

La dramaturgia del teatre català contemporani: la nova generació de dramaturgs catalans (2006-2012)

Anna Presegué i Coll

Treball Final de Carrera de Filologia Catalana

Universitat Oberta de Catalunya

2 de juny de 2013

Tutor/a: Susanna Pérez i Pàmies

Consultor/a: Josep Camps i Arbós

Índex	Pàg.
1. Introducció: la nova dramaturgia catalana.....	3-7
2. Biografia dels autors i anàlisi de les obres	7
2.1. Jordi Casanovas	7-16
2.2. Jordi Oriol.....	17-26
2.3. Pere Riera	26-32
2.4. Marta Buchaca.....	32-38
3. Conclusions	39-40
4. Bibliografia.....	41-43
5. Annex	44
5.1. Anàlisi entrevistes.....	44-45
5.2. Entrevista Víctor Muñoz	45-59
5.3. Entrevista Jordi Casanovas.....	59-65
5.4. Entrevista Marta Buchaca.....	65-71
5.5. Entrevista Pere Riera	71-77
5.6. Entrevista Jordi Oriol	77-83
5.7. Entrevista Jordi Prat i Coll	83-88
5.8. Entrevista Sergi Belbel	88-100

1. Introducció

El Treball Final de Carrera *La dramaturgia del teatre català contemporani: la nova generació dramaturgs catalans (2006-2012)* és un treball que pretén donar a conèixer tres autors i una autora actuals que omplen les sales de teatre de Barcelona i d'arreu de Catalunya amb el seu teatre. Quatre autors que ells mateixos dirigeixen les seves obres i que cadascun d'ells ens mostra un teatre diferent. Per exemple, a grans trets podríem dir que Pere Riera és un autor d'estructura clàssica amb un estil més comercial; Jordi Casanovas s'endinsa en diferents punts de vista de la societat catalana; Marta Buchaca fa un teatre més proper, és a dir, de petit format i íntim; i, finalment, Jordi Oriol busca l'originalitat en els temes i les estructures teatrals. A continuació faré una anàlisi completa i acurada per copsar què ens volen dir i què preocupa als autors catalans actuals.

En aquests moments, ens trobem en un moment únic de la dramaturgia actual ja que la majoria de teatres de Barcelona programen autors catalans –fet impensable fa 10 anys¹– i això demostra el canvi de mentalitat i també del sistema teatral. No sabem quin serà el futur de tot aquest procés però, ara per ara, estem gaudint del millor moment de la dramaturgia catalana en el sentit de la creativitat i de la difusió; mai com ara hi havia hagut tants autors catalans que fossin reconeguts per la gran majoria del públic català i estranger², malgrat la crisi general que està patint el món teatral.

El treball pretén donar a conèixer el canvi que s'ha esdevingut en la dramaturgia catalana i com a mostra d'aquest canvi es formulen les diferents causes que han generat un nou plantejament del teatre actual. Una de les primeres causes és la importància de les Institucions que han vetllat per donar suport a una nova manera d'enfocar el sistema teatral apostant pels autors autòctons, això es fomenta amb la creació del projecte T-6 del Teatre Nacional de Catalunya, amb el suport a l'Obrador de dramaturgia de la Sala Beckett i amb l'Institut del Teatre³. Aquest recolzament per part de les institucions

¹Per exemple, el Teatre Nacional de Catalunya ha programat la temporada dels autors catalans a la Sala Gran, una sala de més de 900 butaques, quan només fa un any els autors catalans es programaven a la Sala Tallers del mateix Teatre Nacional de Catalunya amb un aforament de 400 butaques. O, també, el cas de La Villarroel, una sala privada (del Grup Focus) que va programar la temporada passada dues obres d'autores catalanes i aquesta temporada acull dues obres més d'autors contemporanis que ja han triomfat en altres sales: *Sé de un lugar* d'Ivan Morales (que malgrat el títol és un text en català) que va estar en cartell al Teatre Romea i *El principi d'Arquimedes* de Josep Maria Miró que es va estrenar a la Sala Beckett la temporada passada.

² Cal tenir en compte que la majoria d'autors catalans estan traduïts i representats arreu del món, el web www.catalandrama.cat s'hi poden trobar tots els textos.

³ Tots els autors i directors entrevistats corroboren aquest fet. Es poden trobar les entrevistes en el punt 5.1. Anàlisi de les entrevistes, pàg. 44 – 101.

provoca que les productores privades també optin per aquests nous autors i, per tant, la seva difusió creix d'una manera insòlita.

Però no només cal tenir en compte això, hem de valorar també el canvi de mentalitat de la societat catalana que ha recolzat i reconegut la vàlua dels autors autòctons i també l'augment de l'ús de les xarxes socials que permet una difusió a grans dimensions. Una mostra n'és la creació del *hashtag* #postfunció on els espectadors connectats a Twitter comenten i fan una valoració de les obres que van a veure.

D'altra banda, cal tenir en compte també la crisi econòmica que ha ajudat a aquest impuls per una qüestió d'abaratiment de costos, és més barat contractar dramaturgs catalans que pagar els drets d'autor d'un dramaturg estranger, tal com ens expliquen els propis autors, com per exemple Marta Buchaca: "Abans compraven grans obres i grans noms perquè hi havia diners i del teatre català no se'n feia cas. Ara, com que no hi ha diners, les grans productores què fan? Esperar que a algú li vagi bé"⁴ i Jordi Oriol: "Si s'ha reforçat tant aquesta dramaturgia catalana també ha sigut per això, s'han acabat els diners, anem a buscar noves maneres per fer arribar el teatre perquè s'ha de continuar fent"⁵. De totes maneres, això no és quelcom negatiu, si realment la crisi ha servit per impulsar els autors catalans. Ara bé, no podem arriscar-nos afirmar que l'impuls de la dramaturgia catalana s'esdevingui per la crisi econòmica.

Un altre factor decisiu és la figura de l'autor-director que respon a un nou enfocament que és bàsic pel teatre contemporani. L'autor és el que més coneix el text i per tant, que n'assumeixi la direcció facilita el procés de treball. Aquesta dualitat és una constant, per exemple en el teatre anglosaxó i argentí, i és molt positiu que en la nova dramaturgia catalana això s'esdevingui. El fet que això hagi passat, ha estat, sobretot, perquè hi havia una manca de confiança per part dels directors catalans actuals en la dramaturgia catalana, que venia d'una concepció teatral⁶ del anys 60, 70 i 80, tal com ens explica Pere Riera: "Els anys 60, 70, 80 a Europa hi ha la "dictadura" del director: la lectura poètica que feia un director d'un text, que és una creació afegida a la pròpia del text però pot conuiu amb la direcció i la creativitat del propi autor"⁷. Per tant, els propis autors per poder donar sortida a les seves obres decideixen muntar-les ells i així

⁴ Entrevista a Marta Buchaca, pàg. 65.

⁵ Entrevista a Jordi Oriol, pàg. 78.

⁶ Una concepció que per tradició, tenia el costum de considerar les dues feines independents una de l'altra, i per tant, no s'entenia la possibilitat de que un mateix autor, dirigís els seus textos.

⁷ Entrevista a Pere Riera, pàg. 73.

donar-les a conèixer. Això és possible, gràcies al suport que reben de l'Obrador de la Sala Beckett i el fet de poder representar-les en la mateixa sala; i, també, de la influència⁸ de l'autor i director argentí Javier Daulte –que va impartir cursos en la majoria de dramaturgs actuals–, tal com ens explica el coordinador de la Sala Beckett, Víctor Muñoz: “els hi ensenyen que d'una banda, el text no és cap bíblia, no és cap constitució sinó que és una cosa que pot ser bruta, que quan comencen assajar no té perquè està tancat absolutament”⁹. Finalment, una altra idea en aquest sentit és la possibilitat que els dramaturgs catalans escriguin les seves obres i dirigeixen les d'altres dramaturgs catalans contemporanis, un plantejament que ens explica Jordi Casanovas: “ara és el moment en què a mi em ve de gust dirigir textos d'altres i em ve de gust que em dirigeixin”¹⁰.

A més a més, i com a complement de tot això, ens trobem també amb la necessitat de la creació de companyies pròpies: “la idea que s'ajuntin actors, autor, director, escenògraf i que tirin endavant un projecte que busquin els recursos d'allà on sigui i facin coses junts” tal com ens diu Pere Riera¹¹ i, sobretot, de nous espais teatrals. De nou, les sales de petit format emergeixen i proposen muntatges d'autors catalans que tenen un gran èxit i que posteriorment fan el salt a teatres més grans i amb més difusió. L'exemple més clar és la Sala Flyhard –dirigida per Jordi Casanovas– que està concebuda només per programar nous dramaturgs catalans, però no és l'única sinó que també han sorgit noves sales com ara Àtic 22, Minitea3 i Sala Fènix¹².

Com s'ha esmentat anteriorment, el treball a més a més de mostrar aquest canvi també se centra en l'anàlisi de quatre nous dramaturgs catalans, tots ells han format part del projecte T-6¹³ del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) i dos d'ells programen aquesta temporada 2012-13 a la Sala Gran del TNC dins del que s'ha anomenat “La temporada dels autors”¹⁴.

Aquesta anàlisi pretén descobrir quins són els temes i les preocupacions d'aquesta nova generació i al mateix temps, demostrar que hi ha una gran varietat

⁸ Tal com reconeixen els autors Jordi Casanovas (entrevista, pàg. 64) i Marta Buchaca (entrevista, pàg. 70).

⁹ Entrevista a Víctor Muñoz, pàg. 52.

¹⁰ Entrevista a Jordi Casanovas, pàg. 62.

¹¹ Entrevista a Pere Riera, pàg. 72.

¹² <http://www.nuvol.com/noticies/per-un-teatre-intim/>

¹³ Jordi Casanovas amb *Una història catalana* temporada 2010-11, Jordi Oriol amb *T-Error* temporada 2011-12, Pere Riera amb *Lluny de Nuuk* temporada 2009-10 i Marta Buchaca amb *A mi no em diguis amor* temporada 2009-10.

¹⁴ Un projecte que sorgeix de les diferents propostes que rep Sergi Belbel (director del TNC), és a dir, no hi ha una voluntat de crear expressament la temporada dels autors sinó que és una coincidència, tal com ens explica el mateix Belbel “el plantejament no va ser gens forçat. Va ser perquè de cop a la meua taula, tenia projectes i tots eren d'autors d'aquí” (entrevista, pàg. 96).

d'estils, fet que encara referma més l'afirmació que actualment a Catalunya hi ha un teatre català divers i de qualitat. Un dels autors amb més reconeixement és Jordi Casanovas (que enguany ha obtingut el premi Ciutat de Barcelona) amb tres obres seves cabdals. La primera és *Wolfestein* (2006), una de les primeres obres que va escriure i que forma part d'un cicle dedicat als videojocs juntament amb les obres *Tetris* i *City/Simcity* i que ens mostra l'obsessió d'un jove de fer quelcom diferent i especial per la societat actual; *Una història catalana* (2010), on ens retrata dues societats catalanes totalment diferents, en dos contextos oposats i l'evolució que pateixen; i *Pàtria* (2012), una de les obres que li ha donat més èxit gràcies al context polític actual ja que l'autor ens proposa un candidat a la presidència que està a favor de la independència de Catalunya però també ens mostra les preocupacions de cada personatge i, per tant, no és només un retrat polític. De fet, aquestes dues últimes obres formen part d'una trilogia que està inacabada però que se centra en el retrat de la societat catalana.

Un altre gran autor actual és Jordi Oriol, un dramaturg innovador tant en la forma dels textos com en els muntatges on la música hi té un pes molt important. Les obres escollides són: *Un tal ímpetu vital* (2009) que ens parla de la necessitat de trobar el nostre lloc; *Home-Natja* (2011), un text que formalment juga amb l'espai/temps i que retrata la transformació d'una persona marginada en una estrella; i, finalment, *T-Error* (2012), que ens parla del bloqueig d'un autor teatral davant d'un encàrrec fet, precisament, pel TNC.

El tercer autor és Pere Riera, un dels autors amb més èxit de públic i crítica i que aquest any 2013 compta amb tres estrenes¹⁵. Les tres obres escollides són: *Desclassificats* (2007), on se'ns presenta una entrevista entre una periodista de prestigi i el president del govern; *Casa Calores* (2009) que retrata el pas del temps d'una casa i dels seus habitants i com tot, inevitablement, canvia; i *Lluny de Nuuk* (2010) on es reflexa la decadència i les mentides d'una família.

Per últim, Marta Buchaca una autora que sol parlar de la mort però amb punts de vista i enfocaments molt diferents, l'utilitza com a punt de partida per treure a la llum molts subtemes que reflecteixen la debilitat humana. Per exemple, *Plastilina* (2009) retrata els fets reals ocorreguts en una sucursal bancària on tres joves van cremar a una indigent; *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2010) ens parla de les relacions que

¹⁵ *Red Pontiac* al Teatre Poliorama; *Barcelona* a la Sala Gran del TNC; i, *El don de las sirenas* a la Sala Beckett.

estableixen tres desconeguts en un hospital a causa d'un accident de trànsit i el posterior descobriment que tothom té coses a amagar i és molt fàcil prejutjar i fer falses hipòtesis; i, finalment, *Litus* (2012), una de les obres amb més èxit de l'autora i de la Sala Flyhard que va guanyar el premi #postfunció (atorgat pels espectadors que comenten les obres a través de Twitter) i que ens parla també de la mort i dels amics que hauran d'acceptar la nova situació.

Així doncs, el Treball Final de Carrera pretén fer una comparativa entre els mateixos autors; és a dir, una anàlisi de les obres comparant les similituds i diferències i també una comparativa entre els diferents autors: quins trets tenen en comú i quins no, per poder veure quins són els temes, l'estil i les característiques de la nova dramaturgia catalana.

2. Biografia dels autors i anàlisi de les obres¹⁶

2.1. Jordi Casanovas

2.1.1. Biografia¹⁷

Vilafranca del Penedès, 1978. Director i dramaturg de la companyia Flyhard, ha escrit més d'una trentena de textos, entre els quals destaquen *Un home amb ulleres de pasta* (salaFlyHard, octubre 2010), *Sopar amb Batalla* (Versus Teatre, novembre 2010), *Julia Smells* (Festival Grec, juliol 2009), *La Revolució* (La Villarroel, febrer 2009), *Lena Woyzeck* (Temporada Alta, novembre 2008), *La Ruïna* (La Villarroel, setembre 2008), *City/Simcity* (Sala Beckett, gener 2007), *Wolfenstein* (Versus Teatre, juny 2007) i *Transició* (dins el muntatge Dictadura-Transició-Democràcia, Teatre Lliure, abril 2010), *Una història catalana* (TNC, 2011) i *Pàtria* (Teatre Lliure, octubre 2012).

2.1.2. Obres

Wolfenstein (2006)

¹⁶ Un text dramàtic està concebut per a ser representat, per tant parlarem del lector-espectador ja que els autors pensen en aquesta dualitat.

¹⁷ <http://www.salabeckett.cat/autors/jordi-casanovas>. Premis de l'autor: Ha obtingut el Premi Ciutat de València per *Estralls* (Edicions Bromera), el Premi Ciutat d'Alcoi 2005 amb *Beckenbauer* (Edicions 62), el Premi Marqués de Bradomín 2005 amb *Andorra* i el Josep Robrenyo 2002 amb *Les millors ocasions*. La trilogia composta per *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity* ha rebut el Premi de la Crítica de Barcelona a la revelació de la temporada 2006-07, el premi Crítica Serra d'or al millor text teatral de 2006 i ha estat nominada als Premis Max. *La Revolució* ha rebut el premi Butaca al millor text teatral 2009. Finalment, enguany ha guanyat el premi Ciutat de Barcelona (2013).

És una obra on l'autor ens mostra la necessitat i les ganes irrefrenables de tres joves de voler canviar el món. De fet, creuen en la possibilitat de les noves tecnologies per fer-ho: un programa d'ordinador que esdevingui pràcticament com un cervell humà i que permeti transmetre sentiments i sensacions. En definitiva, crear una mena de déu.

L'obra consta de quatre personatges (tots entre 25 i 28 anys) i l'acció passa en un únic espai que és l'habitació del protagonista: l'Eric. Formalment, l'obra està estructurada per escenes, no té actes, però sí que hi ha un punt d'inflexió –és el cas del final de l'escena 10– que ho podem considerar com un canvi d'acte i de transcurs de l'obra. Així doncs, la primera part és la presentació dels personatges i del conflicte, i a partir de l'escena 10, veiem el desenvolupament i el desenllaç del problema plantejat. El llenguatge que l'autor utilitza és molt col·loquial i fins i tot, un punt castellanitzat, però el mateix autor especifica la voluntat que així sigui, per retratar el tipus de llenguatge d'un grup jove. El títol ja ens dóna indicacions de quin és el camí que planteja l'autor ja que és el nom d'un videojoc molt famós de principis dels anys 90 un joc d'acció que es va convertir en el pioner del seu gènere i gira entorn d'un espia dels Estats Units que intenta fugir del castell nazi on es troba empresonat.¹⁸ És precisament aquest espia que està empresonat el que fa referència al protagonista, un jove que també està empresonat dins la seva habitació i intenta fugir de la societat, en aquest punt hi trobem la relació amb el videojoc i aquest món paral·lel que es construeix el protagonista.

El protagonista és l'Eric, un jove que fa 24 dies que és incapaç de sortir al carrer, un noi molt intel·ligent, que pot crear un programa que canviï el món, tal com ens explica el propi personatge¹⁹. Un personatge que està a mig camí entre ser un geni incomprès o un boig descontrolat. Els altres personatges són: l'Ali, una repartidora de pizzes que s'ha exclòs d'aquesta societat per por d'una conspiració i està convençuda que està vigilada les 24 hores, i per això no té telèfon mòbil i acaba també tancant-se a l'habitació de l'Eric; en Daryl, un amic de l'Eric de quan estudiaven informàtica, que se'ns presenta com un personatge dèbil, fàcil de manipular, que també se sent exclòs de la societat però en el fons no li agrada ser un marginat; i, finalment, l'Eva –la germana

¹⁸ <http://blogs.324.cat/elpixelmaleit.php?itemid=46048> blog del 3/24 sobre videojocs.

¹⁹ “hi ha moltes teories que diuen que el concepte de déu... un concepte de perfecció... de bondat... allò que se suposa que ens faria a tots millors, no és fruit de cap cultura ni invent de ningú... ni tan sols existeix materialment... ni ha estat crucificat, ni res... diuen que és alguna cosa que ve de les nostres connexions neuronals... ho estudia la neuroteologia... diuen que, segons la disposició de les connexions, el cervell pot generar el que algú podria denominar una experiència mística... que és transcendir a un mateix... una cosa inexplicable... no ho sé...(...) el que us proposo és que generem un patró del que podria ser un concepte de déu... un concepte de perfecció mitjançant l'ordinador”. Casanovas, Jordi. *Wolfenstein* (2006), pàg. 11.

de l'Eric— que pertany a un món completament diferent i és incapaç d'entendre'ls, no ha acceptat mai el seu germà —ni el comprèn ni el vol comprendre. Els personatges femenins són els que provoquen el tràgic desenllaç: l'Ali està convençuda que l'Eva pertany a una conspiració i la segresten; l'Eva està convençuda que són bojos i els denuncia a la policia. A partir d'aquí, ja res es podrà aturar i només els més forts sobreviuran: l'Eric i l'Ali.

L'obra ens planteja el dilema de la bogeria i el poder de la tecnologia. Fins a quin punt algú és un geni o un boig? Fins on s'han de dur a terme les idees? Cal lluitar per canviar el món? Cal fer-ho marginat de la societat? Cal comptar amb les autoritats? Per què les persones diferents són excloses fàcilment? I el poder? El poder fins a quin punt corromp? Tots som susceptibles de ser corromputs? Fins on s'ha de defensar una idea? Quin és el límit? La justícia? Prejutgem abans d'hora? Quina influència hi tenen els videojocs en la violència real? És aquesta violència virtual la que porta a alguns adolescents a fer autèntiques barbaritats?

Segons la definició del mateix autor: “La investigació es converteix en una tancada contra el món exterior. I el món exterior els comença a assetjar com si fos un western”²⁰.

Una història catalana (2011)

És una obra que es va presentar en el T-6 del Teatre Nacional de Catalunya a la Sala Tallers la temporada 2010-11 i que enguany s'ha estrenat de nou a la Sala Gran del TNC dins de “La temporada dels autors”²¹.

És una obra de personatges, una obra coral i cada acte d'un d'ells inevitablement afecta a la resta. L'argument és senzill: el plantejament de la venda d'uns terrenys per crear un equipament d'oci, en el Pallars; i la història de tres gitanos de la Mina que intenten fer un gir en les seves vides per integrar-se a la societat catalana. Dues històries en paral·lel que finalment es troben, dos mons diferents que voldran entendre's però que serà impossible.

²⁰ http://www.flyhard.org/?page_id=115

²¹ Per aquesta nova presentació l'autor ha fet uns petits canvis en el text, però aquest treball fa referència a la primera versió de l'obra ja que per qüestió de dates no era possible treballar amb el text més nou. De totes maneres l'essència del text és la mateixa (veient-ne la posada en escena) per tant, pel que fa l'anàlisi de la temàtica i de l'estil de l'obra no varien en absolut., encara que s'hi desenvolupa la història de Josep de Farràs que en la primera versió no sabíem, una història que passa a Nicaragua i que fa referència a la vida de l'emigrant.

L'obra comença amb la presentació dels personatges del Pallars i també amb el plantejament del problema: s'haurien de vendre uns terrenys per poder reactivar l'economia del poble. Però hi ha una família que no està disposada a fer-ho. Els personatges més rellevants d'aquesta història són els següents:

Maria de Farràs (Mare): és la senyora gran que acaba perdent el seny i que si en un principi semblava forta, pateix un deteriorament important que no ajuda a la seva filla i que transmet pena i malestar.

Núria de Farràs: és la protagonista. És el personatge clau de l'obra, la seva protecció, i el seu odi, se li giraran en contra i patirà moltíssim. S'adonarà que no explicar la veritat, que amagar les coses acaba essent perjudicial.

Josep de Farràs: no sabem massa de la seva vida, no ens queda clar quin és el motiu del seu retorn, sabem que és un personatge penedit, que ha lluitat molt al llarg de la seva vida, que és conscient que no va ser bo amb la seva dona i ara pretén arreglar les coses i ser perdonat. Les circumstàncies faran que no ho pugui aconseguir i que marxi només amb l'alegria d'haver conegut la seva filla i la seva néta.

Laia de Farràs: és una pobra noia, que viu enganyada, només coneix el que li han explicat la seva mare i la seva àvia, és curiosa i té ganes de conèixer més món i ser capaç de viure la seva vida. Creu en bruixes i encanteris, perquè ningú li ha explicat que no existeixen. S'enamora de Joan de Coma encara que ella no n'és conscient.

En aquesta història hi trobem també els següents personatges secundaris: Joan de can Coma, Marta Verdeny, Josep Maria Gallart, Nena de Segú, Capellà i Gran dels Coma.

Pel que fa a la història de Barcelona, se centra en la vida de dos gitanos de la Mina, amb negocis il·legals, que decideixen entrar a formar part en el món de la construcció. Els personatges més rellevants són:

Luis Calanda Martínez "El Cala": un gitano de la Mina que gràcies a la venda de droga i el seu bon instint pels negocis aconseguirà sortir de la ruïna i convertir-se en un poderós empresari. La seva cobdícia i afany de negocis el portaran al Pallars i a la seva

desgràcia. Hi ha una frase clau en el personatge de Calanda: “*Vamos a comprar Catalunya*”²². Aquesta obsessió el portarà a la desgràcia.

Juan Heredia “El Muerto”: el fidel amic i company del Calanda. El seguirà en la seva aventura empresarial, té menys ambició i està cansat del món al qual pertany. Vol més tranquil·litat i li demana a Calanda de plegar. La seva última aventura ha de ser la muntanya del Pallars.

Els personatges secundaris d’aquesta història són: Alberto Pérez “El Cani”, Pedro Sánchez “El Moro”, Mercedes Amat, Júlia Amat i Arturo Amat.

L’obra està estructurada en tres actes: el primer acte transcórrer el 1979; a partir de l’escena 5, ens situem entre el 1979 i el 1987 en la situació del Pallars i en la escena 6 ens situem entre el 1981 i el 1987 a Barcelona; l’escena 7 torna la situació als Pirineus entre 1989 i 1995; i l’escena 8 del 1986 al 1995 a Barcelona. Pel que fa al segon acte és una escena única que ens situa al 1995; i finalment, el tercer acte es desenvolupa tot en el mateix lloc i en el mateix moment.

El primer acte és el plantejament de la situació i part del nus, les primeres escenes ens presenten els personatges i els conflictes; i entre l’escena 5 i l’escena 9 veiem l’evolució d’aquests personatges, com creixen i com canvien, tant d’estatus com de mentalitat. Així doncs, el principi de l’obra ens situem al Pallars on veiem uns veïns que van a convèncer a la família del Farràs que vengui els seus terrenys a una empresa de Barcelona per poder construir una pista d’esquí. Seguidament, ens traslladem a Barcelona on se’ns presenten una colla de gitanos, que acaben de tenir una topada amb la policia i no tenen cap problema per eliminar un dels seus que no acaba d’entendre el negoci, és aquí on el personatge de Calanda assumeix el comandament. Les següents escenes (tant del Pallars com de Barcelona) ens mostren l’evolució dels personatges centrant-se tant en la vida de Calanda com en la vida de Núria de Farràs que ara és mare de la Laia de Farràs. Perquè el lector–espectador pugui entendre l’evolució del temps, l’autor utilitza la tècnica del narrador que l’assumeix el propi actor i per tant, deixa de ser el personatge per explicar què està passant²³.

El segon acte és la part final del nus i el principi del desenllaç, és quan els dos mons es troben en el mateix lloc i intenten arribar a un acord. Així doncs, ens situem

²² Casanovas, Jordi. *Una història catalana*, Arola, Tarragona, 2011, pàg. 80.

²³ Una tècnica que l’autor utilitzarà en més d’una obra seva i que també usa l’autor Jordi Oriol.

definitivament al 1995 i al Pallars, on Calanda i el Muerto han assumit un poder tan gran que estan disposats a dur a terme el projecte del complex d'oci de la muntanya. Però ens trobem amb el mateix conflicte: les del Farràs no volen vendre. Ara però, passats els anys la filla, Laia de Farràs, vol escapar del món que li han ensenyat i això genera un nou conflicte que farà buscar els límits als altres personatges. És també en aquest segon acte que apareix Josep de Farràs (el pare de Núria) i, tot i la voluntat, de fer per un cop les coses bé amb la família no aconseguirà el seu objectiu. És un acte, ràpid, trepidant, on ens endinsem plenament en el que podem anomenar un western, cadascú juga les seves cartes fins el límit. Un límit que tindrà unes conseqüències fatals.

Finalment, el tercer acte és el desenllaç, després de l'escena trepidant del segon acte, el tercer és més calmat. Ens mostra el destí de cadascú, i la mort hi és molt present, una mort que ja s'insinuava al final del segon acte. Núria de Farràs fa explotar el poble, i tot i que la majoria tenen temps de fugir, només quedarà la muntanya que cuidaran les de Farràs, ja que –tot i semblar que no se'n sortien– les tres aconseguen sobreviure. També sobreviu Calanda, però no té tanta sort el Muerto, i encara que Calanda sobrevisqui físicament, moralment està destruït, difícilment serà capaç de superar tot el que ha passat. Josep de Farràs també mor i no ha aconseguit ni aturar la tragèdia ni ser perdonat.

De nou en aquesta obra, l'autor s'interessa pel llenguatge, i utilitza diferents tipus de català: un català nord-occidental ben reflectit en el text (i més encara en el treball dels actors) i un català “xarnego” molt ben treballat i amb una presència important del castellà.

Una història catalana és un western i és una tragèdia, la desgràcia cau en tots els personatges. Tant els que moren com les que aconseguen sobreviure. Potser és un pèl agosarat, però recorda un Shakespeare, una obra amb personatges molt importants que marquen el transcurs dels esdeveniments i un final tràgic que colpeja a l'espectador. La catarsi és total.

Així doncs, l'autor no ens deixa indiferent i fa que ens plantegem certes preguntes que no tenen una resposta clara: cal donar la vida per la terra? Fins a quin punt una mare ha de protegir al seu fill? A on ha d'arribar l'ambició? Realment qui som els catalans? És aquesta, la nostra història? Jordi Casanovas ens planteja la idea d'uns catalans que no són els que d'entrada el lector-espectador té al cap. De fet, podríem

pensar que realment l'obra no és una història catalana, però si ens endinsem en el retrat que se'ns ofereix, ens adonem que sí, que és una història catalana: uns catalans que hi eren i que hi són.

Pàtria (2012)

És una obra amb cinc parts que remetent a cinc actes i, a més a més, té una estructura circular ja que la primera escena i l'última són el mateix moment. Com és ja habitual en les obres de Jordi Casanovas, els actors i els personatges parlen directament al públic trencant així la quarta paret i assumint el paper de narrador. Això es complementa –en la posada en escena, tal com ens diu l'obra– amb un vídeo que ens informa del pas del temps i dels salts que es fan en el fil argumental. Per tant, no té una estructura clàssica, sinó que juga amb diferents canvis d'espai–temps, i els actors fan més d'un personatge a la vegada²⁴.

L'argument que ens planteja l'autor és el d'un periodista que està especialitzat en debats polítics; en un moment important pel país –i davant de tota l'audiència i a causa d'una situació personal– fa un discurs que canviarà el rumb de les coses ja que ell es presentarà com a candidat independentista.

Els personatges que hi apareixen i que formen part del moment actual són: Miquel Raventós; la seva dona Cèlia; el seu fill Arnau; Sarah, l'ajudant de Miquel en tot el procés polític; Ramon, el pare de Miquel; i el polític Sebastià Prat. A més a més, hi ha una sèrie de personatges secundaris que pertanyen a altres moments de la història, com ara el pintor Mark Rothko i Ramon jove o Montserrat, la mare de Miquel Raventós.

La primera part és la presentació del conflicte i dels personatges principals: Miquel Raventós, Cèlia, Arnau i Sarah. És el moment en què el periodista –com a conseqüència de la mort de la seva mare i les seves últimes paraules– diu que ja n'hi ha prou, que cal lluitar i cal fer alguna cosa perquè el poble i la nació reaccionin.

La segona part comença amb una escena íntegrament en anglès²⁵, on hi veiem el personatge del veritable pintor Rothko i un home jove; se'ns explica que aquest home jove ha copiat quadres de Rothko i els ha venut, i ara el pintor expert li demana que

²⁴ Així doncs, cal estar atent en la posada en escena per no confondre's, tot i que està fet a propòsit per crear similituds i jugar amb les semblances familiars; de totes maneres, en el cas de lectura resulta més senzill.

²⁵ No és habitual que això s'esdevingui en la dramaturgia catalana, llevat d'alguns casos en què es pugui utilitzar el castellà.

pinti per veure què fa. Però l'obra encara no ens descobreix qui són realment i què tenen a veure amb la història que estem vivint. Aquesta segona part farà referència al procés que patirà Miquel per acabar decidint presentar-se a les eleccions: descobrirà el passat del seu pare i la història del seu assassinat, i tindrà la necessitat d'explicar tot això. De fet, aquest serà el veritable motiu que el farà ser capaç de presentar-se a les eleccions.

La tercera part és el moment de confecció del nou partit polític, de la presentació en societat i de saber que hi ha opcions de guanyar. És també on comencem a entendre la relació que hi ha entre el pintor Rothko i el noi jove: sabem que el noi jove era el pare de Miquel, per tant, la història que Miquel Raventós ha construït és falsa.

Així doncs, a la quarta part descobrim que realment el pare de Miquel no va morir assassinat per Franco, que és viu i que ha tornat a Barcelona per ensenyar al seu nét Arnau a pintar. També sabem que està malalt, que no li queda gaire temps i que per això ha tornat. A més a més, la relació Miquel – Cèlia cada cop és més tensa i ella es vol separar. El principal opositor en la carrera política de Miquel –el polític Prat– descobreix que el pare de Miquel és viu i per tant, tota la història que han confeccionat és falsa, però Miquel encara no ho sap. A partir d'aquí es començarà a desenvolupar el desenllaç.

Finalment, la cinquena part, ens mostra la relació Miquel – Ramon, és a dir, pare i fill. El fill li retreu el seu comportament: el fet d'abandonar-lo i no va ser capaç d'afrontar els seus compromisos ni la seva condició (el pare és homosexual i va fugir per amor a un home); i també, que ara, anys més tard, el tornarà a perjudicar perquè ell ha creat una història que és completament falsa. L'obra acaba amb la victòria de Miquel a les eleccions. I, tot i que en Prat explica la verdadera història de Ramon ja és massa tard i no se'l creuen. Així que, malgrat tot i sense saber-ho, Raventós guanya les eleccions amb una mentida. Una mentida que permet que es pugui declarar la independència.

És una obra que ens mostra el recorregut d'un personatge que nota, veu i sent la necessitat de crear un país nou; de començar un altre cop amb una pàtria pròpia: una Catalunya independent amb un format de governants diferents. Una idea innovadora i plena de bones sensacions, d'esperança i, també, de bones intencions. El problema rau en el fet que, sense saber-ho, el que el fa explotar i el que el porta a prendre aquesta decisió no és el que ell es pensa; jugarà una moneda que serà falsa i, tot i que guanya,

ell sap que ho ha aconseguit mentint i que en el fons no és millor que els altres. L'obra no ens explica com acaba tot; la història és aquest procés, aquest debat entre mentides i veritats, entre Catalunya i Espanya, entre famílies.

Però malgrat el que pugui semblar, no és una història que parli només d'independència. És una història que parla de persones, de mentides, de vergonyes, d'interessos, d'amor i desamor, de fer les coses bé o malament... i de la impotència de no aconseguir complir els objectius, de creure que realment s'està canviant el món i d'adonar-se que tot el que s'estava explicant és una mentida. Per més que Miquel Raventós vulgui, no podrà ser el líder que s'havia imaginat perquè ell també ha enganyat a la població, també ha venut fum, també és un traïdor i un mentider, com tots els altres polítics. Potser sí que l'ésser humà és corrupte, la societat és corrupte i, per tant, els polítics són corruptes.

La recerca de la identitat

Jordi Casanovas és un autor que pel fet d'haver escrit tantes obres –amb només 35 anys ha escrit més d'una trentena d'obres– té una gran varietat de temes. En aquest treball s'han analitzat dues obres que formen part d'una trilogia inacabada i una obra que forma part dels seus inicis.

A grans trets, podem dir que el que preocupa a Jordi Casanovas és la identitat. I no qualsevol identitat sinó la identitat catalana. Per aquest motiu està fent la trilogia que parla sobre això. Dues d'aquestes obres són *Una història catalana* i *Pàtria*. No cal confondre, però, el fet de parlar sobre la identitat catalana amb el fet de parlar de catalanitat ni fer apologia de l'independentisme. L'autor no cau en tòpics i, de fet, es planteja els problemes d'aquesta identitat i fa una crítica de tot el que està passant. *Una història catalana* ens parla d'uns catalans que no són els catalans per definició, sinó uns catalans tancats que viuen pràcticament en la marginació i uns catalans immigrants que volen formar part d'una Catalunya nova que ha de saber gestionar tot aquest procés. Ens parla de les persones, de les seves ambicions .

De fet, el procés és *Pàtria*, una Catalunya que necessita la independència perquè es veu ofegada per les constants pressions que rep d'Espanya i que necessita una sortida. Però això és només el punt de partida, això no és l'obra. L'obra també ens parla

de les persones, dels enganys, de les mentides, de la corrupció, de la impotència, de veritats incòmodes i de falses promeses, del problema del sistema.

També el problema del sistema i la marginació social i el no saber canalitzar les forces que un té, ni la intel·ligència, és el que ens trobem a *Wolfenstein*. Una obra que ens retrata uns personatges indefensos davant la necessitat de buscar quelcom nou, de trobar una solució als seus problemes i a la societat en general.

Jordi Casanovas, en general no segueix una estructura formal clàssica (*Wolfenstein* sí que passa al mateix lloc i gairebé al mateix temps) però les altres dues – *Una història catalana* i *Pàtria*– juguen amb el pas del temps i amb salts espaciotemporals. Li agrada trencar amb la quarta paret, i busca aquesta dualitat actor / personatge que és una tècnica que també fa servir Jordi Oriol.

Pel que fa al llenguatge, és un autor que coneix molt bé la llengua amb què desenvolupa els seus personatges, arriscant-se a buscar diferents dialectes i, fins i tot, altres idiomes, com ara l'anglès. La feina que fa des d'un punt de vista filològic és molt interessant i està ben aconseguida ja que no comet errors ni ortogràfics ni lèxics quan treballa amb un dialecte o amb una llengua que no és la seva pròpia.

A nivell de personatges, és un autor que en alguns casos treballa de forma coral com és el cas de *Wolfenstein* i *Una història catalana*, i en altres és més de protagonistes com és el cas de *Pàtria*. És un dels autors catalans contemporanis que treballa amb més personatges, per exemple a *Una història catalana* n'apareixen disset, un fet que cal destacar ja que la majoria treballa amb molts menys, però és només una qüestió d'estil.

Així doncs, podem dir que Jordi Casanovas no segueix unes línies bàsiques d'estructura sinó que va variant al llarg de la seva trajectòria; buscant nous temes, amb diferents preocupacions i diferents influències, com per exemple Javier Daulte o Rafael Spregelburd, i amb un procés d'escriptura que es configura a partir de les diferents preocupacions o idees que li sorgeixen. Sempre, però, dins d'un context actual i proper²⁶.

²⁶ Tal com ens explica l'autor quan ens parla dels temes i el seu procés d'escriptura. Entrevista pàg. 63-64.

2.2. Jordi Oriol

2.2.1. Biografia²⁷

Barcelona, 1979. Llicenciat en Direcció escènica i Dramaturgia a l'Institut del Teatre (Premi Extraordinari, 2007). Ha rebut formació com a actor a l'estudi Nancy Tuñón i al Col·legi de Teatre de Barcelona, i com a músic a l'Arc, a l'Aula de Música Moderna i al Taller de Músics de Barcelona. És membre de la companyia Indi Gest. Ha escrit i dirigit diversos espectacles teatrals, entre els que destaquen: *t-ERROR* (Teatre Nacional de Catalunya, 2012), *Home-Natja* (Temporada Alta 2010 - Teatre Lliure, 2011), *Un tal ímpetu vital* (Teatre Lliure, 2009), *El títol no mata* (Festival Grec 2008), *Ara estem d'acord estem d'acord* (Teatre Lliure, 2008), *OB-sessions* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, i Sala Beckett, 2008 - Premi INjuve 2007 a la millor proposta escènica i nominació als Premis Butaca), *Concert per a sis oficinistes i un lloro* (Teatre Romea, 2006) i *Digestions mentals* (AREAtangent, 2006). Ha coescrit i dirigit també els espectacles *Big Berberecho*, juntament amb Oriol Vila (Temporada Alta 2012) i *Prometeu No Res* (Temporada Alta 2009) amb Diego Anido i Silvia Delagneau. És autor, també, de *La Caiguda d'Amlet*, que Xavier Albertí posà en escena el 2007 (Temporada Alta 2007). També ha escrit textos radiofònics per a COMradio, com *La flor del cul o la clau del paradís*, o *Estúpida història d'un estúpid* (AREAtxt, 2007).

2.2.2. Obres

Un tal ímpetu vital (2009)

És una obra que es va representar a l'Espai Lliure la temporada 2008-09. És un text de Jordi Oriol creat per a la companyia IndiGest. Per començar l'anàlisi, és interessant referir-nos al pròleg de l'edició. Segons l'autor, l'obra "parla de la imperiosa

²⁷ <http://www.salabeckett.cat/autors/oriol>. Altrament, ha dirigit espectacles d'altres autors com: *En comptes de la Lletera* de Josep Pedrals (Temporada Alta 2011), *Three More Sleepless Nights* de Caryl Churchill (The Barn Theatre, Londres, 2005), *Lleons al jardí* d'Albert Roig (Festival Internacional Entrecultures, Tortosa, 2004) i *I pelava la taronja amb les dents / E pelava a laranja com os dents*, juntament amb Silvia Delagneau (AREAtangent, 2004). Ha fet les direccions artístiques de *COBLA 2.0* amb la Cobla Sant Jordi (Palau de la Música, 2012-13) i de *L'Ocell de Foc* amb la Banda Municipal de Barcelona (L'Auditori, 2009), l'assessorament escènic de l'espectacle *La Belbel Underground* (BarriBrossa, Mercat de les Flors, 2006), i d'ajudant de direcció de Stefan Metz a *Are You Talking To Me?* (La Manufacture, Lausanne, i Teatre Estudi, Barcelona, 2006). Des del 2006 que treballa com a professor d'interpretació poètica al CaixaForum de Barcelona. Fou membre fundador de les associacions Heliogàbal i AREAtangent, i ara ho és de l'associació artística Indi Gest (col·lectiu artístic amb qui desenvolupa els seus projectes des del 2007). El 2011 va rebre el Premi FAD - Sebastià Gasch: Aplaudiment a la creació emergent, per la seva trajectòria.

necessitat que té l'home de trobar un sentit a la vida [...] la raó es converteix en el nostre principal enemic, del qual només l'instint, el tal ímpetu vital, ens podrà salvar –si és que de veritat volem sobreviure [...]. I és que la història de l'home modern es basa en això: en l'excés, en l'acumulació. I és així com es construeix aquest espectacle, en un ambient sobrecarregat d'esdeveniments, de pensaments, curiositats científiques, referències literàries. L'home ha generat un gran caos i s'ha convertit en alguna cosa molt pitjor que una plaga bíblica”²⁸. I realment, tot això es veu reflectit en el text.

És una obra amb vuit personatges i dos músics però que està pensada perquè només l'interpretin una actriu i tres actors (dos dels quals també són músics). Aquest petit apunt és imprescindible per entendre el text i cal tenir-ho present, l'autor juga amb la confusió que pot portar a l'espectador–lector el fet que no canviïn els actors i que el canvi de personatge es faci en escena. D'aquests vuit personatges, quatre no tenen nom: ell, ella, àvia i avi; els altres sí: Eva, Jep, Ernest i Franc. Els noms dels personatges també tenen el seu significat: Ernest i Franc, són els noms de *La importància de ser Frank*, d'Oscar Wilde en versió catalana i anglesa, i aquests noms estan lligats amb la idea d'honestedat; Eva evidentment és un nom bíblic, és la primera dona de la humanitat; i Jep és diminutiu de Josep, també un nom amb referències bíbliques.

L'obra està estructurada en 12 escenes (amb alguna subescena) però la història va seguida no hi ha cap fosc. Cada escena porta un nom que ens guia en el viatge que iniciem. Així, la història comença amb l'escena 0 que és el Pròleg (Adam i Eva) on no hi ha text: veiem els actors interpretant a Adam i Eva i jugant amb la poma i amb la música que interpreten els altres dos actors. Un cop s'adonen que hi ha públic, hi ha un canvi, i els actors s'hi dirigeixen i fan una petita introducció sobre el tema de l'obra: qui som i com hem arribat fins aquí. El trencament de la quarta paret serà una constant a l'obra, els personatges assumeixen el rol de narrador i situen al lector–espectador.

Així doncs, la història comença amb l'arribada de l'Eva i amb la tràgica notícia que els pares dels protagonistes s'han mort per culpa de la caiguda d'un meteorit. A partir d'aquí es desencadena l'obra i anirem descobrint les diferents relacions i reaccions que aquest punt de partida té.

²⁸ Oriol, Jordi. *Un tal ímpetu vital*. Edicions del Teatre Lliure, temporada 2009-10. Pròleg.

És una història que parteix de la tradició bíblica –que la gran majoria coneix perfectament– i l'autor s'aprofita d'aquests referents. A més a més, és una obra que juga amb el metateatre (és a dir, teatre dins del teatre), representant els personatges uns altres personatges que ens endinsen a la Revolució francesa, una revolució que va comportar un canvi radical, de fet la societat actual té el seu inici en aquesta revolució; per tant, tampoc no és un fet casual que Eva interpreti a Maria Antonieta, evidentment és un senyal: Eva és la dona poderosa que podrà provocar de nou un canvi. Una altra idea interessant és la comparació dels pares amb Déu i la seva desaparició –l'extinció dels pares– per tant, de Déu. Pel que fa el personatge d'en Jep, és científic i necessita trobar una explicació palpable, demostrable, objectiva a tot allò que passa i que els hi està passant; en canvi, Eva és més d'ànima i de sensacions, podríem dir que és més la part emocional. Un altre personatge és la mosca –que ja apareix en la primera escena i anirà essent-hi present tota l'estona, en augment–, de fet, les mosques acaben essent una plaga; un detall interessant és que tant l'avi com l'àvia en algun moment es mengen una mosca, unes mosques que reflecteixen l'evolució del planeta, una evolució que cap dels dos accepta.

Tota l'obra està plena de referències i interpretacions, per tant, no és un text fàcil d'analitzar. Per exemple, la significació de l'ídol d'en Jep, Isaac Newton, és un científic que va descobrir la força de la gravetat gràcies a la caiguda d'una poma, i és precisament una poma la causant del pecat original. Per tant, la poma és el pecat i també la causant de descobrir la gravetat, així doncs, la gravetat fa caure el meteorit que mata els pares i, per tant, el pecat mata els pares –com ens diu l'Àvia a la quarta escena– ja que van cometre incest.

En definitiva, una obra que ens parla de la necessitat de trobar el sentit a la vida, d'entendre què ens passa com a éssers humans; i fins a quin punt tenim el domini i el control de la nostra vida ja que molts cops els esdeveniments passen perquè sí i no hi podem fer res.

Home-Natja (2011)

Com ja s'ha comentat, la dramaturgia de Jordi Oriol és una dramaturgia que juga i busca noves formes d'experimentació amb el text i en la posada en escena. De fet, el propi text ja duu incorporades unes marques per situar al lector (en aquest cas l'actor que ho ha d'interpretar) per saber què ha de fer en el moment. És un autor que no es

planteja en cap moment que les seves obres siguin llegides. Per tant, concep el text com el mitjà per a dur a terme l'espectacle però no com a lectura; a més a més, l'autor és conscient que ell mateix assumirà el paper de director i, per tant, això fa que pugui fer els canvis i variacions que calguin en el moment dels assajos i també gràcies a les aportacions dels actors i de tot l'equip tècnic ja que té un concepte de l'autoria col·lectiu, tal com ens explica: “vaig començar a entendre que la meua manera de treballar podia ser aquesta amb quatre coses ja assajar, no esperar a tenir l'obra. [...] Tot es fa entre tots, tothom sap en quin moment del procés de l'obra estem, tothom pot opinar de tot i això crec que és sa. Entendre el teatre com un cosa col·lectiva”²⁹.

L'obra *Home-Natja* ens mostra l'evolució d'un personatge (Willy) que a partir del sobrenom que té a l'institut en fa la seva marca i triomfa. Ara bé, és un triomf efímer però que permet parlar-nos d'una realitat. El tema, doncs, és senzill: un noi que té el mal nom de Caracul i que a partir d'aquí utilitza aquest mal nom per crear el personatge Home-Natja que el portarà a la fama a través d'un grup de música que muntarà amb els seus companys. Un noi que passa de ser un marginat a ser una estrella del rock.

L'obra no segueix l'estructura clàssica d'espai-temps, sinó que juga amb diferents flashbacks per anar descobrint la realitat del personatge, és a dir, qui és i com ha arribat fins a on ha arribat, quina ha sigut la seva evolució i els seus motius per fer el que fa.

Els personatges són: en Willy, la Tina, en John, en Pete, en Fred, el Líder, la Sally, Guai 1 i Guai 2 i els presentadors d'informatius de la televisió (presentador 1, presentador 2, presentador 3 i presentador 4). En Willy és el protagonista de la història i el cantant de la *Banda Cool*, en John, en Pete i en Fred són els altres integrants de la banda. La Sally és la cosina americana d'en Willy i ve aquí per guanyar-se la vida com a model, és la noia que li farà trontollar tots els esquemes, però a més a més, també serà la que els aproparà a la fama i la que els donarà l'oportunitat de ser algú i deixar de ser uns marginats. El Líder, Guai 1 i Guai 2 són els “xulos” de la classe, els respectables i els qui admiren els de la *Banda Cool* ja que en el fons els agradaria ser com ells però no ho són; per tant, en el moment que tenen l'oportunitat de formar part d'aquest món accepten fàcilment fer el concert, encara que vagi en contra de les seves idees inicials, dels seus esquemes i de les seves pròpies lletres de les cançons. La Tina (o Cris) és

²⁹ Entrevista a Jordi Oriol, pàg. 81.

l'amiga d'en Willy de tota la vida, la noia que està enamorada del marginat perquè ella també és una marginada, però que, finalment, també triomfarà a la vida, ella és el fil conductor de la història gràcies a la seva entrevista.

Així doncs, la història es planteja des d'aquesta entrevista que els vol retre un homenatge³⁰ i és gràcies a la projecció d'aqueta entrevista que com a lector-espectador anem descobrint la seva veritat. *La Banda Cool* és una banda de rock que es fa famosa per un malaurat accident però que sabran aprofitar. És evident que en aquesta obra –i com en totes les de l'autor– el llenguatge és clau i no pot passar desapercebut ja que no hi ha res escrit per casualitat i hi trobem molts referents, com per exemple, la marca de cosmètics on treballa la Sally “LoReal” (que evidentment és una referència a la marca francesa L'Oreal) o els propis malnoms dels protagonistes (Caracul és Home-Natja i la banda és diu *Banda Cool*).

Per tant, anem descobrint uns personatges i anem teixint una història que ens mostra la decadència de l'adolescència, la crueltat de les persones i la necessitat de ser acceptats dins de la pròpia societat. No importa el que hàgim criticat al llarg de la nostra vida, en el moment que tinguem la possibilitat, les nostres creences i inquietuds passaran a un segon terme, per aquesta necessitat de ser acceptats. Willy es ven per un concert al “Guais Club” i per impressionar a la seva cosina (de qui està enamorat des del primer moment que la veu); un concert que acabarà amb un final tràgic (perquè hi ha un incendi greu que ocasiona grans danys) però que al mateix temps permetrà a Willy i la seva banda entrar a formar part de l'elit; i per culpa de les cremades, Willy l'anomenat Caracul serà precisament això, ja que li hauran de reestructurar el teixit facial amb greix de les seves natges: Caracul serà ja per sempre més Home-Natja.

El més interessant de l'obra és el llenguatge emprat i totes les referències que hom hi troba i que fan adonar-nos que és un text molt treballat i pensat. A més a més, utilitza un llenguatge proper que retrata una edat on la necessitat de parlar bé no hi té cabuda i també és una crítica a la importància que li donem a l'anglès, tot sona més bé (més “guai”) si és en anglès que no pas en català. Per altra banda, també és molt interessant veure com va canviant l'estructura, com juga amb el present i el passat. De fet, la pròpia història va creant una necessitat de saber què ha passat, quina fama tenen i com l'han aconseguida.

³⁰ A nivell de muntatge l'entrevista està projectada amb un croma, per tant, està gravada i realment l'espectador és com si veiés una entrevista per la televisió.

És una obra coral, sí que hi ha un protagonista (en Willy) però és tot el grup de la *Banda Cool*, i és també el grup dels Guais i són també la Sally i la Cris les que condicionen el protagonista i li donen una entitat.

En definitiva, *Home-Natja* ens parla de la fragilitat de l'ésser humà, de la manca de conviccions, de la importància de ser acceptat dins de la societat i dins de l'àmbit que cadascú aspira.

T-Error (2012)

Jordi Oriol ens presenta una obra que és escrita pel seu alter ego, Oriol Jordà, i que va ser estrenada al T-6 del TNC, la temporada 2011-12.

Aquesta obra segueix el patró de la dramaturgia de l'autor que ja hem anat comentant, és a dir, una dramaturgia on la música hi té un paper molt important i on també es trenca la quarta paret, on els actors fan diferents personatges i també s'interpreten a ells mateixos.

L'obra parla precisament del què li va passar al propi autor, podríem dir que és una obra autobiogràfica. L'argument està centrat en un autor que rep l'encàrrec del TNC per fer una obra i que es queda bloquejat: no sap què ha d'escriure i no se li acut cap bona idea; fins que la seva angoixa i el seu malestar el canalitza parlant precisament d'això (una angoixa que el personatge transmet a l'espectador tenint singlot crònic). A més a més, tot amb un entorn terrorífic (el pare del protagonista és actor i treballa al túnel del terror i la germana duu un estil gòtic) que li permet a l'autor fer un paral·lelisme amb el terror que pateix el protagonista i el terror que l'envolta.

De nou, el significat de les paraules són bàsiques en Jordi Oriol, per tant, ens trobem que el títol pròpiament ens evoca a la paraula "terror" i ens evoca a un T-6 que és un T-error. Com ja s'ha comentat anteriorment, cada paraula, cada frase que apareix en el text cal tenir-la en compte i buscar diferents referències ja que tot està pensat per donar-hi una segona volta i això no en facilita la lectura ni la posada en escena.

L'obra està formada per set personatges: Oriol (l'autor de teatre), en Salva (el millor amic de l'Oriol), l'Eva (la germana de l'Oriol), la Judit (la mare de l'Oriol), en Pere (el pare de l'Oriol) i en Garrido i en Bellido (els productors del Teatre Nacional de Catalunya); per quatre personatges que són els propis actors: Oriol Genís, Àngels Poch,

Anna Moliner i Òscar Castellví; i per dos músics que elaboren la dramaturgia sonora en escena.

Pel que fa l'estructura del text, com en totes les obres de Jordi Oriol, cada escena porta un títol que ens situa al lloc i l'acció. Comença amb l'escena 0 que és l'entrada del públic a platea, on es juga amb la realitat i la ficció ja que el públic es troba en un túnel del terror i en un primer moment no se sap si ja han començat o no i això crea una complicitat i una proximitat amb públic, actors i obra. L'obra acaba amb l'escena 12 que també es desenvolupa al túnel del terror i utilitza de nou la mateixa tècnica: els actors parlen directament al públic. Per tant, és una estructura circular, comença i acaba al mateix punt.

En aquesta obra, a diferència de les anteriors, l'autor segueix un fil argumental lineal, és a dir, no hi ha salts en el temps, ni flashbacks. En canvi sí que hi ha canvis d'espai, tot i que la majoria d'escenes passen a casa de l'Oriol també ens trobem amb l'espai del túnel del terror. La posada en escena és d'un àmbit de terror, amb trons, fosc i pluja durant tota l'obra menys a l'escena 10, on es perfila el desenllaç i tots els personatges fan un canvi, passaran tots de ser uns perdedors i no trobar el seu camí, a que tot surti perfecte i es respiri un ambient feliç: és el moment que el protagonista ha acabat l'obra i la imatge que es projecte és clara i no pas fosca i tènica com era quan estava bloquejat.

La primera escena ens introdueix els personatges. Sabem que l'amic de l'Oriol, en Salva, cobra una pensió per accident laboral tot i que ja està bé, per tant, està estafant i no vol que el descobreixin. També sabem que l'Oriol ha d'escriure una obra de teatre i que està bloquejat i que no li surt res. A poc a poc, aniran apareixen altres personatges com ara la mare que és una senyora amb empena; la germana, una gòtica que està en un constant estat depressiu; i el pare que és un actor alcohòlic, que no ha triomfat i encara espera la seva oportunitat, i que per arrodonir-ho, el seu fill treballa pel Teatre Nacional. Els altres dos personatges rellevants apareixen a partir de l'escena 5, són en Garrido & Bellido els productors que gestionen el T-6 del TNC i que pressionen a l'autor perquè els hi entregui l'obra. La seva aparició sempre va acompanyada d'un tro i mai abandonen aquesta estètica i aquesta atmosfera terrorífica. Són dos personatges en un, és a dir, un acaba les frases de l'altre, inevitablement ens recorden als policies de Tintín

(Dupond & Dupont), són uns personatges còmics amb un punt infantil que, de fet, no deixen de ser una caricatura.

De nou, ens trobem amb una obra que juga amb el metateatre i on les referències teatrals hi són presents constantment. Això provoca que el lector–espectador de l'àmbit teatral les entengui i li facin gràcia però, en canvi, pel gran públic segurament no li atrau de la mateixa manera. Un exemple molt clar és l'escena 9.2. que és una recreació de *Hamlet*, on cadascú fa un personatge de l'obra i algú que no la conegui pot no entendre què està passant exactament perquè en cap moment s'aclareix: Oriol és Hamlet, Eva és Ofèlia, Judit és la mare de Hamlet, Oriol Genís és el tiet de Hamlet i Salva és el germà d'Ofèlia; la recreació és la següent: l'Oriol dispara amb una escopeta (que és de joguina) i “mata” a Salva que té a la mà una escena de l'Oriol que li ha robat; l'Eva s'ha menjat la carta en blanc, s'està ofegant, lluita per respirar i cau morta; la Judit també es mor perquè el pastís que ha dut l'Oriol Genís està enverinat. I, a més a més, hi ha un homenatge coreografiat al *Cafè Müller* de la Pina Baush.

L'autor també experimenta amb la idea de confondre el lector–espectador amb el personatge–actor, és a dir, els actors s'interpreten a ells mateixos, una confusió que es pot entendre i ens pot fer entrar en l'obra o el contrari, és arriscat i pot fer que el lector–espectador es perdi.

En definitiva, és una obra pensada per actors i gent del teatre. Ben feta, ben estructurada amb tocs d'humor i amb grans veritats sobre el món del teatre, la vida dels actors i dels autors. Cal tenir un bon coneixement d'altres obres i està al cas de les referències que dóna. És també una crítica al sistema teatral, hi ha algunes referències que demostren aquesta crítica, com és el cas del procés de selecció dels actors³¹.

Experimentació: el joc del llenguatge i l'absurd

El teatre de Jordi Oriol és un teatre innovador. Un teatre que sempre intenta trencar esquemes i que juga amb les estructures, les imatges i la música. Podríem dir que és un dels autors més trencadors de la nova dramaturgia catalana i que les seves obres ratllen l'absurd.

A nivell temàtic, Jordi Oriol, ens parla de la necessitat de l'ésser humà de ser algú, de sentir-se que forma part d'un lloc. Li preocupa la relació que un sol ésser

³¹ Oriol, Jordi. *T-Error* (2012), pàg. 15.

estableix amb la resta de mortals i amb el món en general. Això, per exemple, es veu molt clarament en *Un tal ímpetu vital*, on la preocupació dels protagonistes és precisament aquesta: com encaixar de nou en la societat i en el món quan aquest està patint un canvi, una metamorfosi que caldrà saber gestionar. Però no només els preocupa això sinó també des d'un nivell personal, com cadascú ha de saber gestionar tot el que els està passant.

Però el teatre d'Oriol no és un teatre dramàtic, es preocupa per tot això, però sempre des d'un punt absurd, i fins i tot còmic, que permet al lector-espectador veure-ho com una anècdota i no pensar-hi molt.

Una de les constants en el teatre de Jordi Oriol és la música. L'autor no concep una obra sense que la música hi sigui en directe. De fet, la música forma part del text, de la dramaturgia, i acompanya molt sovint a les frases i els gestos que els actors diuen i fan, i és un complement que no es pot deslligar. Per aquest motiu la lectura del text de Jordi Oriol és més difícil, perquè la dramaturgia està concebuda amb la totalitat de l'espectacle i a diferència, per exemple de Pere Riera, les obres de Jordi Oriol no es poden interpretar mai com una novel·la, és a dir, hom no es pot quedar només amb el text.

És un autor que també es preocupa molt pel llenguatge, és un llenguatge on cada paraula, cada frase, cada rèplica està immersa de moltes influències i cal conèixer bé part de la història del teatre i de la literatura universal per veure-ho i per entendre del que ens està parlant. A més a més, a vegades és també un llenguatge poètic, on hi podem trobar rimes i infinitat de metàfores, per tant, cal saber interpretar els seus textos i és precisament en la lectura on es poden apreciar millor tots aquests recursos que no pas en la posada en escena on difícilment l'espectador pot copsar-les totes ja que també cal seguir la trama.

Les preocupacions dels protagonistes són molt íntimes, és a dir, no són obres que facin referència a grans temes universals que preocupen a la majoria sinó que ens retrata unes preocupacions més individuals de l'ésser humà. Com és el cas d'*Home-Natja*, el que li passa al protagonista és que se sent un marginat social, que s'enamora de la seva cosina, i que tot allò que sempre havia dit que rebutjava és el que en el fons més anhela i, finalment, aconsegueix: ser aclamat, ser famós i ser el "guai". Pel que fa a *T-Error*, la preocupació del protagonista és no poder trobar el tema de l'obra que li han encarregat i,

sobretot, és plantejar-se que potser és un frau com autor i que no està a l'altura del què se li demana; és la preocupació i l'angoixa que li genera el fet de no ser capaç d'aconseguir els seus objectius.

A nivell de personatges, el seu teatre no és tant coral com podria ser el de Pere Riera o la Marta Buchaca, sinó que és més de protagonistes i un secundaris que recolzen el què passa en els protagonistes. Per exemple en *Un tal ímpetu vital* els protagonistes són l'Eva i en Jep; a *Home-Natja* el protagonista és en Willy, i finalment, a *T-Error* el protagonista és l'Oriol Jordà.

Una característica important en el teatre de Jordi Oriol, i dels autors analitzats només la comparteix en Jordi Casanovas, és el fet de trencar la quarta paret. Els personatges s'intercanvien el rol amb els actors, i aquests es dirigeixen al públic per aclarir a vegades coses que passen, és a dir, assumeixen el rol de narrador.

Com a conclusió podríem dir que el teatre de Jordi Oriol és un teatre més trencador, és un autor més innovador i més característic, que possiblement no pot arribar a tots els públics precisament per la seva originalitat i per abusar en alguns casos de referències tant literàries com teatrals que el pot portar a fer teatre només pel món del teatre o certes elits.

2.3. Pere Riera

2.3.1. Biografia³²

Canet de Mar, 1974. Llicenciat en Dramaturgia i Direcció Teatral per l'Institut del Teatre, i en Història de l'Art per la UB. Màster oficial en Estudis Teatrals. És professor de teoria i literatura dramàtica, i dramaturgia a l'Institut del Teatre i d'escriptura teatral a l'Obrador de la Sala Beckett. Compagina la tasca docent amb l'escriptura dramàtica i de guions televisius. És membre del consell de redacció de les revistes: *Pausa* i *Estudis escènics*. És autor de les obres: *Desclassificats* (La Villarroel, 2011); *Lluny de Nuuk* (TNC, 2011. Premi Crítica Serra d'Or); *Casa Calores* (Sala

³² <http://www.salabeckett.cat/autors/riera>. També ha fet dramaturgies per a diversos espectacles (*Ròmul el Gran*, de F. Dürrenmatt, per al Teatre Nacional de Catalunya; *La controversia de Valladolid*, de J. C. Carrière, per al Teatre Lliure de Barcelona; *La bella Galatea*, de F. Von Suppé, *El doctor Miracle*, de G. Bizet, per al Conservatori Superior de Música del Liceu, Barcelona i *Baal*, de B. Brecht, per al Teatre Tantarantana de Barcelona).

Beckett, lectura 2007); *El factor Luxemburg* (Teatre Lliure, 2007); i del manual d'arts escèniques *Fem teatre* (Ed. La Galera, 2009).

2.3.2. Obres

Desclassificats (2007)

Aquesta obra és el primer text de l'autor, que va escriure com a treball final de llicenciatura a l'Institut del Teatre. És una obra amb tres personatges: el personatge de la periodista, el president i el secretari de premsa; i un acte únic.

El tema és l'entrevista que una periodista de prestigi ha de fer al president del govern, sobre l'aparició d'uns rumors d'escàndols sexuals amb menors, ella té les proves (fotos) i el vol destapar. Però resulta que el destí li juga una mala passada ja que detenen a la seva filla adolescent per tràfic de drogues. A partir d'aquí la periodista entra en conflicte i haurà de prendre una decisió: salvar a la seva filla o fer públic l'escàndol.

La situació sempre és la mateixa, és a dir, passa en el mateix lloc i en el mateix moment, només hi ha diferència de minuts. Però la història s'estructura en tres parts diferents i per tant, segueix l'estructura clàssica: la primera part que és el plantejament del conflicte i la presentació dels personatges; la segona és on es desenvolupa la història, on cauen les màscares, on els personatges pateixen; i, finalment, la tercera és el desenllaç, on s'han de prendre les decisions finals i acceptar les conseqüències que aquestes decisions comporten. De fet, la tercera part és l'entrevista televisada en directe, veiem com reaccionen davant de les preguntes i respostes els personatges i veiem també com saben manejar i manipular les informacions. La primera i la segona part són la preparació de l'entrevista.

En el fons, no deixa de ser una obra que ens mostra les baixeses humanes, les relacions de poder que hi ha establertes, i com tothom té coses a amagar, té pors i la incapacitat d'afrontar i acceptar, a vegades, veritats massa cruels. Com a lector-espectador l'obra fa plantejar fins a quin punt tot és mentida i si estem manipulats completament: fer-nos veure que un president del govern pot mentir a la cara de tots els ciutadans. De fet, actualment estem en un moment polític on la corrupció hi és molt present, i realment, vivim enganyats. La sensació d'impotència que genera l'obra és inquietant i l'autor ens la sap transmetre. És un plantejament que podria ser real: qualsevol dia podria haver-hi un escàndol d'aquestes característiques i que no se sabés

mai la veritat. Així doncs, la veritat no és el més important en uns nivells de poder elevats, el més important és mantenir la imatge i enganyar al ciutadà.

“Senyora Utgés, li respondré amb la màxima claredat: Víctor Bosch i Torrent mai no ha mantingut relacions sexuals amb cap menor d’edat. Tot aquell que ho afirmi menteix. I si mai algú demostra que ha estat així, des d’ara mateix poso el meu càrrec a disposició del Parlament, i la meva llibertat en mans dels òrgans de justícia que hagin d’ocupar-se pertinentment de decidir sobre la meva presumpta conducta delictiva. (pausa). He estat prou clar?”³³. Aquesta afirmació del president defineix el personatge: el lector–espectador sap la veritat, sap que està mentint i el president no dubta en enganyar als ciutadans, per tant, tot és una farsa.

En definitiva, l’obra és una crítica al sistema polític actual i també al periodisme. Però al mateix temps ens parla de la impotència de l’ésser humà, de l’extorsió, del xantatge i de la família.

Casa Calores (2009)

És una obra on l’acció transcorre al llarg de 14 anys: 1989, 1996, 2003. I es desenvolupa tot al terrat d’una vella casa de poble de mar, Canet tal com ens confirma l’autor: “aquell món, aquell paisatge, aquell mar, aquell terrat, aquell poble és Canet, no es diu mai però és Canet”³⁴.

Està formada per sis personatges: en Ramon que és el protagonista, la Carme (la Calores i per això l’obra es diu *Casa Calores*) que és la mare del protagonista, en Pipa que és un llauner que arregla les diferents avaries de la casa, la Clara, en Santi i la Lídia que són els amics de tota la vida d’en Ramon.

L’obra comença amb un text que és autobiogràfic de l’autor³⁵ on ens parla d’escriure la novel·la de la seva vida, d’un lloc que ja no hi és i de la casa on va néixer – i viure fins els 20 anys– que ha estat enderrocada. És també la història de Pere Riera, però el protagonista no és ell. Aquest text que encapçala l’obra es repeteix a l’inici de les tres parts.

³³ Riera, Pere. *Desclassificats* (2007), pàg. 50.

³⁴ Entrevista a Pere Riera, pàg. 77.

³⁵ “Hi ha unes parts narrades que allò sí que és autobiogràfic, allò sóc jo. Però la resta no”. Entrevista, pàg. 76.

L'obra s'anirà desenvolupant en aquestes tres parts que ja s'han comentat, unes tres parts que estan mínimament relacionades entre elles però que no segueixen un fil argumental sinó que comparteixen personatges i el desenvolupament d'alguna història. De totes maneres, la primera part ens serveix per presentar els personatges i crear petits conflictes; la segona és el creixement des de tots els punts de vista dels personatges (tant literalment com metafòricament) i és també l'envelliment de la casa i com a conseqüència també del terrat; i, finalment, la tercera part és el desenllaç de la casa i el futur que els hi espera en els protagonistes. De fet, el terrat és el que ens marca la plenitud (primera part on hi ha les flors i encara hi ha vida activa com la vida activa que també duu la Calores), la segona part on comença la decadència de la mateixa manera que la Calores (sabem que està malalta), i la tercera part, que el terrat està totalment abandonat, la Carme ja no hi és, i a més a més, és l'últim cop que estaran tots junts.

A la primera part sabem que la Calores té un marit que l'enganya, que en Ramon i la Lídia surten junts, que en Santi està enamorat de la Clara i que aquesta està embarassada d'un altre i ja no és a temps a avortar. En la segona part, després de set anys, els protagonistes ja no són uns adolescents, ja estan acabant la carrera universitària hi han de començar a buscar-se un futur: en Ramon li surt una feina a Boston, en Santi té parella, la Clara no n'ha sabut mai res de la seva filla, i la Lídia està sola i no sap massa què fer. De fet, l'important de la segona part és la malaltia de la Calores, no sabem què té exactament però sabem que és greu. La tercera part, quan han tornat a passar set anys més, la Calores és morta, del pare d'en Ramon no en sabem res, però sí que sabem que no és a la casa perquè en Ramon se la ven perquè en facin pisos. En aquesta trobada els protagonistes saben que serà l'última, ara ja són adults i cadascú té la seva feina i els seus maldecaps, el més destacable és l'embaràs de la Lídia per inseminació artificial. Finalment, l'obra consta d'un epíleg on en Ramon i en Pipa parlen de la Calores i la recorden, se'ns explica el que ja sospitàvem, que en Pipa estava enamorat d'ella.

És una obra poc teatral, en el sentit que hi passen poques coses, és a dir, és més important el text que l'acció, per això ens recorda més a una novel·la que no pas a un text dramàtic. És una obra que ens parla de la vida, del pas dels anys, de la família, dels llocs que un estima, dels llocs de petits, dels llocs de grans, de l'amistat, de les veritats, de les mentides..., en definitiva, de la vida mateixa. És un text important per tots els

referents autobiogràfics que hi ha. I cal tenir en compte que és una obra que mai no ha estat representada.

Lluny de Nuuk (2010)

És una obra amb 9 personatges i un acte únic a temps real. Comença i acaba seguint el temps real de representació de l'obra i sempre passa en el mateix lloc: el saló de la casa. Els personatges són els següents: Víctor, el patriarca de la família; Elsa, la filla; David, el fill petit; Max, el fill gran; Íngrid, l'exdona d'en Max; Àlex, fill mitjà; Sílvia, la novieta de l'Àlex; Àngela, la tieta; i, finalment, en Toni un exempleat.

L'argument que l'autor ens planteja és el casament de la filla d'en Víctor, l'Elsa. La situació comença en moments previs al casament, de fet falta poc més d'una hora pel gran moment. Però l'obra no ens parla d'un casament, ni d'una família feliç sinó tot el contrari, a mesura que avança l'obra anem descobrint que es tracta d'un drama profund on sorgiran mentides, enganys, desil·lusions, traïcions, secrets que commouran a tota la família i que irremeiablement canviarà el curs de les coses.

L'estructura de l'obra és la clàssica: un plantejament, un nus i un desenllaç. Així doncs, ens trobem amb el plantejament del casament de la filla, però ràpidament intuïm un conflicte que té a veure amb els fills d'en Víctor, tot i que no és fins a l'aparició d'en Toni (l'exempleat) que sabem del cert què passa. Hi ha hagut una reunió del Consell d'Administració sense la presència d'en Víctor, una reunió que dóna el vist-i-plau a fusionar-se amb una empresa coreana. Evidentment això desencadena l'ira del pare, que farà reunir a tota la família per explicar el què ha passat.

A partir d'aquí començaran a sorgir altres conflictes: que el futur marit de l'Elsa és un traïdor; que els fills accepten obertament l'odi que tenen cap al seu pare perquè els maltractava de petits; sabem que en Víctor i l'Àngela mantenen una relació i que aquesta, a més a més, és alcohòlica; que l'Íngrid encara estima en Max, però aquest no en vol saber res; que l'Àlex també maltracta a la Sílvia tant verbalment com físicament (herència del seu pare); i, que en David, el fill petit, està gelós de tots els seus germans i és incapaç de saber gestionar aquesta gelosia fins el punt de permetre que la seva germana s'ofegui (tot i que no es mor). Quan ja sembla que han sorgit tots els problemes, l'autor ens guarda les últimes confessions del patriarca: ell és estèril i la seva

mare era una prostituta. Un final per acabar d'arrodonir el drama. Així doncs, tenim una obra que ens mostra les baixeses humanes en el sí d'una família catalana burgesa.

És una obra coral, cada personatge és important. És un drama, amb un punt de misteri i un final inesperat, ben resolt i sorprenent. El retrat d'una família: el patriarca que ho domina tot; els fills amb anhels de ser més i incapaços de gestionar les emocions i de fer fora al pare; un pare que no és pare i que tot i pegar-los de petits, els hi ha donat tot. A més a més, està molt ben escrita des d'un punt de vista filològic, Pere Riera és un dels autors que té un llenguatge més elaborat, és a dir, té cura de les estructures i del vocabulari; en les seves obres és important la història però també la gramàtica i el lèxic emprat, això fa que sigui un dels autors amb més riquesa lingüística.

Classicisme contemporani

El teatre de Pere Riera, és un teatre més clàssic, un teatre que no trenca esquemes, que segueix una estructura també clàssica que fa que totes les històries es desenvolupin en un mateix lloc: *Desclassificats* a la sala de premsa del president, *Casa Calores* en un terrat i *Lluny de Nuuk* a la sala-menjador de la casa. Tant *Desclassificats* com *Lluny de Nuuk*, passen a temps real, és a dir, l'acció de l'obra dura el mateix que el que veu l'espectador o llegeix el lector. En el cas de *Casa Calores* sí que hi trobem un canvi ja que l'acció es desenvolupa durant 14 anys, i és precisament el tractament del pas del anys una de les característiques de l'obra.

A nivell temàtic podem dir que Pere Riera tracta diferents temes i des de diferents punt de vista però que en el fons estan connectats. Així doncs, per exemple, veiem com a *Desclassificats* ens parla de la política i el periodisme, dels enganys que entre uns i altres ens van filtrant en la societat, de la corrupció, de delictes, d'abús de poder, de la impotència, i en el fons de la família. Pel que fa a *Casa Calores*, ens parla de l'amistat, de fer-se grans, dels secrets dels amics i dels secrets dels pares, de com canvia el punt de vista de les coses amb l'edat, de trobar cadascú el camí, etc. I, finalment, *Lluny de Nuuk* ens parla del poder, de les falses aparences, dels secrets familiars, de relacions conflictives i compromeses, de traïcions, en definitiva, de la família.

Pel que fa els personatges, és un autor que no crea obres amb una gran quantitat de personatges sinó més aviat el contrari. Practica també un teatre coral, on no hi ha un

protagonista clar en les seves obres, fins i tot en el cas de *Desclassificats*, el protagonisme és compartit. Cada personatge té el seu lloc i el seu moment, i l'interessant són les relacions que s'estableixen entre ells.

Un dels plats forts de la dramaturgia de Pere Riera és el llenguatge. Utilitza un llenguatge molt acurat, un llenguatge fi, amb una escriptura ben travada. Sap incloure frases fetes i encara que es tracti d'un llenguatge més col·loquial mai surt dels esquemes de la llengua. Cuida molt la sintaxi i el lèxic, i se li nota una preocupació en aquest tema. De fet, Pere Riera és dels que demostra més interès en treballar un text entenedor i ben fet. Una manera d'enfocar el llenguatge diferent, per exemple, de la de Jordi Oriol, com ja hem comentat.

En definitiva, Pere Riera no és un autor que vulgui innovar formalment, sinó que li preocupen més els temes que proposa i com els desenvolupa. En aquest sentit, és potser un dels autors catalans contemporanis més tradicionals; això comporta que pugui arribar fàcilment al gran públic.

2.4. Marta Buchaca

2.4.1. Biografia³⁶

Barcelona, 1979. Llicenciada en Humanitats per la UAB. Com a dramaturga s'ha format al Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve (Bèlgica) i a l'Obrador de la Sala Beckett. Entre les seves obres destaquen *L'olor sota la pell* (2005) (V Premi Joaquim Bartrina. Sala Beckett), *Emergència* (2006), finalista del III Premi Fundació Romea de textos teatrals, *Plastilina* (XXXV Premi de teatre Ciutat d'Alcoi, accèssit del Premio Marqués de Bradomín 2007 i finalista premis Max 2010. Sala Beckett, Guatemala, el Salvador i Caracas) i *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (Grec 2009, Versus Teatre 2010; lectures a NY, Vancouver, Saskatoon i Victoria). El 2010 forma part del projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, on estrena *A mi no em diguis amor*. Ha treballat com a guionista a BTV i a TV3 (*El cor de la ciutat*). Actualment és guionista de la sèrie *La Riera* (TV3).

³⁶ <http://www.salabeckett.cat/autors/marta-buchaca>

2.4.2. Obres

Plastilina (2009)

Abans de començar l'obra (en el preludi) l'autora ja ens deixa clar de què va i què hi trobarem: "En Marc, en Pau i l'Arnau han fet una cosa mal feta, una cosa terrible, possiblement un crim. Un crim cruel. Una família feliç, benestant, normal (amb tot el que té d'absurd la paraula "normal"). Els pares només intenten entendre. Entendre com un fill pot cometre un acte tan terrible. Tant de bo el dolor pogués esfumar-se amb un "ho sento"”³⁷.

I això és l'obra. Tres joves que sense saber ben bé perquè fan una cosa horrorosa, com és cremar a una indigent a dins d'un caixer. Uns joves adaptats a la societat, amb privilegis i sense mancances greus. L'obra és l'absurditat dels actes comesos, el dolor dels pares, la no comprensió, el sentiment de culpa sense haver tingut la culpa de res. No poder acceptar la realitat ni els actes del fill.

A més a més, són uns fets reals ocorreguts³⁸, i això li dona una dimensió a l'obra que fa que encara la sensació d'impotència i de no entendre com han sigut capaços de fer el que han fet, sigui pitjor. Diuen que la realitat supera la ficció i és cert. En aquest cas podem parlar d'una realitat cruel que l'autora ha decidit plasmar en una obra de teatre.

L'obra consta de set personatges i està estructurada en diferents escenes que ens donen els diferents punts de vista de cadascun d'ells. No són escenes molt llargues, sinó més aviat el contrari, això ens transmet la sensació de que els fets passen ràpids, hi ha una sensació d'immediatesa. Els personatges de la Mare, el Pare, la Laura i la Lali ens expliquen la història en present. Els fets ja han passat i intenten entendre i trobar respostes, buscar algun fil on poder estirar per poder comprendre. A les escenes on apareixen en Marc, en Pau i l'Arnau són en el passat, abans de cremar la indigent – excepte l'escena 15 que ja ens situa en els fets i en el present.

L'autora ens vol mostrar el neguit, les ganes d'entendre dels familiars i amics dels tres joves, ens presenta els personatges perquè com a lector–espectador també puguem intentar saber exactament què va passar. Però no hi ha aquestes respostes. No

³⁷ Buchaca, Marta. *Plastilina*. Edicions 62, Barcelona, 2008.

³⁸ Uns fets reals ocorreguts el 2005, quan tres joves van apallissar i cremar a una indigent en un caixer del carrer Guillem Tell de Barcelona.

ho sabem, no podem comprendre els fets, només podem veure'n les conseqüències: els pares d'en Marc (que són els únics que apareixen) no suporten el dolor, no suporten el què ha passat, es plantegen què han fet malament, què ha passat perquè el seu fill fos un monstre. El pare vol fugir, no pot suportar aquesta pressió i l'única cosa de què es veu capaç és de demanar perdó en nom del seu fill, acceptar les culpes i la responsabilitat dels actes comesos per ell. Però realment els pares han d'assumir la responsabilitat? Quin és el seu paper? Què han de fer?

I aquest punt és el que fa interessant l'obra, aquest plantejament des del punt de vista dels pares, la seva responsabilitat, la seva manera de defensar-se davant de la pressió pública i la seva manera de sobreviure, per poder entendre què ha passat. Els fets ocorreguts i el motiu de perquè ho fan no els tenim clars, però l'obra no pretén mostrar-nos això, sinó ensenyar-nos el patiment de la família i les qüestions que se'ls hi plantegen i que intenten esbrinar.

El personatges estan ben definits (per exemple a l'escena 2 veiem com és en Marc, un jove que amaga una ràbia i un odi que tant utilitza amb els seus amics com amb la seva família, un odi i una amargura que el portarà a ser l'impulsor del crim). Tot i que no és una obra de personatges sinó més de fets i de dues realitats: els nois i les noies, i els pares. Veure com cadascú afronta el què ha passat i el retrat d'ells sense buscar una justificació dels fets. No hi ha un motiu, un mòbil pel crim, hi ha una família destrossada, unes amigues que no entenen el què ha passat i que són incapaces de comprendre res, i uns nois que fan gamberrades, amb una ràbia a dins que no se sap ben bé d'on surt.

En definitiva, una obra cruel, que ens fa adonar-nos que no sempre tenim una explicació per a tot, que hi ha coses que no es poden controlar i que la vida sempre et sorprèn.

Les nenes no haurien de jugar a futbol (2010)

És una obra de tres personatges: Mare, Toni i Sara. Tres personatges desconeguts entre ells i que ens explicaran la seva història a partir d'un accident que hi ha hagut i que els porta a tots tres a l'hospital per saber què ha passat. I aquest és l'argument de l'obra.

Consta d'un únic acte amb diferents escenes, però mai l'escenari queda buit, es van enllaçant les unes amb les altres. No hi ha canvis de temps sobtats (entre algunes escenes hi ha un pas de temps de 15 minuts) per tant, és una acció lineal, que comença i acaba al mateix lloc i al mateix dia. Segueix l'estructura clàssica del teatre aristotèlic: un mateix lloc, una mateix dia, una mateixa acció.

L'acció passa en una sala d'espera de la UCI. Hi ha hagut un accident i els familiars estan esperant per saber què ha passat. El personatge de la Mare és la mare d'una nena de 12 anys que anava al cotxe amb el pare del personatge de la Sara, un home de 56 anys; en Toni és la parella de la noia que també ha tingut l'accident. Tots els tres ferits anaven en el mateix cotxe.

L'interessant de l'obra és anar veient les desconfiances i les mentides que tant els personatges que veiem com els personatges accidentats s'han dit o es diuen. Anirem descobrint a poc a poc diferents versions i suposicions fins a arribar a un mínim de veritat. És la condició humana també, és parlar del poc que coneixem, a vegades, a la gent que ens envolta, als familiars i als amics.

L'obra és original perquè juga tant amb els personatges actius (els familiars) com amb els personatges passius (els ferits) i gràcies a les explicacions d'uns i altres anem configurant la història i les relacions. Una de les primeres hipòtesis és pensar que hi ha un cas d'abús sexual per part del pare de la Sara que s'ha endut la nena; de fet, la Sara encara que no ho accepti davant de la mare també ho creu. Però la nena es desperta i és qui ens explicarà què ha passat i les relacions que s'estableixen entre uns i altres. La nena li explica a la Sara (que és amb qui vol parlar ja que amb la seva mare no vol) que el seu pare no li ha fet res, que només l'anava a veure com jugaven a futbol, que van agafar confiança i que anaven algunes tardes a berenar. De la Lídia només sap que l'han recollit fent autoestop ja que se li havia espatllat el cotxe.

Així doncs, sabem que no es tracta d'un cas d'abús de menors, simplement d'una relació d'amistat i de confiança que han establert dues persones encara que d'edats molt distants. Una confiança que han pogut establir i que amb els seus familiars no poden. Pel que fa el tema de la Lídia, l'autora ens dóna una última sorpresa al final ja que descobrim que la Lídia fugia d'en Toni perquè aquest la pegava.

L'autora ens fa plantejar el fet que no coneixem bé a les persones que ens envolten, que hi ha molt fils solts, que no ho sabem tot, que no parlem prou uns amb els altres i que tothom diu mentides. Però el final és una mica precipitat. El text reflecteix bé les relacions humanes: les dels coneguts i les dels desconeguts; té un punt d'intriga que enganxa al lector-espectador (qui són els accidentats i quina relació hi ha entre ells), i el gir de guió final és sorprenent però la relació nena-pare i mare-Sara, queda molt més ben resolta que la del Toni-Lídia. En definitiva, és un retrat de les relacions humanes, les mentides, els enganys, els desenganys, la crueta d'algunes veritats i com estem relacionats uns amb els altres sense saber-ho. Un retrat de la societat i de l'ésser humà.

Litus (2012)

El plantejament de l'obra és senzill: cinc amics que es troben a casa d'un d'ells per recordar a l'amic mort fa tres mesos. Una mort que encara no han superat, una mort que va ser un suïcidi i que costa d'acceptar. És una obra interessant perquè és capaç de fer riure, plorar i pensar al lector-espectador. Per aquest motiu ha tingut tant d'èxit³⁹.

Els personatges estan ben definits: el graciós (Marc), el tímid que és músic i té èxit (Pepe), el millor amic que sempre ha estat allà i que ha cuidat d'ell tota la vida (Pau), l'exparella que li va trencar el cor (Laia) i el germà (Toni). Tots ells, lluiten per sobreviure sense en Litus, per acceptar la realitat –uns millor que els altres–, però tots encara pateixen i el troben a faltar. Perquè acceptar el suïcidi d'un amic és molt dur i sorgeixen moltes preguntes que no poden tenir resposta perquè ja no hi és.

La situació inicial és la següent: en Toni va rebre una carta d'en Litus que aquest li va deixar com a comiat; una carta on en Litus explicava les raons per les quals decideix morir (no vol créixer, no vol assumir responsabilitats i no ho sap gestionar). Aquesta carta, provoca en el seu germà una sensació d'impotència i de mal estar que porten a en Toni a inventar-se que hi ha una carta per a cadascun d'ells. Aquestes cartes provocaran un daltabaix en la història perquè el que s'hi diu fa mal a tots. Però en Toni no compta amb la possibilitats de les mentides, i és precisament una mentida que la Laia (l'exparella) li va dir a en Litus el que provoca que ella s'adoni que en Litus no ha pogut escriure aquestes cartes, i la veritat finalment sorgeixi a la llum.

³⁹ *Litus* es va estrenar a la Sala Flyhard la temporada 2011-12. A principis de la temporada 2012-13 es va tornar a programar a l'Espai Lliure del Teatre Lliure de Montjuïc.

És una obra amb un llenguatge senzill i dirigida especialment a la generació que actualment té trenta anys. És una obra dramàtica però no en excés: hi ha moments amb humor, i també moments pensats perquè el lector–espectador pateixi i senti pena pels protagonistes. És una obra coral, tots els cinc personatges són importants i presents en la mateixa dosi; fins i tot, el personatge de Litus (que no apareix físicament) hi és present i segueix tota la trama. De fet, és a través de recordar-lo i parlar-ne que anem sabent tot el que passa als personatges.

L'estructura de l'obra és la següent: un plantejament que és la reunió convocada pel germà d'en Litus (i que després sabem que és el propi Litus i "l'ha organitzat"); el desenvolupament dels fets, on sorgeix tot el que els personatges porten a dintre, tot el que els preocupa, tot el que estimen; i el desenllaç que posa les coses a lloc i que acaba amb certa pau, quan ja tots han dit el que havien de dir i han acceptat el què ha passat. Per tant, és una estructura lineal que segueix un patró clàssic de plantejament, nus i desenllaç.

En definitiva, l'autora ens parla de la mort, de l'amistat i l'afany de superació de les desgràcies. Cadascú intenta superar-ho d'una manera diferent, però en el fons, es necessita de la resta per poder entendre i poder continuar endavant. Es nota que és un text sincer, tal com ens diu la pròpia autora: "A *Litus* hi ha alguna cosa que és molt personal i potser si em diguessis la clau de l'èxit és que és molt sincera"⁴⁰. Un text sense artificis i que sap arribar al lector–espectador.

Un teatre proper, sincer i íntim

Plastilina parla d'un fet real. Pares i adolescents. Una relació pares–fills i també la relació entre els amics. També ens parla de la mort. *Litus*, ens parla de la mort d'un amic, de la relació entre els que es queden: amics, familiars, exparelles.. i de l'instint de superació. *Les nenes no haurien de jugar a futbol* també hi és present la mort, les relacions entre familiars i entre desconeguts, la desconfiança, la por... Per tant, podríem dir que Marta Buchaca ens mostra un teatre més íntim, de petit format, on l'ésser humà amb tota la seva totalitat hi té cabuda. El més important són les relacions que s'estableixen, el parlar del dia a dia. Utilitza un llenguatge planer i, a vegades, informal que reflecteix el parlar actual dels personatges en funció de les seves edats.

⁴⁰ Entrevista a Marta Buchaca, pàg. 69.

Amb l'anàlisi d'aquestes tres obres, podem concloure que li agrada treballar amb pocs personatges i fer un teatre coral, no hi ha un protagonista clar sinó que li agrada jugar amb la diversitat d'opinions i, en general, no hi ha un conflicte únic sinó que sorgeixen diferents conflictes que es van desenvolupant i solucionant.

Les estructures són variables tot i que tendeix a seguir una estructura formal clàssica: plantejament, nus i desenllaç, però això no vol dir que no jugui amb girs de guió ja que normalment busca crear unes expectatives i una intriga que finalment, són resoltes. En el cas de *Litus* i *Les nenes no haurien de jugar a futbol* l'acció passa sempre en el mateix lloc i a temps real a *Litus*, i pràcticament real a *Les nenes no haurien de jugar a futbol*. Pel que fa *Plastilina*, juga amb flashbacks, les escenes dels pares sols són actuals i les de les amigues soles també, però quan hi apareix algun dels protagonistes del crim ens situem al passat. Així doncs, amb aquesta obra, l'autora trenca la línia del temps real.

Una de les característiques de les obres de Marta Buchaca és el fet de basar-se en la vida real i en la quotidianitat de les persones, l'exemple més clar és *Plastilina* que està basada en un fet real. Aquesta quotidianitat també fa que no creï personatges estraforaris ni exagerats, opta per un teatre proper on els personatges i les situacions podríem ser nosaltres mateixos, o el nostre amic, o un familiar o el veí del davant.

Les seves posades en escena també parteixen de la senzillesa (i encara que aquí no toca analitzar la posada en escena), sempre són llocs habituals: a casa d'uns amics, a casa dels pares, un parc, una sala d'espera d'un hospital, etc... que ajuden també a aquesta idea de quotidianitat que ens transmet el text.

Finalment, com ja he dit, opta per un llenguatge planer, senzill i entenedor, molt habitual en els perfils de personatges que defineix.

3. Conclusions

A grans trets podríem dir que podem classificar els quatre autors en dos blocs:

Un primer bloc seria el que formarien Pere Riera i Marta Buchaca ja que són els autors que segueixen una estructura més clàssica i que fan un teatre més comercial, en el bon sentit de la paraula, ja que no hem de caure en falsos prejudicis i creure que ser comercial és quelcom negatiu, sinó simplement, comercial en el sentit que poden arribar més al gran públic perquè tracten temes molt propers a la societat en general (i especialment a la gent de la seva generació), amb un llenguatge planer i proper, ben escrit i que saben contraposar encertadament el punt entre dramàtic i còmic que la majoria de lectors–espectadors agraeix.

El segon bloc estaria format per Jordi Oriol i Jordi Casanovas que fan un teatre més trencador, més innovador amb altres elements que complementen el text com pot ser la música en el cas de Jordi Oriol o els recursos audiovisuals en el cas de Jordi Casanovas. A més aquests dos autors també juguen a trencar al quarta paret i amb aquesta dualitat de l'actor–personatge (ho veiem en *Una història catalana*, *Pàtria* i *T-Error*) que en el cas d'Oriol la utilitza per jugar i buscar la confusió en l'espectador, i en el cas de Casanovas és més per fer una funció de narrador i de situar el públic en els diferents canvis d'escena, tant a nivell temporal com espacial.

Finalment, hi ha característiques pròpies de cada autor com per exemple, que Jordi Oriol treballa el tema de l'absurd i ens pot recordar al teatre de Samuel Beckett o de Miguel Mihura. I també juga amb el metateatre, és a dir, el teatre dins del teatre en l'obra *Un tal ímpetu vital* com en l'obra *T-Error*.

Una mica en la línia del que ja he comentat pel que fa al llenguatge, podem dir que els que utilitzen un llenguatge més proper són també Pere Riera i Marta Buchaca, assenyalant que Pere Riera en té més cura i utilitza un català més treballat a nivell estàndard. En canvi, Jordi Oriol també té molt en compte el llenguatge però des d'un altre punt de vista, buscant jocs de paraules, metàfores i diferents influències que és necessària una anàlisi interna dels seus textos per copsar-ne tota la magnitud.

A més a més, cal tenir en compte que els quatre autors, són també directors, per tant, els seus textos són modificables a mesura que avança el procés creatiu i d'assaig amb els actors, per tant, un text mai està acabat del tot. Això es nota especialment en la

dramatúrgia de Jordi Oriol, que de fet el propi autor ja ens explica que ha de ser un tot i que ell no concep el text com a únic sinó que “els actors reescriuen, l’escenògraf reescriu, els músics reescriuen i llavors, és una altra obra i és entre tots que la fem. Penso que en teatre l’autoria és de tots”⁴¹.

Així doncs, el teatre català contemporani és un teatre que li preocupen temes universals com ara l’ésser humà, les mentides, les traïcions, l’amor, la mort, el pas del temps, la identitat d’un mateix i la identitat d’un poble. Des d’un punt de vista formal, hi ha diferents vessants, és a dir, no es fa un teatre únic, sinó que tenim diferents autors que juguen i experimenten amb la forma i amb el llenguatge, però al mateix temps tenim autors més convencionals que ens ofereixen un teatre més clàssic. Aquest fet és molt positiu perquè pot englobar a un públic molt divers i diferent: un públic que té ganes de descobrir textos diferents i innovadors tant a nivell temàtic com formal; i un públic que prefereix unes estructures clàssiques amb uns temes universals.

Podem concloure que el teatre català contemporani és un teatre de qualitat i diversitat, amb autors amb una bona formació i, sobretot, amb moltes ganes d’explicar coses que puguin interessar al lector–espectador actual.

⁴¹ Entrevista a Jordi Oriol, pàg. 79-80.

4. Bibliografia general

Feldman, Sharon G. *A l'ull de l'huracà* "Teatre Català Contemporani". L'Avenç, Barcelona, 2011.

Pausa. Tercera època. Núm. 29, Quadern de teatre contemporani, Obrador de la Sala Beckett, 2008.

Sala Beckett: un any de teatre català contemporani. Edicions Pausa, Quadern de teatre contemporani, Obrador de la Sala Beckett, núm. 27, 2006.

Batlle, Carles. *L'escena del futur_: memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. 1st ed. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, 2006.

Simposi internacional sobre teatre català contemporani. *I simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre, 2005.

Bibliografia Jordi Casanovas

Casanovas, Jordi. *Una història catalana*. Arola, Tarragona, 2011.

Casanovas, Jordi. *Wolfenstein* (2006), text tramès per l'autor.

Casanovas, Jordi. *Pàtria* (2012), text tramès per l'autor.

Sala Flyhard. "Wolfenstein", web Sala Flyhard, 2006. En línia: http://www.flyhard.org/?page_id=115

Ordóñez Marcos. "Una història catalana: Brecht en la frontera", *El País*, 25-6-20011. En línia: http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960789_850215.html

López Rosell, César. "Gran 'western' al TNC", *El Periódico de Catalunya*, 11-6-2011. En línia: http://www.teatral.net/ca/critiques/2011/06/10/Una_historia_catalana.html

Diversos autors, revista digital *Teatralnet*, 15-10-2012. En línia:

<http://www.teatral.net/ca/critiques//2012/10/15/patria.html>

Vidal, Albert. "Un text per reflexionar i il·lusionar-se", *La lamentable*, 2-11-2012. En línia:

<http://lamentable.org/?p=6690>

Figueras Martínez, Martí. "Crítica de *Pàtria* de Jordi Casanovas", *Masteatro*, 22-10-2012. En línia:

<http://www.masteatro.com/critica-de-patria-de-jordi-casanovas/>

Bibliografia Jordi Oriol

Oriol, Jordi. *Un tal ímpetu vital*. Fundació Teatre Lliure-teatre públic de Barcelona, 2009.

Oriol, Jordi. *Home-Natja* (2011), text tramès per l'autor.

Oriol, Jordi. *T-Error* (2012), text tramès per l'autor.

Verdoy, Carme. “Un tal ímpetu vital”, *Tendencias*, 17-3-2009. En línia: <http://blog.tendencias.tv/un-tal-impetu-vital/>

Doria, Sergi. “Sobre las alas de las moscas”, *Diario ABC*, 16-3-2009. En línia: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-03-2009/abc/Catalunya/sobre-las-alas-de-las-moscas_913798472025.html

Europa Press. “Temporada Alta estrena *Home-Natja*, un homenaje a los que pierden la cabeza por un trasero”, *El economista*, 03-12-2010. En línia:

<http://ecodiario.economista.es/interstitial/volver/acierto/espana/noticias/2654055/12/10/Temporada-Alta-estrena-Home>

Diversos autors, Revista digital *Teatralnet*, 07-12-2010. En línia:

<http://www.teatral.net/ca/critiques/2010/12/07/Home-natja.html>

Mas Jiménez, Laura. “El ‘t-error’ s’apodera del TNC”, *Propera parada: cultura*, 18-1-2012. En línia:

<http://properaparadacultura.blogspot.com.es/2012/01/el-t-error-sapodera-del-tnc.html>

Sotorra, Andreu. “Clip de teatre. *Ràdio Estel*”, 13-1-2012. En línia:

<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/tncallers.html#2451>

Diversos autors. Revista teatral digital *Teatralnet*, 17-01-2012. En línia:

<http://www.teatral.net/ca/critiques/2012/01/17/t-ERROR.html>

Teatre Nacional de Catalunya. “El terror de l'error”, *Revista del Teatre Nacional de Catalunya, gener* 2012. En línia: <http://www.tnc.cat/es/revista-t-error>

Figueras Martínez, Martí. “Crítica de *T-error*”, *Masteatro*, 29-01-2012. En línia:

<http://www.masteatro.com/critica-de-t-error/>

Villamor, Ester. “*T-Error*”, *La finestra digital*, 15-01-2012. En línia:

<http://www.lafinestradigital.com/2012/01/15/t-error-al-teatre-nacional-de-catalunya/>

Bibliografia Pere Riera

Riera, Pere. *Casa Calores*, Arola, Tarragona, 2009.

Riera, Pere. *Lluny de Nuuk*, Arola, Tarragona, 2010.

Riera, Pere. *Desclassificats* (2007), text tramès per l'autor.

Díez, Elisa. "Crítica de *Desclassificats*", *Masteatro*, 05-05-2011. En línia:

<http://www.masteatro.com/critica-de-desclassificats-desclasificados/>

Diversos autors. Revista teatral digital *Teatralnet*, 17-03-2011. En línia:

<http://www.teatral.net/ca/critiques/2011/03/17/Desclassificats.html>

Riera, Pere. "Presentació de *Lluny de Nuuk*", *Revista del Teatre Nacional de Catalunya*, maig 2010. En línia:

<http://www.tnc.cat/es/noticia-presentacion-lluny-de-nuuk-pere-riera>

Bibliografia Marta Buchaca

Buchaca, Marta. *Plastilina*. Edicions 62, Barcelona, 2008.

Buchaca, Marta. *Les nenes no haurien de jugar a futbol*, text tramès per l'autora, 2010.

Buchaca, Marta. *Litus* (2012), text tramès per l'autora.

Díez, Elisa. "*Les nenes no haurien de jugar a futbol*", *Butaques i somnis*, 12-6-10. En línia: <http://butaquesisomnis.blogspot.com.es/2010/06/les-nenes-no-haurien-de-jugar-futbol.html>

Morell, Carles. "Gran aterratge de *Litus*", *El pou de la gallina*, 8-2-2013. En línia: <http://www.elpou.cat/noticia/781/gran/aterratge/litus>

Villamor, Ester. "*Litus*", *La finestra digital*, 17-09-2012. En línia:

<http://www.lafinestradigital.com/2012/09/17/litus/>

Fondevila, Santiago. "*Litus*", *TimeOut*, 20-06-2012. En línia:

<http://www.teatral.net/ca/critiques//2012/06/27/litus.html>

Ordóñez, Marcos. "A veces llegan cartas", *El País*, 29-9-2012. En línia:

<http://www.teatral.net/ca/critiques//2012/10/01/a veces llegan cartas.html>

Figueras Martínez, Martí. "Crítica de '*Litus*'", *Masteatro*, 12-07-12. En línia:

<http://www.masteatro.com/critica-de-litus/>

Buchaca, Marta. "42 butaques", *Núvol*, 13-09-12. En línia:

<http://www.nuvol.com/opinio/42-butaques-litus-sala-flyhard-marta-buchaca/>

Tur, Aina. "*Litus* a La sala indiscreta", *Núvol*, 13-09-12. En línia:

<http://www.nuvol.com/opinio/litus-sala-flyhard-marta-buchaca/>

Espinosa, Borja. "Últimes funcions de *Litus*", *Núvol*, 02-11-12. En línia:

<http://www.nuvol.com/noticies/un-exit-inesperat-litus-borja-espinosa-sala-flyhard-marta-buchaca/>

5. Annex

5.1. Anàlisi de les entrevistes

Per tenir una idea general de les entrevistes i la recerca feta, cal tenir en compte cinc punts que són molt importants en el teatre actual i que s'han abordat en els set entrevistats: les causes de l'èxit del teatre actual, el futur que li espera, la figura autor-director, les companyies pròpies i les sales de petit format.

Per començar, i així d'una manera general, podríem dir que hi ha diferents criteris en definir el perquè de l'èxit del teatre català contemporani. Per exemple, Jordi Oriol i Marta Buchaca, consideren que la crisi ha sigut un dels pilars per afavorir la dramaturgia catalana ja que és més barat programar obres d'autors catalans que no pas buscar i pagar drets d'autors estrangers. D'altra banda, el coordinador artístic de la Sala Beckett –Víctor Muñoz– i Pere Riera, creuen que és una evolució natural de la societat catalana que ha entès que pel fet de ser d'aquí no vol dir que tingui menys nivell sinó que pot estar a l'altura d'autors estrangers; això sí, tots estan d'acord que la feina feta per la Sala Beckett ha estat, és i serà bàsica ja que gràcies a l'Obrador de la Beckett els autors poden tenir l'oportunitat de programar les seves obres. Per tant, podem dir que tots estan d'acord que les institucions públiques en aquest sentit han estat a l'altura de les circumstàncies i han sabut aprofitar aquesta ocasió. De fet, això ha provocat que en el panorama privat (productores tan importants com Focus o el Grup Balañá) també apostin per la dramaturgia catalana. Així doncs, ens trobem amb diversos factors: la falta de diners, un canvi de mentalitat general i un recolzament institucional i, també, privat.

Un altre punt en comú és en el fet de ser conscients que és un moment important de la dramaturgia catalana i que cal aprofitar, ningú pot saber quin serà el futur però la majoria creu que s'ha fet un pas endavant i que difícilment es tornarà enrere. A més a més, hem de tenir en compte l'èxit que també tenen els autors fora de Catalunya. Pràcticament tots els dramaturgs catalans contemporanis són traduïts i representats arreu del món; això evidencia que les històries dels autors catalans arriben també més enllà de les nostres fronteres. Podem trobar un llistat de les traduccions al web www.catalandrama.cat, impulsat per l'Institut Ramon Llull.

També cal destacar la figura d'autor-director. En aquest cas, tots els autors estan d'acord que és fonamental que així sigui ja que l'autor és qui millor coneix l'obra i qui té més clara la intenció. A més a més, no podem oblidar que va ser una constant en la història del teatre, i que no va ser fins a mitjans del segle XX que es va donar més importància al director que l'autor. Això els permet fer les modificacions que calguin en el procés d'assaig i, per tant, facilita tant el procés de muntatge com el procés d'escriptura. Dos exemples clars són els de l'autora Marta Buchaca i l'autor Jordi Oriol que afirmen que en alguns moments no sabien quin era el final de l'obra i que ho han descobert gràcies a la posada en escena i també al treball dels actors⁴². En aquest cas, el director Jordi Prat i Coll és l'únic que no hi està del tot a favor ja que considera que això fa que es doni, a vegades, més importància al text que a l'acció i considera que és perjudicial pel muntatge⁴³.

Finalment, hi ha diferents opinions sobre la necessitat de muntar un companyia pròpia i explotar les sales petites, o si, contràriament, cal aprendre a treballar amb gent diferent i aconseguir que l'autoria catalana pugui disposar d'espais més grans, per fer-ne difusió. Els autors que tenen una postura més a favor de les companyies són Jordi Oriol i Perer Riera, de fet Oriol ja treballa amb la seva pròpia companyia IndiGest. En canvi, autors com Jordi Casanovas o Marta Buchaca consideren que la idea d'una companyia pròpia genera molt dèficit i que costa molt tirar-la endavant, per tant, aposten més per poder treballar per encàrrec i poder anar ideant noves alternatives.

Tot seguit es presenta la transcripció de les entrevistes fetes tant als quatre autors analitzats: Jordi Casanovas, Jordi Oriol, Pere Riera i Marta Buchaca, com al coordinador artístic de la sala Beckett (Víctor Muñoz), al director Jordi Prat i Coll i, finalment, al director del Teatre Nacional, Sergi Belbel.

5.2. Entrevista a Víctor Muñoz

Anna Presegué: el bon moment que està vivint la dramaturgia, des de l'Obrador vosaltres heu fet una feina molt important, com ho veus, quines línies heu seguit, per què ha passat tot plegat...

⁴² Entrevista a Marta Buchaca (pàg. 68) i entrevista a Jordi Oriol (pàg. 79)

⁴³ Entrevista a Jordi Prat i Coll, pàg.84.

Víctor Muñoz: a veure, saber perquè ha passat, jo crec que, per com tu bé dius, és perquè hi ha hagut un treball constant al llarg dels anys i és perquè també, hi ha hagut una sèrie de gent que també han pogut actuar en llocs, estrenar els seus textos i a partir d'aquí podem millorar, és a dir, sóc dels que crec que només estrenant i equivocant-te, o no, pots millorar. Però això, tot plegat, té a veure amb una cosa que ve de molt més lluny, que ve fins i tot d'abans de la creació de l'Obrador. La Sala Beckett, va ser fundada, si no m'equivoco ara fa 23 anys, per José Sanchis Sinisterra, que a més a més de bon dramaturg és també molt bon pedagog. I per tant, ja des del principi gairebé, la Sala Beckett, a més a més d'una marca com a teatre a on mostrar espectacles, ha tingut una part pedagògica important. Llavors, la majoria de dramaturgs, que hi ha actualment en actiu en aquest país, no estic parlant de la generació d'en Benet i Jornet, però sí, dels que voregen ja els 45 – 50 anys, surten de la Sala Beckett, surten del seminaris de José Sanchis Sinisterra, des de Sergi Belbel a Lluïsa Cunillé, passant per Pere Peiró, per Manuel Dueso, i molts d'altres. Per tant, això ja és una dinàmica que ve de lluny. Llavors quina és la diferència amb l'ara. Amb l'ara és que quan tot això va començar, quan la Sala Beckett es va crear, en els dramaturgs catalans no s'hi confiava, per tant, no hi havia espais on poder estrenar les seves obres, ells escrivien, les passaven i, potser se'n feia una lectura dramatitzada, però com a molt, la majoria es quedaven en un calaix o sortien publicades, en aquella època, contràriament al que passa ara, l'edició de teatre, Edicions 62, Amics del teatre, era molt activa. Per tant, moltes vegades es feia l'obra, que a vegades fins i tot havia guanyat premis, es veia publicada però mai es representava o com a mínim per a un grup de professionals, el destinatari era el teatre amateur. La Beckett des del començament, és una cosa de Sanchis i quan Toni Casares agafa el relleu també manté, i fins i tot va més enllà, apareix com un espai, no només de treball, on es donaran unes eines als dramaturgs, on podran experimentar, on podran fer provatures, sinó que també s'erigeix com un espai on els dramaturgs podran estrenar les seves obres. I per tant, és una cosa que va de menys a més, vull dir que per dir-ho d'una manera senzilla, el començament hi ha molt Beckett per exemple i pocs autors catalans, o encara no gaires, però déu ni do els que hi havia per ser aquella època, però realment en aquell moment, era l'únic lloc en què es confiava gairebé cegament en els dramaturgs catalans. Llavors la Beth Escudé, en Manuel Dueso, en Pere Peiró, la Lluïsa Cunillé, són autors que s'estrenen aquí per primera vegada. Quina és la feina que fa la Beckett en aquest sentit? La feina que fa la Beckett és que (no només la Beckett, també hi ha a l'altra punta de la ciutat el Centre d'art dramàtic de la Generalitat, que abans

estava al Romea), i que a més a més d'un treball important de rescat d'autors clàssics, comença a apostar per la nova dramaturgia catalana, muntant obres, oferint beques d'escriptura, fent lectures dramatitzades per donar a conèixer aquests textos, etc, etc. Llavors, sobretot amb aquests dos pols, a poc a poc, van apareixent autors, els autors veuen que, a poc a poc, s'incrementen les possibilitats d'estrenar, fins que en un moment donat els autors, comencen a ser estrenats en altres teatres. No només al Lliure, no només al Nacional després, sinó fins i tot en el teatre privat. I es percep que, de la mateixa manera que pots tenir autors estrangers que escriuen obres d'èxit, un autor català també pot escriure obres d'èxit. I per tant, hem arribat a un moment, i jo crec que és el realment bo, en què pots trobar-te autors catalans en qualsevol teatre, i que a més a més, no només se'ls identifica ja com a teatre català per un minoria en un teatre petit, en un teatre alternatiu, sinó que avui en dia pots trobar des d'autors catalans que escriuen un teatre més experimental, fins a d'altres que escriuen un teatre més comercial. Com, en principi, una cultura qualsevol. I jo crec que això és el més bo i el més destacat. I llavors, el segon element important, que ja s'està fent els primers passos però que jo crec que ha d'anar a més. És el procés d'internacionalització del teatre català, és a dir, ara que aquí més o menys i dic més o menys entre cometes, perquè segurament mai ho estarà del tot, o mai arribarem a ser un país normal entre cometes amb una forta tradició literària com França o Alemanya o Anglaterra, però ara que "més o menys" la situació està normalitzada, queda un segon pas, que és donar a conèixer aquest teatre, que aquí funciona bé, que rep elogis, que rep bones crítiques, a l'estranger. Això ja ha començat a passar, va passar als anys 80, 90 amb en Sergi Belbel, ha passat després amb algun autor o amb alguna obra puntualment, és el cas de Jordi Galceran, i després hi ha altres autors que se'ls hi estrenen obres com poden ser Pau Miró, Lluïsa Cunillé, i Esteve Soler i les seves tres peces: *Contra el progrés*, *Contra l'amor* i *Contra la democràcia*, són tres obres que s'estan fent molt, no només a Europa sinó també a Sud-Amèrica, per tant, és una cosa que ja s'està produint, també moltes vegades amb el recolzament de la Sala Beckett o l'Institut Ramon Llull, però que ara en certa forma nosaltres l'estem provocant, l'objectiu seria que acabés sent una cosa natural.

AP: Hi ha també les obres que es poden trobar traduïdes.

VM: Sí, és el Catalandrama. En un moment determinat l'Institut Ramon Llull, que ara celebra el 10è aniversari, doncs, deu fer cosa de fa 4 o 5 anys, diu nosaltres estem apostant molt, estem fent un part important del que és la literatura escrita, podríem dir

novel·la, poesia, música, pintura, totes les arts escèniques catalanes, estem fent molta feina d'això, però pel que fa el teatre, estem coixos, i sobretot el teatre textual, perquè tot el que és art més circ o dansa, això és una cosa que no necessita text, no necessita traducció. I per tant, era una cosa que més o menys ja els hi venia donat, els trucaven d'un teatre, escolta volem aquesta companyia, hi ha manera d'ajudar-nos i era una cosa que s'anava fent. Amb el teatre de text no es feia, llavors a més a més d'intentar guanyar connexions a l'estranger, es va idear aquesta web www.catalandrama.cat, en certa forma, per tal de donar a conèixer o facilitar l'accés, a una sèrie de traduccions, que ja existien, però que moltes vegades estaven amagades, o la gent no coneixia, perquè es feien per a un muntatge concret, per a una publicació però evidentment una antologia de teatre català a Anglaterra segurament tindrà de vendes poc i, per tant, la gent podia tenir dificultats per saber que aquells textos estaven traduïts. El més fàcil ha estat crear aquesta pàgina web, on tu pots demanar gratuïtament les traduccions que hi ha disponibles, que no hi són totes, perquè moltes vegades hi ha traduccions que ningú sap on paren, ni els propis autors, Belbel que té tantes coses traduïdes o en Rodolf Sirera. Però si és una altra eina que hem incorporat últimament per anar treballant.

AP: I el futur? Vull dir això que està passant ara, creus que és prou sòlid perquè això es vagi mantenint, vagi creixent, o és una mena de bluf, que d'aquí 4 dies...

VM: evidentment, això no se sap, vull dir pot passar de tot. Jo crec que hi ha una base prou sòlida com perquè això es pugui anar conreant, és a dir, l'altre dia, em sembla que era fa 15 dies, el suplement de Babèlia de El País, hi havia un article de Marcos Ordóñez que si no m'equivoco era la crítica de *Litus*, i començava dient, aquesta temporada (o la temporada passada) vaig descobrir, o ens va permetre descobrir 5 grans textos d'autors catalans: tal, tal, i tal. Crec que això és el que hauria de passar cada any. És a dir, no podem pretendre, però és que això no ho pot pretendre ningú, que cada any surtin 30 o 40 obres mestres, perquè és que això no ho fa ni Anglaterra. El que es tracta és que cada temporada hi hagin uns textos que funcionin i que no només siguin obres mestres, sinó que, a més a més, el públic i tingui un interès i hi trobi alguna cosa, trobi que parla d'ells. Jo crec que hi ha les bases perquè això es vagi fent, hi ha èxits, segurament una obra com *Litus* o una obra com el *Principi d'Arquimedes* aquí al Grec, o fins i tot el *Sé de un lugar* d'Ivan Morales que ja ha passat per tres teatre, doncs, segurament eren coses, muntatges, èxits, impensables fa deu anys. Que un muntatge estrenat, com el *Litus*, estrenat en una sala on hi caben 40 persones, amb actors gens

coneguts, o pràcticament gens coneguts, de cop hi hagués una trucada del Lliure dient: "vine, al nostre teatre" o que un muntatge de la Beckett d'un autor que és la segona o tercera cosa que estrena, que exhaurís les localitats i es quedessin fora cada nit, que després el truqués una empresa comercial al màxim com és Focus i li digués: "vine sis o set setmanes a La Villarroel" que és el que passarà el març o abril, això era impensable fa uns anys. I això, s'està produint perquè s'estan escrivint textos interessants, que funcionen, i textos que la gent troba que parla d'ells i haurà des d'això *Litus* que jo crec que és una obra molt ben escrita però totalment comercial i que està pensada perquè funcioni i perquè ploris en un moment determinat i perquè riguis en un moment determinat, li veus (amb tots els elogis, eh, vull dir en un punt positiu) li veus unes trampes, però molt ben escrit i molt ben posat i funciona a la perfecció. Amb una altra obra com *El principi d'Arquimedes*, que és una obra més seriosa, que vol provocar una reflexió sobre cap a on estem anant la nostra societat, fins el *Pàtria* d'en Casanovas que s'estrena d'aquí dos dies al Lliure, i que tracta d'un tema de l'ara i aquí, segurament de manera totalment ficcional, però que agafa un punt de partida molt real, per parlar-ne i per mostrar-ho amb obres. Fins i tot al Nacional, on de tant en tant t'estrena un clàssic com *La Dama de Reus* que ja ens queda molt lluny, és de fa 100 anys, i cada cop es converteix en un èxit. Tot això, són coses que eren impensables fa 15 anys o 20 anys. I que si avui passen és perquè hi ha hagut un treball, i que jo crec que si aquest treball es manté segurament tal com estem haurà de ser, no voluntari però si una bona dosi de voluntarisme, es podrà mantenir i incrementar. Però també, evidentment, les condicions en les que es treballa estan canviant, és a dir, tenint en compte que les subvencions estan desapareixen o disminuint, tenint en compte que molts teatres estan amb l'aigua al coll, hi haurà d'haver-hi un punt en què, bé, si voleu fer feu-ho, o fem-ho, però segurament ens haurem de refiar molt més del públic, i de que vingui, i de convèncer-lo que allò és interessant, que no pas jo prefereixo, no trair-me i fer una cosa en què vindran quatre gats.

AP: El fet de que el públic, hagi respost tant bé, és degut també aquesta manera que funcionem nova: Twitter i xarxes socials...

VM: A veure, jo crec que són dues coses...Perquè realment l'espectador ha respost molt bé... jo crec que són dues coses diferents i complementàries, és a dir, jo sóc dels que pensa que una obra només funciona si agrada. I amb això no vull dir que hagi de ser "hihi haha", però vull dir que ha d'entretenir, i entretenir en el bon sentit de la paraula,

és a dir, no ha d'avorrir i ha d'interessar allò que explica. I això pot ser des d'una cosa que vol provocar una reflexió tipus Josep Maria Miró amb *El principi d'Arquimedes* com una cosa més lleugera tipus *Litus*. Però ha d'interessar i ha d'agradar. Si agrada hi ha una cosa que es diu boca–orella, això està més clar que mai, i això el boca–orella avui en dia és el Twitter, és Facebook. És a dir, jo crec que cada cop menys es funciona per crítiques excel·lents, al diaris, que abans gairebé era l'únic mitjà, l'únic referent, que tenies. Avui en dia no, avui en dia, cada cop els diaris es llegeixen menys, cada cop hi ha menys crítiques perquè cada cop els diaris tenen menys diners i per tant, el que funciona és quan algú escriu al Facebook: "acabo de veure *Litus* hi he sortit encantat o encantada" llavors tots els amics, i els amics dels amics, de cop, senten que hi ha una cosa, que hi ha *Litus*. Per tant, d'una banda hi ha les xarxes socials, que això funciona. De l'altra però, jo crec que aquest canvi té a veure amb què en un determinat moment o a poc a poc, es comencen a escriure textos catalans que (a veure si m'explico) en què els autors deixen de ser conscients que allò va dirigit a una minoria o ha d'anar dirigit a una minoria. I que poden agradar a tothom i que els actors i actors coneguts i actors amb renom comencen a trobar-hi personatges interessants, que volen interpretar en aquells textos. I això fa que també hi hagi una sèrie de públic que vagi a veure aquests actors de renom encara que no coneguin el text. Vull dir que estic pensant, el cas més clar és en Sergi Belbel, que munta una obra aquí, la Beckett, però en comptes, de muntar una obra aquí a la Beckett amb actors completament desconeguts, agafa a la Laura Conejero, en Jordi Banacolocho, una sèrie d'actors, que normalment no estaran aquí a la Beckett, o estic pensant amb *El Mètode Gronhölml*, una obra que segurament, fa 20 anys ningú es pensaria que un dramaturg català pot escriure, i que de cop ell escriu una obra comercial, ben escrita, molt ben escrita que funciona molt bé i que a més a més, el públic s'ho passa teta i que està tres anys en cartell. I després hi ha Focus que demana en un determinat moment, en en Pau Miró i en Marc Rossich, escriviu-me una obra per en Joan Pera i en Paco Morán, això fa 10 anys abans, aquest encàrrec era impensable. Però també arriba un moment que ells diuen: perquè hem de pagar uns drets a uns autors estrangers si aquí tenim una sèrie de dramaturgs que segurament ho poden fer igual o millor. Doncs apostem pels de casa. Jo crec que, arriba un moment en què els teatres públics, les sales alternatives, i fins i tot el teatre privat, s'adonen, que apostant pels autors catalans, hi guanyem tots. I que el públic no rebutjarà una obra, perquè sigui d'un autor català, rebutjarà una obra perquè és dolenta o perquè no funciona, però que si aquella obra és bona i està ben dirigida i està interpretada per actors bons, allò pot

funcionar. I jo crec que aquest és el canvi que s'ha anat produint també en els darrers anys.

AP: l'espectador no s'ha quedat amb aquella cosa del que és fet aquí casa no és prou bo i ens en hem d'anar a buscar altres textos.

VM: exacte. Sí, sí, jo crec que és això. Però continuo pensant que el factor fonamental és que agradi, és a dir, es poden fer muntatges, molt bons, molt interessants, amb actors que estan molt bé, però si la gent allà s'avorreix, no hi ha ningú. I llavors, el Twitter i el Facebook, són podríem dir, el detonant, gairebé et diria, avui en dia. Però, raons de l'èxit s'han de buscar en un procés que hi ha hagut al llarg dels anys.

AP: estaríem parlant d'un procés que realment és això, l'enceten un Belbel i Galceran...

VM: No tant Galceran, Galceran ve molt més tard. Sí, hi ha un moment determinat, i això jo també ho tinc molt lluny, eh? però hi ha un moment determinat que diria que són els anys, finals dels anys 80, en Sanchis ja és a la Beckett, en Duran i Reixach és el centre dramàtic de la Generalitat de Catalunya al Romea, hi ha diria en Jordi Coca com a director de l'Institut del Teatre que diuen: "hem de fer alguna cosa", és a dir, no pot ser que el teatre català avui en dia, no sigui enlloc, i llavors comencen el que ells o el que en aquell moment es va anomenar "operació Belbel" que és estrenar tres peces d'en Sergi Belbel alhora en els tres llocs: a la Beckett, al Romea i a la Cuina que era el teatre de l'Institut del teatre. I és el moment en què es parla de l'operació Belbel i en què en Belbel de cop surt catapultat em sembla que eren: *En companyia d'abisme*, i no sé quines altres obres eren. I això és el primer. És el primer que, a més a més, hi ha la sort que un parell d'anys més tard, escriu *Després de la pluja* que aquí es fa un muntatge (no sé si ell n'estava gaire content, ara no t'ho sé dir) però que aquí serà un cop i s'haurà mort però Europa comencen a fer-li com bojos i de cop es converteix amb l'autor més representat espanyol, no només català des de fa anys i panys. I una mica es converteix com el far de la nova dramaturgia catalana. Després darrere d'ell apareixeran la Lluïsa Cunillé amb un teatre molt més críptic, molt menys popular en aquest sentit. En Belbel és un dramaturg que juga molt amb la forma, és molt juganer però en el fons és un teatre que busca la rialla, el passar-ho bé, en certa forma. La Lluïsa Cunillé no, és una autora molt més críptica, sobretot les primeres obres, una cosa molt minimalista i per tant, no té la popularitat d'en Sergi Belbel, en Jordi Galceran. Després hi ha en Pere Peiró que fa un teatre més de caire social i que tampoc mai arriba a triomfar i en Jordi Galceran tot i

que ja escriu obres d'èxit com *Paraules Encadenades* o amb una altra que va estrenar al Romea que ara no me'n recordo, ja van tenint cert ressò, no és fins que estrena *El Mètode Gronhölml*, que realment allà hi ha una explosió. Però això ja estem parlant, de si el Nacional es va inaugurar fa 16 anys, doncs deu fer fa 14 anys, és a dir, 1998-2000, per tant, és ja força tard. El que passa una mica és que ell ha agafat el relleu de Belbel en aquest sentit com autor internacional, no hi ha ningú com ell en aquests moments que tingui tants muntatges.

AP: La figura de l'autor-director.

VM: Sí, això és una cosa que jo crec que a part d'en Belbel, abans passava poc, i que jo crec que si avui en dia passa té molt a veure amb el teatre argentí. És a dir, hi ha un moment determinat, també propiciat per la Sala Beckett, que a Barcelona vénen una sèrie de autors-directors argentins, com són Rafel Spergelburd, Gabriela Izcovich o Javier Daulte. Per mi la importància d'aquest grup d'autors-directors, sobretot són dos són: Rafael Spergelburd i Javier Daulte, que és qui ha treballat més aquí Barcelona de qui s'han fet més coses. Jo crec que la seva importància és doble, d'una banda treballen amb els actors, fan molts cursos d'interpretació, treballen amb actors catalans i llavors de cop, els donen unes eines d'interpretació que fins llavors no tenien. I això fa, és a dir, aprenen a actuar o els ensenyen a actuar amb una naturalitat que fins llavors era molt difícil de trobar: el concepte de la versemblança entra molt en el vocabulari actoral, això d'una banda (a nivell d'actor). També fan cursos amb dramaturgs i els hi ensenyen que d'una banda, el text no és cap bíblia, no és cap constitució sinó que és una cosa que pot ser bruta, que quan comencen assajar no té perquè està tancat absolutament, sinó que tens una actors allà davant doncs, aprofita-ho, treballa-hi. I això només es podrà fer si tu ets el mateix director, si ho dirigeix un altre és molt difícil. Per tant, comencen a animar a la gent jove a dirigir els seus propis textos i que ningú com tu mateix sabràs com vols allò, potser t'enduràs un desengany però en tot cas, te l'enduràs per culpa teva no per culpa del director. Llavors, d'una banda aquests més en Jordi Casanovas que és un dels dramaturgs, autors joves dels primers dramaturgs-autors que hi ha aquí i que a més a més, busca crear complicitat amb altres dramaturgs; i per tant els anima a dirigir els seus propis textos. En Josep Maria Miró, la Cristina Clemente, l'Alberto Ramos, la Marta Buchaca són gent, m'atreviria a dir que fa uns anys, quan entren a l'Institut del Teatre no tenen intenció de ser directors, i que pel contacte continuat amb els argentins o amb en Casanovas, en un determinat moment diuen, dirigiré a veure què passa, i a veure com

me'n surto i a veure com ho faig, perquè en tinc ganes i perquè crec que jo sóc, qui sabré millor posar allò en escena. I és així. Però és un, ja t'ho dic, a excepció d'en Belbel i d'en Pere Peiró, diria, la generació que posa en escena els seus propis textos és molt recent és de fa cinc–vuit anys.

AP: Sí, aquesta nova onada a qui fem referència de Pere Riera, Casanovas... sembla com molt lògic que un mateix dramaturg sigui qui dirigeixi i està molt bé que estiri per aquí...

VM: sí, el que passa és que des de sempre s'ha vist (i en part és veritat) que tu pots ser molt bo escrivint però pots ser nul, alhora de comunicar-te, i llavors com a director tu tens una sèrie d'actors que estan a les teves mans i, a més a més, t'has d'entendre amb un escenògraf, amb un figurinista, amb un il·luminador, i llavors, segurament per tradició, abans un escrivia o dirigia, i no és fins més tard, fins fa poc, que es pot concebre això, que un mateix autor pot dirigir i pot fer-ho bé. I això, depèn de qui parles, si tu parles amb l'Esteve Soler et dirà no no, jo no vull dirigir perquè no en sé perquè no m'agrada, i perquè no m'hi veig en cor, no, no vull. En Guillem Clua, fins ara no ha dirigit mai, ara dirigità una cosa a la Flyhard, però fins ara no ho ha fet perquè no li interessava. Per tant, em sembla bé, jo ho trobo també lògic, però també cal tenir en compte que són dues coses completament diferents, una cosa és escriure que sí que implica posar-te a la pell d'uns personatges, saber perquè aquell personatge diu tal cosa o tal altra, etc, etc, etc, però l'altra cosa és enfrontar-te a una maquinària que implica moltes altres persones i per això moltes vegades, quan entrevistes a un director–autor la pregunta que li fas és: jo què sé, en Belbel director s'ha enfrontat al Belbel autor? perquè en el fons no deixen de ser coses que poden ser molt diferents.

AP. el Nacional programa la “Temporada dels autors”, però no les autores. Hi ha més autors que autores, estan més valorats els autors que les autores? és una coincidència, casualitats...

VM: No, no, vull dir històricament, vull dir per raons evidents, que la dona es quedava a casa, sempre ha estat així. Llavors, jo crec que aquesta tendència s'està canviant però jo crec que és una qüestió de temps. Sí que tenim autores, Victoria Spunzberg, la Gemma Rodríguez, la Mercè Sàrries, d'autores joves n'hi ha moltes tants com autors...crec, la Marta Buchaca, la Cristina Clemente, la Blanca Bardagil, etc, etc, etc. Sí que és cert, i potser m'estic posant o no m'hauria de posar, no ho sé, però si que és cert, que al costat

de Jordi Casanovas, Pere Riera, fixem-nos on fan les obres aquests autors, tant en Casanovas que és una reposició de fet, com l'Espinosa, com en Pere Riera, com en Rossich que de fet fa un infantil, vull dir, que jo el deixaria a banda, els altres tres fan una obra a la Sala Gran. La Sala Gran té un problema i és que és una sala de 950 localitats, que si jo fos el programador del teatre tindria com a prioritat essencial que s'ha d'omplir, perquè d'això et pot dependre, tenint el compte els guanys que poden generar 950 localitats cada dia, que l'any següent tu tinguis una o dues funcions més o menys, perquè implicarà molts ingressos. Llavors, m'atreveria a dir, ja et dic potser estic posant la pota però, totes aquestes autores que t'he anomenat, no sé si cap d'ella té realment l'etiqueta de comercial. Sí, l'Albert Espinosa és evident que ha escrit èxits, en teatre però que es feien en una sala que era el Teatre Malic, on hi havia 40 o 50 localitats, però és evident que ara té un nom i tot allò que en certa manera toca, es converteix en or, llavors jo crec que en Sergi va per aquí. Llavors en Pere Riera, de tots els autors, dels sis autors, que van estrenar a la darrera edició del T-6 era el que des del meu punt de vista fa un teatre, més comercial, no per això de menys qualitat, és a dir, escriu molt bé, dialoga molt bé, però explica històries en què per dir-ho d'una manera escriu històries a la manera clàssica, és a dir, fins ara el que jo li conec, no hi ha voluntat, d'experimentació formal, es deixa d'estar d'allò d'anar en davant en darrere, sinó que es basa en personatges complexos, amb un món interior viu, ric, que han passat que tenen un recorregut, i amb unes històries que tenen un començament, un desenvolupament i una conclusió i molt ben explicades, i que per tant, a més a més del públic, poden agradar fàcilment als actors. Llavors, què passa doncs, que ell a través d'aquestes històries aconsegueix tenir l'Emma Vilarasau, la Míriam Iscla i no sé qui més amb una producció i això ja significa un públic. Potser sí que, qualsevol de les autores que t'he esmentat ho podria fer, però és difícil. És a dir, no ho han demostrat fins ara. És a dir, la Victòria Spunzberg, porta molts anys fent obres, hi obres exitoses, a vegades, a vegades no, a vegades sí, però obres exitoses en sales de 100 localitats o de 80 localitats. Ara, tu potser em diràs, bueno potser ha arribat el moment de donar-li la oportunitat, sí, però també entenc que en Sergi hagi dit, no me la vull fotre.

AP. A més que el TNC és el Nacional, vull dir...

VM. sí, segurament. Però clar hi ha la Lluïsa Cunillé que és la que porta més obres, però que quan algun cop que li han muntat alguna obra en un teatre gran (i estic pensant en el *Bordell* al Lliure o estic pensant en l'*Apocalipsi* del Nacional, es va estavellar però ben

estavellada. Llavors qui li munta una obra a la Sala Gran. La Mercè Sàrries escriu –a mi m'agrada molt– escriu comèdies, (és també la guionista, la creadora de *Plats Bruts* i després el *Porca Misèria*) també era una de les que estava per allà, vull dir que té molt recorregut a la televisió que escriu molt bé però el seu teatre, és comèdia el que jo li dic comèdia minimalista, és a dir, ella té dos personatges que parlen i a través de la paraula passen coses, i si que hi trobes humor però no és humor de “haha hihi” sinó que és humor de somriure això també és molt arriscat posar-ho a la Sala Gran, saps. I amb la Gemma Rodríguez, o amb la Marta Buchaca i la Cristina Clemente estan començant jo crec que el ritme que porten poden arribar-hi fàcilment no m'estranyaria gens, són dues dramaturgues que tenen molt sentit de l'olfacte, que saben molt bé i que sobretot el seu interès principal més enllà d'escriure obres que facin reflexionar o que vulguin canviar el món o el que sigui, el que els hi interessa és que funcioni, que la gent hi vagi allà els hi agradi, s'ho passin bé o plorin si han de plorar o riguin si han de riure, per tant, jo no m'estranyaria gens que d'aquí dos o tres anys veure-les a la sala del Lliure, o la sala del Nacional o el que sigui, però estan començant en certa forma. Jo diria que en Pere Riera que és d'aquesta generació potser és una mica més avançat és l'alumne avantatjat i que després vénen les altres. Després hi ha altres autores hi ha l'Àngels Aymar, però amb una escriptura més irregular i, de fet per això, aquesta qüestió que plantejaves és una qüestió que es podria plantejar a totes les arts escèniques, no només a nivell de dramaturgia sinó també de direcció en què pots trobar tres o quatre directores i s'ha acabat, de directors de teatre (dirigir un teatre o una sala) que no n'hi ha cap que sigui dona, hi ha la del Teatre del Raval (no em facis dir el nom ara) i s'ha acabat, vull dir que en general i estic segur (i no ho conec) però que les grans companyies de dansa diria que estan dirigides en un món tan femení perquè tot són ballarines però estan dirigides per homes, per ballarins, segurament els ballarins de més renom són homes, i estic segur, jo no ho conec, aquest camp però el món de la pintura, o algun altre món artístic segur que també, està dominat pels homes. Jo crec que té a veure amb una qüestió de la societat, de tradició i d'evolució, que en el fons a vegades ens oblidem que fa cent anys la dona no era ningú o fa vuitanta o fa setanta, depenent del país, no era ningú en el sentit que no podia votar, no que estava confinada molt a la llar i que les dones que sortien d'allà o que eren una excepció. Llavors jo crec que hi ha un canvi, que s'està produint un canvi. Segurament no tan ràpid com voldríem, és a dir, nosaltres quan fem alguna activitat internacional, pels alemanys, pels països nòrdics, és impensable fer una activitat en què hi hagi tres homes, saps? i cap dona. O que tu, jo què sé els hi passis, sis

textos hi hagi 4 d'homes i 2 dones, per ells és tres i tres o dos i dos. Bé, jo crec que hi estem anant però que venim d'on venim.

AP: Era una qüestió que em plantejava perquè em sorprèn, bé vull dir, no em sorprèn perquè ja ho sé com funciona el món però volia saber exactament per on anava.

VM: això li hauries de preguntar amb en Sergi, a més a més estaria bé, jo no m'ho havia plantejat i segurament ningú s'ho ha plantejat perquè som així de cecs en certa manera, però dir escolta'm quatre obres a la Sala Gran, cap dona? i llavors ell segurament et seria molt sincer i et diria o que no hi ha pensat, que ni li ha passat pel cap, o et diria les raons.

AP: fins a quin punt afecta la crisi econòmica en el teatre, anirem seguint com anàvem fent perquè el públic ja és prou fidel o hi haurà una davallada...

VM: a veure, és una pregunta molt àmplia i estàs demanant que et faci prediccions i no es poden fer, vull dir que no ho sabem què passarà. Però només el mes de setembre que és el primer mes que hi ha l'augment de l'IVA, hi ha hagut un 30% de davallada en la venda d'entrades. Això és una dada objectiva, no sé si es mantindrà o no es mantindrà. Però jo crec que cal distingir diferents coses: evidentment, a partir del moment, és a dir, ara hi havien teatres podríem dir subvencionats, teatre no subvencionats. Els teatres no subvencionats són bàsicament teatres comercials, segurament aquests no tenen perquè canviar en absolut en res. De fet, el Capitol, tots els teatres del grup Balañá són els teatres comercials i si no m'equivoco (em puc equivocar) però no reben subvenció, o en reben ben poca, ells per exemple no han aplicat l'IVA, per tant aquests en principi no tindrien perquè canviar. Però després hi ha els teatres subvencionats que són tots els altres, ens pot afectar? evidentment que ens pots afectar, de diferents formes: el Nacional abans de la crisi havia arribat a fer 26 espectacles per any, per temporada. Ara em sembla que en fa 17 o 18. Això què vol dir? això vol dir, si t'ho mires pràcticament no hi ha cap espectacle internacional (abans en portava 4) això des del meu punt de vista implica un empobriment, perquè vol dir que els nostres dramaturgs, el nostres directors, els nostres actors no estan (evidentment que ara viatjar és molt fàcil) però no poden estar en contacte fàcilment amb el que s'està fent a fora, que és una manera d'enriquir-se, això d'una banda. I, a més a més, si tu en comptes de 21 o 22 produccions n'has de fer 17 o 18, vol dir que donaràs menys feina, més atur. I llavors, hi ha els teatres petits tipus Sala Beckett, o les companyies que depenen de les subvencions, és a dir, és

evident que si la Generalitat, Ajuntament, Ministeri en un moment determinat (que crec que no passarà) traguessin totes les subvencions, tanquem l'endemà, és evident. Vull dir la Sala Beckett, el Tantarantana, l'Espai Brossa, el Versus, vivim de les subvencions. En Toni Casares que és qui s'encarrega de fer la programació de la Sala Beckett, quan ell programa no pensa o no pensava, això ha d'omplir. Pensava, aquest autor encara no és conegut a Barcelona quan està essent representat arreu d'Europa, aquest autor ha escrit una obra, aquest autor català de 20 anys ha fet un curs a l'Obrador, ha escrit una obra bona per tant es mereix donar-li una oportunitat i programar-lo, aquest autor ha escrit una obra que parla sobre aquest fet, que està en plena actualitat, es mereix que aquesta obra sigui exposada, sigui mostrada. Per tant, la programació no es basava en criteris comercials sinó que es basava en criteris absolutament artístics. Per això, la Beckett, en el nostre cas –jo et puc parlar de nosaltres–, tenia una línia artística molt clara i molt reconeguda i molt diferenciada. A partir del moment, en què les subvencions disminueixen, una de dues o omplim o generem nosaltres més diners (que és el que et diuen les institucions que tu has de fer, és que us heu de buscar la vida) o trobem mecenes que vulguin invertir, però evidentment si jo fos un mecenes i tingués molts diners per invertir, a on invertiria a un teatre on hi poden anar 50 persones cada nit? o un teatre on hi poden anar 1000 persones cada nit? Per tant és molt difícil, a la llarga si les coses no canvien, no vol dir que haguem de tancar d'un dia per l'altre però si que obligarà a replantejar-se certes coses i, no diré anar a buscar l'èxit fàcil perquè no crec que es tracti d'això, però sí a ser molt més curiosos i en gairebé et diria no menysprear la taquilla que era el que abans s'havia fet en certs llocs. “És igual, si hi vénen, no ho faig perquè s'ompli ho faig perquè crec que s'ha de fer”. Bé, ara el costat d'això hi haurà d'haver-hi un altre discurs que serà val, potser hauràs de programar mitja temporada amb obres que omplin, perquè és el que toca, o amb obres que tingui èxit i que facin molts bolos o amb obres que després es puguin portar en una altra sala a Barcelona. Per tant, la crisi ens afecta, ens afecta fa relativament poc, fa molts anys que estem parlant de crisi i els primers anys nosaltres no ho notàvem, ni a nivell de subvencions les reduccions eren mínimes, ni a nivell de públic, però sí que veure'm què passa aquesta temporada quan les retallades ja comencen a ser notables i quan el públic ara, aquest primer més de setembre ha baixat, un 30 o 40%. Llavors, veure'm què passa, però sí pot afectar evidentment companyies, que depenen de les subvencions per viure perquè a més a més, evidentment els ajuntaments tampoc tenen diners per contractar bolos i per tant, si abans feien 40 bolos ara fan 10. Llavors, bé és així. S'haurà d'anar veient cap a

on va la cosa, no sembla que millori en els propers anys, això està clar. Per tant, jo crec que és canviar la mentalitat, i sense vendre's podríem dir, entre cometes, sí que s'han de buscar altres maneres de generar ingressos, que no es pot confiar ara ja únicament en les subvencions de les institucions públiques, ha canviat la cosa. Un replantejament que segurament, o no, segurament a la llarga tindrà coses bones però que ara ens fa anar una mica amb la soga al coll.

AP: Temes, un no pot dir el teatre català parla de... perquè cada autor...

VM: no, jo crec que no, va una mica relacionat amb el que et deia abans. Vam passar d'escriure obres que eren molt minimalistes i que no existia pràcticament un teatre comercial, a fer el salt i que hi hagi un teatre comercial. Sí, crec que temes tots els que vulguis.

AP: A mi m'interessa la nova dramaturgia catalana.

VM: sí, la majoria d'ells, també t'ho he de dir, són autors sorgits de la Beckett, en concretament en Pere diria que no, bé la majoria d'ells han passat per l'Institut però abans de l'Institut van començar per la Beckett: Cristina Clemente, la Marta Buchaca segur, en Carles Mallol, han passat primer per l'Obrador i han fet els seus primers passos a l'Obrador i després d'alguna manera o altra hi han estat involucrats fent cursos amb els dramaturgs estrangers que portem a l'Obrador d'estiu, etc. etc. Per tant, és una mica allò que són de la casa, són autors de la casa, llavors, sempre una mica els intentem cuidar en Toni a vegades diu, no pot ser que la Cristina Clemente estigui fent coses a tot arreu i havent sortit d'aquí no hagi fet res a la Sala Beckett doncs llavors l'estiu que ve, segurament si encara som vius, la programació del Grec serà un espectacle de la Cristina Clemente. I fins i tot autors més joves, que surten avui en dia, ja no t'estic parlant d'aquesta generació sinó que ja per sota, en Javi J. Moyano, l'Albert Terribas, la Blanca Bardagil, són gent que han començat fent cursos aquí, han començat corrent per aquí.

AP: aquí hi ha una sala que si realment funciona pots tenir més fàcil poder estar aquí que en qualsevol altre lloc...

VM. També fa anys... ara em sembla que ja està canviant perquè Eòlia hi ha una part de dramaturgia però fins fa dos anys era o la Beckett o l'Institut del teatre implicava quatre anys, no tothom evidentment pot dedicar-hi quatre anys de la seva vida. Llavors si tu

vols només escriptura si suposo que saps que aquí a la Beckett t'ofereixen cursos contínuament i que pots anar adquirint eines amb un professor, amb un altre o amb un altre.... jo crec, que tenint el fet, a més a més, evidentment que aquí tenim un espai de provatura, l'Obrador i que en part està pensat, sobretot, per la gent que està fent cursos aquí, que si mai escriuen una obra i volen provar-la doncs que nosaltres els hi deixem la sala perquè hi treballin i perquè la provin i perquè facin, donin a conèixer un primer tast d'aquella obra.

5.3. Entrevista a Jordi Casanovas

Anna Presegué: com veus el panorama del teatre català contemporani tenint en compte que estem en aquest moment excepcional de la dramaturgia catalana.

Jordi Casanovas: és un gran moment amb una generació de dramaturgs que d'alguna manera ens anem fixant els uns amb els altres i que també anem competint en el bon sentit de la paraula per millorar aquesta dramaturgia. Llavors, la dramaturgia catalana està omplint teatres, té una visibilitat destacada en el que és el panorama teatral. El que passa que tenim una situació econòmica que posa en perill no només la dramaturgia catalana sinó qualsevol tipus de teatre, i fa patir una mica que no retrocedeixi un treball que està a mig fer, que no està acabat del tot. Que la normalitat seria quan es presenti el teatre de Barcelona, de Catalunya una majoria de dramaturgia contemporània que és el més normal, a les cultures teatrals més potents: Alemanya, Argentina, Anglaterra, el món anglosaxó en general que ens podem emmirallar. Resulta que això, la dramaturgia actual i del moment és la que té més pes i el que té ganys la gent és de descobrir quina és la pròxima obra.

AP: llavors aquest moment que estem vivint ara a què es deu, perquè ara sí que hi ha programats dramaturgs catalans i fa vint anys no.

JC: hi ha moments claus com per exemple són que *El Mètode Gronhölms*, un text d'en Jordi Galceran arribés a tenir tant d'èxit tant aquí com a nivell mundial fa que d'alguna manera els programadors i els productors perdin una mica de por amb la dramaturgia catalana. És un moment cabdal perquè marca el dir "ah, resulta que la dramaturgia catalana pot ser un bon negoci", i això se suma també amb dos autors que havien tirat molt del carro que ara no són tant presents com Sergi Belbel i Benet i Jornet, va ser el fet de que tinguessin oportunitats que de fet, gressin mundialment com és el cas de

Sergi Belbel, va fer que gent que venia darrere doncs, pensés que escriure teatre no és una cosa tant marginal. I llavors de cop i volta va anar creixent la gent interessada en aprendre'n. Una altra peça clau és la Beckett i l'Obrador i el seu espai de docència, i clar quan més estudiants, quan més gent interessada és més fàcil que surtin, autors de talent i és el que ha passat. Hi ha hagut un gran ventall de dramaturgia i ha estat molt més fàcil que molts d'ells arribessin. I també s'ha canviat una mica de xip. Abans es pensava que només un dramaturg podria estrenar a l'any i ara entenem, molts ja hem començat a entendre que hi ha diversos públics molt diferents, hi ha públics per cada línia dramaturgica i hem de mirar d'aconseguir-los també per diferents línies i no preocupar-nos tant si ara és aquest o ara és l'altre.

AP: També potser hi ha un canvi de xip per part del públic, que potser o del públic o de la societat en general d'acceptar més que el de casa també pot estar ben fet.

JC: pot ser. Jo dubto que hagi estat mai una posició del públic el pensar que el teatre fet aquí era dolent. Perquè el teatre sempre és fet aquí, a diferència d'altres arts com és la literatura o com és el cinema, el teatre sempre està compostat per actors d'aquí, per directors d'aquí. Per què ens sembla bo un teatre amb actors d'aquí i no ens sembla bo amb textos i dramaturgia d'aquí? Jo crec que va ser una opció tant dels artistes que tenien influència com dels productors que tenien influència que no hi creien. I en el moment donat que algú hi ha començat a creure, el públic ha respost de seguida i a més és automàtic, amb moltes sales tenen molt més públic si hi ha dramaturgia catalana que no de fora. Per què? Perquè la dramaturgia catalana també ha canviat l'estil, ja no és una dramaturgia també acomplexada i que d'alguna manera vol agradar a fora i no pas aquí. Sinó que és una dramaturgia més local, que no té por d'apel·lar referències pròximes i que llavors, clar, es converteix en molt interessant pel públic d'aquí.

AP: clar, no hi ha com que parlin del què és teu perquè t'hi identifiquis i hi vagis. És la "Temporada dels autors", i les autores? estan en el mateix nivell també o...

JC: Sí, jo crec que el nivell... sí que hi ha una qüestió que és que hi ha menys autores però no pas perquè hi hagi un tipus de discriminació, al contrari, crec que les autores que hi ha... en tot cas qualsevol procés de carrera artística és molt dur. I és insistir, a més en moments que potser ningú et fa cas, i això els hi passa tant en homes com en dones. Clar, hi ha un moment en què un home i una dona decideixen, han de decidir el seu compromís de carrera i, normalment hi ha més dones que es decanten per un compromís

familiar i no pas per un compromís laboral. Jo crec que és l'única diferència que fa que hi hagi menys dones perquè està comprovat, les dones que estan ara en aquests moments estrenant, doncs tenen una recepció de públic brutal i, a més a més, segurament, estilísticament, doncs també arriben a un tipus de públic diferent que ho faria un home escrivint. Vull dir que no hi ha cap problema discriminació al contrari, en el cas de la Sala Flyhard, l'any passat teníem quatre espectacles escrits per dones i dos espectacles escrits per homes, o sigui que en el nostre cas, ens agrada també.

AP: El projecte de la Sala Flyhard. En un moment que hi ha menys sales, que se n'han de tancar, que el teatre està en perill, hi hagi algú que aposta per una sala i, a més a més, que es compromet amb el teatre català contemporani.

JC: Sí. Van ser circumstàncies casuals, era la nostra sala d'assaig ja s'havia fet massa petita com a sala d'assaig però a la vegada no volíem deixar anar l'espai perquè era un lloc còmode hi havia bon ambient amb els veïns, amb el barri i ens vam arriscar i vam dir "perquè no fem una sala". Perquè també a nosaltres com a companyia en teníem ganes de fer de nou un muntatge de petit format i després com que va funcionar vam dir de continuar-ho. Sinó potser haguéssim acabat als tres mesos. No hi havia cap problema, el que vam fer, l'esforç de fer la sala era semblant al de fer un muntatge nou. Però va haver-hi aquesta resposta i jo tenia molt clar que si seguíem programant era amb dramaturgia catalana i intentar descobrir autors. L'últim any i mig hem tingut cada dia ple. O sigui que crec que és una línia que s'entén prou bé hi han històries pròximes, crec que són textos que podrien anar a sales molt més grans però que encara no s'atreveixen a fer, perquè molts productors crec que, a vegades una mica porucs, opten per textos que han tingut èxit a Broadway, han tingut èxit a Londres, etc., això no és una garantia d'èxit, tampoc. Saps que és un bon text, però allà també hi té un muntatge concret i a més a més està parlant a unes persones pròximes d'allà i aquí hi ha una certa encara, encara, encara, hi ha certa reserva, per això et dic que encara no hem arribat aquest punt de normalitat. En canvi, aquí a la Sala Flyhard s'està comprovant que moltes obres necessiten saltar a altres espais i que malgrat que s'ha fet en condicions mínimes, es dóna importància als actors i al text, els actors i la història i això al final és el que el públic doncs té ganes de veure en un teatre, una bona història i uns bons actors.

AP: perilla la Sala Flyhard per culpa de la crisi?

JC: no, no, no perilla perquè tenim un públic molt fidel i ens està recolzant molt. Ja era un plantejament molt mínim, un plantejament molt auster, diguéssim i el funcionament el tenim així. No depenem tampoc d'hipoteques ni d'ajudes, ara mateix, amb la qual no, no coixegem en aquest sentit. Però, ja ho veurem, en tot cas, és difícil i entenc que qualsevol altra sala tingui moltes dificultats si ja tenen una estructura. Clar nosaltres hem nascut en època de vagues flaques ja, i llavors ja s'ha plantejat així, entenc que altres sales que vénen de molt més temps enrere, ara tinguin molts problemes.

AP: la figura de l'autor-director, per què?

JC: Primer per això, perquè hi havia aquest cert poc interès o fins i tot menyspreu dels directors cap a la dramaturgia d'aquí. Uns quants vam decidir ens muntem nosaltres mateixos, ens dirigim nosaltres mateixos, jo crec que és una tendència que en pocs anys tornarà a canviar. Perquè ara hi ha hem assumit tots que aquestes dramaturgies valen la pena i ara és el moment en què a mi em ve de gust dirigir textos d'altres i em ve de gust que em dirigeixin. I dirigir i escriure alhora és un patiment doble, en canvi, dirigir i escriure per separat és un gaudi, un “disfrute” doncs doble, amb el qual prefereixo separar les dues coses i jo crec que pel què he anat parlant amb autors que ho han fet que ja porten temps també en aquest procés estem bastant d'acord i que això, anirà passant però realment era un esforç necessari, primer perquè no es pot viure d'escriure teatre. En canvi si que es pot viure de dirigir teatre però si tu escrius teatre, doncs decideixen anar a dirigir el teu propi teatre, perquè sinó no hi ha manera de que surti a la llum. I bé, espero que ara comenci a canviar la tendència i ja hi ha directors interessats en textos de l'autoria actual.

AP: arribar a aquest segon pas del procés, serà interessant poder veure com us aneu barrejant uns amb els altres...

JC: però s'hauria de provocar una mica aquesta petita revolució, diguéssim.

AP: *Pàtria*. Gran èxit de la temporada, has tingut la sort de pensar una obra i programarla en un moment en què el país ha parlat...

JC: bé sort o desgràcia. Jo hagués preferit que... bé, endavant fantàstic que passi el que passi, però clar jo hagués preferit que la meva ficció no hagués tingut res a veure amb la realitat. En tot cas era una hipòtesi més extrema, que havia escrit, que havia esbossat fa cinc anys una mica per parlar de la identitat nacional doncs, suposant un candidat

independentista, és a dir, a punt de culminar aquesta identitat nacional col·lectiva, a punt d'aconseguir aquest èxit. Llavors era aquesta situació, què passa si a la seva vida succeeix un fet, o la seva història no li han explicat com era i com ho rellegeix això, i com s'acaba fent preguntes sobre la seva pròpia identitat. Resulta que després ha passat que un candidat independentista a punt de guanyar les eleccions no era molt probable fa un any, i ara és més que possible. Bé, coses de l'atzar i benvingut, i en tot cas si ha provocat que més públic pugui estar interessat doncs fantàstic.

AP: *Una història catalana*, *Pàtria*, formen part d'una trilogia, és a dir, la identitat catalana, Catalunya com a país és un tema preocupant per a tu?

JC: no, preocupant, no, si més no interessant. Per mi és interessant és una d'aquelles coses que cadascú dóna per fetes i cadascú doncs té un concepte totalment diferent a l'altre i llavors bé, en tot cas, dic aquí hi ha alguna cosa interessant, hi ha un terreny inexplorat o alguna cosa no explicada i em sembla bonic poder-nos-ho plantejar i em sembla que podria ser interessant a nivell mundial, o sigui en el fons, el dubtes existencials, o la recerca de la identitat pròpia és una de les històries més velles del món. Però que potser amb la mirada aquesta catalana no l'hem aplicat tant. Però, crec que això que seria fàcilment traslladable a altres països, altres nacions.

AP: el teu procés d'escriptura...

JC: bé, normalment hi han dues maneres: l'escriptura a casa tancat, que vas xino-xano, se m'acut alguna idea, o algun tema, en tot cas algun tema que no entenc o algun concepte que no entenc. Per exemple, *Pàtria*, no acabo d'entendre perquè jo en un moment donat tenia un sentiment nacional molt més accentuat, perquè en un moment donat no el tinc tant, després el torno a tenir, perquè a la meva família hi ha algú que el té més o menys, no acabo d'entendre què és el que diferencia, què ens diferencia aquestes persones, qui ho ha provocat que tinguem aquesta, aquest sentiment més arrelat a un territori o un sentiment més arrelat a un concepte que no sigui territorial, bé, era una pregunta que dic, no sé respondre i tampoc sabré respondre al final de l'espectacle però que en tot cas, si no ho entenc és que hi ha alguna cosa interessant teatralment parlant. I amb *Una història catalana* també segurament dos conceptes, el perquè un immigrant vol ser, vol arribar a ser estimat per la terra que l'acull, fins a quin punt necessita aquesta estima per sentir-se realitzat o perquè un territori pot arribar tancar-se tant, pot arribar a voler ser tant impermeable a l'arribada de gent de fora o tant

recelós de... són coses que no acabo d'entendre que algú podria escriure un assaig però en tot cas, a mi, em sembla que són temes interessants per posar allà i per debatre dramàticament. No es tracta d'un debat d'idees sinó que aquests personatges perquè acaben fent això, i llavors, bé, una mica és el punt de partida. Escric jo sol a casa i vaig fent xino-xano vaig deixant les obres molt parades i les reprenc el cap potser d'un any. En el cas quan treballo amb els actors directament clar, és un procés trepidant, perquè és en qüestió de dos tres mesos escriure tota una obra i anar-la canviant, anar-la assajant, anar-la reescriuint, a partir del que ells em donen també, i ja no tant en aquest debat sinó en els perfils emocionals dels personatges. De cop i volta tu pots pensar que aquest personatge fa això per aquest motiu, i de cop i volta ja sigui per com ho estan actuant entens que és per un altre motiu. Tu, ho has plantejat però ells d'alguna manera ho interpreten i a l'interpretar-ho et dóna una altra visió, i una mica és una nova resposta que aquestes preguntes que t'has fet de bon principi.

AP: referents, influències...

JC: referents, influències, sobretot en la primera època d'un teatre més argentí, com el del Javier Daulte, del Rafael Spregelburd, del principi, principi de tot, Pinter, també molt i fins i tot, Rodrigo García que és autor de performance no tant de dramaturgia textual però pel discurs pel posar en dubte precisament l'espectador per donar la volta al que tenim prefixat doncs m'ha interessat. I autors ara, doncs com Thomas Topper, que em sembla molt interessant o fins i tot companyies com *Animalario* amb el muntatge d'*Urtain* que és un muntatge molt interessant, etc.

AP: abans apuntaves que no es pot viure només d'escriure teatre, per tant, potser el futur és realment autor-director amb companyia pròpia.

JC. No, companyia pròpia és una ruïna, també és molt complicat, la vida d'una companyia és molt més dura el que li surt més a compte a un dramaturg és ser dramaturg i alhora guionista, treballar a la televisió, combinar-ho amb direcció. A mi també em sembla indispensable perquè escrivint només estàs sol a casa i hi ha molt poca relació humana i en canvi dirigint és treballar amb gent nova igual cada quatre mesos, conèixer gent, començar-la estimar, acabar-la odiant o acabar-la estimant més, són coses que et donen vida, i que cal que passin i quedar-se sol a casa podria ser com massa, massa, massa gris, massa dur, massa fosc.

AP: poder anar variant de gent...

JC. sí, sí, està clar. Jo tinc una companyia productora, amics ja i de molt de temps, el treball que pugui fer jo sol a casa i que puc enviar a directors que tinguin ganes de fer i el treball que agafo actors, a vegades de la companyia, a vegades de fora, que fa que renovi una mica, de cadascú n'aprens una mica de nou o també ho ensenyes de nou.

AP. quina obra està més orgullós?

JC. joestic molt orgullós, malgrat que és una mica brutota i m'agradaria tornar-la a fer aviat, la de *Wolfenstein*, és una que m'agrada molt. És la primera que vam fer amb la companyia i sembla que és un text, bé, era un muntatge em sembla molt xulo i molt interessant i, a més molt vigent encara i que m'agradaria recuperar ja no amb ells perquè ja són massa grans però segurament amb actors més joves. Sí, sí, aquest és un dels textos, jo crec que *Wolfenstein* val la pena. És de les primeres, però és la primera que marca una línia molt concreta i hi ha les anteriors, *Les Millors ocasions*, *Beckenbauer*, *Andorra*, però són un poti-poti de.. i aquesta d'alguna manera marca un inici.

5.4. Entrevista a Marta Buchaca

Anna Presegué: Panorama general, el teu punt de vista, com veus el teatre català contemporani?

Marta Buchaca: Hi ha molta gent, molt talent i es generen moltes obres. Abans compraven grans obres i grans noms perquè hi havia diners i del teatre català no se'n feia cas. Ara, com que no hi ha diners, les grans productores què fan? Esperar que a algú li vagi bé, com per exemple Focus. Empreses importants, que diuen això ens costarà 0€ perquè ja està tot fet. I això té una part dolenta i una part bona. La part dolenta que la gent s'acostumarà que fem les coses gratis. La part bona, que jo d'aquí dos dies puc anar a La Villarroel amb qualsevol cosa que faci que és una cosa que fa deu anys era més difícil. A la llarga és una cosa que anirà molt bé, perquè el moment és molt bo i es fan coses molt bones i la gent comença a entendre que aquí hi ha gent bona com a Amèrica o a França que és una cosa que sembla molt evident però que ens ha costat molt. Hem hagut de demostrar que podem fer èxits, també comercials perquè això passi.

També podem fer obres que funcionin, que els productors també vegin que es pot fer un autor català i que pot guanyar diners.

AP: Per tant, un dels factors de l'èxit és el factor econòmic.

MB: Hi ha moltes coses, el fet que no hi hagi diners hi ajuda.

AP: és també un canvi de la societat, deixar de banda el punt de provincianisme?

MB: Jo crec que si una obra funciona a la gent li és igual d'on vingui. El que importa és que la gent s'ho passi bé i que li agradi. Jo et parlo així perquè sóc molt comercial, però vull dir pel públic no importa molt, i a més ara que si t'has de gastar 30€ al teatre s'asseguraran de què van a veure.

AP: ho enfocariem més a un canvi del sistema que no pas a un canvi per part del públic.

MB: Sí, hi és un tema de diners, sobretot.

AP: A més les institucions ho han recolzat, per exemple el T-6 al TNC.

MB: Sí, és molt important que hi hagi un T-6 al TNC però al final un T-6 al TNC no és res. Al final la carrera no la fas amb el T-6 del TNC. És molt important que hi hagi un T-6 i el Lliure hauria de tenir una cosa així, perquè sinó ho fa un teatre públic no ho farà un teatre privat. Però ara mateix hi ha més interès per part del teatre privat del què pugui fer jo que el públic, en el meu cas.

AP: i la Sala Beckett?

MB: Clar, per mi és molt més important la Beckett que el T-6. Jo a la Beckett he pogut estrenar dues obres. El T-6 està molt bé perquè et posa en el mapa, el pots fer una vegada i és un mes de la teva vida, és una oportunitat però és com un bolet. Per mi el teatre, com que jo sóc molt comercial què vol dir? Que a mi m'agrada que si faig una obra, per exemple ara he fet *Litus* i l'he deixat amb el teatre ple i això no ho puc entendre, això no passa a enlloc més. Això a Madrid no passa, a països normals no passa perquè el teatre privat t'absorbeix.

AP: potser no ens agrada córrer riscos...

MB: Però *Litus* no és un risc, *Litus* està omplint. El que no pot ser és que no hi ha un teatre per recollir èxits. A Barcelona falten dos teatres de 200 localitats que assumeixin.

AP: No està tan payoutats...

MB: Clar, que hi hagi una continuïtat. Ara el que passa és que si hi ha una obra que funciona a un teatre petit va a La Villarroel, que està fent una mica això, no? recollint èxits de sales petites que està molt bé.

AP: Què et plantejes com autora? Quins temes.

MB: Depèn. Ara si t'explico el moment actual, doncs, va molt lligat als diners perquè clar jo ara ja penso en produccions més que en obres que potser és un defecte. És a dir, jo penso què faré, com ho faré i amb qui ho faré, jo ara vull fer un musical i ho tinc tot pensat i estic molt contenta però és que no ho podré pagar. I penso quin sentit té posar-me a escriure una cosa que no podré fer? Això doncs ja em frena. Per escriure també has de deixar viure una mica, jo he fet *Litus* he treballat molt i ara tinc ganes de pair-ho, fer vacances, viure. Com autora, jo de cop em ve una idea i llavors faig una obra ràpid, eh? I a vegades puc està dos anys sense fer res. Abans de *Litus* portava dos anys treballant però no sortia res que m'agradés. Jo no em plantejo les coses, a mi em passen. Sí que ara vull fer un musical perquè crec que és el moment perquè m'ha anat bé amb *Litus* perquè és el que em ve de gust però si no tinc diners no ho podré fer. El musical ja és més de direcció i autora ja és tot alhora. Ara tinc moltes ganes d'allargar una obra que vaig fer pel torneig de dramaturgia que es deia *Losers* és divertida i són dos actors... Estem lligats a estrenar. Per mi el teatre no és com una novel·la, clar jo ja he de pensar a on ho estrenaré...

AP: Durant molts anys va passar que els autors escrivien teatre com una novel·la i aquí és on potser hi ha el canvi d'aquesta generació que escriu per representar i a més sou directors.

MB: molts no ho volíem ser i ho hem sigut i ara ja no podem tirar enrere com Pere Riera, Guillem Clua.

AP: tu consideres que ha de ser així: autor – director?

MB: crec que el teatre és per fer-lo no per llegir-lo sinó fes una novel·la dialogada. Jo estic molt contenta d'haver fet el pas de dirigir. És que és molt dur només escriure, eh? I que vingui algú i t'ho faci...ja és dur ser director que després els actors diuen que l'obra és seva perquè la fan cada dia, doncs com autor és horrorós. Jo ho vaig fer perquè ho

passava molt malament i m'agrada molt controlar fins el final. Però encara hi ha autors que no dirigeixen i no ho faran mai.

AP: sembla un procés lògic

MB: evidentment és un mitjà diferent perquè escriure és estar a casa teva i dirigir és ara tens una actors. A més els autors, normalment la gent que escriu, tenen un caràcter curios, jo no sóc molt solitària però generalment els autors són solitaris gent molt seva. I t'enfrontes a relacionar-te amb un grup i és "xulo", jo crec que està bé per mi és ideal combinar: passar-me un temps sola escrivint i després sortir de casa i compartir-ho. *Es amor al arte*, és una mica com una droga, crec.

AP: en el moment d'escriure, pel fet de saber que dirigeixes ja deixes coses per després o prefereixes acabar el producte?

MB: jo ho tinc tot al cap, que no vol dir que ho tingui escrit. A vegades no sé com acaba, si sé com acaba ja no em preocupa tant tenir-ho escrit o no.

AP: és parla de la temporada dels autors, és dona més importància autors homes, com autora dona com ho veus, hi ha discriminació?

MB: és un tema molt complicat, no ho sé. Hi ha molts més homes treballant que dones jo no sé perquè. Jo ho veig lògic, veig que han fet els que van tenir èxit l'any passat. Jo veig més una cosa, un prejudici per la comèdia que per la dona. Pere Riera fa aquests drames burgesos magnífics, Espinosa és més mediàtic, és una altra lliga, *Una història catalana* que em va encantar... La Cristina Clemente i jo fem obres que són més petites, menys ambicioses. Jo no la sento la discriminació, crec que no. Jo crec que el tema és que no ens en adonem, com a dones, que patim discriminació.

AP: és possible que en el moment que vagi tot bé ens tornem a oblidar dels autors d'aquí?

MB: No, jo penso que s'ha fet un canvi. El tema del TNC que ara posin 4 autors d'aquí és un pas important. La gent vol que la gent surti contenta i si fas un Marta Buchaca o un Pere Riera i la gent surt contenta ho continuaràs fent. Ara que no es deixi de fer teatre de fora tampoc. Jo em queixo que se'n fa massa poc a vegades. Jo crec que no hi haurà un pas enrere.

AP: el pas per acabar de tenir una dramaturgia “normal” seria que Marta Buchaca escriu una obra i Jordi Casanovas la dirigeix, per exemple?

MB: No, no. Perquè crec que el que va intrínsec amb nosaltres és que nosaltres dirigim, això és el nostre signe d’identitat. Podria ser, i de fet es fa, eh? Però no, jo crec que la normalització vindrà quan tots els teatres tinguin obres d’autors catalans i això no sigui un tema.

AP: La importància de les noves tecnologies: Twitter, Facebook...

MB: això té molt més poder del què ens pensem. Twitter són potser vint però si tu tens vint tweets positius d’una obra la gent diu: “que espectacular, no?”. Va lligat, si tu tens cinc o sis tweets cada nit després de la funció és que va bé. Tot va lligat. Ajuda molt a promocionar i també ajuda a “matxacar”, el que passa és que en general la gent no “matxaca”.

AP: t’esperaves aquest èxit? Confiaves en aquest èxit?

MB: No, per mi estrenar la primera obra a la Beckett ja era un èxit, per mi l’èxit era poder fer teatre. Ara han passat els anys i l’èxit ja no és només poder fer teatre, és que et vagi bé i és un peix que es mossega la cua. És un ofici dur hi estàs perquè som ambiciosos i perquè dóna moltes coses. Jo vaig començar en el teatre i per mi fer-ho i que la gent ho veiés ja era un èxit. Ara no, només que vagi fent al teatre a veure-ho ja no és un èxit, és que hi vagi que li agradi, que vagi bé.

AP: quin és el secret de l’èxit de *Litus*?

MB: no el sé el secret. Jo crec que la clau de *Litus* és que és molt personal, agrada perquè la gent s’hi identifica, si tu has viscut una mica llavors pots fer obres, t’han de passar coses. A *Litus* hi ha alguna cosa que és molt personal i potser si em diguessis la clau de l’èxit és que és molt sincera.

AP: Sales com la Sala Flyhard han de ser el model? O ja està bé que hi continuïn havent teatres grans?

MB: hi ha d’haver teatres grans perquè si hem de viure de la Flyhard no viurem. Això ha de ser una cosa que tu puguis viure d’això per continuar fent hi ha d’haver teatres grans, infraestructures i hi ha d’haver producció, diners, és un producte sinó què. Que és

el que em fa por de la situació d'ara: "ens has d'escriure una obra", i els hi vaig dir: "quan em pagueu?" No pot ser tot gratis, perquè és una feina. Falta això. És important que hi hagi una indústria.

AP: potser la producció teatral no pot dependre tant de les subvencions?

MB: Evidentment s'ha de canviar el model. El que passa és que sense subvencions llavors només farem musicals, eh? O obres d'un o dos personatges. Jo crec que sí que el govern ha de recolzar la cultura és bàsic, sinó una Beckett hagués mort. La Beckett no pot viure del què genera o viu de subvenció o mor. Si no hi haguessin subvencions passa això, només viurien teatres enormes i no pot ser.

AP: de quines obres està més orgullosa?

MB: Jo crec que *Litus* i *Les nenes no haurien de jugar a futbol* són les millors si parlem de qualitat. *Plastilina* està bé perquè és més antiga, quan encara no dirigia i es nota en l'escriptura. A més *Les nenes* és la que s'està fent més a fora. A *Les nenes* hi ha molt el punt d'humor que tinc jo, el punt de misteri que també està a *Litus*, juga amb l'espectador jo crec. Al final inesperat que està a *Litus* i amb aquesta. De fet *Les nenes* i *Litus* tenen la mateixa estructura que és una mica com *El Mètode Gronhölms*.

AP: com es viu que el teatre es tradueixi i que obres teves s'estrenin a l'estranger?

MB: jo crec que està molt bé. A fora m'han fet a Grècia, Xipre, Croàcia, és curiós, és divertit. És curiós primer per veure la dramaturgia catalana, si ens tradueixen és que tant malament no està, i adonar-te que fas coses que s'entenen a tot arreu que també és interessant. Com autora és molt interessant anar a veure com han entès els altres la història, és estrany però està bé. Una sensació de no realitat, una altra cultura.

AP: també vas estudiar a Bèlgica.

MB: Sí, hi ha una cultura teatral molt més important, a un altre nivell. Era molt teòric, molt interessant.

AP: influències, referents...

MB: jo sempre dic que els referents van ser quan van venir els argentins aquí: el Daulte i Sprengelburd. Ara llegeixo molts autors americans però abans no n'havia llegit gaires,

vaig començar com amb els de sempre Beckett, Pinter, però et mentiria si et digués que són referents.

AP: Treballar amb els mateixos actors és positiu?

MB: és molt més fàcil. El Borja [Espinosa] és molt amic meu i va molt bé tenir un amic a la producció, com també és important tenir un bon ajudant de direcció perquè et fa de pont. El Borja confia en mi cegament, perquè tenir algú que et vagi qüestionant és molt dur, jo sóc la primera que em qüestiono i si tinc un actor que et qüestiona jo no sumo. Va bé tenir un actor que hi tinguis confiança jo crec que és important. Un cop et coneixes el codi treballant és més fàcil. També m'agrada treballar amb gent nova. Ara m'agrada molt treballar a mida, per encàrrec, perquè saps perquè ho fas, no és com està sol a casa. És bo treballar com a equip.

AP: com una companyia.

MB: Sí, així et fas companyia uns els altres.

5.5. Entrevista a Pere Riera

Anna Presegué: El panorama actual. Com veus el canvi dels autors teatrals?

Pere Riera: Jo ho veig molt bé, és un fenomen molt insòlit, sí que des dels anys 80 hi ha unes polítiques que el que volen d'alguna manera és incentivar no tant la dramaturgia catalana sinó algunes figures, s'aposta molt per uns noms en concret per recuperar una dramaturgia que per raons òbvies no havia pogut fer res però que existia durant el franquisme però no va tenir transcendència i ha quedat més en els estudis bibliogràfics i filològics. El que ha passat en els últims deu anys és un fenomen. Té moltes causes que es poden estudiar: la política cultural ha estat molt important, el terreny de la pedagogia ha sigut molt important (de de l'Institut del Teatre a principis dels anys 90 amb els estudis de Dramaturgia i direcció), l'Obrador de la Sala Beckett, infraestructures públiques com el TNC o el Lliure han permès que la gent que anava sortint d'aquests centres pogués fer les seves provatures o la mateixa Sala Beckett. També els espectadors que estan requerint dramaturgia catalana, jo penso que també és un símptoma de normalitat i maduresa en tots els àmbits, no només teatral ni literari sinó també musical. Els espectadors, el ciutadà, ha trobat uns textos, unes històries, unes maneres d'explicar-

les que connecten penso en aquest mateix espectador, tarannà, idiosincràcia de l'espectador català, del ciutadà. Per mi això és un procés de normalitat i ens en beneficiem. Ara el que hi ha és una gran explosió. Igual devem ser el país d'Europa que té més autors per càpita perquè és una barbaritat. Això vol dir que són molts autors que tenen l'opció d'estrenar-ho en condicions, és un benefici de la salut cultural, política i social del país.

AP: S'està posant una base o és una moda?

PR: No ho sé, de moment ja fa temps que dura, jo poso com a fet detonant *El Mètode Gronhölml* de Galceran, va ser bastant una pedra de tot això: funciona aquí, automàticament funciona a la resta de l'Estat i després a tot el món i li dóna carta natural a la dramaturgia catalana com a fenomen exportable, com a producte de mercat. A dia d'avui, som molts el autors catalans que estem exportant a fora de Catalunya. Hi ha països d'Europa que els hi interessa molt especialment la dramaturgia catalana. De tots els que ara hi som, evidentment, no hi quedarem perquè hi ha seleccions naturals en tots els àmbits però com a mínim que no desaparegui l'interès de l'espectador per la dramaturgia. No ho dic en detriment de les dramaturgies foranes perquè tots ens nodrim de tots, però és un símptoma de normalitat, que a mi un dramaturg de casa m'expliqui alguna cosa que m'interessi a mi i connecti amb mi, espero que no desaparegui, si no desapareix el país no hauria de desaparèixer la seva cultura.

AP: Aquest moment de crisi afectarà a la dramaturgia? Potser tornarem que els autors no puguin representar a les sales?

PR: S'anirà veient. Aquest any serà un punt clau perquè ara la crisi ja afecta directament al teatre. A mi m'agradaria pensar que si els èxits han sigut d'autors catalans potser el programador dirà que no ha omplert quan ha programat un autor estranger i sí quan és un autor català, fins i tot li surt més barat programar un text català perquè no ha de pagar bestretes, drets d'autor i m'asseguro que l'espectador ho vindrà a veure. Potser en el circuit alternatiu que és on es podia estrenar més dramaturgia catalana, què passarà, si es podran mantenir programant qualsevol tipus de teatre. Un altre fenomen que crec que s'esdevindrà, i aquí a l'Institut ja hi ha programes que ho fomenten, és la creació de companyies. Idea que s'ajuntin actors, autor, director, escenògraf i que tirin endavant un projecte que busquin els recursos d'allà on sigui i facin coses junts. I que agafin un

autor de casa i li encarreguin un text per aquells actors a la manera de Shakespeare o Molière i escriguin obres a la carta d'aquesta companyia i les vagin representant.

AP: Figura autor-director, abans no passava...

PR: No passava abans vols dir dels anys 2000 fins arribar als 50. Però la història del teatre d'occident és la història de l'autor-director sempre: els grecs (Sòfocles, Èsquil, Eurípides) ja ho feien i a més a més, feien també d'actors com Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Molière, Txèhov no perquè va trobar Stanislavski, Brecht també. Per mi la idea que l'autor dirigeixi no invalida la possibilitat que el director només dirigeixi, però per mi des de la figura autor-director fins ara és la roda coherent del procés d'escriptura, quan escric una obra l'escric perquè sigui escenificada no perquè sigui llegida, quan escric ja penso que serà paraula dita i no llegida, per tant, si puc dirigir-la tanco el procés de comunicació. Els anys 60, 70, 80 a Europa hi ha la "dictadura" del director: la lectura poètica que feia un director d'un text, que és una creació afegida a la pròpia del text però pot conviure amb la direcció i la creativitat del propi autor. Ara s'està recuperant perquè per començar a ensenyar els seus textos els autors (no és el meu cas) no tenien més remei que dirigir-se'ls ells mateixos perquè si escrivien un text i anaven a un director professional, el director no els feia cas. Aquests autors van haver de buscar els recursos, els actors i dirigir-se ells mateixos. Això ha fet que les productores, els programadors, confiessin que la lectura del propi autor pot ser la que més bé entengui i abordi el procés de posar en escena el seu propi text. La recuperació de la dramaturgia catalana ha implicat la recuperació o la importància donada a l'autor i, a més a més, escric i ho dirigeixo. El que tampoc no voldria, tot i que celebri això, el que tampoc no trobo que seria sa és que la generació de directors que són només directors d'escena de la meua generació per entendre'ns, ho tinguessin més difícil del que ho hem tingut nosaltres. Nosaltres autors ho estem tenint relativament fàcil no sé si ho tenen igual de fàcil els que només són directors perquè és com que ara s'ha invertit una mica aquesta tendència i ara és el dramaturg, i ara el director li està costant més trobar el seu propi espai, per poder aprendre l'ofici com estem fent nosaltres a mesura que ens el deixen fer.

AP: A nivell de docència. Es fomenta la figura autor-director. Continuen estant separats?

PR: L'itinerari se separa. Però es fomenta. Hi ha especialitzacions però es fomenta que cadascú pugui trenar el seu itinerari i especialització.

AP: Les autores. És la “temporada dels autors”. És una casualitat? Hi ha un dèficit d'autores o no estan al nivell per estar al TNC.

PR: jo penso que és un tema que se li ha de donar importància. Antropologia. En la història del teatre no hi ha gaires autores. Jo penso que n'hi ha. Em sap greu que no estiguem més igualats. Dels quatre autors siguem quatre nois, és que jo penso que aquests quatre autors no som els millors autors del teatre català perquè no som els millors en absolut. Llavors hi ha el tema de la discriminació positiva, no ho sé. Plantejar-se la qualitat respecte al gènere és una rucada.

AP. Temes, quin és el procés d'escriptura?

PR: El tema del que t'ho vols escriure no te l'has de plantejar perquè escriguis el que escriguis parlaràs del que tu vols escriure. O sigui el tema va amb tu. Els temes van amb la màquina que un té. Si analitzes la temàtica de les obres dels autors catalans dels últims deu anys veuràs que hi ha de tot i diferent. Temàticament no sé si hi ha una dramaturgia catalana, a banda de les obres que parlen estrictament de Catalunya, de Barcelona o d'algun element propi de la identitat catalana, com és el cas de Jordi Casanovas que fa el retrat d'una determinada idea de la identitat catalana. Jo els temes de les obres me'ls plantejo poc perquè em plantejo la trama on passa, què ha de passar, quina és la peripècia que vull explicar, quin gènere vull tocar: una comèdia, un drama, amb quins personatges vull jugar, i a partir d'aquí, surten els temes que surten que a més a més, són sempre reiteratius, sempre acabo escrivint d'això: de les amistats, de l'amor, de la família, és que al final acabo sempre allà mateix, excepte *Desclassificats* (la més inconscient, la més formal) que és la que va sortir així més rara. Més que el tema intento pensar els mecanismes per arribar millor a l'espectador. I una cosa important per mi és el teatre, l'espai on s'ha de representar. Jo fins ara tot ho he escrit per encàrrec o d'una sala o d'un director o d'una companyia d'actors. Saber qui és l'espectador implícit al que s'ha d'adreçar que ho valorin i valorin l'espai.

AP: No és el mateix el públic del TNC que el de la Beckett.

PR: No, és el mateix, el que canvia és l'espai i l'actitud de l'espectador, canvia en funció de quin és el canal a través del qual s'està fent l'acte de comunicació o recepció

d'aquesta comunicació. Jo com autor sóc el mateix si escric per la Sala petita del TNC o per la Flyhard. Ara l'estratègia dramaturgicà que faré servir per escriure l'obra serà absolutament diferent segons quina sigui la sala on ha d'anar. Si fóssim un país normal qualsevol ciutat/poble tindria una programació regular fins i tot en el millor dels casos tindria una companyia estable d'actors professionals. Per mi l'important és l'espai físic on es farà la representació que condiciona la rebuda i s'ha de tenir en compte.

AP: Xarxes socials: Twitter, Facebook.

PR: el tema de les xarxes socials és un altre mecanisme de difusió. Té un grau d'honestat major perquè no hi ha la veu d'un crític en un mitjà d'un tipus o un altre i grans erudits del teatre perquè ho han vist tot però tenen fílies i fòbies com a persones d'opinió. Twitter també crea opinió. És una qüestió generacional. Els mateixos creadors que estem en el mateix bàndol. Hi ha una certa endogàmia, una manera de dir és d'aquí, perquè hi ha autors que tenim una clientela. Millor això que res. Això el temps ho anirà recol·locant. Una cosa que sí que passarà és que quan hi ha crisis hi ha sempre uns mecanismes de reubicació dels elements. Concentració i eliminació. Hi ha només allò que es demana. Allò que no té una oferta clara s'elimina o s'acaba autoeliminant. Les polítiques culturals fins ara més *outsider* més experimentals malgrat no tenir demanda tenien possibilitat d'ensenyar-se. Però és que ara ja no ho sé què passarà. Concentració i eliminació, i passarà amb tothom. Ara ja no hi ha "caché", vas a taquilla i si no et surt a compte per la despesa no hi aniràs. Això vol dir que acabar decapitant trajectòries que no tindran opció per una qüestió de subsistència, i això és el gran devacle.

AP: t'esperaves aquest èxit?

PR: No, no. Jo estic molt content, molt orgullós i feliç t'ho dic de debò. Jo no anava per dramaturg. Porto des dels 20 anys dedicant-me a l'ensenyament i la meua voluntat era ser professor i dedicar-me a l'ensenyament de teatre a l'Institut. Com a treball final de carrera vaig escriure *Desclassificats*. Ho vaig enviar a diferents llocs i només em va contestar en Jordi Galceran i me la va comentar. Un company de direcció em va dir que escrivís una obra per tres actors i li vaig escriure *Factor Luxemburg*, la van fer quatre caps de setmana a l'Espai Lliure i va anar molt bé. Llavors en Toni Casares em diu que escrigui una obra per fer una lectura i li escric *Casa Calores*. El mateix any configuro la sèrie *Zoo* amb Benet i Jornet i després em quedo com a guionista a *Ventdelplà*. Em truca en Belbel per fer un T-6. Jo he de ser sincer i dir que fins a dia d'avui m'han anat

succeint un seguit de caramboles sense buscar-les que m'han dut on sóc. Crec que no he fet la revàlida. Jo vaig anar fent amb tota la modèstia del món.

AP: et molesta que et classifiquin com un autor comercial?

PR: tant de bo fins el dia que em mori. Escriure teatre per tenir els teatres buits no sé quin sentit té. Amb tot el respecte per les dramaturgies d'altri per l'experiment, la forma i fins i tot per aquesta que té una mirada un món intel·lectual. Però si omplir teatres és ser comercial que em diguin on haig de firmar. Per mi no és pejoratiu, arribar al màxim d'espectadors. Hi ha un esnobisme d'una certa casta d'intel·lectuals erudits que es pensen que tenen la possessió i el patrimoni de l'excel·lència artística i ideològica i que la resta que no hi arribem el que som és una mena de pàries i si, a més a més, aquests pàries resulta que tenim una certa virtut per connectar amb la major part dels espectadors a més de pàries som uns corruptors.

AP: Influències, referents...

PR: No en sóc conscient perquè n'he llegit molt i n'he vist molt. Penso que les influències sempre són accidentals, i tot el què has viscut apareix cada vegada que t'expresses sigui quin sigui el vehicle. Jo sé què m'agrada: els naturalistes i els realistes, m'agrada molt Txèhov, Miller, m'agrada Lorca però jo no sé escriure com Lorca, m'agrada molt en Carles Batlle. Segur que hi ha coses d'en Belbel, coses d'en Benet i Jornet perquè els he llegit i m'han agradat. Les mirades cap al món són compartides, encara que els temps canviïn, els espais segueixen sent els mateixos, vulguis o no hi ha una cosa identitària que té a veure amb aquesta cosa antropològica de l'actitud que té cadascú davant del món per ser d'on és i això és així, i penso que com autor català nascut en un poble, d'una determinada edat, un determinat context familiar, amb un determinat bagatge cultural, tot això. Jo formularia la pregunta del tipus: a tu què t'agrada? Perquè igual et trobaràs autors que han llegit molt poc teatre al llarg de la seva vida.

AP: Hi ha alguna obra de la que estiguis més orgullós?

PR: *Casa Calores* perquè sense ser una obra autobiogràfica sóc jo. Hi ha unes parts narrades que allò sí que és autobiogràfic, allò sóc jo. Però la resta no, jo no sóc en Ramon, ni la Calores és la meva mare, ni aquells són els meus amics però sense ser-ho ho són, i sense ser jo ho sóc i sense ser ma mare és ma mare. Hi ha una centrifugada del

que va ser la meva joventut o la meva adolescència, aquell món, aquell paisatge, aquell mar, aquell terrat, aquell poble és Canet, no es diu mai però és Canet, aquesta obra per mi sóc jo.

5.6. Entrevista a Jordi Oriol

Anna Presegué: la teva trajectòria.

Jordi Oriol: He fet moltes obres però poc explotades. Sempre són encàrrecs, en faig entre 1, 2, i a vegades, 3 i es fan, s'estrenen i tenen poca vida. Perquè no tinc productor, ho moc jo, els festivals volen estrenes, i això fa que facis molt en poc temps però, a la vegada, penses em queda un llarg camí per anar consolidant alguna cosa.

AP: Poques obres estan molt de temps en cartell.

JO: Abans funcionava més, podies fer una gira de dos anys i... comença tard. Els ajuntaments ara no reben ajudes. Hi ha programadors que s'han guanyat una veu i el poble confia amb el que programa, això passa en pocs.

AP: Com veus el panorama actual. Amb la crisi, estem condemnats?

JO: serà pitjor segur. Negatiu: perquè a les companyies petites ens han costat molts anys fer-nos conèixer a les institucions i al públic. Necessitem un aval, que les institucions hi posin diners. Tot això farà que aquestes companyies desapareguin. En canvi, sobreviuen les fortes i la poca ajuda que tenen els hi donen a aquestes, i algunes grosses també es cansaran. Potser és positiu. Les petites i mitjanes en orris. La part positiva: la gent nova que puja que dirà "més igual perquè mai m'han donat res i vaig a currar-me, a buscar noves maneres, nou públic, a buscar a fora" que ja fa anys que s'està fent. A Buenos Aires ja es va fer fa uns deu anys de fer teatre a les cases (aquí es feia després de la guerra, la cultura estava submergida). Ara s'haurà de tornar a recuperar això i suposo que la gent si té set de cultura buscarà noves vies. Si realment la gent que puja, i espero que jo també m'hi pugui incloure, i comencem a adaptar-nos això. La part negativa: trenca d'arrel coses que costarà tornar a construir. De fet el CONCA que es pretenia fer un Consell de les Arts, que no ho decidissin polítics, gent de cultura, això ha desaparegut després de tants esforços i diners. Fa que sigui molt difícil ara fer arribar la cultura amb uns mínims de criteris al públic. Només quedarà la cultura de masses i

comercial, que és bo que hi sigui però jo crec que estàvem, si haguéssim continuat en el camí que anàvem, s'haguessin reduït la cultura de masses o fer cultura de masses allò que era més elitista, que era alternatiu. L'alternatiu començava a ser cultura de masses en teatre, i això comença a desaparèixer i quedarà de manera clandestina a les cases o als bars i cobrar un euro, serà això.

AP: el moment és delicat, però per altra banda, és un moment important per la dramaturgia catalana, fa 15 anys el que està passant ara no passava. Actualment sou molts els autors catalans que programen a les sales. Això es podrà mantenir? Si no hi ha diners, encara s'apostarà més pels de casa?

JO: Sí, ha funcionat. S'ha reforçat tant aquesta dramaturgia catalana també ha sigut per això, s'han acabat els diners, anem a buscar noves maneres per fer arribar el teatre perquè s'ha de continuar fent i ens anem a posar una medalla. El T-6 era un exemple positiu en molts sentits però per altra banda una espècie de cortineta perquè li estan donant un espai però petit ja remarcant-ho: aquí es fa el teatre nacional però els hi deixem el T-6 que és de pocs recursos comparat amb els del Nacional. Tot i així estava molt bé, que era una sort donar espai a nous dramaturgs. La Beckett també ho ha fet i ho va començar també per manca d'infraestructura i també estaven donant classes i van dir "va, cedim-los l'espai", però ha costat molt. Hi ha encara prejudicis i crec que la crisi ha ajudat, que tingui un reforç i que s'hagi posat en el lloc ocupant espais que han deixat d'ocupar estàndards, companyies que sempre estaven allà o autors estrangers. Jo crec que en el fons és bo i molt sa que això passi ja sigui pel que sigui. Jo crec que és la crisi i també perquè hi ha unes ganes de fer un esforç. Sí que és veritat que en el seu moment quan va començar hi havia una mica més de diners i es va donar peu a que aquests comencessin a jugar però juguessin amb uns altres números que no hi havia jugat mai i que s'han mal acostumat i potser deixaran de rendir tant com rendien amb més diners, no ho sé. Perquè hi ha gent molt prolífica, que escriuen molt (jo no me'n considero de prolífic en temes d'escriptura) i ara es veurà si realment hi havia esforços econòmics al darrere o no. Però també hi ha la televisió que ha ajudat, ha fet que també poguessin viure i poder fer el seu teatre. Però sí que hi ha molts directors, dramaturgs, actors que estan fent una mica de tot o companyies prolífiques en aquest sentit, que estan fent moltes coses i es pugui retroalimentar. Això fa que sigui més ràpid. Ens hem atrevit a dirigir textos propis, això és bo però la gent en algun moment haurà de triar perquè hi ha tants autors, un país tant petit i tanta gent, jo crec que això és molt bo i la gent

començarà a triar i que aguantin els que puguin viure d'això, els que a la gent agradin. I això també sempre tendeix cap al més comercial però hi ha alguns que són prou intel·ligents i que poden fer coses més crítiques, més artístiques i saben com col·locar-les en un lloc perquè això arribi i vengui. Jo estic esperançat, gent que ho passarà malament, hi ha tanta competència que algú desisteixi o que comenci a treballar més (n'hi ha tants que ja em perdo).

AP: Costa triar quins són més interessants...

JO: També hi ha coses més reeixides que altres perquè t'obligues, i si et demanen si vols fer una obra la fas perquè necessites els diners.

AP: treballes per encàrrec? Funciona més així?

JO: jo no vaig començar així. I de fet era bastant reaci a que això passés, però arriba un moment que i ha tantes ofertes que si tu dius que no, que van a tan per cents... i depèn del moment. Des del 2008 tinc moltes coses pendents perquè sempre hi ha encàrrecs, a vegades són oberts i aprofites coses que està escrivint.... el cas del T-6 *T-Error*. Jo en el moment vaig dir que no, em venia de gust fer-ho però em volien forçar que fos el primer i vaig tenir poc temps i em feia molta por perquè és el Nacional i aquí ho has de fer bé, hi has d'anar convençut perquè allò quedarà allà. Em va passar el que preveia i llavors vaig parlar d'això. I a més a més, coses que passaven que potser el públic no havia de veure, la crítica era una mica interior del TNC: parlar del tema i treure't el problema de sobre i ensenyar el drama amb humor. Jo sóc antiSGAE hi ha uns "xanxullos" allà dintre... He pensat molt fins a quin punt ho estàs fent a la força i no perquè artísticament et ve de gust. Mai m'ha agradat i em vaig adonar que feia això al Nacional i el dia abans vaig trencar tot el què els hi havia anat portant i el primer dia d'assaig els hi porto una altra cosa, un esbós, tres escenes de disset i els hi vaig explicar la resta. M'he adonat que m'està passant una altra cosa i vull explicar això i vaig canviar el tema. Realment em vaig adonar que no, els encàrrecs si van en aquest sentit no van bé. No estàs fent el que vols. Potser hi ha gent que ho pot fer, hi ha gent que en sap. Però jo no sé escriure sinó em surt directament. I per això també tardo molt a escriure alguna cosa i normalment ho acabo escrivint amb el propi equip artístic, i això és el que m'agrada a mi. I justament em vaig dedicar al teatre per treballar en equip, i per no està sol a casa. Perquè quan ho entrego pren vida i canvia totalment, i els actors reescriuen, l'escenògraf reescriu, els músics reescriuen i llavors, és una altra obra i és entre tots que

la fem. Penso que en teatre l'autoria és de tots: un pot tenir la idea inicial i fa un esbós per ajudar, per ser el motor, un remolc que tiri que engegui, una guspira però la màquina és tot allò i és autoria també. És que hi ha una jerarquia que l'hem adoptat d'Estats Units que l'autor està aquí, el director està allà i, a vegades, una obra t'adones que no funciona per l'autor ni el director, al contrari, per culpa de l'autor o del director, tot l'equip és qui dóna cos i vida a tot allò i no se'ls considera mai com autors. Un cop es fa l'obra aquest no cobraran res d'aquesta obra també és autoria: escenografia, il·luminadors... i en canvi, els drets d'autor els cobra l'autor. Jo això en la meua companyia no ho faig així: cobra tothom un tan per cent perquè realment és de tots allò i llavors és quan realment la gent està fent pinya i es creuen seva aquella obra. Llavors, vas al Nacional i hi ha uns actors fixes que et posen i no els hi diguis que et facin de més i que creïn, aquests actors diguem el què haig de dir, on m'haig de posar i t'ho faig. Per mi això no és un treball col·lectiu, creatiu, això és una feina però no creativa. Els encàrrecs poden fer mal als autors i ho he vist amb altres autors que en saben molt que també es foten per culpa de l'encàrrec però és molt difícil dir que no perquè no hi ha massa cosa més si et vols dedicar això i si dius que no després és molt difícil que et truquin. Jo ho he fet alguna vegada. Encàrrecs a teatres grans o directors que t'encarreguen una adaptació i no m'he vist en cor de fer-ho bé i després ja no et truquen. Dir que no és molt arriscat, a vegades és preferible fer-ho malament, o no tan bé, però almenys fer-ho i potser et trucarà a la següent.

AP: Quin és el teu procés d'escriptura? Totes les has treballat col·lectivament, a part dels encàrrecs?

JO: No ho sé. Molts cops he parlat del procés en entrevistes i per definir la companyia. Jo vaig començar que era actor (o em considerava actor) i músic perquè vivia de la música. El tema de ser actor em va resultar relativament fàcil i quan vaig acabar em vaig presentar a les proves de l'Institut del Teatre però no volia fer interpretació perquè els actors que sortien de l'Institut els veia com molt encasellats i vaig pensar en direcció i dramaturgia. Per mi això era fer-ho de més a més, no em considerava autor ni director però si que m'agradava veure la visió de fora i quan feia coses amb una companyia que tenia en aquell moment m'agradava també posar-me a l'altre costat. I a l'estudiar-ho em veia amb més dret de fer-ho. Tot i així encara em costa considerar-me autor o director. La meua manera d'escriure el principi sí que va ser de tancar-me a casa i escriure i tenir el text acabat perquè a l'Institut així m'ho van ensenyar però després vaig començar a

treballar amb gent per ganes de fer-ho. Ho començava ensenyar abans i començàvem a treballar abans que jo acabés l'obra i sense saber cap on aniria i vaig veure que m'agradava aquest funcionament perquè m'agradava estar amb la gent i quan m'havia de tancar a casa em limitava molt i quan ho presentava la gent em deia que sí, però m'adonava que estripava moltes coses que realment eren possibles de fer. Perquè l'actor ho agafava i et donava una altra visió i llavors m'ajudava a continuar escrivint i amb un to que abans m'hagués frenat, perquè no era prou intel·ligent o filigrana. I així vaig començar a entendre que la meua manera de treballar podia ser aquesta amb quatre coses ja assajar, no esperar a tenir l'obra. Si hi ha algú és molt més fàcil, hi ha un diàleg, t'adones de les coses, no estàs parlant amb tu mateix, si no l'ensenyo no li veig possibilitats. Amb algunes idees sí queestic tossut i no escolto perquè ho tinc claríssim però en general, les obres no les sé acabar sol, sempre necessito d'un diàleg ja sigui amb els actors o amb la resta de l'equip artístic, com l'escenògraf perquè l'escenografia no sigui només la banda sonora sinó que sigui un discurs dramaturgic, i per tant, que estigui a dins de l'obra. Jo tinc el problema que no m'atreveixo a publicar una obra perquè no té cap sentit sense l'escenografia, sense la llum i sense el to de l'actor, allò també és. Per mi no té massa sentit deixar-ho escrit en un paper perquè és molt difícil col·locar tot això. I, a més a més, que si canvies els actors ja no serà el mateix, perquè està escrit per aquell persona, llegir-ho no tindrà cap gràcia, penso. Amb el tema de l'autoria em topo amb molts murs i no sé com posar-m'hi. Si que realment crec que l'autoria no és del qui escriu en teatre, té un gran tan per cent que és de tots. El meu funcionament, escriure amb tothom. Començar a escriure que hi hagi el motor aquest, tenir l'assaig estan allà (si no pogués com a director i estaria com autor parlant amb el director) i acabar després a casa. A mi m'agrada treballar així. Si haig de posar el marc de com vull treballar és aquest. És el meu marc ideal i encara que sigui una mica utòpic jo hi he treballat molt així, per això sé que funciona i això fa que el col·lectiu de gent que està treballant se senti particip. Tot es fa entre tots, tothom sap en quin moment del procés de l'obra estem, tothom pot opinar de tot i això crec que és sa. Entendre el teatre com un cosa col·lectiva.

AP: Potser el que passa més sovint és treballar en jerarquies i no pas d'una manera tan col·lectiva.

JO: El Nacional treballa així i d'altres teatres també. Però jo no m'ho he trobat tant perquè n'hi ha dos de grans: el Lliure i el Nacional. El Lliure era més manejable, ara

amb els pocs diners que hi ha ho serà menys, però la resta de teatres... fins fa poc la Beckett si estàs allà treballant pots forçar una mica l'estructura, el creador se l'escolta més perquè és més casolà, hi ha unes normes també. A la resta és més que tothom faci el que pugui perquè sinó no faràs mai res, perquè tampoc estàs cobrant. Hi ha molt sindicalista en aquest sentit amb els tècnics o els actors que estan acostumats al TNC o al Lliure, exigeixen unes coses que a vegades no es poden fer: és un peix que es mossega la cua, per donar llibertat als obrers, n'hi ha que exigeixen sous que no es poden pagar, que són absurds, fan que el regidor o els tècnics que estan allà cobrant per sota mínims i això ho han permès els directors dels teatres, els actors de primera línia que cobrin el dineral que ells volen, això és criticable i denunciabile (a més en teatres públics). Hi ha unes diferències molt grans, hi ha una mala gestió i molt funcionari de més. I llavors, les altres sales van desapareixent i cap companyia cobra. No hauria de ser així, hauria d'estar equilibrat. Hi ha tant de més que es dóna en un lloc i tant de menys que es dóna en un altre. Continuarà passant, depenent dels partits polítics que governin la cultura els hi interessa poc. I funciona per cultura de masses i, si a més a més, amb un catalanisme estrany comercial que no és el real, el que s'està fent des de sota amb una mica de gust per la llengua i per les coses sinó el contrari, llavors funciona malament i continuarà funcionant així, i les petites companyies que creaven una estructura per ser algú acabaran desistint. Només hi ha l'esperança d'aquestes noves maneres de fer. També la pujada de l'IVA, hauríem de treballar tots en negre: agafar un espai, dir-ho el mateix dia i moure-ho. A veure com anirà les pastanagues de Bescanó. Per culpa de la política així estem nosaltres. Per culpa de les retallades, retallarem autors, una mica de criba. Serà un temps dur i passen coses només amb desobediència civil, que hi hagi activitat, que hi hagi un feedback, intentar ensenyar-ho.

AP: Temes. Hi ha un plantejament, o et ve de cop...

JO: em surt més la cosa d'una petita anècdota, un personatge, certs motors, em surt una cosa a partir de l'absurd, una tonteria, veure-ho des d'aquí. Amb la tonteria veure què passa, o partir d'un tret d'un personatge i a partir d'aquest joc començar a interpretar i fer una obra sencera d'això i després fer la tesi. Començar per l'anècdota i després afegir la tesi. És quan funcionen les coses, què volia, quan inconscientment pensava en això, llavors ho pots col·locar en qualsevol dels diàlegs i modifiques aquest motors. A vegades sí que he funcionat per temes o per encàrrec o, a vegades he pensat que m'agradaria parlar d'això però sempre d'una manera original, però sempre acabo l'obra

i ja no parlo d'aquell tema, però inicialment sí que en volia parlar. Amb *T-Error* per exemple, volia parlar de la crisi, es veia en la primera escena (el paràsit inicial d'en Salva i els actors del T-6 que no tenen feina) però me n'anava a la crisi creativa per parlar de la crisi econòmica, però la gent no veu aquesta tesi inicial.

AP: és interessant veure com ho rep la gent.

JO: és molt xulo veure com cadascú veu coses diferents, sobretot, quan són obres obertes. M'agrada deixar-ho molt obert per donar peu a que el públic ho acabi. M'agrada ser suggestiu, no confirmar res. I a vegades la pròpia obra. M'agraden les obres o les pel·lícules que no sàpiga què passava i m'hagin fet especular. Això a partir de motors, generar que cadascú pensi alguna cosa diferent.

AP: Alguna obra teva que et sembli més interessant?

JO: *Un tal ímpetu vital*, era un experiment perquè treballàvem molt amb música. Sempre hi ha músics que fan d'actors, que no siguin només banda sonora sinó que fan influenciar, que parlin amb la música que creïn els sons, la tensió dramàtica i que això influencii l'escena. Fer els músics que fossin una mica més actors. No sé si llegida s'entén. Pot ser un estudi interessant, el discurs teatral no només és la paraula sinó que són moltes més coses que el text. A cada obra he intentat experimentar més enllà del tema o de l'obra. A totes els hi tinc estima. Totes m'agraden i veig que hi ha coses molt potents, coses que no han estat molt explotades.

5.7. Entrevista a Jordi Prat i Coll

Anna Presegué: Panorama general del teatre català. El punt de vista tant d'autors com directors, relativament joves.

Jordi Prat: des del punt de vista dels dramaturgs és una bomba, si hi ha molta quantitat vol dir que hi ha gustos per a tothom, ha passat una cosa: si no et muntava un director era molt difícil que el teu text es fes. Tipus més arriscats, més experimentals. Estrenaven Belbel, Benet i Jornet i Lluïsa Cunillé però ja dins el camp experimental. Actualment pots dir noms de trenta dramaturgs que han estrenat. És positiu. Han trobat un públic i els que programen tenen més confiança en coses d'aquí que en coses de fora (tant públics com privats). El temps dirà quines d'aquestes són recordables i quines no. El

punt de vista des de la direcció sóc més negatiu. Com que no me la munten, la munto jo i faig que el que primi sigui el text. En les posades d'escenes: text-autors. També hi ha altres llenguatges que enriquirien també, com pot ser el treball de la direcció. Joves directors no hi ha prou bagatge per muntar grans obres. Amb 30 anys no pots muntar un Shakespeare, llavors qui les muntarà d'aquí 20 o 30 anys quan els que les munten estiguin morts? Aprenentatge que és fer la feina. És molta feina. Muntar-t'ho tu són grans repartiments i això és car, agafes obres de dos perquè és més factible. Obres amb molts actors han sigut amb complicitats molt puntuals. Hi ha una renovació i ampliació en el camp dels dramaturgs, en el camp dels directors no. Són els que dirigien fa 20 anys també ara. Quan passin els anys no sé si algú serà capaç de muntar *Mare Coratge*, hi ha una part d'ofici que perdem. És una onada bona de la dramaturgia aquesta sinergia amb el públic és bo i és històric. I ara no és la dels directors.

AP: es va cap a la figura autor-director.

JP: les tasques o feines la gent en té més d'una. És el tàndem més habitual, tampoc no agafen textos d'altri o clàssics. En canvi, sí que ha passat que actors que també dirigeixen. Jo els hi veig moltes mancances i a favor la premsa perquè el coneixen. Intentar fer les coses bé. Arribar a final de mes i fer les coses amb la màxima dignitat per oferir-les al públic.

AP: es recolza més a la dramaturgia a causa de la crisi? Ha sigut casualitat?

JP: Sí, casualitat. Però el teatre sempre ha estat en crisi, diuen que és l'art que sempre ha tingut una mala salut de ferro. Per què? Perquè no genera diners. El teatre ni que omplis la Sala Gran del TNC és rendible, és un art que se l'ha d'ajudar si el volem, a no sé que ens quedem només amb les coses que funcionen. Té una part de negoci. Punt de vista del negoci els números no surten. Des del punt de vista cultural sí, però això ja és institucional. I quan es resolgui això apareixerà un nou problema. És un sector que ha depès massa del diner públic, tant el teatre públic com el teatre privat com les alternatives. Tancaran les sales. S'han de trobar fórmules.

AP: Ensenyar dramaturgia, direcció, hi ha uns patrons a seguir? Un estils?

JP: la gent que vulgui escriure teatre que no perdi la il·lusió, per tant estimular la part creativa. I hi ha unes regles: els personatges parlen d'una situació determinada. Per tant, intentar veure quines regles són aquestes. I veure com es trenquen. Però el tema és el

mateix. El teatre es fa llegint-ne, veient-ne i escrivint-ne. Orientar va molt cap aquí. La direcció també és estimular i coses que no es poden obviar, entendre el llenguatge escènic. Hi ha naturalisme, conèixer Brecht, Stanislavski, Grotowski. Escriure és fàcil, és fer exercicis, el gust. Objectivar la part objectivable.

AP: hi ha uns temes que pugui semblar que el teatre català va per aquí.

JP: no, no. Això seria que algú et demanés ensenya'ls d'aquesta manera. La gent sol escriure sobre allò que li ha agradat.

AP: hi ha futur per nous directors i autors?

JP: jo penso que sí. No hi ha espai, però hi ha futur, se'n tancaran però se'n obriran de tipus amb 40 butaques o fórmules de poder aixecar una producció molt més senzilla. Aquí a l'Obrador hi ha molts professors donant cursos simultàniament i tots s'omplen des de fa molts anys. Per tant, hi ha molta gent interessada o encuriosida, hi ha direcció. També actors i actrius sempre n'hi ha. Llavors hi ha la realitat: que hi ha molta competència que hi ha poca oferta, i es van fer cribes. M'agradaria pensar que l'onada forta que és la de dramaturgia es mantindrà potser no amb tant de volum és perquè ha trobat un públic i el que hem de fer ara és no perdre'l, o especialitzar-lo o ampliar-lo o que vagi creant el seu gust però que sempre tinguis aquesta oferta.

AP: la sensació que la societat en general ha canviat i ha acceptat. Sensació de provincianisme.

JP: què ho ha fet? No ho sabem. Tu quan veus que Anglaterra no programen cap autor estranger contemporani penses: home no pot ser que tot estigui bé, no? i moltes són de nivell més inferior però tenen èxit i llavors es tradueixen i es porten aquí. I dius home per fer això, digues-li a qualsevol d'aquí que també ho farà, però tirava enrere. I ara en canvi ja no. Fins i tot ara s'encarrega i es diu tu fes-me una obra. O si està bé us la programo i això és el que ha de ser el teatre. Perquè al final els dramaturgs d'aquí escriuen per la gent d'aquí i la gent d'aquí s'ha de sentir més propera a una història explicada des d'aquest punt de vista que no pas un que pugui venir del món anglosaxó que prou influència hi tenim. I la literatura catalana o castellana té una bona salut. I algunes coses estan bé. Quan comences a veure que gent d'aquí se la fa a fora perquè a part d'en Belbel ara hi ha una llista molt gran d'autors que se'ls ha traduït més d'una obra i també representat i alguns amb èxit. Això vol dir que estan ben escrites perquè les

obres d'aquí connecten a fora i hi ha un interès. Per exemple els grecs hi tenen molt interès amb el teatre català i molts altres llocs. Hi ha una eufòria, és un a més a més, un regal, una recompensa. Ajuda això, sembla que si les coses van a fora, doncs, estan bé, faltava això, com un reconeixement. Per exemple, Esteve Soler o Paul Miró (al Piccolo d'Itàlia).

AP: no només és important que es representi i que el públic ho accepti sinó que hi hagi nivell. Per tant, podem parlar que tenim un nivell.

JP: des del meu punt de vista el nivell és baix perquè el referent de la majoria d'obres és que entretingui, es beu molt de la de la televisió, hi ha molta interferència, i perdem el gust de la paraula i penso que en el teatre és molt important. Moltes obres funcionen molt bé com a representació d'estructura bona, amb diàlegs àgils, segurament la construcció del personatge manca molt, és deficitària, i el nivell literari és escàs. Això no vol dir fer servir paraules elevades sinó entendre la llengua com un vehicle per arribar algun lloc més enllà i no cal fer-la en vers. El cas d'en Pau Miró: l'ús del silenci, el fet de triar unes paraules i no unes altres per comunicar l'agressivitat. Recull el millor de Cunillé i de Pinter però hi ha molt pocs que més enllà de connectar i d'inventar-se estructures complicades que enganxin l'espectador, si ho llegeixes i ho mires i hi reflexiones a casa et quedes bastant... però funciona i per tant agafem-nos al que és positiu. També hi ha molts gustos. Penso que hi podria haver un esforç més de no finiquitar-ho. En el text intentar buscar unes complexitats una mica més elevades però potser ja passarà però si tots són tan joves dubto que d'aquí 20 anys s'aguanti aquest tipus d'estructura, hauran aconseguit molt d'ofici i apareixerà l'ànima, o no potser les del principi eren les bones. No ho sabem.

AP: dramaturgs que escriuen sèries de televisió, això també hi influeix.

JP: són per dos motius: una perquè dóna diners, l'altra segur que contamina però això no vol dir que sigui negatiu, en comptes d'aturar la seva activitat dramàtica, continuen escrivint, per tant hi ha una ferma voluntat dramàtica i de tenir un reconeixement que el teatre et pot donar i no la televisió. Quan es fa teatre el nom de l'autor és molt important jo diria que és el més important. Això a nivell d'ego és important, mantenir-se viu en aquest àmbit.

AP: creus que hi ha hagut un recolzament per part de les institucions?

JP: en el camp de la dramaturgia sí. El Ramon Llull, el TNC, la Beckett podria ser més sí, hauria de ser més segur. Aquí (a Catalunya) no hi ha agents. A França, Alemanya, Anglaterra hi ha la figura de l'agent que t'agafa i et promociona. Perquè la SGAE és recaptatori per més que digui que promociona, les poques institucions les han recolzades, també perquè hi havia planter. Han après de lliçons anteriors de no voler negar les coses que estan passant. Estic segur que molts dels autors que estan promocionant no agraden als que els estan promocionant però això en el passat no ho feien. Ara s'han adonat que hi ha una sèrie de coses que s'han de promocionar.

AP: les autores estan igual de valorades?

JP: sí, és una mica el reflex de la societat, tot. De totes maneres hi ha menys directores que autores i moltes de les autores es dirigeixen, no penso que la gent si és una dona li tiri enrere o no et promocionen. Passa el que passa en l'univers femení i és que aconseguir una paritat és difícil. També a fora hi ha menys dramaturgues. No crec que escriguin pitjor, no ho atribueixo a una qüestió de qualitat. Cada cop n'hi ha més. És un reflex. I si t'hi fixes, les mateixes autores escriuen papers més masculins que femenins. Són més bones les actrius que els actors però a les obres surten més homes que dones. Potser es podrien reivindicar per aquí, en un compromís però a tota la societat. El compromís ve per Twitter són 140 caràcters de compromís és el que tenim, i hi ha molt dramaturg actiu reivindicant coses que resulten pel temps que vivim però que després escriuen coses molt *lights* en proporció a l'agressivitat del Twitter.

AP: les dones potser no volen caure en el feminisme.

JP: però el feminisme ha caigut per si sol. S'ha quedat amb una cosa de lluita que s'ha perdut. Hi ha el Projecte Vaca però allà el problema és la qualitat, no connecta perquè siguin dones sinó perquè les coses que es projecten són molt fluixes. Sempre hi ha la cosa de si connecta o no connecta, t'ho exposes amb prou capacitat per encomanar la passió i no saps perquè agrada o no agrada. Què és un èxit? Rendiment econòmic, que estigui bé, no ho sabem.

AP: gràcies a la Beckett estem on som?

JP: sí, no només la Beckett però és un pol imprescindible a tenir en compte des de la seva creació, des de Sinisterra. També l'Institut no es pot menystenir a nivell pedagògic. L'Obrador s'especialitza en teatre català contemporani i té una sala i moltes de les coses

que es fan es poden veure. Penso que s'hauria de fer més, i podrien haver decidit no fer res de fora ni que baixés el nivell sinó que com que hi ha altres sales que agafem aquest repertori que la Beckett ofereix aleshores vincular-ho únicament a l'Obrador i al planter de textos contemporanis. Jo apostaria per aquí. És imprescindible. Tothom ha passat per la Beckett, en canvi, no tothom ha passat per l'Institut. També són cursos de 10 setmanes, en pots fer dos o tres. Es fan moltes lectures. Sense la Beckett un 80% dels que escriuen no escriurien. I no et demana un currículum per entrar. Fer una obra de teatre no és fàcil, començar-la i fer escenetes sí, però que et quedi tota ella que digui ja està acabada.

AP: les noves tecnologies, ha impulsat a la gent anar-hi.

JP: Abans la manera d'informar-se era la cartellera del teatre ara, hi ha una sala del Teatre Lliure que no surt al diari i que està plena. Perquè s'omple via xarxa social. Pots arribar més fàcilment al públic que sap que li pot interessar el que tu fas. Hi ha d'haver algú al darrere que cuidi això, amb la pàgina o que el públic faci el boca-orella per tu, perquè en comptes d'arribar a una persona arriba a 1500. Això és hiperpositiu. Els que més se n'han aprofitat són els espais alternatius més que els teatres públics.

5.8. Entrevista a Sergi Belbel

Anna Presegué: com veus el panorama teatral a nivell de dramaturgia.

Sergi Belbel: A veure, jo crec que si mirem tant la quantitat com la qualitat dels dramaturgs que treballen, posem 10 anys ençà, jo crec que molt difícilment trobarem un període tant esplèndid en el panorama del teatre català de tots els temps. Tampoc sóc un historiador a ultrança del teatre català, però mai s'havia assolit un nivell... i a on es veu? no només es veu en la profusió dels autors en tots els espais teatrals, és a dir, a tots els àmbits, en el públic, en el privat (això és raríssim) i en l'alternatiu, que seria diguéssim el medi que li era més natural. És a dir, en els tres àmbits teatrals, en aquests tres sectors hi ha presència d'autors catalans vius, i després hi ha un altre fenomen que s'estudia poc, que se sap poc, que és la internacionalització. Mai, mai, els autors catalans havíem/havien estrenat fora de les nostres fronteres com ara, en el segle XXI, per tant, jo no puc deixar de veure bé el panorama. Ara, si miro de cara el futur, amb el què està passant, la situació econòmica, doncs, tot això que hem construït entre tots entre

moltíssima gent perquè aquest fenomen sigui possible el de la dramaturgia catalana, doncs se'n pot anar a en orris d'un dia per l'altre sinó es mima des de les institucions, des de tots els àmbits. Ara entusiasme, ganes d'explicar històries, fer servir l'espai teatral com a lloc de trobada, d'això en podem estar ben orgullosos, a pocs llocs del món passa un fenomen així, sincerament. Però, clar si després no hi ha, no ho mimem, però des de tots les esferes no només l'econòmica, que és la que ens afecta més directament, totes, fins i tot la premsa, els propis espectadors...

AP: els propis espectadors, potser en el moment que estem ara fan molt, amb xarxes socials...

SB: fan molt, hi ha molt moviment, cada vegada n'hi ha més, i cada vegada hi ha un sector mobilitzat més seriosament i es veu. Això funciona molt amb els espais petits. Quan una obra, la Flyhard n'és l'exemple claríssim, quan una obra es presenta en un espai com la Flyhard, i de seguida exhaurix entrades, això és boníssim, i es deu molt a la mobilització del públic. I jo crec que aquest és el teatre del futur.

AP: Tirar per aquí...

SB: una vinculació amb l'espectador molt més estreta, molt més de tu a tu, no tant ja vindreu, sinó vingueu, anar-los a buscar, és a dir, es necessita una implicació diferent de cara als artistes, a nosaltres, amb la relació amb els nostres espectadors, que sigui més propera, no ha de ser tant distant. Això és una cosa molt d'ara i els que ho aconseguen triomfen i els que no, pateixen. Però això, també és motiu de la crisi, perquè fins fa molt poc, no els havíem d'anar a buscar els espectadors, ja venien.

AP: potser aquest acostament porta a que hi hagi d'haver uns teatres més petits, realment ha de ser el model la Flyhard?

SB: clar, clar, és el model que s'imposa de manera natural, sense forçar-ho i és el que l'espectador reclama ja que l'has de fer sortir de casa, no li pots donar una cosa que trobarà amb una pantalla de cine o en una televisió sinó es queda casa. Per tant, la proximitat i el directe són els dos valors sobre els quals ha de pivotar tot el teatre del futur, perquè són els dos reclams que tenim per mobilitzar els nostres espectadors, oferir productes que no puguin trobar enlloc més que en el teatre. Jo també deia això de la Sala Gran del Teatre Nacional però més en el sentit de l'espectacularitat, és a dir, poder donar, és a dir, quan l'espectador ve al TNC a la Sala gran, espera que d'aquella

dimensió surti un producte de la mateixa dimensió però en moments de crisi, en què no tenim, diguéssim recursos per poder estar a l'alçada del propi repte que et dona la pròpia sala... és posa una mica en crisi tot plegat. És l'espai que més es posa en crisi, com més gran és un... com el Liceu, els grans equipaments en aquest moment pateixen, perquè un gran equipament sense un gran pressupost al darrere és un contrasentit.

AP.: Doncs, ens sobrarà Nacional per tot arreu. I si a més a més, ara la Tallers ja trontolla...

SB: Sí, ha trontollat definitivament perquè dintre de l'àmbit del Teatre Nacional era la sala deficitària per naturalesa, però clar, el teatre públic és públic perquè és deficitari. Llavors quan la gent va parlant de sostenibilitat... sostenibilitat què vol dir? que hem de fer negocis privats i que siguin rendibles? Llavors no parlem d'àmbit públic, és evident. Jo evidentment que si vull fer negoci, difícilment faria teatre, perquè els que el fem no pretenem fer, no el fem per guanyar diners. La situació està molt complicada. I en el sentit de la primera pregunta, està molt complicada però és que s'ha aconseguit una cosa que sinó es cuida i es mima doncs, pot desaparèixer tal com s'ha construït o pot provocar fugida, molta gent que se'n ha d'anar a fora per poder treballar, tu generes i gestiones el talent però perquè després el talent fugi de casa, no pot ser això.

AP. però això ja és una feina a nivell de país.

SB: Clar, però quan parles d'estructura d'estat, les paraules són molt boniques però passa als fets després, amb la situació tan, emmaranyada com està. A Madrid, fins fa molt, molt poc, no veia la crisi enlloc, anava als teatres i deia: "però això, què és això?" un dispendi de diners, de... quan nosaltres ja estàvem amb l'espasa de Damocles dels pressupostos...uns si i els altres no? a sobre nosaltres paguem més impostos que ells, jo no entenc res. L'entrada és la meitat de barata a Madrid, que aquí, i en canvi el sou dels artistes és el doble que aquí, m'ho pots explicar? no s'explica. Per tant, el sistema està molt enrarit. Per això, les iniciatives realment. És que les iniciatives no passen pel que és públic en aquests moments. Tal com es veu el panorama d'aquí a, no sé quatre o cinc anys vista, el que és públic està, no ens en podem fiar, o sigui els sistema de subvencions...

AP. ha caigut totalment...

SB: Cau, i el sistema de teatres públics o l'ordenen o no s'acaba d'entendre tampoc. L'important és que hi ha gent jove, disposada al què calgui, però fins a un límit. Depenem una mica de la bona voluntat de la gent que evidentment es retalla el sou, fa sacrificis, per fer teatre. Quan, des d'un altre punt de vista i des d'un punt de vista de país, el teatre que es fa en aquest país hauria de ser motiu d'orgull col·lectiu. Igual que els hi passa a Londres, amb els ciutadans de Londres i els teatres de Londres igual que passa a Broadway amb els ciutadans de Nova York, igual que passa a Berlín amb els ciutadans de Berlín que estimen, defensen el seu teatre. Aquí hi és, a vegades sortim en algun titular o que bé que ho fem, però políticament vull dir, per la tecnocràcia que ens està governant som, a vegades, fins i tot incòmodes, quan hauríem de ser mimats, perquè som uns representants de la cultura catalana molt potent a tot el món. Obres com *El Mètode Gronhölml* d'en Jordi Galceran, o obres de qui sigui que s'estan representant per tot el món, estan passejant la imatge de Catalunya.

AP: la gent va al teatre però sense fixar-se amb qui és l'autor, li és igual si és Pere Riera o Harold Pinter...

SB: Sí, sí, els hi és igual, això a les cultures, diguéssim, consolidades no passa, és al revés, és té un respecte pels creadors, i se'ls venera i se'ls cuida...

AP. estem a mig camí, perquè ara en el sector si que es valora més...

SB: Sí, estem en el punt perillós. Que de gent i de teatre bo se'n fa, gent jove a punta pala, que això és bon símptoma de cara el futur, però hi ha una manca de consideració penso, per part de les Institucions, també de la premsa té de dir i dels espectadors... hem de lluitar per intentar canviar-ho, però ara està més difícil, pel tema de la crisi...és que jo crec que hi anàvem, i estàvem anant... és un monotema, ho va, tocant tot. És una desgràcia, però jo ja fa uns anys, bastants (tipus set o vuit anys) quan anava per l'autopista, saps que hi ha aquests indicadors de les ciutats, del què pots trobar, saps allò: gastronomia, no sé què, esport, hi ha l'emblema de Barcelona. Posa Barcelona, no? jo sempre deia, falta, el logo del teatre aquí. Barcelona, ciutat teatral. Si vas, a mirar tal com està el panorama, no et fixis ara que potser hi ha una mica més de crisi, però jo crec que després de París, a veure si ho puc dir per ordre: Berlín, Londres i París, la que seria la quarta ciutat teatral europea, jo crec que és Barcelona. I això és bèstia. Té posat tres ciutat, que "al tanto eh?", però no se sap. La gent no ho sap, és una ciutat, que té un 1.900.000 habitants i en els teatres de Barcelona, hi van més de 2.000.000, hi ha més de

dos milions d'entrades, això no vol dir evidentment que tothom hi vagi, vol dir, que hi ha persones que hi van deu vegades i hi ha 9 persones que no hi van cap. Però dos milions i pico d'entrades en una ciutat en menys de dos milions d'espectadors, és un indicador altíssim. És a dir, d'acord que París té 128 o 130 teatres, nosaltres en tenim vint-i-pico (o trenta com a molt, depèn del què contis), però és que a proporció és molt. Vull dir en proporció amb el número d'habitants, déu ni do i amb el número de produccions. Nosaltres quan diem que del Teatre Nacional d'una funció com *Agost* per exemple, vam arribar fer 100 funcions, això a l'Odéon ens diuen “què? nosaltres no passem de 23, 22, 21, 20...” els alemanys quan fan un estrena programen 12 funcions de l'obra només, si va bé continuen, sinó la maten. I fa vint anys te n'anaves a l'estranger, vint, digues 30 o 25, t'anaves a l'estranger i tornaves molt deprimet, jo tornava de París, i de Londres dient “mare de déu, que lluny que estem”. I ara, vas a París, vas a Londres, vas a Berlín i veus coses que dius: “osti això no m'ha agradat”, vull dir, no és diferent qualitativament parlant el que fem aquí, del que es fa a fora.

AP: això és molt important.

SB: moltes vegades el crític ve aquí i et fot uns pals terribles amb una cosa, si fos tot en anglès, i no sabés qui fa què, diria que és una genialitat.

AP: ja tenim aquest punt.

SB: sí, auto... aquesta cosa d'anar contra nosaltres mateixos. És la gran diferència, i és per això que és una cultura, és una cultura que està tocada una mica, no tocada de mort, però està una mica malalta, de que no la poden protegir, està com a la UCI, i necessita passar a l'habitació i després sortir al carrer. És a dir, no tenir un estat al darrere que protegeixi una cultura és terrible. Jo ho he vist, i ara no vull parlar ni d'independència ni de processos sobiranistes, és que no té res a veure, encara que sigui l'estat espanyol, o l'estat francès és que m'importa un bledo, però un estat s'ha de fer càrrec de la nostra cultura. I l'ha de protegir. Joestic fart ja d'anar amb l'Instituto Cervantes, i al Ramon Llull no em pot pagar ni un viatge perquè no hi ha diners, i vas a l'Instituto Cervantes i quan arribes a fer la conferència què dius? “mi lengua materna es el español, pero mi lengua de trabajo no lo es”. I la gent, “¿como?”. Al·lucinen pepinos no saben de què els estàs parlant i comences a parlar de Catalunya i veus unes cares rares i tens l'Institut, el director de l'Instituto Cervantes mirant-te malament, perquè “que te ha invitado el Instituto Cervantes”. En aquest sentit dic, que no hi ha un estat protegint aquesta

cultura. I tu acabes dient: “bueno las lengua, es que són lenguas diferentes, son culturas diferentes, hay literaturas diferentes, maneras diferentes incluso de hacer el teatro, y ...” ja l'has liada, perquè t'han convidat amb diners de l'estat espanyol, per dir que dintre l'estat espanyol, tu formes part d'una cultura que no és la cultura que l'estat espanyol teòricament està protegint. I jo m'he trobat amb això. Per exemple, quan a mi em van començar a l'any 93, a traduir coses, tots els traductors eren de l'espanyol, el francès, l'alemany, i has d'agafar el traductor i dir-li “tu, estàs traduint una traducció d'una traducció, perquè l'original meu és català” jo amb aquest traductors que he mantingut un contacte i una fidelitat, tots han acabat aprenent català. En aquest sentit hi ha un desconeixement de la nostra cultura de la nostra manera de fer, i encara que siguem petitets... també ho són els danesos, nosaltres som 7 milions, ells són 6. I tenen un teatre estupendo, unes estructures d'estat fabuloses, un teatres públics que ja m'agradaria a mi amb sis i set vegades els pressupostos que fem servir aquí, i no tenen tant públic com nosaltres, perquè són menys.

AP: si es vol es pot fer bé, és voler-ho.

SB: exacte. És voler-ho i tenir el recursos. Perquè si hi ha un govern que depèn d'un altre, que tu depens d'aquest i no li passa, ell et no et passa a tu. És una roda. I ja veus que he intentat no entrar en el tema sobiranista, m'he mantingut absolutament. És una cosa objectiva, no és una cosa... perquè ara un de Ciutadans aquí començaria a renegar i a tirar-m'ho tot per terra, no, és una cosa que no passa per la ideologia...

AP: la diferència amb quan vas començar, que no era tant fàcil potser escriure teatre com ara...

SB: bé, és que en aquell moment quan jo vaig començar, a part, d'en Benet i Jornet, poca cosa hi havia, i el Sanchis Sinisterra que va obrir aquest espai de la Sala Beckett i va començar a generar que la gent... és que a part d'això no hi havia res.

AP: hi hagut un recolzament per part d'institucions, com per exemple, el T-6...

SB: el problema són els recursos. Si no hi ha diners, evidentment, aquest tipus de teatre, el T-6, les sales alternatives, tota la creació, diguéssim contemporània, si no hi ha una ajuda, és que no existirà, perquè clar si hem de mirar només la rendibilitat econòmica, faríem, lo que ara està en boga, que és l'stand-up comedy... la cosa aquesta, aquest famós còmic que va marcar una mica una pauta els anys 60 que després han anat imitant

tant i tant. Una persona amb un monòleg davant de l'espectador. És que hauríem de fer això, perquè és la manera de guanyar diners, perquè no hi ha escenografia, no hi ha llum, no hi ha vestuari, només has de pagar a un actor, i surten els comptes, pots viure i pagar la hipoteca tranquil·lament. Si tu has de fer un Shakespeare, avui en dia, com a mínim necessites algú que inverteixi per la producció i després el millor t'estimbes perquè clar la nòmina són 12, 14, 15, 20 actors, si tu vols veure espectacles d'aquesta envergadura, o es fan amb inversió pública o no es fan. I això ho tenen molt clar, el que passa és que després hi entra la societat. Hem citat Londres com un pol teatral. A Londres no tot és públic, hi ha molta inversió privada, però hi ha una tradició tant gran dels empresaris, de la gent que fa negocis, de posar, d'aportar diners a la cultura. Aquí teníem una burgesia que al segle XIX es va posar d'acord, però sempre és amb relació a Madrid: "Madrid tiene el teatro Real, oh! què fem nosaltres, no tenim òpera, a Barcelona amb lo guais que som, la quantitat de diners que s'està..." això segona meitat del segle XIX, no? fins que no es van ajuntar uns quants de la societat civil, amb pasta, els que tenien les fàbriques, per Manresa i per tal i van fer el Liceu amb diners privats. Llavors cadascú comprava butaques i així es mantenia el Liceu. En aquell moment, es va fer per no ser menys, no per convicció real. Amor real, real per la cultura, des de la societat civil també ens falta, si el recursos ens els ha de donar la societat civil, o els polítics també canvien les lleis de mecenatge i impliquen a la societat civil, o poc podem funcionar. I això del micromecenatge, que ara se'n parla, per coses puntuals està bé, però no podem fer-ho servir en genèric. A més el micromecenatge, només funciona quan hi ha una sensibilització a l'entorn d'un tema. Ens hem de reinventar, hem de buscar. El que està clar és que si ens hem de fiar només del què podem generar de beneficis, el 70% del que hem construït se'ns esfondra. Són aquestes inversions. Després salten els d'economia "és que clar és molt car, fer teatre", però estem formant a la gent, estem alimentant esperits, i la cultura, cohesiona un país, un espectacle com *Una història catalana* del Jordi Casanovas fa país i fa més això que un míting d'un polític, s'ajunta gent i t'explica coses i es qüestiona la identitat, i surts parlant, i has estat tres hores i pico allà. Això té un preu, té un valor.

AP: però no es valora...

SB: és el nostre valor, és amb això que nosaltres podem anar a fora amb la cara ben alta i dir que estem igual que Londres, igual que Berlín, igual que París. Aquest orgull respecte a nosaltres mateixos ens manca, i és la font de moltes frustracions, de moltes

carreres troncades, i d'intentar fer un camí i anar trobant traves i anar trobant balles i anar trobant... hem de lluitar.

AP: en un moment com aquest algú que vulgui fer teatre, realment potser s'ha de plantejar jo m'escriu el text, jo me'l dirigeixo, jo interpreto...

SB: a mi, jo ara dic en broma que després de tota l'experiència que tinc, realment m'agradaria fer un teatre privat de veritat. Però un teatre privat actualment no pot tenir estructura, perquè l'estructura és un llast, per tant, ha de ser tot absolutament mòbil, en funció de l'activitat que estàs fent, que et va molt bé, doncs tens més per fer més, que et va fatal, doncs redueixes molt fins que trobis aquell producte, i després no dependre de les subvencions. Jo veig que això s'ha acabat i molt difícilment es podrà recuperar. Ara això comportarà canvis, clar tu no pots obrir un espai nou sinó és un èxit esclatant, el què hi fas, per obtenir un èxit esclatant, jo no sé quina és la fórmula, mira que n'he fet de teatre.

AP: no hi és la fórmula de l'èxit, està clar.

SB: no perquè moltes vegades agafes una cosa que té tots els números per ser un fracàs com *Incendis* i és un èxit. Una altra vegada dius, fem una comèdia perquè ara es porta comèdia i et surt malament o tens un càsting desencertat o l'has dirigit malament o no l'ensopegues i és la gran patacada. Vull dir que no... que és la gràcia del teatre, no et pots refiar de res i sempre estàs a la corda fluixa. Ara quan tens un èxit, el problema del nostre país és que no ha sabut tampoc, excepte *El Mètode Gronhölml*, no hem sabut rendibilitzar els propis èxits, cosa que a Broadway seria inconcebible, bé és que a Broadway tot ho fan per tenir èxit, el que ja s'apunta que no en té ja ho suprimeixen d'arrel, perquè no generi dèficit, perquè no n'hi pot haver, només hi pot haver benefici.

AP: el sistema potser no hi ajuda tampoc, perquè ho parlàvem amb la Marta Buchaca això, de quan una obra té èxit, el *Litus* per exemple, arriba un moment que no troba sala on poder estar. Realment ens hem de replantejar que hi ha d'haver un lloc, on si una obra va rebent públic...

SB: el que passa a Londres. A veure això ha passat aquí però molt esporàdicament. Jo a vegades quan miro les programacions dels teatres privats dic “ a veure, si tu poses de tal dia a tal dia, això és de teatre públic, això no és de teatre privat”. De teatre privat és fem aquesta obra

AP: i anem veient com va.

SB: el dia que dius “ui, la cosa baixa” doncs busques la següent. Però si no baixa.. mira el Poliorama va estar quatre temporades amb *El Mètode Gronhölms*, i van poder remodelar tot el teatre, van poder pagar sous de tothom. Necessitaríem més espais com aquest. Però és perquè el teatre privat no ha estat del tot privat, en el nostre país.

AP: perquè vivíem de moltes subvencions

SB: ha estat com concertat, si em permetes el xiste, no? com l'escola.

AP: i s'ha abusat de les subvencions?

SB: a veure, s'ha abusat, s'ha programat en funció de les subvencions. Llavors, com que rep subvenció evidentment el Romea doncs fa un tipus de programació que sembla més d'un teatre públic que d'un teatre privat. Ara ens ho podem permetre, això? jo és el que poso en dubte. Crec que ara seria un bon moment per resituar el panorama i dir, el públic és públic i no li anem traient, perquè sinó no té sentit de ser, i el privat és privat. Recuperem una mica, doncs que quan una obra va bé, tira de beta, que això alimenti a tot lo altre. Però no és fàcil. Quan hi ha inèrcies, és molt difícil canviar el panorama.

AP: “La temporada dels autors” de la Sala Gran, perquè, es planteja fer una temporada dels autors?

SB: el plantejament no va ser gens forçat. Va ser perquè de cop a la meua taula, tenia projectes i tots eren d'autors d'aquí, i vaig dir “ostres però si els ajunto em surten quatre autors a la Sala Gran”. Com que és el monstre, semblava com inaccessible per tothom. I si no hagués programat un autor viu a la Gran, abans de plegar m'hauria sentit malament.

AP: i de cop quatre...

SB: els quatre que jo considerava que eren projectes aptes, per aquest espai.

AP: no hi ha cap autora...

SB: no, ja ho sé, ja ho sé. És una putada. La veritat és que sí, perquè, i mira que jo amb aquests temes intento fixar-m'hi. No, no ho al·ludeixo, però ja et dic, no vaig construir jo la temporada dels autors, eren projectes que tenia, i t'asseguro que havia de triar els

més grans, i eren aquests. Em sap greu. Tens raó. De totes maneres no sé ben bé quina ratio hi ha d'autores i autors, però hi ha més homes segur. Com actors passa el revés, quan necessites una actriu, no tens problemes i quan necessites un tio... Amb el tema autor i director, directores ja n'hi ha una mica, comença haver-n'hi, però autores, sí, poques: la Cunillé, la Marta, la Cristina Clemente, i ara tenim a la Helena Tornado, que és un dels T-6 del que passa a la Sala Petita i és una dona. Però sí, tens raó. Jo vaig trencar la maledicció perquè abans no hi havia ni dirigit cap dona a la Sala Gran, i jo amb una sola temporada vaig posar la Sílvia Munt i la Carme Portacelli, però portava el Nacional 14 anys d'història sense que una dona hagués dirigit un espectacle a la Sala Gran. Però encara hi ha per batre això, cap dona ha estrenat a la Sala Gran, però fins ara només un home hi havia estrenat, el Benet i Jornet l'any 2002, amb *Olor*s. Són coses que has d'anar trencant.

AP: la figura autor-director

SB: és una reivindicació que plantejo. No té perquè ser una norma, és a dir, si un autor es negava a dirigir, hauríem trobat una solució que ho dirigís un altre, però una mica la idea era recuperar l'autor d'abans del segle XIX. Recuperar la figura del responsable. Després hi pot haver un ajudant de direcció, algú que l'ajudi, però recuperar que el pes ha de recaure tot en ell. És com ara les sèries americanes, el pes cau en el creador, és la diferència amb el cine. Vull dir que tu mires les sèries de l'Aron Sorkin, i l'Aron Sorkin no és director, però és el creador de la sèrie, era en aquest sentit. Jo el que vull, és que quan tu vagis a veure aquest espectacle, el centre sigui l'autor, si ara jo et poso un director creatiu, s'endurà una part de la autoria, i s'endurà una part del protagonisme. Era per intentar recuperar la figura de l'autor, a peu d'escenari, perquè jo crec que el segle XX ha fet molt de mal, a l'autoria, relegant els autors als despatxos, i a les màquines d'escriure i després als ordinadors. I s'havia de recuperar una mica que l'autor, surti de ca seva i que estigui amb els actors i que modifiqui l'escriptura en funció del què veu cada dia. Per tant, era recuperar aquesta autor. Després si tu em dones a parlar ja podríem parlar del tema director. Jo crec que el director ha fet molt de bé i molt de mal, al segle XX i sobretot el mal que ha fet és que va estar a punt de provocar quasi la desaparició de la figura de l'autor, perquè s'enduia ell tota la creativitat. Quan agafem els clàssics i els reinterpretem, sempre és el director, no vas a veure el *Hamlet* de Shakespeare, vas a veure *Hamlet* del Bieito, o el *Hamlet* del Pasqual, el *Hamlet* de..., eh? Era de dir, no, jo el que vull no és el *Hamlet* del Jordi Casanovas, vull una creació del

Jordi Casanovas. Protesten els directors, és un intent de no compartimentalitzar tant el teatre, hi ha una mica de vici, si tu et dediques això no toquis allò, però és que és la gràcia del teatre. Shakespeare actuava i Molière també, el segle XX ha estat molt cruel, en teatre i en molts àmbits, tu ets el meu subordinat i no tens dret a aixecar-me la veu. És tot molt més elàstic, més obert, però a vegades les estructures són rígides com el propi Teatre Nacional, que té una estructura que pesa molt.

AP: tenim molts autors, són bons els autors que tenim?

SB: són de tot, és que depèn de qui. A veure, a mi a vegades m'agrada un més que un altre, a lo millor el que triomfa més, no és el que més m'agrada a mi.

AP: però realment podem dir que com a país hi ha una qualitat.

SB: per mi és inqüestionable, i a més a més gent que ha vingut de fora quan ho veu diu, no, només és inqüestionable, és que és envejable i tot. Jo m'atreviria a dir que la qualitat és alta, a més a més, després t'agrada una cosa menys que una altra, és igual, però la qualitat jo crec que és elevada.

AP: li hem d'agrair pràcticament la feina a la Beckett?

SB: ha sigut tot un plegat de coses, no, només la Beckett, eh? perquè el Centre dramàtic de la Generalitat, ja va fer molt, sobretot durant els anys 90. La Sala Beckett, inqüestionable, no? tant a l'etapa Sanchis com, sobretot, a l'etapa Casares. Després el Nacional amb el projecte T-6 a partir del 2002, en l'etapa Domènech Reixach... els privats, tant Poliorama, Romea i tal, també han fet autors catalans. *El mètode Gronhölml* va ser molt important, perquè es visualitzava una obra nascuda en l'àmbit públic però que tenia repercussió comercial amplíssima i això era importantíssim. Ara, a les sales alternatives, és on s'ha fet més perquè eren més recurrents, i han fet una tasca realment molt important, perquè hi havia l'element formatiu, l'Obrador. I després, el departament de dramaturgia de l'Institut del Teatre que no se'n parla perquè és un espai d'exhibició d'espectacles però és l'espai de formació, i després escoles privades els últims anys, com Eòlia, que també fan seminaris de dramaturgia. Tots aquests Jordi Casanovas, Cristina Clemente, jo els he tingut a tots d'alumnes, en un lloc o un altre, o l'Institut o l'Obrador de la Sala Beckett o Eòlia, i el cap de tres anys ja està treballant, ja és company teu, això és molt sa i molt bo, i perdre això seria molt trist.

AP: Quin ha sigut el procés. Per què hem tingut aquest èxit?

SB: jo crec que és un plegat de coses. El públic, a la que el públic fa un èxit, d'una cosa, és a dir, hi va, amb massa, això dóna sentit a molta cosa, i te n'adones fent teatre, quan tens un fracàs has d'aprendre, n'aprens molt dels fracassos però els has d'oblidar ràpid, extreure'n el què t'ha servit d'allò i a "otra cosa mariposa", perquè si t'hi rabeges... perquè és l'autocomplaença, escolta ha fracassat, assumeixa-ho, extreu-ne les conseqüències i a una altra. Això t'ho dic perquè és que s'ha generat molta cosa en el nostre país, hi ha hagut èxits, sinó hi ha èxits, això no és genera, perquè si totes les iniciatives desemboquen al fracàs acabant morint. Però si fas tres fracassos i un èxit ja en tens tres més de marge per sobreviure i és que això és així. I un èxit fa molt, jo sempre dic que tres èxits consecutius és pràcticament impossible, no t'ho deixen, ja, ni la societat t'ho deixa, però un de cada quatre, és saludable, una de cada quatre coses que fas, i els creadors que els hi passa continuen, els que no els hi passa pleguen, o es deriven, perquè jo en conec alguns que no han tingut sort, no t'has rodejat del càsting ideal, has anat a petar a un teatre que no devies, i pot ser boníssim. Però inclús aquesta gent poden acabar trobant el seu lloc per altres zones, no? no sé fent guions, o...

AP: molts dels autors teatrals són guionistes de televisió, és positiu això?

SB: per mi sí. Ara, sempre i quan sàpigues quan estàs en un àmbit i quan estàs en un altre, què pots donar en un àmbit i què pots donar en un altre. Jo vaig estar un any fent televisió i a mi em va encantar, em va agradar tant que hi vull tornar. No puc perquè no paro de fer teatre, però hi vull tornar. I més després de veure el què fan els americans, que em posen les dents llargues, de fins a on arriben de gosadia, de ritme, d'aconseguir la tensió, amb productes realment potents que m'agraden més que les pel·lícules que fan.

AP: estem en un moment del tema americà, que està canviant això...

SB: i saps per què és? t'ho torno a dir, en el cinema l'àmbit és el del director, les sèries és l'autor, per mi arriba molt més lluny... a veure també tens 13 hores per desenvolupar una ficció, els matisos que pots arribar a donar d'un personatge amb tretze hores, no és el mateix que amb una hora i mitja o dues, però diguéssim que la indústria té molta més incidència en la pel·lícula i és molt més permissiva amb la sèrie, hi ha coses en una sèrie que no ho puc veure jo amb una pel·lícula, de nivell eròtic o de nivell de violència, o

d'exposar els límits, del comportament dels popis protagonistes...de cop se't torna antipàtic el protagonista, o el revés, de cop l'antagonista

AP: o et maten el protagonista...

SB: exacte, o que te'l maten al tercer capítol... però Hitchcock les havia fet els anys 60. El cine que es fa avui dia, a veure per una pel·lícula bona que trobes, n'hi ha 10 amb el mateix patró, 10 que quan comença la pel·lícula ja saps com acaba.

AP: potser aquí tindrem una sortida de cara als nous dramaturgs...

SB: sí, però clar, a part de *La Riera*, què més es fa? *Kubala Moreno i Manchón*, dues: un culebró i una sèrie.

AP: també s'ha retallat en aquest sentit, la ficció de tv3 no és la que era...

SB: clar, se n'havia fet molta més. Batallarem. Estem en un moment delicat, però clar un moment delicat amb tant de talent escampat és el que fa ràbia, perquè a principis dels 80 també era un moment molt delicat però com que no hi havia res, tothom deia, el teatre s'acabarà morint, sobretot el teatre de text, perquè aleshores era Comediants, i el teatre de text no hi anava ni déu, quan feies una obra de teatre hi havia 20 persones, allò era la mort. I mira, es va invertir la tendència.

AP: la por és tornar a una mica el que érem abans

SB: clar, al no-res.

AP: al no-res o a l'autor que simplement escrivia, publicava i es quedava en un calaix i allà no se'n sabia res més. Ara que hem fet el pas...

SB: ara que hem fet el pas, no es pot perdre, tot això. Jo crec que potser patirem però, ens en hem de sortir com sigui, sobretot per aquest talent tant gran que hi ha en els joves que no passava abans.

AP: per tant, optimisme.

SB: Sí, i tant. Però una mica més d'amor tant del públic com de la societat civil cap a nosaltres, que ens considerin un valor, perquè crec que ho som, sincerament.