

El teatre català (i espanyol)

Panorama del teatre català des de final del segle xx fins a l'actualitat

Francesc Massip

Universitat Rovira i Virgili

És per voluntat de Manolo Molins que avui sóc aquí per provar de dibuixar un panorama del teatre català dels darrers 25 anys, cosa que li agraeixo i que m'honora, tot i que sens dubte no sigui la persona més adequada. Al cap i a la fi, només ho puc fer com a espectador atent que des de principis dels anys 80 no només acudia sempre que podia als teatres, ans m'esmolava en l'exercici crític des de tribunes perifèriques com els setmanaris de Tortosa (*Ebre Informes*), Sitges (*El Eco de Sitges*) o Barcelona (*Canigó*). És d'aquesta pràctica que em van oferir d'exercir després a l'Avui, d'on no m'he mogut d'ençà del 1992.

El panorama del teatre català actual, malgrat totes les limitacions, ofereix una esponerosa varietat, i presenta, en principi, un bon punt de partida com poques vegades s'ha trobat en la història. Després d'una esplendorosa edat mitjana, amb aportacions cabdals en el concert de l'espectacle europeu i amb excepcionals pervivències fins avui mateix, la cultura i el teatre catalanovalecià, per imperatius polítics, van passar a ser subsidiaris d'una Espanya castellana excloent i piconadora de la diversitat. Només en comptades ocasions històriques el teatre de locució catalana va tenir una expressió forta i connectada amb el món: el parèntesi anglès de Menorca, que va

permetre l'eclosió de la dramaturgia neoclàssica de Joan Ramis; la Renaixença i el Modernisme, que aprofitaven la liquidació de l'imperi hispànic per fer-se lloc, i el moment present on, amb la recuperació de les llibertats i malgrat tots els impediments d'un engranatge estatal al·lèrgic a la pluralitat, el teatre català pot desenvolupar-se amb una certa normalitat (encara que no a tot arreu, és clar, i el recent desmantellament del Circuit Teatral Valencià és una dolorosa mostra de la bel·ligerància ininterrompuda de la caverna contra la cultura del país).

Malgrat, doncs, la general bona salut del nostre teatre, un dels seus antics representants, ara reconvertit en «un director conservador compulsivo» com acaba de confessar en estèreo a l'ABC i *La Razón* (8 i 10 de febrer del 2010 respectivament), el futur per al teatre català “serà de penitència”. Una penitència deguda a les nostres pròpies *frivolidades*, que és cert que en tenim moltes, els catalans, i sobretot el qui ho diu: el flamant director dels Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid, Albert Boadella, que acaba d'estrenar una mena d'auto-Omena-G als 50 anys dels Joglars, una companyia certament crucial en el panorama escènic del país, la longevitat de la qual m'auto-ritza a començar el recorregut a partir d'ella.¹

1 A les III Jornades de debat sobre el repertori teatral català (L'ADB: entre el mite i la realitat?), Anton Font va explicar la fundació dels Joglars com a confluència de tres iniciatives: a) el grup de pantomima Arlequí que dirigia Boadella a redós de l'escoltisme; b) el grup El Joglar de l'Escola Cossetània que duia Anton Font, i c) el grup de pantomima de l'ADB endegat per Carlota Soldevila. El 12 de desembre del 1961 es van fusionar amb una acta-declaració –que sospitosament ha desaparegut de l'arxiu dels Joglars– on es deia que només posarien en escena idees pròpies i on la direcció de la companyia quedava a càrrec de Font, la direcció d'estil de Boadella i les relacions públiques de Soldevila. Al registre civil l'hiperònim de Joglars estava a nom d'Anton Font, però a partir del 1968, quan esdevé companyia professional, Boadella es va apropiat del nom de forma subreptícia, robant-lo al col·lectiu i figurant el seu nom il·legalment (Taula rodona: «De l'ADB al TNC», 17 de març del 2010).

Xavier Fàbregas, en el primer capítol d'*Els orígens del drama contemporani* (publicat deu anys després del seu traspàs), denunciava, per exemple, que a Albert Boadella no se li hagués reconegut “oficialment” l'estatus d'autor dramàtic, i assenyalava que «és innegable que, en major o menor grau, molts dels textos clàssics que avui venerem només han pogut arribar a la seva forma definitiva després d'haver salvat la prova de la representació», és a dir, de manera semblant al procés creatiu de Boadella consistent a “escriure amb els actors”. I conclou Fàbregas de forma categòrica i incisiva: «Si generalment no s'esmenta Boadella a l'hora d'enumerar els autors catalans actuals, això es deu solament al fet que la manca de paper escrit continua actuant com un tabú infranquejable [...] Els espectacles de Boadella en tot cas cal escriure'ls a posteriori: el procés habitual ha quedat invertit» (FÀBREGAS, 1995 : 76). Hem de pensar que també després de les representacions es fixaren definitivament per escrit les obres de Shakespeare o, fins i tot, de Molière. És clar que, com deia Boadella el 1976, «en un país on la cultura literària té tanta importància política és molt difícil considerar que un acròbata català forma part de la cultura» (BARTOMEUS, 1976 : 47). Doncs bé, l'acròbata s'ha convertit en transformista i, després d'afirmar que «la introducció de la literatura en el ritual teatral li és artificial» (BOADELLA et al., 1999 : 33), ha començat a publicar en format literari aquelles obres que originàriament firmaven el col·lectiu Els Joglars –i per una de les quals van ser engarjolats com a coautors tota la companyia–,² però, ai las!, les ha publicat vampiritzant aquesta responsabilitat global i signant-les com a únic autor (BOADELLA, 2002), sotmetent-se, doncs, a «la tirania de la partitura acabada» que abans denunciava (BOADELLA et al., 1999 : 33).

2 Elisa CREHUET, Ferran RAÑÉ, Gabi RENOM, Andreu SOLSONA i Arnau VILARDEBÓ, *El torn de La Torna*, Barcelona, Edicions 62, 2006.

Una operació que defineix molt bé la deriva conservadora i egotista del personatge, a qui, tanmateix, ningú no pot escatimar la seva decidida importància com un dels creadors més corrosius i complets del panorama teatral ibèric, que va tenir el punt més dolç, al nostre parer, en la trilogia de personatges catalans començada amb *Ubú President* (1995), centrada en la figura política de Jordi Pujol, continuada amb *El Dr. Floid i Mr. Pla* (1997), sobre l'escriptor Josep Pla, i culminada amb *Daaalí* (1999), una lúcida mirada sobre el controvertit artista empordanès, i a través d'ell, una despietada anàlisi sobre l'art contemporani.³

Doncs bé, la “creació col·lectiva” i l’anomenada “dramatúrgia no textual” van constituir la línia forta del teatre català dels anys vuitanta, quan van assolir uns èxits i una molt notable projecció exterior companyies com Els Comediants (fundada el 1971), Dagoll Dagom (1974), Sèmola Teatre (1978), La Fura dels Baus i El Tricicle (1979), La Cubana i Vol.Ras (1980), Zotal Teatre (1981) o Xarxa Teatre (1983). De fet, la millor avantguarda teatral ibèrica de final del segle xx parlava català, tot i que sovint no parlava, car molts d'aquests grups van enfil·lar un camí d'expressió espectacular que no tenia el text dramàtic com a punt de partida primordial, sinó que potenciava altres components de la creació escènica com són el gest i el

moviment, la música, l'escenografia, la maquinària, la tecnologia, la il·luminació o els efectes especials. L'activitat teatral, històricament sota la protecció de les institucions i els poders establerts, ateny de vegades els més interessants nivells creatius quan es troba al marge dels recolzaments oficials i ha de desenvolupar-se en un context advers que, sens dubte, fa més difícil i més incerta la producció escènica, però també la fa infinitament més lliure. Alguna cosa d'això ha passat amb el teatre català contemporani, que la dictadura de Franco va constrènyer a les catacumbes de la marginalitat. Però precisament aquests anys clandestins van ser el planter de la realitat actual, en què el teatre en el territori de cultura catalana ha dut a terme la pràctica espectacular més interessant, variada i innovadora de l'àrea hispànica (MASSIP, 2003 : I, 295-296).

En l'aparició d'aquestes noves concepcions espectaculars, sensiblement allunyades de la preexistència textual, hi va influir lògicament la mirada que es produeix cap a les dramatúrgies orientals o senzillament no occidentals, que té un precursor en Antonin Artaud, però que és aprofundida durant els anys seixanta per Jerzy Grotowski i el seu Teatre Laboratori, per Eugenio Barba amb l'Odin Teatret, o per Julian Beck i Judit Malina amb el Living Theatre que ja el 1967 va passar per les nostres latituds, com també ho feu la companyia Bread & Puppet. Els grups catalans o valencians no han mirat cap a tradicions no occidentals, sinó cap aquesta línia soterrada i latent de la tradició occidental no aristotèlica, aquest territori del ritus primitiu i de la festa popular, una tradició autòctona de llarga alenada i vitalitat, que Els Comediants o Xarxa Teatre han sabut recuperar o reinterpretar amb gran encert i èxit (FÀBREGAS, 1995 : 68-69). I és que han anat desenvolupant una teatralitat urbana ben característica dels territoris mediterranis, que en l'àmbit dels Països Catalans s'ha conservat per tradició popular

³ Molt diferent va ser *En un lugar de Manhattan* (2005) que es va presentar a Barcelona (Teatre Lliure) amb “només” un 50% d'ocupació, cosa que ha significat per a Boadella un punt de “no retorn” amb Catalunya (Javier Huerta, «Boadella: el bufón en la corte», George ed., 2010 : 89). El que va ser un escàs entusiasme del públic català a causa de la migradesa de l'espectacle, ha estat interpretat pel director com un boicot que se li fa a Catalunya per mor de les seves idees, diguem-ne, polítiques. Ja és ben simptomàtic que qui ha excel·lit en combatre el victimisme estèril que sovint ha patit el país, busqui ara un fantasmagòric “enemic” a qui penjar la llufa dels seus mals o de les seves obsessions, víctima d'una sorprenent autocompassió. Els darrers espectacles de Boadella han perdut bufera, i això ho nota qualsevol espectador avisat, aquí i arreu.

(recordem la Patum de Berga, les santantonades, les festes de moros i cristians, de Corpus i de Sant Joan), i que, impulsats per aquest bagatge, Comediants o Xarxa han exportat arreu.⁴

Les companyies

Les companyies catalanes o valencianes més destacades es van consolidar, doncs, amb l'empenta de la nova espectacularitat dels 80 i dels 90 i s'han caracteritzat per destruir les barreres entre actors i espectadors i buscar la participació o una nova imbricació de l'audiència en la producció de l'espectacle, això és, defugen el valor purament cultural del teatre i proven de ressituar-lo en el lloc essencial de les col·lectivitats. Són grups que, al principi, rarament treballaven amb textos dramàtics, almenys amb textos articulats d'acord amb l'escriptura dramàtica habitual segons la teoria de gèneres a l'ús. En canvi protagonitzaven autèntics esdeveniments espectaculars en què la materialitat teatral adquiria un protagonisme que sovint sobrepassava la intenció narrativa. Són grups que han participat d'uns mètodes de treball de creació col·lectiva que es fonamentaven en la pràctica en comú durant el procés d'assaig. Són grups, sobretot, pluriartístics, això és, que posen en marxa diversos llenguatges expressius, incorporen en la posada en escena disciplines extrateatral com la pirotècnia, la mecànica aplicada, la robòtica, l'urbanisme o l'antropologia;

4 Mireia MARQUÉS; Leandre ESCAMILLA; Manuel VILANOVA, *Teatro de calle. Veinte años aprendiendo*, Elorrio 2004 i, sobretot, Manuel V. Vilanova (coord.), *La escena callejera*, Xarxa Teatre-Fiestacultura 2010. També cal considerar la influència dels corrents avantguardistes nord-americans com l'impulsat per Allan Kaprow, John Cage i Richard Schechner del Performance Group novaiorquès que definiren el *happening* centrat en la destrucció de la barrera entre actors i espectadors, no només espacial (convenció de la 4a paret) sinó d'actituds, tractant de mobilitzar l'audiència passiva i fer-la actuar.

que se serveixen de tècniques procedents d'altres gèneres espectaculars com la dansa, el circ o els putxinel·lis, i d'altres canals representacionals com el cinema, el vídeo o la televisió. La interdisciplinarietat, la connexió entre les distintes arts i el desig d'una participació polisensorial del públic, són característiques que comparteixen els grups catalanvalencians més renovadors d'aquesta línia dramaturgica que té en comú també l'ús de la tecnologia com a llenguatge escènic. Són grups que proven de treure el màxim profit dels distints codis espectaculars, mentre que, en el treball interpretatiu, potencien la relació del cos de l'actor amb els objectes i, de retruc, investiguen l'objectualització del cos. Són grups que renuncien a la idea d'una posada en escena homogènia des d'una òptica estètica i ideològica, i insten l'espectador a recompondre i interioritzar la multiplicitat d'estímuls que proporciona cada espectacle per tal de col·laborar en la producció de sentit.

Tant La Fura dels Baus com Els Comediants es van imposar en l'escena internacional particularment d'ençà de la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona (1992), on van participar amb imaginatius espectacles que es van veure arreu del món per televisió. Els Comediants es caracteritzen per la seva recreació de la mediterraneïtat festiva, basada en una tradició autòctona de llarga alenada, la festa popular d'arrel medieval, en què combinen el mim, el clown, el teatre de titelles, l'acrobàcia, el teatre d'objectes o les màscares amb mètodes procedents de la *commedia dell'arte* i del teatre de carrer, i en què no hi ha limitacions ni d'espai (qualsevol lloc pot servir com a escenari), ni d'argument (qualsevol element pot ser dramatitzat), ni de llenguatge expressiu. El seu continuat èxit arreu del món (han visitat els cinc continents, des de tots els països europeus fins a l'Amèrica Llatina, i des del Japó als Estats Units, passant per Austràlia i el nord d'Àfrica) els ha permès muntar espec-

tacles amb l'Odin Teatret o el Bread and Puppet i obtenir el Premi Europa 1994 per la seva trajectòria. D'altra banda, la companyia valenciana Xarxa Teatre, creada el 1983, ha fet fructificar el teatre de carrer, recuperant l'essència ritual de l'espectacle, la dimensió cerimonial i festiva de la teatralitat, com han demostrat amb muntatges tan suggerents com *Nit Màgica* (1986), *Ibers* (1990), *El Foc del Mar* (1990), que va participar en l'Expo de Sevilla (1992) i va inaugurar el túnel de Calais (Canal de la Mànega, 1995), *Veles e Vents* (1994) o *Déus o bèsties* (2000), a l'entorn del bou, un dels tòtems més poderosos de la cultura mediterrània, tothora involucrat en cerimònies tauròctones de significat propiciatori, com a símbol de la fecunditat, a mig camí entre el ritu diví i el joc lúdic, res a veure amb el testostèrnic destil·lat patri que segreguen alguns. Entre els darrers destaquen *Prosèrpina i G-178* (2009) realitzat al Centre de Creació d'Arts de Carrer d'Aurillac. També Xarxa Teatre està tenint una poderosa projecció europea, de bracet amb el Centre de Creació i Festivals que tenen el carrer com a espai d'experimentació.⁵

La Fura dels Baus

El primer cop que vaig veure La Fura dels Baus va ser al Teatre Poliorama, el 18 de gener del 1983, on estrenaven amb Oriol Tramvia l'espectacle *Via 00*: res no feia presagiar el que vindria després. Havien fundat el grup tres xicots de Moià: Pere Tantinyà, Carles Padrixa i Marcel·lí Antúnez, nucli originari al qual s'afegirien Pep Gatell i Àlex Ollé, entre d'altres (Jordi Arús, Jürgen Müller, Hansel Cereza i Miki Espuma). Va ser el moment del primer muntatge amb personalitat pròpia,

Accions (1984), espectacle caracteritzat per la seva violència ritual, cosa que li va valdre el sobrenom de "teatre punk", que encapçalava la primera trilogia del grup que, completada amb *Suz/O/Suz* (1985) i *Tier Mon* (1987), configurava una nova forma d'espectacle, arcaica i contemporània alhora, que posava en una coctelera l'esperit del ritu i de la festa tradicional i el format del concert de rock i l'estètica urbanoindustrial, obtenint un combinat d'una potencialitat comunicativa insòlita i internacional. No debades seria molt aviat el grup català més conegut arreu del món. La Fura venia a culminar una tendència de creació col·lectiva, pluridisciplinar i trencadora que s'ha batejat com a "nova espectacularitat", els antecedents remots de la qual cal buscar-los en les avantguardes històriques: vetllades futuristes, accions dadaïstes i surrealistes i experiències de fusió entre les arts pròpies dels festivals de la Bauhaus. Fites que es van reactivar a la segona meitat del segle xx amb les diverses manifestacions de l'accionisme, això és, l'art com a vivència del happening, l'event, la performance o el *body art*, que conreaven la corporalitat i l'esdeveniment com a experiència de vida i que, sota el signe de la interdisciplinarietat, convocaven recursos provinents del teatre, la dansa, el cinema o les mateixes arts plàstiques. Cal destacar el Grup d'Acció Vienès (1965) que va incorporar la tradició dels ritus ancestrals i les pulsions elementals del sexe i de la mort, aspectes que són presents en la primera Fura, que alhora es vinculava amb el format festiu de l'àmbit mediterrani, que tan bons resultats havia donat a Comediants i altres conjunts del Teatre Independent.

La primera constant paradigmàtica, que els *furots* compartien amb altres grups de carrer, consisteix en sortir a buscar l'espectador fora dels espais convencionals. Es tracta d'un espai "trobat", desvinculat dels contenidors teatrals a l'ús, al qual l'espectador cal que s'adapti progressivament. Un espai

⁵ Vegeu Remei Miralles i Josep Lluís Sirera, *Xarxa Teatre. 25 anys sense fronteres*, València 2008.

insòlit, que involucra, i que obliga el públic, des de l'inici, a trencar els tradicionals motllos de percepció escènica i iniciar una nova manera de relacionar-se amb l'espectacle. Quan l'acció es posa en marxa, l'inconegut espai crea incomoditat i incertesa en l'audiència, que ha de moure's al ritme que imposa la canviant escenografia. Empentes, batzacs i trepitjades situen el públic al bell mig d'una nova fórmula de fruïció col·lectiva, als antípodes del consum privat i individual que ha implantat massivament la televisió. La segona invariant del grup, doncs, és la relació que l'acte espectacular pretén establir amb l'audiència, tothora sotmesa a l'imprevisible. Així s'esdevé també en la segona trilogia formada per *Noun* (1991), *M.T.M.* (1994) i *Manes* (1996), on treu el cap, però, un ingredient nou: la incorporació d'una elaborada tecnologia, particularment en el camp de la imatge mediàtica, que els aboca a un nou estil que no farà més que créixer a *F@ust 3.0* (1998), *OBS* (2000), *XXX* (2002) i *Naumàquia* (2004).⁶

L'espectacularitat de la Fura dels Baus respon a la brillant definició de teatre que donava Roland Barthes: una "màquina cibernètica" que en activar-se damunt d'un escenari comença a emetre, simultàniament i amb diversos llenguatges artístics, una polifonia d'informacions adreçades al públic. Per tant, una multiplicitat de signes, de missatges i d'accions que l'espectador ha de desxifrar i d'interpretar en una operació que és a la base del veritable plaer teatral. Això s'esdevé, particularment, quan als proverbials artefactes i ginyes mecànics on els actors basculen i s'abaten, s'afegeixen diversos llenguatges audiovisuals que presenten una realitat virtual en paral·lel a l'escènica. Ho fan per primer cop a *M.T.M.* en tractar la descarada manipulació de la realitat des dels mitjans de comunicació de masses, ho magnifiquen a *F@ust 3.0*, primera incursió

al teatre de text (Goethe) amb la incorporació de la informàtica i la robòtica, i ho recargolen a *XXX*, on el complex muntatge de vídeo desdobra el relat escènic fins fondre i confondre realitat teatral i virtual. Tot plegat es magnifica i es fa més visible a *Naumàquia* que va girar pel món a bord de la nau que els va regalar la Generalitat de Catalunya i que van transformar en un escenari que funcionava com a pantalla de fons d'un muntatge exterior i gegant que buscava imposar-se a l'audiència i fer-se ostensible en la immensitat d'un espai neutre. Aquí la novetat era en els textos: lírics els que es recitaven per megafonia, juganers els que apareixien a la gran pantalla creuant de banda a banda i trencant-se, com una onada, en una bromera de lletres que impactava contra la cantonada de la imatge. Condiments que, repetits *ad nauseam* i ja sense nervi, no aconseguien cap resultat interessant en l'aventura fracassada d'*Obit* (2004), on el grup mostrava una perillosa desorientació artística. Van tornar a prendre el timó amb la potent adaptació que van fer de *La metamorfosi* de Kafka (2006), amb direcció escènica i dramaturgia d'Alex Ollé i Javier Daulte, on tot s'explicava des de l'òptica dels familiars del monstre que cobren un destacat relleu, car són els únics que tenen veu, mentre que el protagonista és reduït al silenci i a la incomunicació i convertit no pas en un escarabat com Gregori Samsa, ans en una mena d'autista o hikikomori japonès. L'espantant actualització del relat kafkià comptava amb una original escenografia de Roland Olbeter que incorporava la imatge fílmica projectada en una pantalla-marc que subratllava amb expressius detalls el que s'esdevenia a l'escenari o retallava deliberadament o s'empassava l'escena, sempre en constant transformació com el mateix decorat.

Bé que la música en directe ha estat un component fort des dels inicis, la Fura assoleix les seves més elevades fites creatives

6 Vegeu *La Fura dels Baus 1979-2004*, Sabadell, EGEDSA 2004.

en l'espectacle total que és l'òpera. De fet, amb *La damnation de Faust* (Festival de Salzburg 1999), *La flauta màgica* (Ruhrtriennale de Bochum 2003), *El Castell de Barbaroja* (Liceu 2008), sempre amb escenografia i vestuari de Jaume Plensa, la Fura ha marcat els camins de l'òpera del futur, ha inaugurat una nova manera de muntar òperes, aparcant les engolades formes tradicionals, apropant-se a la sensibilitat del públic actual sense estridències gratuïtes i, sobretot, fent altament comunicativa, expressiva i emotiva la plàstica escènica. Si la Fura ha furetejat àvidament per trobar noves estratègies de relació amb l'espectador, Plensa ha corporificat magistralment les seves recerques artístiques en l'efímer escènic. Ho ha fet mitjançant instal·lacions poètico-sonores transitades o activades pels intèrprets, amb autèntiques escultures escenogràfiques que ordenen i transformen l'espai dramàtic i s'erigeixen en els veritables motors del discurs escènic, o amb un imaginatiu treball luminotècnic i projeccions d'imatges infoogràfiques o estereoscòpiques. I és que la Fura ha trobat en Plensa l'artista reflexiu capaç de convertir l'escena en un espai per fer germinar idees i formular interrogants.

Ara bé, el polígon industrial d'espectacles en què s'ha convertit la Fura dels Baus, tot i que reflecteix la seva inescapable pulsio creativa, també evidencia la repetició de les fórmules i la pèrdua de capacitat transgressora, perquè la seva estètica ha estat deglutida i assimilada per les polítiques més conservadores i immobilistes que no s'estan de contractar al preu que sigui el nom dels *fureros* gràcies a la popularitat mediàtica que han sabut construir. Els espectacles d'encàrrec fets per a les grans multinacionals o per als governs més retrògrads no deixen de ser símptomes de la venalitat de l'art contemporani. Un dels membres fundadors de la Fura se'n va separar per iniciar un camí en solitari ple de suggeriments i d'experiències

insòlites. Em refereixo a Marcel·lí Antúnez que amb *Epizoo* (1994) i en algunes exposicions interactives seguia obsessiu en la participació del públic en el desenvolupament de l'espectacle, requerint-lo a intervenir, ni que fos a costa de produir dolor a l'intèrpret. Amb *Afàsia* (1999) investigava amb artefactes d'alta tecnologia a mig camí entre l'espectacle i la instal·lació, però on les màquines i els enginyers devoraven l'intèrpret, fagocitaven el teatre i, de moment, només en salvaven el magnífic enregistrament videogràfic. En canvi *Pol* (2002) tenia la virtut de la gràcia dels dibuixos que cobraven vida al ciclorama del fons i la calidesa humana de l'actor italià Piero Steiner: una presència que s'agraïa enmig de tant d'espectacle mecatrònic i irremeiablement fred.

La Cubana

Les virtuts que ha exhibit La Cubana al llarg d'un quart de segle tenen a veure, d'una banda, amb l'ús imaginatiu de l'espai quotidià i la concepció d'espectacles com a performance. Pensem que el grup va triar el carrer perquè no tenia local i tot d'una van descobrir els avantatges derivats d'un espai que duia el públic posat. Vendre pedres als mercats, sopar en un aparador o tornar les almoines en un vagó de metro després que a la presumpta mendicant li hagués tocat la primitiva, van ser fórmules de gran eficàcia per convertir el transeünt en espectador teatral. D'altra banda, ha estat paradigmàtic de la seva manera de fer el caràcter "metaescènic" dels seus muntatges, amb aquella mirada irònica sobre el mateix mitjà d'expressió, ja sigui teatral o televisiu. Una tercera virtut que ha mantingut La Cubana amb un encert incombustible és la capacitat d'engrescar el públic, el millor aliat de la companyia. Finalment hi ha aquella estètica de la coentor i l'exaltació del

mal gust, extremat en el vestuari i l'attrezzo, que sempre han amagat un acerat sarcasme.⁷

Albert Vidal

Des de començament de la dècada dels setanta es parlava, fins al paroxisme, de la crisi de teatre. El XXX Festival Internacional de Teatre a Venècia (1971) centrava els seus debats teòrics en la taula rodona titulada «Crisi, contradicció i conflicte en la societat i en el teatre d'avui». Es tractava d'una crisi de relació o comunicació i es predicava la recerca d'un nou públic, amb la col·laboració del qual el teatre establís un autèntic debat sobre coses vitals.

La resposta a aquesta crisi serien, doncs, els grups atextuals o la investigació actoral en un camí individual i personalíssim que ha dut a terme un altre dels grans de l'escena catalana: Albert Vidal. Deixeble de Jacques Lecoq i col·laborador de Dario Fo. A mitjan dels anys setanta Vidal estudia les tècniques del teatre religiós a l'Índia i Bali, i posteriorment viatja al Japó on estudia *butoh* amb Kazuo Ohno. Tècniques orientals que li permeten un singular domini de l'energia corporal, fascinat per la capacitat del cos com a instrument de metamorfosi transcendental, com ha demostrat a bastament en espectacles com *El bufó* (1977), *L'aperitiu* (1979), *Dansa per un moment de silenci* (1981), *Cos i Parc antropològic* (1983) on l'"home urbà" s'hi exhibia al costat dels micos del zoo, en el que Fàbregas va considerar «una fita del teatre dels límits, dels corrents més renovadors de la dramaturgia dels nostres dies» (FÀBREGAS, 1995 : 75-76). De fet, Vidal alternava la mirada oriental amb

l'anàlisi dels comportaments de la vida quotidiana. Com deia l'escriptor rifeny Mohamed Xukri, un creador «si no s'aïlla, mor».

Haver de fer bullir l'olla a mercè dels vaivens del foc i d'allò que t'hi fiquen a coure, és una nosa a la creativitat personal i pot arribar a constituir una interferència infranquejable, particularment en el resclosit món escènic de casa nostra. Per això Albert Vidal va estar més d'una dècada absent de l'escena catalana refugiat als cims de l'Himàlaia i al cor de l'estepa mongola, en un llunyà Orient on va poder aprofundir sense destorbs en el seu personalíssim estil artístic que ha batejat com a "art tel·lúric". Amb aquesta entusiàstica experiència va tornar amb un espectacle de singular potència i profund calat: *El Príncep*, un muntatge del qual hom en sortia transformat a causa de la riquesa expressiva de l'extraordinari intèrpret, i alhora exsudat de totes les toxines que ens envolten gràcies a la teràpia de riure a què ens sotmetia. No hi ha vici que no rebés la xurriacada hilarant de l'artista: polítics, manipuladors religiosos i socials, dirigistes, comerciants, banquers que actuen com a thrillers... La reposada vida a Ulaanbaatar (Mongòlia), al marge de les trifulgues del teatre del nostre país, li han atorgat, no només una enorme llibertat creadora, ans també fondària i volada artística.

És lògic que la projecció exterior dels grups catalans hagi trobat més facilitats en l'àmbit de la dramaturgia visual, exempta de condicionaments lingüístics. En aquesta línia no es pot oblidar Sèmola Teatre, el grup més destacat en l'ús de la imatge onírica, amb procediments surrealistes o dadaistes com l'atzar, la intuïció, la destrucció o el diàleg mut entre actor i objecte. Un treball que els ha dut arreu d'Europa, Austràlia i Iberoamèrica. Un internacionalisme que també ha afavorit els grups Sarruga o Gog i Magog, en el terreny de

⁷ En complir els 25 anys van organitzar una festa-espectacle al Teatre Novedades que va emetre TV3 i van editar el DVD *La Cubana 25 anys* (2006), dirigit per Jordi Milan.

l'espectacle de carrer, o, en el de l'espectacle de sala, Zotal Teatre (1981-1996), un dels conjunts més representatius en la recerca i l'experimentació espectacular, lamentablement ja desaparegut, i que atorgava un especial protagonisme a la creació i transformació de l'espai a través d'una escenografia canviant, una gestualitat actoral precisa i una música altament expressiva.

Carles Santos

És a partir de la creació musical que un compositor, pianista i director valencià com Carles Santos s'ha convertit en un autèntic home de teatre, amb espectacles altament originals, tant des del punt de vista melòdic com escènic, i amb uns resultats francament brillants.⁸ *La pantera imperial* (1997), que acaba de reposar-se al Lliure amb un èxit espaterrant, es basa en la música de Bach que fa sonar a través d'una posada en escena imaginativa i colpidora que el converteix en el creador més agosarat, polièdric, innovador i genial de l'actualitat. Una obra mestra que comparteix el principi amb què fa més d'una dècada ja establia els principis del seu art singular: Santos usa la dificultat com a element creatiu i trampolí de l'intèrpret. Tocar el piano dret, de genolls, en moviment o sobre rodes, cantar mentre esbufegues després de submergir el cap dins l'aigua o carregant una pesada andròmina o fent un salt mortal, tocar el violí mentre s'acompleix una acció escènica o bufar la tenora gitat a terra (*Sis tenores i un tenor*, Manresa 2009), tot plegat obliga el músic a desenvolupar nous mecanismes d'interpretació i a resoldre amb imaginació tots els entrebancs, mentre que convida el públic a gaudir de la música des del joc escènic. Mai no s'havia escoltat la captivadora música de Bach

d'una manera tan directa i alliberadora, tan juganera i agradosa, tan intensament viscuda i actualitzada. Després va seguir, entre d'altres, *Ricardo i Elena* (2000), una òpera en llatí, amb imatges escèniques plenes de suggeriments plàstics i imaginatius, d'incursions a records d'infantesa, de memòria d'un passat recent que cal exorcitzar, tot plegat amb una música de profund impacte sensorial, mentre que amb *L'adéu de Lucrecia Borja*, amb llibret de Joan-Francesc Mira, inaugurava el nou Lliure, la gran sala dedicada a Fabià Puigserver. El 2002 va estrenar *Sama Samaruck suck suck*, al TNC, un dispendi d'imaginació creadora en un espectacle que fusionava imatge plàstica, teatre, circ i música amb una rara perfecció i qualitat tècniques. Després de col·laborar decisivament, vora Marc Rosich i Calixto Bieito, en la magnificència del *Tirant lo Blanch*, un espectacle ple d'estímul verbals, visuals i sonors que va lluir a la fira de Frankfurt i a apropar a la sensibilitat contemporània l'immortal llibre de Joanot Martorell, el 2008 va presentar *Brossalobrossotdebrossat*, un homenatge àlgid i enlluernador a Joan Brossa, una fusió perfecta entre la pulsio creativa de Santos i l'excel·lent obra escènica del seu mestre. Un itinerari il·luminador pels textos brossians plantejats com a partitures musicals en un muntatge equilibrat i rodó, bé que amb totes les arestes que caracteritzen un i altre artista. Santos ens mostrava el Brossa demolidor que va conèixer, un dels principals motors de la renovació artística del país, que mai no va cedir a la complaença: és l'art del poeta aparentment inútil qui sosté els fonaments d'una cultura i els valors essencials d'un col·lectiu.

El teatredansa

Aquesta barreja dels diferents llenguatges artístics és una característica fundacional de les avantguardes històriques que

⁸ Vegeu Carles SANTOS, *Textos escabetsats*, Barcelona, March editor 2006 i Manuel Guerrero (ed.), *Carles Santos. Visca el piano*, Barcelona, KARTU-Actar 2006.

van emprendre el seu objectiu de renovació de les arts propiciant-ne la transversalitat i intercomunicació. Des de llavors les experiències creatives més innovadores es couen en l'espai del mestissatge, lluny del castrador dogmatisme acadèmic, a la perifèria dels gèneres, allà on la mescla es fa fèrtil i neixen els més esplèndids híbrids. De la creativitat alliberadora i combativa d'un valencià de Vinaròs com Carles Santos, salto a una altra valenciana i gran artista de la barreja que és l'alcoiana Sol Picó, la trajectòria artística de la qual mostra a les clares com s'adoba un terreny per fer germinar el gènere híbrid. Santos i Picó comparteixen una formació tècnica metòdica i disciplinada, l'un com a pianista virtuós, l'altra com a intèrpret del més rigorós ballet clàssic, una sòlida base d'ofici absolutament imprescindible per després trencar-ho tot i arribar on es vulgui. Després d'un llarg recorregut treballant tant amb Cesc Gelabert, Susanne Linke o Sara Sughiera, com amb la Fura dels Baus i Marcel·lí Antúnez, amb espectacles com *Amor Diesel* (2002) d'una tipologia d'intervenció urbana que ens recorden les experiències d'Albert Vidal, Sol Picó creava un espectacle que enceta una manera de fer pròpia i un estil personal inconfusible: *Bésame el cactus* (2001) on aprofundia en el maridatge entre la dansa i el teatre. Es tracta d'un sòlid solo articulat a l'entorn del risc i de la por com a temes referencials, que comença fent miques la "quarta paret" quan l'actriu/ballerina busca la complicitat del públic baixant al pati de butaques i repartint tomàquets perquè fessin punteria durant l'espectacle. La sensació de risc s'imposa quan balla descalça i amb els ulls embenats sobre un escenari ple de cactus: salta sense por entre els testos que els seus peus nus sortegen davant la mirada d'esquitllentes de l'espectador; algun cop es freguen les punxes i una ganyota de dolor es clava en l'ànima del públic. És el mateix mecanisme que ha utilitzat en la vigo-

rosa coreografia d'*El ball de Némirovsky* (2009), un dels espectacles més interessants d'aquesta temporada al TNC, on dansava damunt de tamborets disposats com a passeres sobre l'aigua, sempre al cantell de l'abisme, la relliscada o la caiguda.

En l'aspecte escènic i visual, Sol Picó confessa que han marcat els seus passos l'inclassificable artista mecatrònic Marcel·lí Antúnez, la compositora Mireia Tejero i la dramaturga Txiki Berraondo, sense oblidar els components tel·lúrics dels seus orígens: les festes majors d'Alcoi, Sant Jordi, els Moros i Cristians amb la màgia als carrers, la música arreu, els vestits bigarrats i llampants, la pólvora i l'espetec de les mascletades, un poderós rerefons popular i ancestral que l'inspira aquest punt d'excés i d'exuberància mediterrània que caracteritza alguns aspectes dels seus muntatges. Tot plegat col·labora en el sentit de la provocació estètica i la pulsio comunicativa cap al públic.

Roger Bernat afirmava que «si alguna cosa en queda, del teatre del segle xx, haurà de ser la dansa contemporània». Sens dubte es referia a aquest territori carregat de futur i anomenat "teatre dansa" o "dansateatre", en el qual, la ballarina i coreògrafa Marta Carrasco n'és una de les més imaginatives representants, particularment amb els seus solos *Aiguardent* (1995) i *Blanc d'Ombra* (1998), on Carrasco feia gala no només de la seva versatilitat interpretativa, sinó també de la seva capacitat com a creadora d'imatges escèniques d'una bellesa i una força colpidores que transmeten la tibantor entre l'impuls i la forma en un arriscat trajecte d'intim funambulisme. Amb un nítid treball de cos i un vigorós tractament dels objectes escènics, Carrasco resseguia amb bon pols els moments crucials de l'art contemporani fent-se ressò de l'impacte que les escultures africanes i l'estètica oriental van tenir sobre les arts plàstiques i escèniques, mentre incorpora les seves vívides coreografies

al ritme integrador de les múltiples disciplines artístiques que es convoquen. Un recorregut que va culminar el 2006 amb *J'arrive...* una de les creacions escèniques més importants dels últims temps a casa nostra, on es reconeixien passatges dels seus muntatges anteriors, però en una nova dimensió de veïnatge que generava nous significats i que s'envolava cap a expressions del tot originals. Tot plegat amb una unitat compositiva de gran precisió i potència dramàtica. Una experiència insòlita, feta d'incandescència, estèticament impactant, però profundament torbadora, que situava l'espectador en aquell estat d'embargament d'esperit que només s'assoleix amb el frec de l'art o amb la comunió ritual.

Artesans de l'objecte en acció: dramatúrgies plàstiques i de la imatge

Sovint, en les produccions més modestes, hi emergeix l'alenada poètica més poderosa i engrescadora. És el cas dels Germans Oligor, un singular grup que va irrompre al Festival de Teatre Visual i de Titelles del 2002 amb *Las tribulaciones de Virginia*, un espectacle-instal·lació que recorda els invents del tebeo del professor Franz de Copenhague i que beu a doll en el cèlebre circ de filferro creat el 1927 per Alexandre Calder que s'exposa al Whitney Museum de Nova York. El constructor i ahora manipulador dels originals ginys plens de sorpreses i audàcies hilarants va explicant la història d'amor entre una ballarina de caps de música i un autòmat de fira i la barreja amb les seves pròpies experiències en un discurs d'una gran calidesa que busca (i troba) una immediata complicitat del públic.

Una reivindicació semblant de l'artesanía escènica proclama *La Caixeta de Cabosanroque*, una enginyosa caps de música que es va donar a conèixer al Grec de l'any 2006, on quatre ins-

trumentistes/manipuladors posen en solfa un exquisit espectacle cinematogràfic i sonor, ple de mecanismes i d'autòmats. S'hi projecten uns curiosos films amateurs dels anys setanta que per atzar es van trobar al carrer, ja muntats, i els hi posen banda sonora en directe, mentre accionen mil artefactes melòdics i cinètics preparats amb artesanía i un gavadal d'enginy i d'imaginació. Es donen cita, doncs, l'art de l'atzar i de la troballa, i la sincronia dels originals ginys sonors que piquen l'ullet al dadaisme (Cabaret Voltaire), al cubisme (collages de Braque) i als titelles de Sophie Täuber; el resultat és hipnotitzador. Al Festival NEO del mateix any, tornaven amb *Música a Màquina* on seguien posant en acció els seus peculiars instruments casolans, aquest cop presidits per una rentadora automàtica, en interacció contínua amb el públic. En aquest mateix festival, lamentablement desaparegut, s'hi va presentar *Écumes*, de Paulo Duarte i Núria Legarda, un treball captivador on l'actriu i ballarina construeix una nina trencada, èbria d'ombres, la nuesa de la qual era passejada per una fura acròbata, mentre una cadira semovent expressava amb les potes inquietud, paciència, agitació o torbament. Titelles, objectes, projeccions eren convocats en l'espectacle presidit per unes portes vidrades amb els vidres trencats que hom raspallava com per cicatritzar les ferides dels cristalls. Senzillament magnètic, encisador. Dos anys més tard, Legarda va voler posar text a les seves indagacions coreogràficovisuals amb *La cena*, on l'acte de parar o desparar la taula convocava un estudiat moviment d'inspiració oriental, amb una dimensió plena d'humor i frescor, una constant estilització de la violència i un esteticisme de la perversitat, amb una reflexió coreogràfica sobre la caiguda i la força de la gravetat que recrea les tensions més profundes susceptibles de sorgir quan es conversa sobre el tabú. En la seva estela se situava *A taula!* de Xavier Bobés (2009) d'un enco-

miable virtuosisme plàstic, on els intèrprets accionaven estris quotidians amb una gran delicadesa i perfecció tècnica. L'objecte ordinari s'amara de fantasia: els comensals s'asseuen parsimoniosament a l'entorn d'una taula i comencen a parar-la com qui juga una partida d'escacs, fins assolir unes disposicions al límit de la trencadissa. Només hi mancava la teca.

Després de la sorprenent *Trilogia Europea*, Àlex Serrano i Pau Palacios consoliden la seva línia artística a *Contra.Natura* (Temporada Alta 2009), rebatejat com a *Artefacte* a *Radicals Lliure* del 2010, espectacle que recolza en el treball corporal dels seus performers, la construcció sonora, la projecció audiovisual que interactua amb els intèrprets i la plàstica objectual.

Un altre grup emergent que ha dut a terme una tasca creativa compacta i responsable, ha estat *Amaranto*, fundat per Àngeles Ciscar, David Franch i Lidia González Zoilo, i actualment reconvertit per aquests dos últims en *Colectivo 96º*. Primer va ser *Indignos* (2006), un inquietant i sorprenent muntatge que jugava amb el gènere de varietats i sota l'aparença d'un circ "de revista" que d'imprevist clavava mossegada en l'espectador desconcertat. Després va venir *Four movements for survival* [Quatre moviments per no caure mort] (2007). L'estil que els singularitza consisteix en parlar de la realitat sobre l'escenari com una prolongació de la vida quotidiana. Així aconseguen d'arribar a l'espectador de manera directa i colpidora a distints nivells, particularment pel que diuen: paraules i reflexions esmolades i incisives, amb capacitat de fer regirar el públic a la butaca, de crear inquietud, de remoure consciències. Però, sobretot, com ho diuen, amb recursos expressius que defugen els camins trillats, amb un treball corporal metonímic capaç de coreografiar la malaltia, la rivalitat, l'enveja, el dolor o la mort amb un ritme i unes pulsions fluides i altament comunicatives. Ja com a *Colectivo 96º*, van

presentar als *Radicals Lliure* *Dar patadas para no desaparecer* (2009), on els intèrprets espeternegaven verbalment en l'intent desesperat de definir-se com a personatges sobre l'escena. Una vegada més, fidels a una manera de fer insubornable, proposaven un molt bon espectacle sobre la identitat personal. Una identitat que es construeix sovint des dels ulls de l'altre o a través de mirades exteriors, entre les quals es compta molt particularment amb el calidoscopi d'ulls que és la platea. Es treballa l'atzar i l'autoprospecció i es reclama la participació constant del públic. Tot plegat forma part d'una estratègia creativa que converteix el despullament íntim dels intèrprets en un mirall que atrapa l'audiència i que projecta els mil racons de personalitat que ens habiten no sense conflicte.

Els autors

Superant malfiances

Pel que fa al teatre de la paraula, venim d'un segle de desconfiança, de recels i de desencontres amb la tradició dramàtica autòctona, aspectes agreujats pel genocidi cultural franquista i deixats en l'aire per la tramposa i tèbia normalització democràtica.⁹ El Lliure, des de la seva fundació i en la seva

9 Recentment s'ha publicat en lletra de motllo que «el teatre català té, amb prou feines, quaranta anys d'existència real» (*TeatreBCN*, 119, 2010: 38). No sé si és barra, cinisme o ignorància, però és preocupant, o molt significatiu, que es negui tota la història del teatre català anterior, posem per cas, a Benet i Jornet. És un corrent d'opinió que deuen compartir aquells que arrufen el nas i es miren per damunt del muscle els nostres clàssics, tot i que després han hagut de reconèixer haver estat durs d'orella davant del teatre d'Espriu o Villalonga o haver ignorat Ambrosi Carrión, Puig i Ferrer o Juli Vallmitjana, quan finalment han tingut l'oportunitat de ser muntats amb dignitat. Tot plegat respon a la capciosa inèrcia promoguda pels altaveus d'estat que tenen molt clar quina és la cultura "important" i que no escatimen esforços per "menystenir" les cultures "subalternes".

etapa com a ens privat, no va demostrar gaire interès per la literatura dramàtica del país, dedicat en cos i ànima a posar-nos al dia en la dramaturgia internacional i contemporània. Una atenció moderada que ha augmentat amb comptagotes en el nou període, quan a l'Espai Lliure es comencen a promoure noves veus (Projecte d'Autoria Textual Catalana, Assaigs Oberts, Radicals Lliure). Tanmateix, és preocupant que la generació anterior hagi quedat pràcticament invisible, amb la desaparició del panorama dramàtic d'autors tan interessants com Ramon Gomis¹⁰ o amb la gairebé invisibilitat de Joan Casas, entre d'altres.¹¹

Així doncs, després d'uns anys de sequera dramaturgica (o més ben dit, de desinterès envers l'autoria catalana per part de directors i promotors teatrals, allò que s'ha convingut d'anomenar un xic hiperbòlicament "la llarga travessia en el desert"), des de mitjan de la dècada dels vuitanta s'assisteix a l'emergència d'una nova fesomia d'autor teatral; un autor que peucalciga l'escenari i que s'implica plenament en el procés creatiu de l'espectacle, sovint desdoblant-se d'interpret o de director. Implicació que, lògicament, ha transformat la mateixa escriptura teatral.

No entraré en la polèmica artificial que encara de vegades s'alimenta, sobre si el text dramàtic és l'element primordial del teatre al marge de la seva representació, o si l'autor dramàtic no existeix fins que els seus textos no es converteixen en espectacles. La dualitat entre escriptura del text i posada en escena potser no és més que un derivat de la industrialització,

que va exigir processos d'especialització i divisió de tasques. Potser el més natural és que la creació textual i l'escenificació sorgeixin d'un mateix impuls. També la posada en escena és una escriptura.¹² El pèndul entre la primacia de l'escriptura dramàtica o de l'escenificació ha estat oscil·lant durant tot el segle xx, ara cap a una banda, ara cap a l'altra, i ja en tenim ben bé prou. L'autoria ja no pertany exclusivament a l'escriptor perquè, com acaba de dir Lluís-Anton Baulenas (un molt interessant autor dramàtic que, després de bregar-hi també com a director, va abandonar els escenaris –almenys de moment); com escriu, doncs, al número 1 de la flamant revista *Hamlet*, «un text teatral, de fet, tot i els arguments en contra dels partidaris de la seva plena validesa com a simple text literari, no té sentit sense la seva posada en escena».¹³ Doncs això, cada cosa al seu lloc i un lloc per a cada cosa.

El cert és que en els darrers anys hi ha hagut un retorn a la centralitat del text dramàtic com a "eix vertebrador" de l'espectacle, un fenomen comú arreu d'Europa, si bé ha passat per un alambí rigorós, per un procés d'essencialització del llenguatge i de les estratègies textuais tradicionals. Hi han abundat, com dèiem, aquells autors que no s'han quedat en la faceta purament textual, sinó que alhora dirigeixen, com Sergi Belbel, Manel Dueso, Àngels Aymar, o els que han sorgit de la llicenciatura bicèfala de Dramaturgia i Direcció que s'imparteix a l'Institut del Teatre d'ençà del 1994: Beth Escudé, Roger Bernat, David Plana, Carol López, o els més joves que estan trepitjant amb força com Pau Miró, Jordi Casanovas, Marc

10 Francesc i Cinta MASSIP, «El teatre de Ramon Gomis», *Revue d'Études Catalanes*, 3, 2000 [2001] : 215-227.

11 En parlo més extensament a «Un recorregut de puntetes pel teatre de Joan Casas», Joan Casas. *L'últim dia de la creació i altres* (coord.: Christian Camps), Montpellier, Éditions de La Tour Gile 2008 : 41-54.

12 Joël POMMERAT, *Carnet de Lecture, Aneth, aux nouvelles écritures théâtrales*, núm. 10, 2006 : 5.

13 «Quan el director esdevé autor», *Hamlet. Revista de les arts escèniques*, 1, 2010 : 4. Suposo que és per aquest motiu que, davant la dificultat o la impossibilitat de pujar a l'escenari, ha deixat d'escriure teatre.

Rosich, Esteve Soler, Pere Riera, Marta Buchaca o Cristina Clemente. N'hi ha d'altres que han simultaniejat l'autoria amb la interpretació actoral, com Jordi Sànchez o Paco Zarzoso, i encara, amb una nova volta de rosca, hi ha els que escriuen, interpreten i dirigeixen els seus espectacles, com Josep Pere Peyró, Carles Alberola o Albert Espinosa. Hi ha qui sosté que no hi ha pròpiament cap "dramatúrgia catalana",¹⁴ però com que la voluntat que hi sigui empeny per quasi totes bandes, i com que el desig sovint crea realitat,¹⁵ al final acabarà existint. De fet, l'autoria catalana ha anat consolidant-se en la darrera dècada amb la suma d'iniciatives com el Projecte T6 del TNC, l'Obrador de la Sala Beckett, particularment d'ençà de la temporada 2006-2007, i les apostes de l'Espai Lliure o del Versus Teatre.¹⁶ Tot plegat ha anat mitigant l'atàvica desconfiança que hi havia envers els autors catalans i l'al·lèrgia dels nostres directors als textos dels seus conterrànies. En bona part perquè, insisteixo, els dramaturgs s'han decidit a muntar-se per ells mateixos per sortir de l'atzucac.

¹⁴ Joan CASAS: «El miratge de la nova dramatúrgia catalana», *Serra d'Or*, 481, gener 2000: 34-37.

¹⁵ William I. Thomas citat per Salvador Cardús: «Si una situació es defineix com a real, és real en les seves conseqüències. Per tant, presentant com a real allò que es considera desitjable, és una manera –no sempre eficaç– d'aconseguir que ho acabi essent», *La Vanguardia*, 18-2-2010.

¹⁶ En la seva intervenció al debat ulterior, Alberto García Vidal (de la Red de Teatros Alternativos), va dir, dolgut, que en aquest panorama no s'havia mencionat el paper de les sales alternatives. Deu ignorar que la Sala Beckett va capitanejar el moviment alternatiu i que, de fet, va donar-li el nom (recordem que "escena alternativa" és un invent de Sanchis Sinisterra). També deu ignorar que el Versus és membre actiu d'aquest moviment, que ha organitzat un festival d'estiu alternatiu (primer La Torna del Grec, després, Noves Autories Contemporànies, i més endavant *Avantime*). Però ja se sap que els neòfits solen veure la palla que els minva la vista en l'ull del veí...

Tendències

Pel que fa a tendències, es podrien assenyalar alguns camins enmig l'esponerosa diversitat genèrica i argumental:

a) Una tipologia dramaturgic que analitza la realitat que ens envolta mitjançant la ironia i l'humor, en una línia de recerca expressiva que combina l'experimentació formal i la comicitat. Una tendència abanderada per Sergi Belbel que va ser, de fet, el detonador de la nova singlada del teatre d'autor a partir del 1985, i que han seguit dramaturgs com Àngels Aymar, Beth Escudé, Gemma Rodríguez, Carol López o David Plana. Aquest grup d'autors presenten inicialment els aspectes còmics de la realitat com a antídote contra l'angoixa de viure, per després passar a il·lustrar el costat dolorós d'aquesta mateixa realitat.

b) Una segona tendència caracteritzada per emprar estratègies de discurs en què el diàleg es fragmenta, es repeteix i s'obre a tantes interpretacions com expectatives hi ha a la sala entre els espectadors. Un diàleg, com la vida, ple de dubtes, de silencis, d'omissions i interrogants, de manera que la comunicació entre els personatges es converteix en una lluita tàctica. En aquesta línia s'assaja un sistema dramàtic consistent a retardar i eclipsar la informació, potenciant l'ambigüitat de les situacions escèniques. És el que alguns han anomenat "drama relatiu"¹⁷ i altres "teatralitat opaca", on les falses pistes desbaraten la lògica de l'estratègia lectiva de l'espectador. Tota hipòtesi ha de ser verificada, fins a l'extrem d'haver de dubtar sistemàticament de qualsevol acció i de qualsevol personatge. És una tipologia que s'ha forjat especialment a redós dels Tallers de Dramatúrgia endegats per Sanchis

¹⁷ Carles BATLLE, «El drama relatiu», *Suïte*, Barcelona, Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2001, pp. 17-23.

Sinisterra a la Sala Beckett.¹⁸ L'exponent màxim d'aquesta tendència, que ha estat batejada precisament per Sanchis amb el nom de “poètica de la sostracció”,¹⁹ és Lluïsa Cunillé que sovint s'ha presentat a escena associada al valencià Paco Zarzoso (l'autor de l'hilarant *Arbusht*, 2006), amb qui formaren la Companyia Hongaresa de Teatre.

c) Una tercera tendència ve marcada per aquells textos dramàtics que fan una aproximació compromesa a la realitat i s'interessen pels problemes del nostre temps des d'una òptica reflexiva i gens trivial: Toni Cabré, Manel Dueso, Ignasi Garcia, Manel Veiga, Gerard Vázquez, Josep Pere Peyró, etc., fins a Pau Miró (a les Espanyes hi ha sobretot Juan Mayorga, junt a Yolanda Pallín o José M. Fernández).

d) Hi ha aquella tendència d'èxit que ha optat decididament per la via comercial, derivada de la cultura mediàtica de les telesèries, que es decanta per una comèdia fàcil i lleugera tot i que ben construïda i que s'inscriu en l'aposta per la revisió dels gèneres tradicionals més venals amb la finalitat de posar en contacte el producte escènic amb un major nombre d'espectadors. Es tracta d'un criteri comercial que ha acabat per abocar gran part d'aquesta producció a una espectacularitat superficial i a una inanitat que ha rebut la qualificació de *dramatúrgia aèria* on s'inclouen algunes peces de Belbel, Jordi Sánchez i Carles Alberola i tota la producció de Paco Mir. És un fet que la dramatúrgia catalana més visible és la que més s'apropa a l'estil, el format i la levitat de la televisió. Clar que quan la política xifra el seu èxit en qui ven millor imatge i en qui fa el discurs més populista i fofo, no ens ha d'estranyar

18 En aquesta trinxera es van bregar autors com Josep Pere Peyró, Ignasi Garcia, Carles Batlle, etc.

19 Sanchis SINISTERRA, «Una poètica de la sostracció», pròleg a Lluïsa Cunillé, *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre 1996, pp. 5-12.

que qui vulgui arribar a les masses, des de qualsevol instància, adopti el model imperant. Molts productes del Programa T6 s'han mogut en aquests vials, sobretot els més joves, enlluernats pel lucratiu model. Jordi Galceran va aconseguir l'excel·lència en aquest territori amb *Paraules encadenades* i, sobretot, amb el *Mètode Gronhölml*, convertit en tot un fenomen del teatre de masses en la línia d'una Yasmina Reza.

e) Hi ha allò que s'ha anomenat “teatre de la irritació” en què s'inscriu de ple dret Roger Bernat i el seu corresponent a Madrid que és Rodrigo García i la seva implacable Carnicería Teatro. Fa temps que Roger Bernat s'entesta a apartar-se del teatre, a forçar els límits de la relació escènica, a violar els fonaments de la teatralitat. Ho ha fet amb escarafalls i escandallera, provocant la irritació o la somnolència, sempre a punt per sacsejar el públic o incomodar-lo. Al seu últim treball, *Ratera* (2009), ha dut la recerca a l'extrem amb la intenció d'atrapar l'espectador en un parany irremeiable, seguint la petja de Iago Pericot (*El joc i l'engany* 2002). Va minar l'entrada del teatre de càmeres de videovigilància, amb què gravava l'arribada dels espectadors, la cua, l'espera per entrar i la seva distribució als seients, i l'espectacle es limitava a retransmetre-ho en diferit a la pantalla en què havia convertit l'escenari. El públic quedava acarat a la seva activitat quotidiana més improductiva. Havia desaparegut l'interès, l'argument, la comunicació escènica. És el que alguns han batejat com a “teatre assagístic” (SÁNCHEZ, 2005) i altres “teatre postdramàtic” (FELDMAN, 2010).

f) Hi ha aquella tendència que he anomenat “dramatúrgies de fusió” o “espectacles de poeta”, una tipologia mestissa d'espectacle, on la paraula poètica pren cos sobre l'escena en la veu i/o moviment de l'interès/recitador, estimulada per un espai sonor i distints components cinètics, visuals o audiovisuals. Una fusió de llenguatges en què artistes de distintes

procedències entren en contacte, i en la fricció de les respectives creativitats generen un nou (o no tant nou) format d'espectacle. En aquest vial han transitat poetes-dramaturgs tan interessants com Albert Mestres i poetes-recitadors tan expressius com Enric Cassasses, Eduard Escoffet o Josep Pedrals (MASSIP-BELTRAN, 2005).

g) Una línia que s'està demostrant suggerent i productiva és la que fressen dramaturgs de l'última fornada com Jordi Casanovas, que prenen el pols a la realitat però amb una dimensió que no dubta en transitar la fantasia, el misteri o la ciència ficció, fent-se eco de l'estètica dels còmics i dels videojocs.

Traçades, doncs, algunes de les múltiples tendències que s'observen en la dramaturgia catalana, és clar que els seus autors de vegades han recorregut distints camins simultàniament o consecutivament. Mencionaré només alguns dels autors que, al meu entendre, han estat més significatius ja sigui per la seva vàlua o ja sigui pel seu efecte d'ona expansiva.

Sergi Belbel

Com hem dit, Sergi Belbel (1963), resultat d'una operació dissenyada en àmbits acadèmics per relançar l'escriptura teatral, va acomplir les expectatives i va exercir de detonant en la revaloració de l'autoria autòctona. Belbel, escortat pels seus mentors Benet i Sanchis, va començar la seva fulgurant carrera teatral de la mà de Beckett i Koltès, que també traduí i adaptà a la seva personal dicció, sense oblidar aspectes de Bernhard, Mamet, Müller i Shepard. En aquest sentit, Belbel és una esponja, i al llarg de la seva producció dramàtica ha anat aclimatant estils, recursos i arguments de la millor dramaturgia internacional. En un primer moment, l'obra de Belbel va enlluernar per la seva modernitat estructural i investigació formal, amb

tota mena de resolucions enginyoses. Són invariants de la dramaturgia belbeliana el tema del temps i del seu pas, dels entrecreuaments i col·lisions entre distintes temporalitats convocades en el present escènic, aspectes que configuren una exploració dels límits de la teatralitat per forçar-los. Sempre hi mancava, però, profunditat en el dibuix dels personatges i en l'anàlisi dels continguts, i també un posicionament *engagé* respecte als temes exposats. Va provar de conjurar aquestes mancances a *Forasters* (2004), l'obra més ambiciosa des d'aquest punt de vista, on no conta res de nou, però s'atreveix a resseguir amb un traç de fondària els perfils de la tragèdia, ni que sigui sota l'aparença del melodrama, i gosa construir personatges de gruix, de profunditat psicològica, lluny de la trivialitat a què ens tenia acostumats. *Forasters*, creat amb aromes d'Eduardo de Filippo de qui acabava de muntar amb gran èxit *Dissabte, diumenge, dilluns* (2002), és un drama esquinçat, que aprofundeix en la condició humana, amb les seves misèries més sòrdides, i on la memòria adquireix una dimensió històrica com a memòria de tota una cultura, un país, una civilització. I, és que, per primera vegada, Belbel s'atreveix a pouar en una experiència pròpia, real, viscuda. Era una línia de treball d'interès per continuar fressant, la de continuar auscultant la realitat que millor coneix, però hi hauria pogut obtenir resultats més autèntics. Però em temo que li ha passat com a Sagarra amb la *Galatea* quan va dir que per aquell camí, vistes les reaccions, es faria "més savi que ric". També Belbel, com que *Forasters* no va rebre l'acollida esperada, es va fer enrere en aquest camí d'exploració on potser hauria pogut trobar, més enllà de precisos mecanismes de rellotgeria, un cert to major. I més quan amb les darres peces, com *Mòbil* (2007) o *Fora de Joc* (2010), ha llançat el carro pel pedregar del tòpic, obsedit a obtenir l'aclamació i el matalàs del gran públic, sense altra ambició artística.

Lluïsa Cunillé

Segurament, la veu més personal, l'escriptura més original i l'estil més coherent de l'actual escriptura dramàtica catalana sigui Lluïsa Cunillé (1961), que ha trobat la complicitat d'un director tan exquisit com Xavier Albertí, expert en fondre megàlits i convertir rocs impenetrables en argent viu, cosa que li ha permès una fecunda regularitat d'estrena. El seu és un teatre poc interessat en el discurs ideològic i abocat a la funció pragmàtica del llenguatge. Un teatre d'investigació que capgira les categories dramàtiques usuales: suspèn les referències de situació i renuncia a un diàleg que faci progressar l'acció. Es tracta d'un nou tipus de diàleg: fragmentari, balbucejant, repetitiu i obert; un diàleg fet a cops de bastó, ple de dubtes, trepanat de silencis, d'omissions, de confusions i interrogants, en la senda del "teatre de l'amenaça" i del silenci eloqüent de Harold Pinter. Ja ho deia Brossa, «el silenci és l'original, les paraules són la còpia». De fet, sovint els silencis construïts per Cunillé mostren molt més que les paraules. Les trames de Cunillé són pràcticament immòbils, irrellevants, i els conflictes, altament ambigus o directament insignificants. La seva forma de reflectir en escena el trencament de sentit que experimenta la paraula en la societat actual, consisteix en presentar uns personatges sense antecedents que, en la seva massissa condició d'inescrutables, busquen desesperadament esclatxes de comunicació perquè tenen terror a la solitud. La busquen arreu, en els silencis, en els sorolls exteriors, en el joc més insubstancial, però, sobretot, en la complicitat de l'espectador. El problema és que aquest plantejament dramàtic reclama un públic iniciat, estimulat en unes formes de percepció diametralment oposades a les habituals, cosa que exigeix una disponibilitat i una atenció que no és fàcil

d'aconseguir. Perquè Cunillé situa el conflicte més en l'espectador que en la falla, i la tensió es troba en les expectatives no tancades, en els enigmes sense resoldre i en els signes buits. Posar en escena Cunillé requereix uns paràmetres interpretatius i de muntatge desvinculats de les formes a l'ús. En la seva vasta producció (una trentena llarga de peces), l'autora ha sabut crear un autèntic univers paral·lel, un món banal i tràgic que no debades ha estat batejat com a Cunillelàndia.²⁰ Darrerament ha iniciat un interessant viratge cap al relat, obrint-se a la concreció i a l'argument, esbadellant-se a l'experiència del públic, estripant la penombra d'abstracció i de manca de referents externs que embolcallava les seves obres. En aquest sentit *Barcelona mapa d'ombres* (2004) ha marcat una fita en la seva trajectòria, a la qual han seguit *Après moi, le déluge* (2007) o *El bordell* (2008).²¹ El rar valor poètic dels textos de Lluïsa Cunillé, d'una fulgència enlluernadora, és capaç de suggerir al lector mons i personatges del tot singulars i indefugibles. I la consistència de la seva escriptura, la textura bronzina dels seus diàlegs, fa intuir que les seves obres resistiran com cap el pas del temps i de les modes.

Josep Pere Peyró

Un dels companys de formació de Cunillé als tallers de la Beckett va ser Josep Pere Peyró (1959), un altre dels autors més interessants del país, amb una de les trajectòries més arriscades i rigoroses, que ha defugit els cants de sirena d'un teatre

²⁰ Marcos ORDÓÑEZ, «Aprengui a estimar la tònica», *Avui*, 23-III-1998. Vegeu també del mateix autor, «Lost Highway», *Avui*, 7-XII-98 i «Rendez-vous», *Avui*, 5-VII-99, així com les pàgines dedicades a l'autora a *A pie de obra. Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2003, pp. 125-137.

²¹ Vegeu el magnífic volum, prologat per Albertí, de Lluïsa Cunillé, *Deu peces*, Barcelona, Edicions 62, 2008.

dòcil i rendible, per assumir reptes artístics i vitals poc complaents amb les convencions establertes. Al front de La Invenció, una productora independent que realitzava projectes connectats amb una línia de recerca de nous llenguatges de creació, va muntar els seus darrers espectacles –des del 2001 i fins al gener de 2010–, moment en què va abaixar la persiana a la Nau Ivanow amb l'espectacle *El sud del sud*. Això va representar el comiat com a companyia: l'empresa es va fer insostenible i va experimentar en carn pròpia els efectes de la crisi. *El sud del sud* eren les restes del naufragi de la *Tetralogia Africana*, un impressionant fresc cuit al Marroc, el Camerun i la selva bantu sobre el punyent tema de la immigració, que va ser brutalment mutilat per la inquisició judicial que campa sense solta pel parrac de la pell de brau. Va començar amb *Les portes del cel* (2004) o com traspasar en carn viva a l'espectador l'asfixiant experiència de l'emigració, va continuar, amb només 18 representacions, amb *El cel massa baix* (2007), obra del marroquí Ahmed Ghazali sobre el terrorisme que no vam poder veure atesa la prohibició amb actuacions penals que han dut la companyia a la bancarrota, i va culminar amb *La tanca* (2008), una càustica denúncia de les fal·làcies de la societat del benestar que entabana, explota, usa i llença les energies dels desafavorits, espectacle que mereixia una major circulació pels nostres teatres. A la Nau Ivanow va introduir la revisió de les úniques peces permeses amb un nou text, *La mirada*, on en mostrava els precedents: el tràfic amb la misèria dels més necessitats, la venda d'un passatge clandestí cap a no se sap on.

En una conversa recent, Peyró, parlant del teatre a casa nostra, em deia: «Hi ha molta por. No agrada que expliquis certes veritats, que mostris conflictes, no agrada un tipus d'escriptura inquieta, que busca mostrar el pitjor de nosaltres mateixos, això molesta, com molesta l'esperit d'experimenta-

ció i de recerca. Han estat uns anys de censura i autocensura. Es té por de parlar, de dir, de denunciar. Hi ha *mobbing*: alguns ens anem trobant apartats, fora dels circuits. I això fa por».²² Peyró, que ha crescut en la trinxera i no s'ha deixat acomboiar per propostes llaminereres, és un dramaturg de pedra picada, que té molt clar de què vol parlar, i cap a on vol anar. S'ha mantingut fidel als seus orígens i al seu art, aspecte insòlit en el panorama teatral hodiern on tothom perd el cul per obtenir una subvenció. Això l'ha portat, és clar, a la ruïna. En l'actual eclosió de la dramaturgia catalana, hi ha col·laborat, sens dubte, una certa renúncia a navegar en les aigües profundes de l'ànima humana i dels conflictes més densos de contingut, i en canvi s'ha optat per nedar en les aigües somes de la banalitat, forma infal·lible de trobar sortida en el mercat teatral d'avui en dia. És el que denunciava el dramaturg Toni Cabré quan sostenia que la dramaturgia catalana no és que estigués en crisi creativa, ans al contrari, però que hi havia una feblesa de continguts, una manca d'ambició, de mordent, d'intensitat i de contundència a l'hora de tractar l'actualitat que ens envolta i preocupa, i deia: «el teatre que escrivim no està a l'alçada dels conflictes actuals».

Toni Cabré

Toni Cabré (1958) és un altre cas de *mobbing* inexplicable, un dramaturg d'una producció rica, variada i interessant i àmpliament premiada. La seva llarga trajectòria en l'escriptura dramàtica va encetar-se el 1980 i des d'aleshores ha anat publicant peça rere peça fins avui mateix; ha obtingut nombrosos premis de literatura dramàtica però amb una escarida

22 F. MASSIP, «Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües abissals», *Estudis Escènics*, 36, 2010: 161-170 (p. 169 de referència).

presència als escenaris. El recent èxit de Daniel Glattauer amb la seva novel·la *Contra el vent del nord* (2010), ens fa recordar que fa una dècada que Cabré havia portat ja la relació *internètica* al teatre amb *Navegants* (1999), que encara no s'ha estrenat. I és que un tret característic de la seva extensa obra dramàtica resideix en el fet de partir d'arguments ben ancorats en la realitat quotidiana, sovint inspirats en casos reals, com va fer amb *Teoria de catàstrofes* (2004) arran de l'enfonsament d'un pont després d'uns aiguats, amb *Iglú* (2006) que s'inspira en un fet recollit per la premsa en què un militar francès s'havia tancat al polvorí com a protesta perquè l'havien passat a la reserva i amenaçava en volar-ho tot si no era reincorporat al seu lloc, o amb *Demà coneixeràs Klein*, que presenta una lluita a ultrança per la supervivència en l'ocupació d'un lloc de treball, i basada en un cas d'assetjament i de competitivitat laboral, amb tot el ventall d'enfrontaments, travetes i perverses martingales que això comporta, sense oblidar el rerefons de la corrupció politicoempresarial, tan lacerant i vigent. També en totes les seves peces hi ha aquella ironia subtil i aquell humor llampant que esclata enmig d'agudes rèpliques sense donar temps a manifestar la rialla, perquè cal mantenir-se atent per no perdre el fil d'una trama sempre trepidant. I en aquestes darreres peces parla de la jungla en què s'ha convertit el món laboral, amb llocs de treball sotmesos a pressions inenarrables, deslocalitzacions lucratives, reduccions salarials desvergonyides, acomiadaments barruts i tota mena d'abusos –com les delirants proves de selecció laboral del *Mètode Gronhölml*–, aspectes que empenyen cap a l'estossinada constant, a la llei del més fort, a l'enfrontament més salvatge. A la vora del drama col·loca sempre la humorada que té l'efecte d'una dutxa sueca per contrastar, amb el riure, l'alta tensió que es va desvetllant cada cop més bèstia i intensa. L'últim text de Toni Cabré llegit en

públic, *Vols ser jo?* (2009), és una peça trasbalsadora amb uns diàlegs mesurats i tallants, una trama amb revolts inesperats i sorpreses ben payoutades. Té la virtut de prendre com a anècdota un estrafolari anunci penjat a Internet, no tan inversemblant com podria parèixer a primera vista. Amb un peu, doncs, en un fet aparentment verídic, i prenent-lo com a trampolí per confegir un argument, Cabré acara dues dones en un tràmit comercial de compravenda d'identitats. El fet que bona part de les relacions comercials i personals avui en dia es facin en el mitjà virtual li serveix per fer versemblant l'esplèndida pensada: fugir del que s'és, pels motius que sigui, i accedir a una nova identitat amb tot inclòs: casa, feina, mòbil, agenda, cotxe i carnet. L'una compra i l'altra ven. Ambdues deixen de ser qui són. Per què? Tothom té racons per amagar. I, finalment, només som allò que recordem. O que inventem. Un malabarisme d'identitats que la xarxa provoca. Rere la màscara del teclat, es pot ser qui es vulgui. I el camaleonisme és un dels trets distintius del nostre món malalt i destructiu.

Àngels Aymar

Àngels Aymar (1958) és de les poques dramaturgues d'avui que ha tingut el valor de transitar el terreny minat de la memòria històrica i dur-la a escena sense complexos. Ho va fer amb *La Indiana* (2007) un text madur, complex, elaborat i original, que incorporava a escena el tema dels catalans que a mitjan del XIX anaven a fer fortuna a Cuba. Partint d'unes cartes reals escrites pels seus avantpassats *indianos*, Aymar embolcallava la peça amb les veladures d'una pintura d'època: la paraula precisa, la imatge nítida, l'evocació poètica, tot plegat esquitxat amb cançons cubanes que encara avui recorden el passat colonial. Hi va insistir amb *La rialla inacabada* (1999) sobre els

exiliats a Mèxic. I el 2009, amb *Trueta*, on indaga en una figura cabdal de la medicina del segle passat, el doctor Josep Trueta tan mal conegut al seu país malgrat ser un personatge clau per a la ciència mèdica i l'esperit democràtic del segle xx. Aymar construeix la biografia escènica combinant el rigorós treball de recerca amb la fluida concatenació dels fets històrics en una presentació àgil, dinàmica i compromesa, que té la capacitat d'evocar tant els avenços mèdics tan decisius per mitigar la carnisseria bèl·lica, com el perfil profundament humà del poc conegut protagonista. Un home que, com Pau Casals, no li tremolà la veu per donar testimoni de catalanitat arreu del món, malgrat les pressions de la diplomàcia espanyola i la reticència de bons amics com el mateix Salvador de Maradiaga. La posada en escena, de la mateixa autora, elegant i acurada, presentava una escenografia de ciutat esventrada per les bombes que es valia de la projecció d'expressius documents audiovisuals, en una reivindicació històrica i humana, justa i memorable.²³

Gerard Vázquez

El dramaturg Gerard Vázquez (1959) va rebre el Premi Crítica Serra d'Or del 2004 pel seu singular drama històric *El retratista*, una ficció sobre l'Anglaterra del segle xvi de ritme vertiginós, àgils diàlegs i aspectes esquitxats de lucidesa que ens remetien al context actual. El mateix any presentava *Broc gros*, que tenia els seus millors moments en un primer acte on es radiografiava la Barcelona del 1952, en ple baveig nacionalcatòlic, ciutat empastifada amb els fastos del Congrés Eucarístic,

²³ Al congrés de l'Association of Hispanists of Great Britain and Ireland (abril 2009), la Dra. Montserrat Roser (Universitat de Kent) va presentar l'estudi «Medicine and Politics: *Trueta* (2008) by Angels Aymar».

una cerimònia d'estat que remarcava qui havia instigat Franco al cop militar, qui havia batejat la guerra com a “croada” i qui estava fent d'apuntador dels quaranta anys de criminal ignomínia. A escena dos personatges: un pidolaire esparracat, que havia combatut amb les tropes de la República, i una beata franquista, gojosament endolada per celebrar aquell Fòrum de l'hòstia consagrada poblat de rogatives, misses, rosaris i adoracions nocturnes. L'encontre i el diàleg entre aquests éssers antagonics està admirablement construït, amb passatges brillants amanits de potents dosis d'humor. Mentre el captai-re assegura que no té idees sinó fam i que no vol veure el mar perquè allà on vivia (el Camp de la Bóta) fa pudor a mort, la senyora només li dóna almoïna mentre respon de memòria i sense errada l'interrogatori del catecisme feixista. El problema de la segona part resideix en l'obsessió de voler fer-se eco literal de tot allò que ha passat a la primera, amb una enderiada voluntat de trobar rima a cada passatge de la història anterior, ni que sigui forçant el peu i reomplint el vers de rebles perquè quadri. És com l'altra cara d'una mateixa moneda: ara els personatges són els néts dels anteriors, però ell és la persona establerta i ella la marginal; ara el pompós festival d'estat és el Fòrum Universal de les Cultures (2004), en plena bavera multiètnica, globalitzadora i ecosocialista. Però curiosament, l'anàlisi de l'actualitat és menys viva, els discursos més obvis, els diàlegs més tous i el clímax més esbravat. Amb *Uuuuh!* (2005) Vázquez tornava a basar-se en fets històrics per interrogar críticament la realitat i teixir la ficció dramàtica, aquest cop a partir del pallasso més famós del segle passat, el català Charlie Rivel (Josep Andreu), i les seves actuacions d'èxit a l'Alemanya nazi. A primera vista podria semblar que l'obra vol plantejar les relacions de l'artista amb el poder totalitari, com ho va fer Ronald Harwood a *Prendre partit* a l'entorn del director

d'orquestra Wilhelm Furtwängler. Però no es tracta ben bé d'això. Vázquez situa Rivel a l'ull de l'huracà, a l'epicentre de l'horror i en la tessitura d'haver d'acceptar un encàrrec tan incòmode com la preparació, tutelat per un agent de la Gestapo, d'una suposada funció davant del mateix Führer. És en aquesta posició extrema que Vázquez destil·la el conflicte, les reaccions i evolucions dels seus personatges. L'escena reproduceix al darrere el teló d'un escenari on s'assagen els números i els camerinos on es discuteix la jugada. Un espai metateatral que dóna singular projecció a una obra plena de contrastos, construïda amb bon pols i amb uns diàlegs enfilats d'enginyoses rèpliques, on la tendresa i la rialla acomboïen l'esfereïdora situació.

Albert Mestres

Albert Mestres (1960), és autor d'un seguit de textos que reuneixen un triple interès: argument atractiu, elevat nivell poètic i esplèndid sentit del ritme. Com a autor i director va obtenir el Premi Serra d'Or pel millor text estrenat el 2002 amb *Dramàtic*. Com a director convertia en èxit el primer text teatral d'Enric Casasses, *D'om* (2003). Com a llibretista d'òpera va confegir l'ambiciós text *1714-Món de guerres* (2004) que amb una estructura modular "a la manera del trencadís", aconseguia explicar amb contundència, però amb imatges suggerents i elegants, tots els horrors de què és capaç l'home en el context d'una conflagració bèl·lica. A *Contes estigis* (2005) oferia un enfilall de relats presos de múltiples tradicions literàries (àrab, llatina, russa o hispanoamericana) articulades amb cançons de varietats francament hilarants en el que constituïa un autèntic cabaret macabre. A *Temps real* (2007) prescindia de la narració i se centrava en l'exploració de l'estructura

i dels recursos expressius. Es tracta d'un elaborat experiment de laboratori de captivadora intensitat que actualitza la tragèdia dels Àtrides i acara els episodis de sang i fetge domèstics massa quotidians. Parteix dels referents clàssics d'Electra, Agamèmnon, Clitemnestra i Orestes, per presentar una tragèdia familiar contemporània, centrada per una mare que escura, escombra i, com Lady Macbeth, es neteja frenèticament les mans; un pare i un amant que no paren de beure vi i uns nens que juguen compulsivament. Una llar que aviat descobrim esquitxada d'abusos, maltractaments i violència molt semblants als que denunciaven obres com *Tatuatge* de Dea Loher (Artenbrut 2002) o *L'agressor* de Thomas Jonigk (Nau Ivanow 2006). Ho fa amb uns diàlegs elementals, quotidians i "vulgars" que cobren tota la seva força en l'acció que els acompanya. Les rèpliques es repeteixen, una i altra vegada, d'acord amb una calculada planificació de la redundància i l'anàfora, i van adquirint nous significats i múltiples matisos segons el personatge a qui s'adrecen o l'entonació i treball gestual amb què es pronuncien. La peça respira un esplèndid sentit del ritme, pauta da per un rellotge que va tocant les hores, travessada per un moviment endimoniat i sostinguda en un potent espai sonor, tot plegat, un espectacle cru i torbador, d'un estrany magnetisme. A *Dos de dos* (2008), Mestres analitza el món dels immigrants, lluny de paternalismes i beguinatges, on desvetlla, sense embuts, la incòmoda irrupció dels nouvinguts que, en barris com el Raval, estan transformant radicalment la vida dels nadius. *Dos de dos* respira una poderosa alenada poètica, amb un espetec d'encadellaments paremiològics i esplendoroses troballes expressives o amb l'ús paròdic d'alexandrins de tall racinià per descriure l'amor adúlter amb el moro ben dotat, malgrat que no sap ni una paraula de català. Es tracta d'una locució quotidiana, apuntalada de crosses verbals,

entretallada, on es creuen diversos fils com la conversa plena de sobreentesos de vells coneguts que flueix sense noses. És un tret destacat en l'obra de Mestres, la qualitat poètica i el rigorós treball d'elocució, cosa que el vincula al mestratge brossià més primigeni.

El teatre de la irritació

Roger Bernat, juntament amb Rodrigo García (Carnicería), Marta Galán (La Vuelta) o Simona Levi (Conservas), constitueixen el referent de la “postmodernitat” i de l'anomenada “dramatúrgia de contenidor”. Es tracta d'una estètica que en el fons reprèn els pressupòsits de les primeres avantguardes del segle xx, i singularment del futurisme, amb Marinetti al front, els manifestos del qual instaven els artistes a “sortir al carrer, llençar atacs des dels teatres i introduir cops de puny en la batalla artística”, cosa que van seguir al peu de la lletra, amb la consegüent resposta frenètica del públic que reaccionaven llençant-los patates, taronges i qualsevol altre tipus de projectil vegetal, fins i tot d'espaguetis. La violència era un element central en el plantejament de les vetllades futuristes, perquè assegurava una recepció activa, i un dels objectius fonamentals del futurisme era l'agitació del públic mitjançant la provocació o l'anomenat “contagi”. És l'únic que els falta als seus nous seguidors: permetre que el públic participi en l'aquí i ara que els seus espectacles exalten. Quan es recuperarà per al teatre el llençar de tomàquets i ous podrits? Estic convençut que els espectacles de Bernat obtindrien la seva última raó de ser si s'hi promogués la intervenció de l'espectador el qual, ben proveït de projectils, i després de fer punteria amb actors i escena, n'abastaria la darrera intenció. D'altra banda, l'estructura de les obres de Bernat comparteixen pres-

supòsits futuristes com ara la renúncia a la lògica narrativa o el disparar ràfegues de fragments de realitat i prendre peu en la improvisació dels intèrprets. En canvi, podent, no excita la participació del públic: llàstima! En unes declaracions recents, Bernat afirmava: «Quan ja no hi ha ficció capaç de reproduir el que passa, o es mostren trossos de realitat o es genera una realitat nova [...] El que hem de dir ho diem directament, sense necessitat d'històries, personatges, desenvolupaments dramàtics». Des d'aquests plantejaments es desenvolupen tant *Bona gent* com *Bones intencions* (Lliure de Gràcia) on els intèrprets deixen d'actuar per ser ells mateixos i escriure el seu propi discurs defugint la ficció, només induïts pel director (Bernat) que proposa una situació que els actors desenvolupen sobre l'escena.

Teatre emergent

S'ha convingut d'anomenar les darreres i més inquietes fornades de dramaturgs com a “teatre emergent”, un sac que han engruixit aquells caçadors d'onades que es limiten a recollir les llebres que altres han aixecat. L'activitat dramàtica “emergent” seria aquella que treu el cap a la superfície llisa de la bassa on es remelsa el teatre català actual. Els elements emergents solen aparèixer a les vores o als racons de l'estany, allà on l'aigua és poc fonda, això és, als espais alternatius, amb escassos recursos però amb grans energies. És clar que tothom aspira a treure el cap al bell mig del llac, on les aigües són profundes i els recursos copiosos; però, ai las!, allà hi viuen els peixos grossos que tot ho devoren (recordeu la voraç carpa Ramona de l'estany de Banyoles que s'ho empassa tot?). Quan l'emergent s'atansa al centre de l'estany pot acabar a la panxa del monstre i, per tant, li escau bregar a la riba, on

pugui tocar fons i prendre peu. I li convé distanciar-se dels totpoderosos, car l'emersió vol dir fer-se visible en superar l'ocultació a què el sotmet un astre més gran. L'altre sentit d'emergent és resultat d'alguna cosa, conseqüència d'una necessitat, esdeveniment ineludible però imprevist. És el gran potencial d'aquest impuls escènic: és un teatre que s'imposa, en el sentit que es fa perquè als seus creadors els resulta inevitable i no van a ròssec de modes o d'inèrcies crematístiques ni depenen d'urgències polítiques o de conveniències de qui remena les cireres. És un teatre que es manifesta com a irremeiable, necessari com el pa. D'altra banda hi ha el que podríem anomenar teatre "immergent" o "immergit", que és el teatre amateur i que potser sense sortir mai a la superfície, constitueix un estol de microorganismes que mantenen l'aigua salubre i l'estany oxigenat. Vull dir que per a una cultura a la qual l'Estat més d'un cop ha provat de conduir a l'extinció, la continuïtat del teatre d'aficionats ha constituït el solatge imprescindible perquè un dia esclatés un teatre professional de nivell.

Començant pels més joves, volia destacar un autor com Jordi Casanovas (1978) que va començar amb la seva companyia "amateur" de Vilafranca del Penedès amb la qual ha crescut i s'ha professionalitzat muntant les seves pròpies obres. Casanovas aconsegueix trasbalsar l'espectador amb textos poderosos i enigmàtics, caracteritzats per la barreja de fórmules expressives, la mixtura de tons i la hibridació de gèneres (el còmic, el serial televisiu, el cinema, la playstation). L'anomenada «Trilogia dels videojocs (*Hardcore videogames*)», Premi Serra d'Or al millor text del 2006 i Premi Revelació de la Crítica de Barcelona el 2007, es compon de *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*, i se singularitza per uns personatges que, tot i transitar per situacions quotidianes, actuen de forma més aviat rara,

amb més d'un punt de contacte amb Harold Pinter i Sarah Kane, això és la dramaturgia britànica més innovadora de l'últim mig segle. A *Wolfenstein* la por és un dels principals condiments i la violència el seu correlat. *Tetris* parteix d'una situació quotidiana: un sopar d'amics on irromp, però, un singular personatge que de mica en mica es va desvetllant estrany, invasiu i monstruós. *City/SimCity* adopta l'estètica cinematogràfica amb reiterats fosos en negre, ritme endimonià i estructura de thriller vertiginós, i aconsegueix de posar sobre la taula qüestions candents entre el jovent com l'enfollida competitivitat laboral que encimella la mediocritat servil i castiga el talent (el nostre pa de cada dia). Tres peces temàticament independents que comparteixen, però, alguns trets definitoris de l'original dramaturgia d'aquest jove autor i director vilafranquí. A saber, la qualitat escènica dels seus àgils i esmolats diàlegs que fan lliscar l'acció de forma trepidant. O la naturalesa dels personatges profundament inquietants que trenen situacions amarades d'una enrarida atmosfera que empenyen l'espectador al voraviu de la butaca i sacsegen les seves expectatives per precipitar-les de l'exultant calidesa a un abisme gèlid. Hi ha un continuat contrast d'emocions i reaccions que fan pertorbadors els seus protagonistes i violents els seus vincles. Són textos frondosos, tensos i carregats d'incògnites, amb cops de teatre i recursos sorprenents i incisius que capgiren l'aguait de l'espectador, el sorollen i el fan anar d'una banda a l'altra sense saber ben bé a què atènyer-se, desbordat per una estranya barreja de realisme crític, fantasia gòtica, hipnotisme i vampirisme. La trilogia és escandida amb violència física i moral i resolucions ambigües i gens tranquil·litzadores. El que queda clar és que Casanovas ha aconseguit definir un estil propi, inconfusible, un registre personal i una manera de fer consolidada i eficaç, sense concessions a la galeria, sense riures fàcils

ni jocs de paraules de llüïment. La poètica forta de Casanovas juga a favor del públic sense plegar-se al païdor. Es dirigeix a la intel·ligència i incita la complicitat d'un espectador actiu. Els seus textos constitueixen ja una respectable fita d'aquesta dramàtica que balla de capoll com l'insecte sabater damunt l'aigua de la bassa. Peces que ell mateix duu a escena amb un equip d'interprets compacte i extremament còmplice, cosa que li permet explorar la viabilitat dels diàlegs, l'aire que cal interposar a les rèpliques, els cops d'efecte i altres mecanismes de construcció dramàtica que flueixen sense solució de continuïtat.²⁴

En menys d'una dècada (la primera obra seva que va posar en escena va ser *Gebre* el 2003 que presenta insòlits punts de contacte amb Javier Daulte, quan encara ni el coneixia), Casanovas ha consolidat un estil personalíssim de fer teatre, amb peces trasbalsadores i sempre estimulants, que empenen el recurs del misteri i de l'humor per enfilars la realitat sobre les taules amb la impecabilitat que utilitza l'entomòleg en clavar els insectes de la seva col·lecció. A *La ruïna* (2008), Casanovas posa el dit a la plaga del frau que suposa el capitalisme compulsiu, i això abans que es declarés oficialment la crisi del malèit sistema financer. El procediment cinematogràfic del "fosc", que en altres espectacles usava per acotar seqüències, és substituït aquí per un contínuum escandit per la irrupció sorprenent d'un nou element que fa avançar la història a ritme trepidant. Cada nova introducció d'un personatge, particularment quan es transposen les realitats, empeny el relat cap a noves i insospitades expectatives. Casanovas, amb un llenguatge fresc i unes situacions carregades de tensió i sorpresa,

²⁴ Vaig parlar per extens de Casanovas al XIV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes celebrat a Budapest (setembre 2006) (MASSIP, 2009), així com en els articles «La generació dels videojocs», *Avui* (Quadern de Teatre), 11-IX-2006 i «Créixer en el daltabaix» *Avui* (Quadern de Teatre), 12-IX-2008.

fa una demolidora invectiva contra les perversitats del capitalisme i dels seus òrgans rector: les forces econòmiques i financeres especialitzades en dar pel sac al personal. Per això la instància a la revolta amb què culmina l'obra, amb l'assalt als bancs usurpadors dels beneficis dels treballadors, resulta un coratjós crit d'utopia i produeix en l'espectador una sana catarsi final, semblant al cop de puny amb què es clou *La Revolució* (2009), una comèdia sobre l'oci digital que, amb un calculat joc d'emocions, incorpora ingredients de thriller i suspens amb la voluntat d'arribar a un nou públic que, com diu l'autor, «encara no sap que li agrada el teatre». A banda de ser el títol del nou videojoc que creen les protagonistes, hi ha una instància a les revoltes individuals que hom pot fer per tal de contribuir a parar els peus al capitalisme criminal, com el qualifica el físic austríac Fritjof Capra (*Les connexions ocultes* 2002), i als poders econòmics que esclavitzen les democràcies occidentals i que, amb absoluta manca d'ètica, inoculen en les persones la por a la llibertat.

Gemma Rodríguez (1973) va sorprendre a *T'estimaré infinit* (Projecte T6 del 2004) per l'agilitat i la frescor dels seus diàlegs, sempre tenyits d'una esquitxada ironia, amb rèpliques hilarants que dissequen la realitat amb la incisió d'un bisturí de tall net, que defuig el sang i fetge, que esquiva la bufeta de la fel, que no malmet cap nervi i que evita activar les feromones de la malícia. *Estem quedant fatal* (2006) revalidava l'habilitat de l'autora a construir comèdies de ritme trepidant, amb un registre planer i directe, que a més permeten una anàlisi crítica de la realitat més immediata a través de l'humor. Rodríguez aborda una temàtica poc freqüentada en escena: les relacions laborals; relacions entre directius i subordinats, estressats de no fer res i anar sempre de pressa, que resulten tan exageradament impersonals que provoquen la rialla, esti-

mulada per cadenats de sil·logismes absurds i respostes inesperades. *L'ham* (2007), l'últim text estrenat de Gemma Rodríguez, sorprèn per la seva originalitat dramàtica i per l'ambició i qualitat de la seva escriptura. Per començar, gairebé no hi ha diàleg. Els personatges es presenten en les seves captivances quotidianes explicant tot allò que pensen i fan. Les acotacions també es diuen, particularment la inicial, on es detalla tot el que caldria veure per suggerir l'ambient de la història que es contarà: espais i objectes que van passant en una cinta transportadora estilitzats en miniatures de joguina. Estem davant d'un esponjós exercici de "narratúrgia" (MASSIP, 2008 : 338), proper als nous corrents escènics alemanys (Mayenburg, Schimmelpfennig) que han abandonat la construcció convencional de personatges i situacions, cosa que obliga a una interpretació desproveïda dels recursos del mètode amb què s'han forjat els actors en els últims cent anys. Un text agredolç, espurnejant d'humorisme i ratllat d'una profunda alenada poètica que frega la irrealitat o la fantasia.

Guillem Clua (1973), dramaturg format a l'Obrador de la Sala Beckett, bregat en el periodisme especialitzat en arts escèniques i en el guió televisiu, va obtenir el premi Ciutat d'Alcoi l'any 2004 amb *La pell en flames*, una mirada crítica sobre el paternalisme que Occident exerceix damunt la resta del món per tal de silenciar amb cinisme hipòcrita els remordiments de culpabilitat que li pugen a les galtes després d'haver participat en devastadors conflictes bèl·lics amb la finalitat última de treure'n benefici. Va ser l'últim Premi Alcoi que va ser dut a escena, perquè es va estroncar l'ajut que aportava la Generalitat Valenciana, malmenada per una dreta que està acomplint un genocidi irreversible amb la cultura i el teatre del país. El text està esplèndidament dialogat, amb rèpliques incisives que van teixint una trama generadora d'intriga i expectació,

que, ahora, però, reflexiona amb cruïda i sarcasme sobre la fal·làcia d'aquesta nova forma de colonialisme que Occident està imposant al planeta si no vols per força. L'autor controla molt bé el ritme de les línies d'acció que entrellaça hàbilment i manté la tensió justa sense deixar caure l'interès creant una trepidant expectació. Amb *Marburg* (TNC 2010) Guillem Clua concretava en la dramaturgia catalana un fresc contemporani de vocació universal, amb ecos d'*Àngels a Amèrica* de Tony Kushner. Un text tan ambiciós com fascinant que presenta quatre històries en quatre llocs diferents del planeta amb el mateix topònim amb una simultaneïtat admirablement entreteixida i rigorosament travada. Tot plegat en temporalitats distintes on es mostren les dèries i xacres de l'últim mig segle. El pinyol de l'obra és la malaltia i les pors que genera. El virus de Marburg sorgit de l'experimentació científica i que vincula, per oposició, el progrés amb la fe religiosa. Quatre decorats a la vista dels quatre Marburg del món, que interaccionen per damunt del temps, gràcies a una escenografia que fa lliscar les connexions i una pantalla de fons que ens situa en el mapa i en la història. Els diàlegs del relat quàdruple s'entrellacen en paral·lels sovint equivalents o en ecos que viatgen d'una història a l'altra. Una arquitectura dramàtica de poderosa factura, que empeny alhora sentit i reflexions.

Pere Riera (1974) ha demostrat consistència i sorprenent maduresa dramàtica en les poques peces que li coneixem. D'una banda, *Casa Calores* (2007), una evocació poètica de l'adolescència i joventut feta des d'un terrat assolellat en una població marinera i càlida, amb diàlegs límpids i ben travats que esgranen el pas del temps inaferrable, la tebior de l'ànima en les relacions humanes, la por a l'efímer dels llocs i dels espais on han crescut i s'han esbravat amors i amics. La qualitat de serena introspecció, la mirada incisiva, tendra i punyent

ahora, adquireix unes tonalitats més ombrívoles a *Lluny de Nuuk* (T6 del 2010), un espectacle vertiginós i impactant, construït amb una delicadesa poc comuna, que escarbota en preocupacions actuals i de sempre que afecten els individus i els col·lectius de la civilització occidental. L'obra planteja qüestions tan candents com el pes dels convencionalismes socials, la transmissió familiar de l'autoritarisme i la violència, sovint encriptats rere aparences amables, la pervivència d'actituds de relegament i submissió de les dones en un món mascle prepotent i sanguini, els tics agressius de la competitivitat en la detenció del poder ni que sigui d'una empresa familiar com la que mostra l'espectacle. En les escenes crucials, el clos masculí esclata en una ferotge lluita de galls incapaç de resolucions assossegades, mentre la banda femenina s'emborratxa, se sincera i assuauja la tensió. És una de les qüestions més vívides que es plantegen perquè, com deia Alice Duer Miller, «la tendència innata dels homes a recórrer a la força els incapacita especialment per a la tasca de governar». I això val també per a l'educació: una criança descurada (irresponsable) o desmesuradament rigorosa (disciplinària) és una fàbrica de monstres, com retrata Michael Haneke a *La cinta blanca* (2009). Riera es mou amb soltesa pel registre inicial de comèdia, amb rèpliques i accions que circulen per la banda alta de l'humor. Aviat, però, tot s'enrareix i els inferns més pregons enfosqueixen la peça. Els hàbils mecanismes d'intriga i els cops d'efecte estratègicament disposats al llarg de la representació, mantenen l'espectador en sopols, el sotmeten a un joc de contrastos d'endimoniada potència, tant pel que fa als personatges com a les situacions en què s'entortolligen.

La rara poesia que destil·len els textos de Pau Miró (1974) resplendeix en el microdiàleg. Així es va fer avinent a *Plou a Barcelona* (2004), el tret de sortida d'un dramaturg que ha estat

actor i que és, ahora, director de les seves obres. Va seguir amb *Bales i ombres* (2006), un western contemporani on en tot moment es respirava una tensa violència, física i verbal, activada per l'intrús, el fotògraf foraster que irrompia en l'amagatall dels fugitius protagonistes, una rulot esbalandrada enmig d'un paisatge lunar. Són personatges que pensen i es queixen en clau de dibuixos animats. El clima d'ambigüitat moral dels personatges, l'ansietat que els empeny, els dubtes que els assalten, les decisions que es veuen obligats a prendre, confereixen a l'obra un rar efecte de combustió freda, com un foc encès en la gèlida nit del desert. Després de dos muntatges no tan reeixits (*Somriure d'elefant* 2006 i *Singapur* 2008), Miró va fer un salt enllà amb una trilogia que es podria titular, com el llibre de Lull, «de les Bèsties». *Búfals* va inaugurar el festival Temporada Alta del 2008, un text carregat de força expressiva i alenada poètica que va marcar una fita en la interessant trajectòria de Miró. La família protagonista regenta una bugaderia on el veïnat renta la roba i queixala les plantes de plàstic. Una família nombrosa que acaba de passar un mal tràngol: la desaparició d'un fill devorat per un lleó. Ho expliquen els seus cinc germans, que des de llavors troben més dures i amargues les herbes que masteguen. Són informacions inquietants, inescrutables. El relat ens arriba narrat per boca dels tres germans i les dues germanes, que malden per entendre la realitat, per desxifrar el clima enrarit que els envolta. I, de sobte, una estranya revelació: diuen que són un grup de búfals que han abandonat la manada i sobreviuen amb l'ai al cor, assetjats per l'ombra dels lleons. De tant en tant bramulen, rebufen, copegen les parets amb el banyam. És interpretada per un conjunt d'una gran complicitat i frescor, que saben esponjar el relat amb àgils coreografies, com les envestides a cop d'ampolles de plàstic, "carícies descontrolades" amb què expressen la

ràbia a flor de pell, la brutal violència que esclata d'un excés de convivència en un context asfixiant, tan semblant a qualsevol barri marginal d'una gran ciutat. Només els salven els rituals, les cerimònies de supervivència. En una rara barreja de comportaments animals i actituds humanes, *Búfals* aporta el punt de vista dels fills. Però a *Lleons* (2009), els germans han marxat, i ara coneixem els pares. Els mecanismes assajats a la primera part de la trilogia, s'ajusten a la segona, on s'aconsegueix de recrear el clima enrarit i potencialment violent d'un barri comprimit de tensió que pot recordar el Raval. Però s'ha perdut bona part del misteri que batejava a *Búfals*. El món dels adults és més prosaic. I més virulent. Silencis, remors i inquietants sorolls col·laboren a fer respirar els conflictes colgats, la ira continguda que de sobte esclata. Amb *Girafes* Pau Miró tanca una trilogia que s'ha produït en ordre cronològic invers. *Girafes* presenta els orígens d'aquella peculiar família de *Búfals* traumatitzada per la desaparició d'un component de la ventrada en circumstàncies misterioses, els pares de la qual configuraven *Lleons*, fundadors de la bugaderia que té el seu inici a *Girafes*, en la primera rentadora que regalen a l'àvia que viu en un ambient aixafat per la grisor granítica d'un país captiu dels deliris reaccionaris de la milícia i el capellanum (feixisme espanyol). La visió de la descarnada realitat dels anys 50 s'alterna amb números de cabaret amb aquelles coents sonoritats de l'època fidelment recreades, on el camallarg Albert Ausellé incorpora un transvestit disfressat de girafa, símbol de l'ambició que permet treure el cap per sobre l'espessa capa del plom de mediocritat que envescava la vida quotidiana d'aquells anys del twist i dels primers electrodomèstics.

De la seva banda, Esteve Soler (1976), alliberat de l'imperatiu d'èxit a què el va acarar el Projecte T6 (*Jo sóc un altre!* 2006), ha confegit el seu últim text *Contra el progrés* (2009), unes se-

qüències potents, enginyoses i amb veu pròpia. Es tracta d'un fresc contemporani sota el vidre fumats de l'humor més fosc, explosiu mosaic de punyents contrastos que et petrifica el riure només fer-te'l esclafir. La sàtira permet, alhora que un entreteniment hilarant, apropar l'audiència a les monstruositats generades pel progrés, o millor dit per qui el monopolitza i manipula. Són set micropeces que refulgeixen com un tallant ganivet embolcallat de càustic humorisme que llesca la vida sense pietat. Destaca la seqüència on una parella suporta malament el negret desnodrit i esprimatxat (entendridor titella) que salta de la pantalla fugint d'un informatiu: la dona comina el marit que el posi dins una bossa d'escombreries i se'n desfàci. O l'escena del sentit comiat d'un matrimoni quan finalitza el contracte nupcial que havien signat per només un any improrrogable. I, sobretot, l'escena final, quan els tres intèrprets apareixen com a foques encaputxades amb impermeables vermells exterminant nadons per controlar la proliferació de «bestioles humanes que posen en perill la biodiversitat», una humorada en l'estela de Jonathan Swift i la seva modesta proposta de cuinar nadons irlandesos pobres per alimentar els anglesos rics i regular de passada el creixement demogràfic.

Volem anar al Tibidabo (2008) va suposar l'estrena professional de Cristina Clemente (1977) que alhora dirigia el seu propi text. Clemente s'inscriu amb traç ferm i singular estil en aquell corrent d'escriptura escènica capaç d'afrontar un episodi dramàtic des de l'humor, en un registre d'espurnejants contrastos. Els diàlegs embolcallen la tragèdia per apaivagar-ne l'impacte, i ho fan amb una singular barreja d'humorades i crueltats, de tendresa i d'ironia. A *La gran nit de Lurdes* G Cristina Clemente comparteix autoria i direcció amb Josep M. Miró (1977), on es planteja una situació que l'espectador viu

amb certa incomoditat: l'exhibició de les neures de cadascú a l'entorn d'una nit de cap d'any, quan una colla d'amics ha convidat una nouvinguda, blanc fàcil de la riota i la presa de pèl. Es recreen així uns arquetips de comportament juvenívol que culmina amb un joc cruel, on l'escarni és l'ingredient més suau. Al darrere hi ressona *El sopar dels idiotes* de Francis Veber, però aquí, a la *novata*, la sotmeten a un autèntic ritual de la tortura psicològica on concorre la por, la coacció i la violència. El riure, novament, instal·lat enmig de la tragèdia, bé que la sang no arriba al riu.

Conclusió i perspectives

La creació teatral catalana ha experimentat una gran projecció internacional particularment gràcies a grups com Comediants o La Fura dels Baus amb una tipologia d'espectacles urbans, basats en els elements visuals i sonors en què el text era pràcticament absent, cosa que afranquia les fronteres idiomàtiques. En canvi, a la dramaturgia textual catalana li ha costat més d'imposar-se: d'una banda per l'assetjament que ha patit i pateix la nostra llengua per part d'estats monolingües i de l'Europa dels forts. Però també per l'escàs interès que la professió teatral del país ha dispensat als textos autòctons, i no per manca de qualitat ans per una estranya barreja d'autofòbia, falta d'ambició i poques mires, complexos que s'han anat superant, no sense dificultats, en les últimes dècades, gràcies en part a un major suport institucional i a l'empenta de nous dramaturgs que s'han hagut d'arromangar per posar en escena els seus propis textos.

El Projecte T6 endegat el 2002 pel TNC per a la promoció d'autors en llengua catalana, malgrat la seva notòria endogàmia, ha anat millorant en les últimes edicions i ha manllevat

alguna cosa del programa paral·lel que va començar a forjar-se al Teatre Lliure a partir del 2005: el projecte Autoria Textual Catalana, amb què l'altre gran teatre públic de Barcelona es comprometia a recolzar la jove dramaturgia, amb una major atenció a la col·laboració amb el muntatge, bé confiant en dramaturgs que ahora són directors d'escena o posant un equip còmplice a l'abast de l'autor resident. Una cop demostrada la utilitat de tals iniciatives inspirades en models anglesos (Royal Court) o alemanys (Schaubühne i Volksbühne), només es trobava a faltar un millor sistema de producció que prengués els aspectes més interessants de les companyies més o menys estables capaces de madurar durant períodes dilatats un espectacle (i en aquest sentit el teatre argentí tan present en els darrers anys a Catalunya ens ha donat molt bones lliçons), un aspecte que, d'alguna manera, s'ha incorporat a la nova edició dels T6. Però, fora d'això, el problema és que les produccions es regeixen per l'estajanovista model que imposa el circuit comercial: assajos d'un mes i una explotació màxima de tres setmanes, passar pàgina i emprendre un nou muntatge. Un sistema esgotador i que tendeix a malversar moltes energies.

Tot i l'esponerosa activitat teatral que hem exposat tant en el camp textual com en el de l'escenificació, caldria preguntar-se, però, si s'està canalitzant adequadament o estem a punt de quedar-nos ressagats en una inèrcia imperdonable, feta de conformisme i adotzenament, de paràlisi i d'estancament creatius. És un perill a què ens han abocat dues "normalitzacions" irregulars: la institucional i la comercial. La recuperació de l'autogovern hauria d'haver suposat en el camp de la cultura la possibilitat d'una autèntica innovació, sobretot aprofitant el benefici d'haver quedat al marge d'allò oficial i d'estar exonerat de la vocació mamotrètica que el poder genera. Però l'única política teatral visible a final del segle xx i inici

del XXI va consistir a construir equipaments i macroestructures institucionals que han fos recursos i energies en una operació que s'ha limitat a mirar cap enrere no pas amb ira com els *Angry Young Men*, sinó amb enveja, això és, a realitzar allò que els estats jacobins havien dut a terme fa dècades, fent gala d'aquest complex d'inferioritat que creu només superar-se amb la còpia mimètica del model dominant, ni que ara allò que s'imiti hagi quedat obsolet. No neguem l'oportunitat de dotar el país de necessàries infraestructures, sobretot per muntar aquell teatre que si no el fem nosaltres no ens el farà ningú. Però els gestos del poder envers el teatre no es poden limitar a la construcció d'espais teatrals com a monuments de la ciutat i com a expressió visible d'aquesta autoritat que basa el seu prestigi en el material definitiu i permanent de l'arquitectura i el disseny. Fa falta una veritable política teatral que incentivi i aposti per l'experimentació i la recerca en la creació contemporània, que promocioni també les fórmules menys convencionals i les propostes més atrevides. El segon símptoma de "normalitat" escènica a Catalunya ha estat l'afermament del teatre comercial, amb l'emergència i consolidació a Barcelona, i en català, d'una pràctica escènica altament mercantilitzada, un fenomen que ha estat possible gràcies a la creació d'empreses privades de producció i exhibició teatral i a la resposta d'un públic cada cop més habituat al producte "cultural" de masses i educat en la clatellada televisiva. Si l'any 1927 Josep M. de Sagarra constata la desorientació absoluta del públic i clamava per tot allò «que sigui escalfar, agitar, sacsejar i trontollar aquesta escena catalana freda i somorta, ensopida fins al moll de l'os», l'any 2000 Iago Pericot deia que «el teatre dorm el son de l'ós, tot esperant el gran canvi universal» i es preguntava «per què el teatre avorreix i té la capacitat de desubicar l'espectador», i el 2006 hi insistia: «el públic

s'està ensopint i no va al teatre [...] s'han d'obrir les portes i s'ha de començar de nou» (PERICOT, 2006 : 142). Ara abunden els espectacles dissenyats per sadollar les necessitats de l'espectador i evitar l'avorriment de la majoria. D'aquesta manera, el teatre ha passat a engruixir l'anomenada "indústria del lleure", i no és estrany, llavors, que es parli, oficialment, d'indústries culturals, una nomenclatura que hauria de ser un oxímoron...

En conseqüència, les proscripcions i coercions de la dictadura franquista han deixat lloc a les "censures" de la democràcia, altrament dites política de la subvenció i "exigències" del públic. Però també a la censura subliminal que porten dintre els mateixos creadors, encara més perillosa pel component d'autolimitació i autocontrol que comporta, i per la situació d'estancament que genera (PERICOT, 2006 : 125 i 129). El creador escènic actual enfronta aquestes limitacions o bé ajustant-se a les directrius que marca l'autoritat i/o el mercat, i en sol sortir un teatre políticament i socialment inofensiu, crescut en l'autocensura i la renúncia d'estómac agrait, destinat a accontentar la gent i satisfer les seves expectatives d'entreteniment; o bé tria un camí personal conscient de situar-se als marges, sense recolzaments i amb escasses possibilitats d'estrenar fora d'algun festival o d'alguna sala alternativa.

Dels dons que Maria Mercè Marçal agraa a l'atzar (haver nascut dona, de classe baixa i de nació oprimida) ara se'n diu "el malefici dels parracs" particularment aplicat als dramaturgs catalans d'avui: pel que fa al gènere, perquè el teatre és un "gènere androgin", o sia, bisexual, que comparteix llit amb la literatura i l'espectacle; pel que fa a la classe, perquè a l'espectacle, com a mitjà "proletari" d'entreteniment, se li exigeix una rendibilitat econòmica immediata; i, pel que fa a la nació, perquè el teatre en català viu en un context de cultura minoritzada mancada de l'adequat suport d'estat, i acorralada per

l'agressivitat destructora amb què la cultura castellana ha provat d'imposar-se, des de final del segle xv, a tothom amb qui s'ha topat, en una planificada, metòdica i implacable operació d'extermini de la diversitat des de tots els fronts.

I en això estem.

Referències bibliogràfiques

- BARTOMEUS, Antoni (1976), *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- BOADELLA, Albert; ONETTI, A.; SANCHIS SINISTERRA, J.; SOLANO A. (1999), *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, Ciudad Real, Ñaque.
- FÀBREGAS, Xavier (1995), *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona, Edicions 62.
- FELDMAN, Sharon G. (2010), «El perfil postdramático del teatro catalán contemporáneo», George (ed.), pp. 39-50.
- FOGUET, F.; MARTORELL, Pep (coord.) (2006), *L'escena del futur: memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i La Geltrú, El Cep i la Nansa, col. «Argumenta», núm. 6.
- GEORGE, David (ed.) (2010), «El teatro catalán en los inicios del siglo XXI», monogràfic de *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 1, Instituto del Teatro de Madrid.
- MASSIP, Francesc (2003), «Panorama del teatre català a la fi del segon mil·lenni», Compagna, A. M.; Di Benedetto, A; Puigdevall, N. (ed.), *Momenti di cultura catalana in un millennio*, 2 vols. Nàpols, Liguori editore, I, pp. 295-312.
- [amb I. Beltran] (2005), «Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta», pp. 367-377.
- (2008), «La dramatúrgia catalana actual i els seus vincles germànics», Arnau Pons & Simona Skrabec (curadors), *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, Barcelona, Institut Ramon Llull, vol. II, pp. 332-339.
- (2009), «Teatre català i dramatúrgia europea», Kálman Faluba & Ildikó Szijj, *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Budapest 4-9 setembre 2006, col. «Textos i Estudis de Cultura Catalana», núm. 147, Rubí, AILLC-PAM, vol. I, pp. 345-356.
- PERICOT, Iago, «El teatre sota control», Foguet; Martorell (coord.). (2006), pp. 123-144.
- SÁNCHEZ, José A. (2005), «Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat», pp. 297-323. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat)*, (2005 [2006]), Barcelona, Institut del Teatre, pp. 367-377.