran suport per part de les institucions. Mai més es veuran gires com les que es contractaven en aquells temps. Mai més es veuran operacions de suport per comprar teatres com les que es van veure en aquell temps. Mai més es veuran campanyes de promoció a creadors com les que es van viure llavors. Aquell és un temps passat.

Malauradament, en molts d'aquests casos s'ha produït un efecte curiós, qui arriba a tal posició es creu plenament mereixedor de totes les ajudes que ha rebut i no pensa que hagi de retornar res, simplement creu que ho ha de gaudir i aprofitar personalment.

Aquest ensenyament moral no només ha quedat en la gent d'aquella generació, tret d'algunes honorables excepcions, sinó que també ha impregnat moltes generacions que han arribat posteriorment.

Aquestes persones van rebre, i alguns encara reben, molts recursos pel fet d'haver iniciat la seva carrera en el moment que la van iniciar. Per un cop de sort. Pel privilegi d'haver viscut aquell moment, així com d'altres, això no ho negaré, vam tenir el privilegi de pescar algunes de les últimes oportunitats abans que la crisi les fes desaparèixer.

Aquest llast, que ara comença a desaparèixer en l'àmbit de les subvencions i en la presència a les cartelleres, ha dificultat molt la consolidació i el creixement de projectes que, en condicions normals, s'haurien fet molt més grans i més forts.

I un exemple aparentment molt banal és que totes les companyies que van aconseguir un impacte molt fort socialment són aquelles que van realitzar una ficció a TV3. La televisió catalana ha creat i, en una mesura menor, encara crea, un petit *star system* català. Quan a la televisió els responsables van envellint, el nivell de risc, per motius perfectament lògics, va minvant. El mateix mal que pateix la televisió catalana, també la pateix bona part del sistema teatral català.

I també passa en el cas dels espectadors. Ens cal una regeneració molt forta per passar d'aquell públic que va vibrar i va trobar que el teatre català li parlava del que li interessava quan tenia vint anys i el que l'ha de viure ara.

Aquell públic també és el que té molta veu a molts mitjans i sovint la nostàlgia els juga males passades. Òbviament el que van veure i viure als vint anys era molt millor que el que veuen ara. A mi també em passa. Però això no és perquè la creació hagi perdut qualitat, és perquè la capacitat de sorpresa i embadaliment era més gran quan tots teníem aquella edat.

Vull remarcar que envellir, ser un creador o un gestor amb molta experiència, no és cap tret negatiu per ell mateix. Al contrari. Aspiro a fer-me vell i seguir aprenent i seguir provant. Ara, el tret negatiu és el de no veure que cal saber aportar un retorn, el de no ser conscient de totes les ajudes rebudes i que cal retornar d'alguna manera a la societat allò rebut que t'ha permès viure una carrera artística.

Si en fóssim conscients, la venda del teatre Victòria, un teatre que es va comprar amb l'ajuda de les institucions, hauria repercutit en tot el teixit creatiu. No ha estat així.

### *Nepotisme als teatres públics*

Si una persona es vol dedicar a provar i arriscar en l'àmbit de la dramaturgia (en la seva part més artística, la seva part més de recerca entre les ombres), té dues opcions possibles: O tenir una vida assegurada gràcies a la comoditat que li dona la posició econòmica de la seva família o tenir ajudes, beques o encàrrecs remunerats per a escriure.

Alguns diran que cal treballar en altres coses i escriure a les estones lliures. Això sempre ho diran els que ja estan acomodats. És una gran mentida. Díficilment una persona que dedica vuit hores al dia a un jornada laboral i després destina el temps lliure a escriure, assolirà els nivells de perfeccionament als que arriba una persona que pot dedicar totes les hores del dia a aquesta tasca.

Altres cop ens hem de protegir dels puristes de la creació perquè són els que, segurament, no han de pagar cap factura. Ara, si la vostra manera d'afrontar la creació artística és apocalíptica, absolutament austera i aïllada de tot projecte familiar, el que explicaré més endavant segur que no us interessarà gens.

Tornant als teatres públics com a font de treball per créixer en la professió. A casa nostra amb prou feines tenim dos o tres teatres eminentment públics, és a dir, que poden arriscar en els seus continguts sense dependre exclusivament de les taquilles: Lliure, TNC i Beckett, a més de dos festivals, Grec i Temporada Alta.

Si les direccions d'aquests tres espais, i d'aquests dos festivals, és a dir cinc persones, no estan interessades en els textos teatrals d'un mateix, la cosa es posa francament magra. Serà molt difícil que aquest professional rebi encàrrecs o beques. Serà molt difícil seguir experimentant fins a trobar fons i formes trencadors, innovadors o socialment rellevants. Serà molt difícil continuar sent dramaturga o dramaturg.

És més, molts professionals incipients cauen en la desesperació i tendeixen a pensar que la seva feina no val res perquè un total de cinc persones, només cinc persones, no la troben interessant. Són massa poques persones

per determinar una carrera. Tenim un país massa petit. Un sistema massa petit. I n'hem de ser conscients.

En molts casos, aquestes persones al capdavant d'aquestes institucions, conscients de la situació, concentren els recursos de què disposen en aquells creadors que els són més interessants o que, directament, els són més propers. És llavors quan es produeix aquest nepotisme tan evident als nostres ulls si analitzem les cartelleres dels últims vint anys i que sovint desmoralitza fins i tot al més motivat, que abandona la seva carrera perquè no troba la manera de fer-la sostenible.

Per tant, si hi ha renovació en un teatre i no ets dels agraciats, no formes part de la llista de noms que donen suport a la candidatura i et cal buscar alternatives.

### *País amb el consum cultural per capita dels més baixos d'Europa*

Tercer punt, però podria haver estat el primer. Hem de ser conscients d'on ens trobem.

Espanya és un dels països d'Europa on el consum de cultura per llar és més baix que la mitjana. I Catalunya és una de les comunitats on el consum de teatre o cinema per llar és el més baix de tot Espanya, sent superada per més del doble per comunitats com la de Madrid o d'altres com Navarra o el País Valencià. Segons estadístiques de 2015 i de 2019, respectivament.

Sovint obviem això, que a Catalunya no es consumeix gaire teatre. Viure del teatre a Catalunya, per tant, és més difícil que a Madrid, i molt més difícil que a Berlín. Tots els exemples que ens vinguin d'aquells llocs sempre han de ser posats en dubte i valorats des de la perspectiva que ens dona tenir totes aquestes dades a la mà.

### **Dirigir-se / Produir-se / Buscar-se espai**

Aquesta radiografia, que pot tenir un punt de catastròfica, no pretén enviar un missatge negatiu sinó tot al contrari, fer-nos conscients de la situació per mirar d'explicar d'on poden sorgir les fórmules o maneres per trencar o *hackejar* aquest sistema i penetrar per les seves escletxes.

Quan em pregunten i em diuen que no puc tirar endavant aquest text o aquest projecte, la meva resposta és sempre la mateixa: Dirigeix-te. Porto vint anys escrivint i mai cap director català m'ha demanat un text i l'ha aixecat. Ens els casos en què m'han dirigit altres directors catalans, ha estat perquè he produït el projecte jo o perquè l'he engegat d'alguna altra manera. El que sí que m'ha passat és en altres llocs, en altres contextos, com a Madrid. Sé que és un cas personal, però el vull explicar per mostrar que si una persona que ha tingut la sort d'estrenar molts cops es troba en aquesta complicació, que no es trobarà algú que encara ha d'estrenar.

### *SALA FLYHARD (2010)*

La proposta inicial sempre és dirigir-se, produir-se i buscar-se espai. Tot això es pot veure en el seu màxim exponent amb l'exemple de la Sala Flyhard. El 2010 era justament l'any en què el pic de la crisi econòmica afectava

especialment les arts escèniques de casa nostra. 2010-2012 va ser l'època de decreixement més gran en el nostre sector.

En aquell moment ens vam adonar que, si agafaves una sala de teatre de quaranta localitats i et quedaves tota la taquilla, obtenies més benefici que anant a qualsevol sala de petit format a taquilla amb el percentatge que habitualment es pactava amb les companyies. Era una bogeria. Massa companyies i massa creadors encara continuen treballant en la precarietat, o pitjor, en una precarietat no controlada ni lliure. No tenen possibilitat de donar continuïtat als projectes. La millor manera és muntar-s'ho un mateix. La sala era una proposta il·legal inicialment. Conscients que ens podien tancar al cap de poques setmanes, així ho havíem assumit, sense queixar-nos. Però va passar el temps, van passar els mesos, van passar els anys i es va fer tan important que després vam tenir l'oportunitat de reformar-la i de tenir tots els permisos en regla. La sala es va fer indispensable socialment i ha pogut tenir continuïtat fins ara mateix.

La continuïtat i la permanència a la cartellera són essencials. Malauradament, tenim una sobreproducció, cada vegada els teatres tanquen i els que queden no poden engolir tota aquesta producció. En canvi, per aconseguir rellevància, per arribar al públic ideal de cada espectacle, sigui quin sigui el seu format o la seva temàtica, es necessita temps i continuïtat. Tota obra de teatre té un públic que hi pot estar interessat, però quan limitem el temps d'exhibició a uns pocs dies, no és possible arribar a aquest públic.

Evitàvem l'exigència de noms interpretatius. Quan una autora o un autor es planteja portar una obra de teatre a qualsevol espai teatral de Barcelona ho ha de fer associant-ho a uns noms actorals. Si no ho fa, difícilment podrà tirar endavant aquell projecte. A menys que, torno a remarcar, sigui en el context de sales petites i amb molta precarietat. Si controles la sala, controles aquest factor.

El disseny de producció havia de ser sempre major que l'espai. Dissenyàvem el projecte i escollíem els textos mentre pensàvem que serien capaços d'omplir sales de més capacitat. D'aquesta manera, tenir un potencial de públic més gran del que realment es té garanteix un primer èxit d'espectadors inicials que omplen la sala i permeten donar continuïtat. Cal saber en quin teatre i en quin espai es fa cada funció. S'ha de ser realista i tenir sentit comú, tot i que no hi hagi una fórmula d'èxit que ens garanteixi aquest resultat. Com a professionals de la dramaturgia, també hem de fer-nos aquestes preguntes i mirar de resoldre-les, sobretot quan no tenim aquesta ajuda constant de teatres públics que ens poden donar carta blanca per fer el que vulguem.

A la Sala FlyHard també es va aconseguir la llibertat malgrat la precarietat, perquè no eren les millors condicions econòmiques per treballar, però sí que s'hi podia fer el que s'hi volia i tenir continuïtat tot i la falta de noms.

Aquest va ser, en un moment de crisi, un possible *hackeig* del sistema i, afortunadament, la sala ha continuat, continua i segueix amb el mateix esperit i la mateixa filosofia. És indubtable que els resultats, des de llavors fins ara, són meravellosos.

### VILAFRANCA (2015)

També se situa en un context de crisi, en aquest cas possiblement més personal. A la temporada 2013/14 es canvien les direccions artístiques d'alguns teatres i, personalment, no tenia opció de rebre encàrrecs per part d'aquests espais públics.

Havia tingut la sort d'estrenar *Una història catalana* al TNC, a la Sala Gran. Molts teatres municipals hi estaven interessats, tenien ganes de tenir teatre de gran format, en un moment que les produccions grans de Barcelona no giraven pels teatres municipals. Hi va haver un intent de bastir una gira i concentrar totes les funcions en unes poques setmanes per rebaixar el cost de l'operació, però no va ser possible per diverses circumstàncies, moltes d'elles relacionades amb els obstacles propis del teatre públic.

En parlar-ho amb els teatres, i en veure la necessitat que tenien de programar espectacles teatrals de format gran, vam proposar de girar la idea. Els vam suggerir que compressin dos bolos més que els que habitualment comprarien, per així poder plantejar una gira prou extensa que fes viable bona part de la producció. Aquesta participació dels Teatres Amics en la producció, d'una manera que no els implicava arriscar-se desmesuradament, va fer possible la producció de Vilafranca. Tot això feia viable produir un espectacle de gran format, en apostar per la idea que hi hauria prou públic per a les tres funcions. Alguns dels teatres van complir amb aquesta expectativa, però d'altres no. Tot i així, el ressò i la publicitat derivada de la producció engegada per aquest grup de teatres, va compensar la possible falta de públic en alguna de les funcions. L'operació sortia rodona tant per als teatres com per als creadors, que havíem pogut desenvolupar un projecte teatral de gran format i completament al nostre gust. Finalment, l'espectacle va fer temporada a Barcelona, al Teatre Lliure, i fins i tot es va convertir en una pel·lícula per a la televisió.

És només un exemple, particular, per remarcar que cal fugir de trucar només a les mateixes portes i que hi ha possibilitats que encara ni s'han explorat. I també per tenir present que ens hem de fer una sèrie de preguntes quan pensem en els nostres textos o projectes, com ara: Què demana el mercat? Què fa falta? Què necessitem construir dramàticament que pugui interessar al mercat i al públic?

### Professionalització

De la meua experiència com a productor o director de més de vint muntatges a partir de textos catalans aliens, he pogut recollir alguns dels trets més importants que cal que tingui un professional de la dramaturgia per treballar amb freqüència dins els nostres entorn i context.

### Flexibilitat

Tenir la capacitat de comprendre que el teatre és una feina d'equip, facilitar el diàleg amb els altres creadors i saber que els processos d'assaig són intensos i sorgeixen altres mirades. Confiar en la resta de l'equip com la resta de l'equip confia en allò que un ha escrit.

Per què surt més a compte treballar un text d'un autor estranger quan aquell autor o autora no és un nom referent a casa nostra? Potser la resposta més òbvia és perquè és més còmode, és més fàcil. Ho he patit com a director i com a productor i cada cop he tornat a tenir dubtes de treballar amb autoria autòctona per aquest motiu, perquè no deixa de ser un símptoma d'amateurisme i de poca professionalitat.

### *Rigor*

És important calcular bé les remuneracions necessàries i el temps que caldrà dedicar per fer possible un encàrrec. És essencial no forçar *timings* excessivament baixos. I cal comptar amb allò inesperat. Ser rigorós en l'entrega i ser conscient de qui demana el text i de qui el posarà en escena.

### *Atenció al que interessa a la societat*

Estar molt atent al que interessa a la societat. Al que li preocupa, a allò sobre el que té ganes de fer-se preguntes la resta de persones. Sabem que el teatre és un espai de comunicació entre gent que no es coneix, on un es vol sentir reconfortat algunes vegades i qüestionat unes altres. És important saber a quin públic es van a plantejar les preguntes. Una mirada exclusivament artística i apocalíptica pot portar a grans obres artístiques futures però a una absoluta falta d'ingressos. Hom pot pensar que poden passar les dues coses, però això ocorre molt poques vegades. Desenganyem-nos. El que es pot fer és combinar les dues coses. Jo recomano la combinació, si no és que vinguis d'una família molt benestant. De fet, aquells qui alcen la veu dient que el teatre és poc arriscat i poc exigent, sovint són persones que no necessiten cap mena d'ingrés provinent del teatre i, per tant, saben que si forcen els altres a girar l'espatlla al públic, cauran en la misèria i acabaran renunciant-hi. I deixaran per a ells sols l'espai que no volen abandonar.

No estic parlant de fer un teatre banal, fàcil o estúpid. Evidentment es pot fer aquesta mena de teatre. De fet, un cop el tasses i veus els rèdits econòmics que et dóna, és difícil de creure que val la pena tornar a l'experimentació i al risc, perquè significa viure de nou en la precarietat. Però la naturalesa de l'artista, de la dramaturga, del creador, demana buscar, provar i arriscar.

Per a mi, que vaig veure estroncada, a partir del 2013, la possibilitat de tenir encàrrecs remunerats per part de teatres públics que em permetessin seguir en l'experimentació del llenguatge escènic, va ser una salvació poder tenir dues línies de treball. Una de comercial, en què escrivia sempre allò que m'agradava i em produïa plaer, però amb una forma i uns continguts que eren presumiblement més pròxims al gran públic, i una d'investigació, que m'ha portat a avançar per la dramaturgia documental i que m'ha permès evolucionar i qüestionar els meus propis materials, trobar camins narratius nous i codis de representació altament estimulants.

### *Context hostil en el millor moment?*

És important definir el context hostil per treure'ns del damunt certes pressions. Moltes vegades és aquest context el que marca l'èxit o la continuïtat de qui es vol dedicar professionalment a la dramaturgia.



Podem pensar amb molta facilitat que no tenim prou qualitat o que no tenim prou nivell perquè no trobem un lloc, però cal tenir en compte quines són les característiques positives i negatives de l'entorn, del context, per poder cercar les escletxes i no acabar esgotats i derrotats després de trucar moltes vegades a algunes portes.

L'escriptura teatral és una feina que necessita ser becada/ajudada per poder-la desenvolupar en la seva vessant de major risc. Però l'escriptura teatral encarada a un mercat comercial possiblement viu el seu millor moment, i probablement estem davant l'època de la història que més dramaturgues i dramaturgs catalans poden viure de la seva feina.

Un moment de contrastos que cal analitzar i, potser, aprofitar.

