

UNA TRADICIÓ DOLENTA, MALEÏDA O IGNORADA?

I Jornades de debat sobre el repertori teatral català

PUNCTUM & GELCC

UNA TRADICIÓ DOLENTA,
MALEÏDA O IGNORADA?

UNA TRADICIÓ DOLENTA,
MALEÏDA O IGNORADA?

I Jornades de debat
sobre el repertori teatral català

Edició a cura de Jaume Aulet, Francesc Foguet
i Núria Santamaria

PUNCTUM & GELLC
2006

La celebració de les I Jornades sobre el repertori teatral català és una iniciativa del Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona i s'inscriu en el projecte «L'escriptor i la seva imatge. Projectió social de la literatura a la Catalunya contemporània (BFF2002-01041), finançat pel Ministerio de Educación y Ciencia.

L'edició d'aquestes actes ha estat possible gràcies al suport econòmic del Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i l'Institut del Teatre de Barcelona.

Primera edició: abril de 2006

© 2006, dels textos, els autors
© 2006, d'aquesta edició, PUNCTUM
www.editorialpunctum.com

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per
QUADRATÍ
www.quadrati.com

Imprès per
INO REPRODUCCIONES, SA
Polígon Miguel Servet, nau 13
50013 Saragossa

Enquadernat per
ENQUADERNACIONES FONTANET, SL
Av. Indústria, parcel·la 502
25191 Lleida

ISBN: 84-934802-3-1
DIPÒSIT LEGAL: X-XXX-2006

SUMARI

Pròleg	7
Presentació de les Jornades a l'Institut del Teatre	15
Jordi Font i Manuel Jorba	

CONFERÈNCIA INAUGURAL

<i>Tradició, patrimoni, repertori. Un debat obert</i>	21
Josep Lluís Sirera	

Torn de preguntes	43
-------------------	----

PONÈNCIES

<i>Tradició, repertori i realitat teatral</i>	55
Guillem-Jordi Graells	

<i>Arrel d'una assessoria frustrada.</i>	
<i>Sobre teatre i autors clàssics i de repertori</i>	65
Esteve Polls	

<i>Sobre la institucionalització,</i>	
<i>la tradició dramàtica i la base social del teatre català:</i>	
<i>una perspectiva històrica</i>	77
Enric Gallén	

TAULES RODONES

<i>Des de l'escena</i>	109
Amb Pere Arquillué, Hermann Bonnín, Josep M. Mestres i Carme Sansa	

<i>Des de la literatura dramàtica</i>	133
Amb Enric Cervera, Miquel M. Gibert, Rodolf Sirera i Magí Sunyer	

APORTACIONS AL DEBAT 155

Àlex Broch	155
Toni Cabré	157
Joan Cavallé	157
Enric Ciurans	159
Antoni Nadal	162

Joaquim Noguero 165
Juan Carlos Olivares 171
Gabriel Sansano 174

CODA 183

Annex I: Document de treball de les jornades 185
Annex II: Hemeroteca 196

PRÒLEG

Les I Jornades de debat sobre el repertori teatral català, intitolades amb una pregunta, deliberadament provocativa, *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?*, parteixen de la voluntat de promoure el debat entre els professionals de l'escena, els crítics, els editors i els historiadors de l'àmbit acadèmic al voltant del concepte de tradició dramàtica, la seva definició teòrica, històrica, instrumental, és a dir, la seva aplicació pràctica en el context cultural dels Països Catalans. Organitzades pel Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), amb el suport de l'Institut del Teatre de Barcelona, les I Jornades van ser coordinades pels professors Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria, i es van proposar d'establir un diàleg fluid i rigorós entre les diverses instàncies en actiu implicades en el fenomen teatral.

Aquest llibre que teniu a les mans és el fruit tangible de les I Jornades. Recull tots els textos que van generar les sessions dels dies 29 i 30 d'abril de 2004, a l'Institut del Teatre de Barcelona i a la Facultat de Lletres de la UAB, respectivament. Les sinèrgies creades entre els diversos sectors i la solvència de les aportacions reflexives derivades de les intervencions, taules rodones i debats, com també l'aportació de persones que van voler expressar la seva opinió en un text redactat *a posteriori*, ens van persuadir de la necessitat d'aplegar tots els materials, de donar-los a conèixer a un públic més ampli i de preservar-los de les ventades del temps. Aquestes actes de les I Jornades han de contribuir, també, a donar continuïtat i estabilitat a una plataforma de debat i d'estudi que vol tenir una periodicitat biennal.

El model que serví de partida per als coordinadors de les I Jornades —i que s'ha mantingut en l'organització de les segones— consisteix a procurar la màxima representativitat possible dels grups implicats en les disciplines relacionades amb l'espectacle, al marge de modes, de criteris mercantils o de mena similar. Representativitat, tant pel que fa a la varietat professional i ideològica (empresaris, gestors, autors, actors, crítics, historiadors, editors), com pel que toca a la dimensió territorial (els Països Catalans) i a la dimensió temporal (individus de generacions diferents, amb bagatges distints), amb l'objectiu de garantir al màxim l'articulació d'un debat complex, documentat i significatiu en termes de passat i present, però també de futur.

A propòsit de la filosofia general de les Jornades, que vam tenir present en les primeres i hem respectat en les segones, val la pena de remarcar que l'òptica d'anàlisi predominant defuig del criteri textocèntric i entén que la tasca dels especialistes en arts escèniques pot estar oberta a la multidisciplinarietat més variada (antropologia cultural, semiòtica, sociologia, història, filosofia, teoria literària). La matèria de reflexió, preservació i estudi comprèn, per tant, no únicament el patrimoni literari, sinó també el patrimoni plàstic, histriònic, la recepció, etcètera. Amb aquesta visió àmplia, les Jornades intenten, tant com sigui possible, integrar els professionals del teatre i la dansa que, amb una trajectòria sòlida, han treballat incansablement sense a penes gaudir, sovint, d'un reconeixença mediàtica o institucional.

Com hem dit, l'objectiu essencial de les I Jornades era promoure la discussió sobre un dels punts més coents —no pas l'únic— del panorama escènic dels Països Catalans. S'imposaven, en conseqüència, dos principis en la tria de les persones que convidàvem a parlar-ne: la diversitat i el rigor professional. Potser encara podríem afegir-ne una altra: ganes d'entendre's i d'entendre. L'espai que ofería la universitat garantia la possibilitat de brindar una plataforma de debat i de reflexió plural, crítica, independent i rigorosa quant als continguts.

Respecte al principi de diversitat, vàrem procurar aplicar-lo en el sentit més ample possible. Si no vàrem aconseguir que, en la trobada, se sentissin les veus de gent de les Illes, de la Catalunya Nord, la Franja o de les comarques més relegades per segons quines polítiques i segons quins mercats, les absències s'han d'atribuir *només* a la precarietat logística i pressupostària de la iniciativa, d'una banda, i a les agendes particulars d'alguns convidats, de l'altra. Val a dir, tanmateix, que han estat recollits els testimonis de tots els qui hi han volgut dir la seva. I, a més a més, cal apuntar que el document inicial redactat pels coordinadors sempre es va concebre com a punt de partida antidogmàtic, un simple alçaprem per a un debat que havia de fluir sense consignes i sense restriccions. Per aquest motiu, els participants varen tenir tothora les mans lliures per abordar el tema des de l'angle i la perspectiva que van considerar més adequats, per esmenar o desmentir el document i per intervenir en qualssevol de les converses suscitées al llarg de la trobada. Fet i fet, es tractava de reobrir la qüestió, d'esbrinar fins a quin punt ens interessava i a quants ens interessava trobar-li un desllorigador, i d'entreveure camins per a treballar plegats a la curta o a la llarga.

Servar al màxim la independència dels ponents i reduir al mínim els límits de l'encàrrec va ser —ara ho podem dir— un encert, perquè el conjunt demostra fins a quin grau persones situades en àmbits diferents de l'activitat teatral coincideixen en els seus diagnòstics sobre els problemes que afecten el patrimoni teatral comú, i també revela fins a quin punt la cooperació entre els diferents sectors és necessària i —ara també ho podem dir— possible.

En aquest sentit, un dels gran mèrits de la conferència inaugural de Josep Lluís Sirera, va consistir, precisament, a marcar el to de les Jornades, bo i allunyant-se tant de l'infructuós joc de retrets com dels personalismes enfadosos. Des de la seva autoritat científica i artística, i també des de la legitimitat moral que li confereix una llarga trajectòria consagrada a la promoció del teatre al País Valencià, les aportacions de Sirera ens ajuden a centrar conceptualment el nostre objecte d'interès, esporgant-ne prejudicis ideològics i llasts sentimentals, i a plantejar reflexivament la forma amb què hem d'acabar-nos al llegat d'una manifestació complexa que involucra aspectes de naturalesa fungible com els de la representació. Lluny, però, d'arideses teòriques, Sirera suggereix pautes d'actuació pragmàtiques, i fa un toc d'atenció a les instàncies acadèmiques, a la universitària en especial, respecte a les comeses que poden realitzar i que és urgent que es comprometin a desenvolupar.

La intervenció de Guillem-Jordi Graells comparteix l'esperit pràctic i realista de la de Sirera, i les seves observacions deriven d'una activitat igualment polifacètica dins de la vida cultural catalana de les darreres dècades. Més centrat en la pràctica escènica «de trinxera» i/o de despatx, Graells posa sobre la taula les dificultats per anar més enllà de la recuperació material del patrimoni i de la divulgació museística, bo i aconseguint de donar-li vigència estètica i continuïtat «normalitzadora» en el consum. Graells parla amb l'aval que li proporciona el singular i llarg bagatge d'una labor de frontissa entre la pràctica dramaturgic, els estudis històrics i les revisions crítiques de successius esquemes teòrics, per això la seva distinció entre el valor documental i la viabilitat teatral del patrimoni és de les que no hauríem de negligir.

En contrast «complementari», volíem atorgar un espai folgat als professionals de fora de l'àmbit de la docència, als directors d'escena, sobretot, perquè ells són potser —almenys així ho percebíem en el moment d'organitzar-ho— una de les baules més decisives en la

cadena de transmissió, oxigenació i revitalització del llegat escènic català. Atès que les circumstàncies exigien una tria, severa i significativa, vàrem considerar oportú reunir el director més veterà, Esteve Polls, i el director que amb més constància s'ha dedicat a promocionar els nous autors, Toni Casares.

Esteve Polls, que s'autodefineix com «un home d'escenari», va recuperar per a l'ocasió un document que havia elaborat el 2003 per encàrrec de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. El contingut és, doncs, poc especulatiu i té la calculada intenció d'oferir les bases per posar fil a l'agulla en el que havia de ser —sembla— un projecte institucional de recobriment del patrimoni dramàtic autòcton. El report del director és un dels testimonis més il·lustratius de l'esperit de Penèlope que, en aparença, ha presidit la feina en aquest terreny i que sovint ha malversat talents, experiència i inclinacions individuals. L'escrit de Polls, esquitxat de subratllats irònics, posa de manifest també una concepció voluntariosament artesana de l'ofici de «teatrer», combativa amb determinades ínfulas de divisme actuals.

L'aportació de Toni Casares, que el volum no recull per causes del tot alienes a la voluntat dels organitzadors, va incorporar una variable diferent a la discussió general i que implicava la decisió terminant de fer confiança als creadors de l'hora, tant als directors com als dramaturgs, i que siguin l'instint, l'experiència, la pràctica real les que progressivament configurin un repertori per al futur. Casares es mostrava partidari, per tant, d'aprofitar la històrica sincronització amb les maneres de fer europees i la incipient difusió internacional d'alguns autors contemporanis per fonamentar una tradició que s'estalviï les periòdiques lamentacions sobre un passat sense grandeses enlluernadores. Convé puntualitzar que Casares no postulava pas un indiscriminat foc nou, un soterrament del passat, sinó una estratègica dosificació i canalització dels afanys col·lectius, en estricta correspondència, de fet, amb les línies que presideixen el seu treball.

El darrer dels ponents, Enric Gallén, va decantar-se per una intervenció de caràcter erudit. L'estudi de Gallén, indispensable per ajustar històricament el marc de les nostres pretensions, ressegueix els intents frustrats d'institucionalització pública del teatre català al Principat, els repetits esforços per a bastir una tradició dramàtica nacional i la reiterada indiferència de la classe burgesa enfront la vertebració de la pròpia cultura. L'estudi contempla els esdeveniments

en el lapse temporal que va del 1892 al 1911 i és tot just un primer lliurament d'una recerca i una sistematització de dades que tindrà continuació.

La varietat dels punts de vista i la discrecionalitat en els tons i les maneres d'abordar l'embullada madeixa de la tradició dramàtica catalana que els organitzadors varen establir com a criteri preferent a l'hora d'encarregar les ponències, bo i assumint el risc d'una possible disseminació de fronts, es feia imperatiu en l'estructuració de les taules rodones. Comptat i debatut, les taules eren allò que podia materialitzar un debat explícit i allò que podia fer-nos avinent els condicionants, els greuges, les posicions de tots els que ens sentim concernits, involucrats, compromesos amb aquesta qüestió. Per motius de simple operativitat, vàrem demanar a tots els nostres convidats que redactessin uns fulls o unes notes, mirant de definir una mica la seva posició o les seves impressions sobre el tema. No tots varen tenir temps o paciència per a posar-s'hi, però els qui van trobar la manera de fer-ho ens han lliurat uns documents preciosos que ajuden a palliar les llacunes de transcripció de les discussions ulteriors, derivades dels imponderables problemes tècnics que es produïren durant la gravació. Els escrits eren tot just una pauta per evitar intervencions massa erràtiques o divagatòries en unes jornades denses.

Vàrem considerar apropiat de reunir els interlocutors en dues taules que s'encaraven amb la tradició des d'angles diferents: la posada en escena i el vessant literari. Ara potser no ho fariem així, però les dues agrupacions varen dinamitzar molt les discussions i varen enriquir notablement les idees de tots plegats sobre l'assumpte. Així, doncs, es varen prestar a assistir a la taula del matí Pere Arquillué (actor), Hermann Bonnín (director escènic, professor de l'Institut del Teatre, director de l'Espai Joan Brossa), Josep M. Mestres (director escènic) i Carme Sansa (actriu). També va ser-hi convidat Jordi González (director general de continguts de Focus) i, per bé que havia confirmat la seva assistència, va decidir retirar-se en el darrer moment per «discrepàncies ideològiques». Ens ha semblat, tanmateix, que valia la pena de reproduir el correu electrònic que ens va enviar el vespre del 28 d'abril perquè, com ja va assenyalar el moderador de la taula abans de llegir-lo públicament, era l'únic que teníem per fixar, sense trair-la, l'actitud d'una determinada empresa privada.

La taula rodona dedicada a la literatura dramàtica, aquesta ventafocs que encara és menystinguda per les seves germanes grans i no

troba la festa on anar a lluir el *glamour*, ha comptat amb la participació del dramaturg Rodolf Sirera, un dels supervivents de l'anomenada «travessa del desert»; de l'activista Enric Cervera, responsable de la revista *Entreacte* i un incansable lluitador per les reivindicacions de la professió teatral; el professor Magí Sunyer, director d'una de les poques col·leccions de clàssics avui en actiu, i el també professor Miquel M. Gibert, investigador teatral. Des d'aquests diversos punts de mira, que vénen a ser representatius del procés de la creació literària, convidàvem els ponents a expressar la seva opinió sobre el document de treball de les Jornades i, en especial, a respondre la pregunta que formulàvem implícitament en el títol: tenim una tradició dolenta, maleïda o ignorada?

Tot seguit, proposàvem als membres de la taula que miressin de respondre quatre blocs de preguntes que desgranàvem en un seguit d'interrogants. La intenció de les preguntes plantejades era apuntar actuacions concretes per a fer operativa la tradició teatral catalana tant en l'àmbit públic com en el privat, a fi que aquesta es convertís en un punt de referència per als agents del sistema teatral i, també, per als lectors de literatura. En aquest sentit, sollicitàvem als nostres ponents que miressin de delimitar quins dramaturgs i quines obres de la tradició consideraven que podrien formar part dels clàssics teatrals compartits pel conjunt de professionals del teatre i de la ciutadania «alfabetitzada» d'arreu dels Països Catalans. També volíem saber la seva opinió sobre quins dramaturgs fóra possible o caldria revisar regularment, coneguts per tothom i programats —com a qualsevol altra escena europea— en els teatres catalans. D'altra banda, en relació amb el paper del dramaturg en el procés creatiu, els demanàvem de quina manera podíem situar els autors actuals en igualtat de condicions als novel·listes, els poetes o els contistes, és a dir, als escriptors de literatura, amb el propòsit que adquirissin una certa presència pública, encara que fos sense *glamour*. Finalment, els comminàvem a saber la seva opinió sobre la manera de minimitzar la incomunicació flagrant de les institucions teatrals de Barcelona, València i Mallorca i, sovint, la manca d'intercanvis i de relacions entre els professionals d'aquests tres focus de creació escènica, per tal de reparar aquest trencament cultural entre els Països Catalans.

En conjunt, els documents de les intervencions escrites, preparades i meditades amb temps, i de les taules rodones, molt més improvisades i espontànies, que hem mirat de transcriure respectant al màxim

la intenció de les veus que hi han participat, ofereixen un ventall molt ampli de punts de vista, perspectives i opinions diferents sobre el tema nuclear de les jornades. A l'hora d'editar els textos orals, hem pogut evitar algunes repeticions o redundàncies, pròpies del mitjà, per facilitar-ne la lectura, però sense amagar-ne de cap manera la procedència oral. Val a dir que, en alguns casos, els problemes tècnics de les gravacions ens han obligat a retallar alguns fragments inaudibles en part o del tot, que tant com ha estat possible hem intentat de reconstruir amb l'ajut amant dels qui ho havien verbalitzat. Durant tot el procés d'edició, que ha estat llarg i complex, atesa la gran quantitat de textos escrits i orals posats en solfa, hem pogut disposar afortunadament de la predisposició, l'amabilitat i la paciència dels participants en les jornades. És per això que, en cloure aquest pròleg, els tornem a agrair ben sincerament la seva col·laboració.

Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria
Universitat Autònoma de Barcelona, tardor de 2005

Agraïments

Les I Jornades de debat sobre el repertori teatral català no haurien estat possible sense el suport i la col·laboració de diverses persones i entitats, als quals devem un reconeixement que volem deixar explícit. Començant per les persones, agraïm, en primer lloc, la disponibilitat i la gentilesa de tots els qui, a pesar de les seves múltiples obligacions, es van avenir a cedir-nos temps i ciència per a participar en els actes de l'encontre: Pere Arquillué, Hermann Bonnín, Toni Casares, Enric Cervera, Enric Gallén, Miquel M. Gibert, Guillem-Jordi Graells, Josep M. Mestres, Esteve Polls, Carme Sansa, Josep Lluís Sirera, Rodolf Sirera i Magí Sunyer.

Remerciem, així mateix, les persones que van acompanyar-nos durant totes les Jornades, com fou el cas de Biel Sansano, i també les que no ho varen poder fer en el seu moment, però van tenir la gentilesa de cedir-nos les seves reflexions perquè les incloguéssim en el recull: Àlex Broch, Toni Cabré, Joan Cavallé, Enric Ciurans, Antoni Nadal, Joaquim Noguero i Juan-Carlos Olivares. No podem deixar de mencionar els nostres companys del Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de l'Autònoma per les observacions que varen matisar, enriquir o esmenar el document inicial. Voldríem, a més, consignar el nostre agraïment personal a: Carles Batlle, que ens va fer assenyades observacions sobre el document de treball; Josep Paré, que ens va fer d'enllaç amb Pere Arquillué; Manuel Jorba, per fer de mestre de cerimònies en la sessió inaugural, i Jordi Castellanos, responsable científic del Grup d'Estudis, que va ser qui va tenir la idea de fer una reunió com aquesta i qui ha facilitat els mitjans materials perquè es produís. Un reconeixement també per a Raquel Real i Anna Brasó, que van tenir cura de les gravacions de les intervencions dels participants, per a Mailo Cerveto i Maria Corredera, que van alleugerir les gestions administratives, i al personal tècnic de la Facultat de Lletres de l'Autònoma i de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Quant a les entitats, expressem la nostra gratitud a l'Institut del Teatre de Barcelona, que ens va cedir les instal·lacions per a fer-hi la conferència inaugural, i a la persona de Jordi Font, director general, que va prestar-se a inaugurar les Jornades. Igualment, donem gràcies a la cooperació que tothora ens han mostrat l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, l'Espai Joan Brossa, la Fundació Romea, la Sala Beckett i el Teatre Lliure.

PRESENTACIÓ DE LES JORNADES A L'INSTITUT DEL TEATRE

Jordi Font i Manuel Jorba

» JORDI FONT Bona tarda. Em correspon de donar-vos la benvinguda com a Institut del Teatre. Estem encantats d'acollir aquestes Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Es tracta d'una iniciativa del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, encara que *de facto* és una mica conjunta, perquè no en va hi prenen part significats membres de l'Institut del Teatre, suposo que particularment els que participen del Programa de Doctorat de les Arts Escèniques conjunt.

Aquestes Jornades sobre el repertori teatral català posen el dit en una vella llaga. Avui hi ha una consciència bastant generalitzada en aquest sentit sobre el repertori clàssic català referit al XIX i primers del XX. Què s'ha fet, però, del teatre català de postguerra, del teatre de la refundació contemporània? Va ser un teatre present en anys de resistència en condicions complicades, en anys de transició, però ha estat absent en aquests prop de vint-i-cinc anys d'autogovern, podríem dir que ha estat en l'exili interior. Vint-i-cinc anys d'exili interior del teatre català de postguerra. No són noms qualssevol: Joan Oliver, Salvador Espriu, Josep Palau i Fabre, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Ricard Salvat, Blai Bonet, per no seguir amb els noms diversos de la generació dels setanta, els més joves de la postguerra. Són molts noms. On són? Què ha passat?

En el títol, s'anuncien tres interpretacions possibles: «ignorats», «dolents», «maleïts». Ignorats, ben cert. Dolents i bons, segurament que hi ha de tot, com sempre. Maleïts, segur. Segur, perquè, si no, és difícil d'explicar. En aquest sentit, haig de dir que en aquesta casa no som gens imparcials en aquesta matèria, som bel·ligerants. En el fons, pensem que ha estat una qüestió política. Política en el sentit partidari de la paraula, però no només, ni principalment, segurament. Política en el sentit de la cultura política difusa. No tocava, no era convenient. Era un teatre, uns autors, uns personatges, un dis-

curs, que no venien a tomb, que ja estava bé de deixar-los al marge. És important d'iniciar aquesta reflexió. De fet, és una reflexió que no comença ara, s'ha iniciat fa temps. Hi ha persones diverses del món de les arts escèniques que han parlat amb vehemència sobre aquesta qüestió, no solament els patriarques del teatre català afectats de manera molt personal per la qüestió, sinó veus també més joves. Bé, espero que amb aquestes Jornades es faci una mica més de llum sobre la qüestió.

El repertori és una qüestió que jo crec que és fonamental, és un tema cabdal, però no només acadèmicament. Acadèmicament ho és: és important establir un cert estàndard, a part de Guimerà, de Rusiñol, de Sagarra, saber què més som d'una manera bàsica, com a referència ineludible. Cal una reflexió, sobretot, que sigui fonamentalment acadèmica, que ajudi a establir aquest estàndard. Ara, la importància que té això no és només acadèmica; és diria gairebé, sense abusar del terme, normativa, perquè, sense això, és difícil de posar en marxa una política nacional de teatre, si alguna cosa n'és una. Crec que no hem tingut fins ara una política de repertori, de revisitació o reinterpretació permanent del repertori. És també, naturalment, una política d'aposta creativa, d'aposta per la innovació creativa i és, també, això no solament pel que fa al teatre públic, sinó que aquests són eixos que han de prevaldre en la concertació amb la resta de la iniciativa teatral.

És evident que hi ha diner públic que va al teatre privat, al teatre alternatiu. La qüestió és en funció de què hi va, i és evident que si alguns criteris han de presidir la concertació entre el diner públic i la iniciativa teatral privada o alternativa, sigui més lucrativa o sigui menys, han de ser uns eixos bàsics de política nacional de teatre. Jo crec que aquí i a tot arreu, simplificant molt, o anant a l'essència, són aquests dos: política d'innovació creativa i política de repertori. Perquè hi hagi política de repertori, però, hi ha d'haver un repertori establert. I ara s'ha de crear i legitimar un estàndard. És molt important que, des de l'àmbit universitari, s'avanci en aquesta reflexió tant com sigui possible, perquè, com dic, una reflexió, la legitimació d'un estàndard en aquest sentit pot tenir un valor gairebé normatiu, de cara a una política nacional de teatre, de cara a la concertació amb tercers d'aquesta política nacional.

Bé, no voldria dir-vos gaire més que això. Només insistir que cal que les Jornades, en el grau que sigui possible, responguin a aquesta

doble responsabilitat acadèmica i normativa. Res més, només desitjar-vos sort i molt bona feina. Gràcies.

» MANUEL JORBA El lloc actual del repertori teatral català és el tema proposat per a les Jornades de Debat que comencem ara, tema que és previst que sigui enfocat segons els punts de vista propis de les diverses situacions professionals relacionades amb l'activitat teatral, i en aspectes diversos, de manera que un dia es poguéu arribar a tenir un grau satisfactori de dissecció —i aquesta iniciativa d'avui no pretén sinó ser un primer pas en aquest camí— d'aspectes com, entre d'altres:

1. El coneixement del llegat teatral, tant de l'antic com del més recent.
2. La repercussió del coneixement o del desconeixement del repertori, en el grau que sigui que es manifesti, en els escenaris (en les diferents tipologies d'escenaris, públics, privats, dels grans o petits nuclis urbans, dels rurals, etcètera), en els mitjans audiovisuals i en les edicions de diferents llocs del territori.
3. L'atenció prestada al teatre en el món acadèmic, especialment en l'àmbit de la docència, i en les institucions no específicament dedicades als estudis teatrals.
4. La situació de les edicions dels textos teatrals i dels estudis teatrals: els de les obres i dels seus autors, i els de la crítica i de la història teatrals.
5. El coneixement que es té —i amb quina eficàcia— dels fons teatrals i dels instruments de recerca disponibles amb ells relacionats. Encara que sigui per deformació professional, això em fa remarcar la importància d'alguns dels fons documentals d'interès per als estudis teatrals que es troben en biblioteques i arxius de gestió pública: la col·lecció històrica de l'Institut del Teatre, amb la col·lecció Sedó inclosa, la col·lecció Almirall de la Biblioteca de Catalunya o, de la mateixa Biblioteca, fons d'incorporació recent com l'arxiu Guimerà-Aldavert i la col·lecció Rull, ja processats, o la col·lecció Santos-Antolí, potser d'interès més limitat, però representativa del teatre de repertori en els àmbits amateurs fins a temps recents.

Són molts els dèficits de tot ordre en tota mena d'activitats teatrals, i aquestes Jornades i altres iniciatives en gestació no tindrien raó de

ser si no hi hagués una preocupació real i operativa per conèixer i avaluar la magnitud dels problemes en el seu conjunt. Conèixer-los sense enganyar-se és la millor manera de procurar-se les condicions necessàries per trobar el camí per resoldre'ls. Establerta l'envergadura dels problemes que preocupen, serà possible de valorar la responsabilitat, positiva o negativa, que hi tenen cadascun dels diferents agents teatrals i avançar en el terreny de les solucions, de les teràpies o de les cures paliatives que s'hi poden aplicar. La percepció de la realitat teatral se'ns ofereix matisable, diversa i fins contradictòria. Tenim ara una oportunitat de debatre lliurement tots els temes que implica i no hem de desaprovechar-la: els convocants aspiren, si més no, a fer visible la necessitat —una necessitat gairebé d'emergència— d'abordar amb resolució els temes proposats.

En el capítol d'agraïments haig de fer referència a diverses institucions i persones: a l'Institut del Teatre, personificat en el seu director general, Sr. Jordi Font, que ens presideix, pel suport a les Jornades i l'acolliment d'avui en aquest acte inaugural, al Departament de Filologia Catalana en la persona del seu Cap, Sr. Daniel Recasens, i en especial als professors Jordi Castellanos, de qui ha sortit la idea inicial, i a Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria, no només per la feina de fer, sinó sobretot per la de pensar el que s'havia de fer i amb qui: destaco que a ells devem la proposta de document per debatre en l'última activitat de les Jornades.

Cal encara esmentar amb agraïment tots els col·laboradors dels diferents actes previstos, que han atès generosament la invitació a participar-hi, proposats amb la seguretat que els organitzadors tenen que hi han de fer aportacions de sòlid atractiu i d'interès indiscutible; igualment, diverses persones que volien participar en les Jornades, però que finalment no els ha estat possible: Sergi Belbel, Juan Carlos Olivares, Joan-Anton Benach, Dolors Martínez, Rosa Badia, Àlex Broch —que, encara que avui sigui aquí, no podrà ser en l'acte en què havia de participar demà— i Carles Batlle, a qui, com a responsable del Programa de Doctorat en Arts Escèniques que implica les universitats públiques de Barcelona i l'Institut del Teatre, hauria plagut d'aprofitar l'avinentesa per anunciar el Simposi sobre Teatre Català Contemporani de 1975 als nostres dies, que tenim en preparació per a final del curs vinent, en el marc dels treballs de la Xarxa Temàtica dedicada a les «Orientacions i tendències de les arts escèniques a Catalunya» i en el camí de la creació proposada d'un Ins-

titut Interuniversitari de les Arts Escèniques, el contingut del qual — em refereixo al Simposi— s’anunciarà aviat i al qual ens permetem d’invitar-los a participar.

I a tots als assistents a aquest acte i als que en seran la continuació demà a la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma, en els quals emplacem a participar activament.

Moltes gràcies per la vostra atenció.

TRADICIÓ, PATRIMONI, REPERTORI. UN DEBAT OBERT

Josep Lluís Sirera*

» MANUEL JORBA Abordem la conferència inaugural a càrrec del Doctor Josep Lluís Sirera, Catedràtic de Teatre Espanyol a la Universitat de València, que no és evidentment cap desconegut en absolut per tots els que som aquí. Voldria remarcar de totes maneres —ja sé que seré redundant pels coneixements que en teniu— algunes de les seves aportacions, molt especialment al teatre, amb una obra teatral destacada i amb estudis en diverses publicacions. Teatre original, feina d'adaptació i d'edició i també feina de crític i d'historiador de la literatura i d'historiador, sobretot, del teatre en revistes, tant divulga-

* JOSEP LLUÍS SIRERA (València, 1954) Catedràtic de Literatura Espanyola de la Universitat de València. Com ha estudiós ha desenvolupat una intensa activitat investigadora en el camp del teatre espanyol i valencià des de l'Edat Mitjana fins a l'actualitat. És autor de nombrosos estudis erudits i d'articles divulgatius publicats a *Edad de Oro*, *Estudis Escènics*, *Bulletin of the Comediantes*, *Caplletra*, *L'Espill*, etcètera; ha participat en obres de caràcter col·lectiu com ara *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana al Segle d'Or* (1998), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (2003), o al primer volum de la *Historia del Teatro Español* (2003), i també ha signat monografies i assaigs de consulta obligada: *El fet teatral dins la societat valenciana* (1979), *Passat, present i futur del teatre valencià* (1981) o *El teatre Principal de València* (1986), escrit amb Remei Miralles. Dins encara de l'àmbit acadèmic, ha estat editor, partípic i organitzador de diverses Jornades d'estudi sobre teatre: *Les arrels del teatre valencià actual*, *Dels actors medievals als nostres dies* (2001), *La Mort com a Personatge i l'Assumpció com a tema* (2002), entre d'altres. Amb el seu germà Rodolf Sirera, ha tingut cura de les edicions del teatre de Faust Hernández (1993) i d'Eduard Escalante (1995). En confluència amb la seva tasca pedagògica ha impulsat representacions com ara *La gran Semíramis* (1991) de Virués o la *Fabella Aenaria* (2000) de Juan Lorenzo Palmireno a l'Estudi General de València. En col·laboració amb Rodolf Sirera ha escrit diverses peces de teatre —*Homenatge a Florentí Montfort* (1972), *El capvespre del tròpic* (1977), *Cavalls de mar* (1991), *Silenci de negra* (2000)— i ha intervingut en l'elaboració d'un parell de sèries dramàtiques televisives: *Herència de sang* (1995-1996) i *A flor de pell* (1997). És membre de la comissió científica de la Biblioteca virtual Joan Lluís Vives i codirector amb Xavier Puchades d'*Sticomythia*.

tives com erudites, entre les quals podem citar des d'*Estudis Escènics* fins a *Caplletra* o l'*Aiguadolç*, *L'Espill*, etcètera. És autor de diversos llibres de tema teatral com *Passat, present i futur del teatre valencià*, una monografia sobre les representacions en el segle XIX, i una monografia sobre el Teatre Principal de València publicada el 1986. És editor i partíci i organitzador de Jornades d'estudi sobre el teatre: *Les arrels del teatre valencià actual*, sobre els actors *Dels actors medievals als nostres dies*, sobre el teatre d'Escalante, sobre el personatge de la Mort i l'Assumpció com a tema, etcètera. I són remarcables també tota una sèrie d'edicions, molt especialment, la d'Eduard Escalante. I entre els temes tan diversos que ha tractat podem trobar des dels estudis teatrals de Joan Fuster, al teatre assumpcionista, la Festa d'Elx, el sàinet i el teatre polític valencians, aspectes de l'escenografia del segle XVI, aspectes del teatre medieval, diferents dels que ja he esmentat, el teatre de Palmireno i de Calderón, Moma Teatre i, per remarcar estudis d'altres àmbits, em plau especialment esmentar la síntesi *Història de la literatura valenciana* del 1995, amb un destacat exordi explicatiu dels conceptes de literatura i de valencià i també, entre altres coses, per la utilitat que tenen la seva participació en l'edició de les Actes dels Nocturns de València. Té la paraula ara, doncs, el Dr. Josep Lluís Sirera.

» JOSEP LLUÍS SIRERA És per a mi un plaer, ensems que una gran responsabilitat, intervenir en aquestes Jornades sobre un tema tan obert, tan polèmic, com és el que aquí es debatrà. Fins i tot, no sé si el que puga dir durant els propers minuts es trobarà a l'altura del que hom suposa que ha de ser una *conferència inaugural*; espere, però, que com a mínim puga deixar plantejats alguns problemes i algunes qüestions que pense que poden ajudar-nos durant les sessions. Per aquesta raó, a més, he volgut donar a les meues paraules un to una mica taxatiu, per propiciar el debat posterior. Vull afegir també, abans d'entrar en matèria, que el meu coneixement detallat de la història teatral catalana no és pas complet, sinó que presenta algunes llacunes, raó per la qual és possible que els qui m'escolten troben cridaneres absències o inconcrecions. Recorreré en altres ocasions a exemples extrets del meu entorn teatral més immediat: el del País Valencià i que potser no siguen tan coneguts com jo em suppose. I és que, ens agrade poc o gens, la realitat teatral catalana es troba fragmentada i no hi ha perspectives immediates que la situació canvie.

Passem ja al primer aspecte que, en relació amb el tema d'aquestes jornades, voldria destacar-hi: la *mala premsa* (si se'm permet l'expressió) de què gaudeix el terme *tradicció teatral*. Una mala premsa que, sens dubte, va parella a la del substantiu d'aquest sintagma (*tradicció*), ja siga aquest aplicat al món de la cultura, la política o a qualsevol altra activitat humana. En efecte, defensar avui dia la tradició (ser tradicionalista) no és sempre una bona tarja de presentació. Només quan el terme s'empra en plural (*les tradicions*) o com a adjectiu (*tradicional*) perd una part de les seues connotacions negatives i assumeix una certa càrrega emocional, positiva; contemplada, això sí, des d'una vessant de superioritat, una superioritat del tot semblant a la que caracteritza l'esguard de l'ésser humà actual sobre tot allò que fa part del patrimoni emocional heretat: les tradicions nadalenesques, les festes tradicionals... Un esguard sentimental que podem assimilar igualment al que projectem sobre la nostra infantesa, sobre el nostre passat: farcit de bons (i de dolents) records, de vivències emotives intenses... irrepetibles, però. Mortes.

Per què dic això? Perquè crec, sincerament, que aquest és el primer (no pas l'únic) escull que haurem de superar si volem que la tradició teatral deixi de ser assimilada mecànicament al folklore i arraconada, en conseqüència, a un *apartheid* més o menys asfixiant: programes especials semblants als dedicats a les festes populars, a la *música tradicional*, al folklore en definitiva tal com aquest es difon des dels *media*.

Se m'acut al respecte una primera estratègia per resoldre aquest inconvenient: arraconar el concepte mateix de *tradicció teatral* i substituir-lo per un de més àgil i funcional, per *patrimoni teatral*. Això és el que jo faig habitualment, tot reservant llavors el terme *tradicció teatral* per a aquelles manifestacions que presenten un component estrictament, si val la redundància, *tradicional*. Val a dir: per a aquelles que responen als trets específics amb què la historiografia de la literatura (i de l'art) l'ha dotat de sentit i que són:

1. Assumpció del seu desenvolupament i execució per part de la col·lectivitat (amb la paral·lela desaparició del concepte d'autoria individual i determinada).
2. Vida en multiplicitat de variants, sense possibilitat de determinar filiacions unívocues.

3. Preservació i transmissió en el temps, malgrat aparents desaparicions en diferents èpoques (els períodes coneguts per la historigrafia literària com a *estats de latència*).

Des del que acabe d'exposar podrem parlar de certs gèneres com a tradicionals. El mateix que de certs personatges o situacions tipificades. Obres, però, en el sentit que avui donem al terme, fóra molt més difícil de trobar-ne... almenys si no ens anem a casos tan paradigmàtics i coneguts com les *Passions* catalanes o, en altre ordre de coses, el *Misteri d'Elx*, del que, tanmateix, sobta la seua significativa absència de variants sincròniques. Un recull d'alguns casos interessants, referits al País Valencià, podem trobar-lo en un volum col·lectiu d'esclaridor títol: *El teatre dins la festa valenciana* (confegit sota la direcció d'Antoni Ariño), que és ara per ara l'aproximació més seriosa —que jo conega— al tema de la vigència i el paper de certes formes teatrals (vinculades amb un context festiu molt clar) en el món actual.

Si recorrem, aleshores, a parlar de *patrimoni teatral* trobarem que aquelles connotacions d'inferioritat, pejoratives al capdavant, s'esvaeixen. Almenys en la seua majoria, perquè continuarem topant-nos amb un prejudici de consideració: la *manca de vitalitat* de tot allò que suposadament fa part d'aquest conjunt patrimonial o tradicional. No és cap casualitat, al respecte, que siga una màxima molt estesa pel món universitari la que diu que, per estudiar de debò la producció de determinat artista o escriptor, cal abans que res esperar la seua mort. En conseqüència, afegiria, podríem concloure que el que fem als estudis universitaris d'humanitats és més aviat feina de forenses: *analitzar* (val a dir: desmuntar, separar) un cos quan aquest ha deixat d'alènar. Explicar el passat, el que ja no viu... i deixar la vida, el present, en altres mans: les dels crítics, els assagistes, els periodistes...

És cert que la universitat ha canviat molt durant el segle xx i que l'aparició de noves branques de coneixement (més o menys relacionades amb la sociologia i l'antropologia) ha enriquit substancialment el panorama dels estudis universitaris d'humanitats. I també ho és que els historiadors actuals s'apassionen i estudien la història més recent i immediata i, fins i tot, tracten de fer-hi una mena d'*història projectiva* que en el terreny artístic adquireix tots els trets d'una crítica normativa, tot reemplaçant així en el seu paper unes *acadèmies* inexistents o en franca decadència. Avui dia, per exemple, assistim a l'eclosió d'una gernació de crítics de teatre no sols amb forma-

ció universitària sinó a més professors universitaris. Per a bé o per a mal? No és pas el meu objectiu tractar-hi la qüestió, encara que potser el tema torne a sortir com a fruit de la part final de la meua xerrada, quan em referesca al que cal fer, millor dit: al que fóra bo que des de l'entorn universitari férem.

He parlat de *patrimoni*, podria haver-ho fet també d'*història teatral*. No són, tanmateix, termes sinònims sinó més aviat complementaris. La història del teatre (i de l'espectacle) en les terres d'expressió catalana ens hauria de permetre d'establir les pautes fonamentals per comprendre l'evolució del nostre patrimoni teatral, per conèixer-lo millor i per determinar la seua funció social tot al llarg dels temps. Un programa, sens dubte, ambiciós i que en determinats sectors ha fet progressos molt importants, tot i que a hores d'ara comencen a ser massa cridaneres les llacunes i, molt en especial, l'absència d'una història de conjunt elaborada amb una metodologia moderna i rigorosa.

Que aquesta absència contraste amb els esperançadors inicis de la historiografia teatral moderna catalana és una cosa que ens hauria de posar en alerta perquè anuncia un perill greu: la fragmentació i descoordinació dels estudis monogràfics en mancar un marc que els ajude a relacionar-se, que els coordine. Els grans avenços en la història del teatre espanyol durant el darrer quart de segle són inseparables de l'elaboració de grans síntesis (en forma d'històries del teatre o de diccionaris), així com de visions de conjunt sobre determinats corrents o períodes. Síntesis i visions de conjunt que serveixen no només per construir els marcs acabats d'esmentar, sinó també per detectar carències, planificar estratègies d'investigació a mitjà i llarg termini i, a més a més, per reflexionar teòricament i per posar a prova determinades tècniques i metodologies d'investigació.

Tornem, però, al *patrimoni teatral*, un terme que trobe especialment útil per a unes jornades com aquestes. El concepte de *patrimoni* és, en efecte, inseparable del terme cronològic d'arribada, de la data *ad quem* i que no és sinó el moment present. Les obres i manifestacions que l'integren s'entenen, aleshores, no sols com a parts, o fites, d'una evolució en el temps, sinó com un conjunt de realitats que coexisteixen en un temps i en un espai determinats: el nostre. És a dir: tots els monuments arquitectònics escampats per les nostres comarques es troben igualment presents per a nosaltres, amb independència dels seus diferents moments de construcció o dels seus respectius

estats de conservació. Així és, doncs, com hauríem d'entendre el nostre patrimoni teatral: com un conjunt que manté la seua vigència o, si més no, la seua presència.

Ara bé, com saben els especialistes en patrimoni, aquest no és un conjunt estàtic, sinó que es troba sotmés —com a mínim— a tres processos simultanis: inventariar-lo, restaurar-lo, ampliar-lo. Als quals, dirien els especialistes en planificació geogràfica i urbana, caldria afegir un quart: trobar-li sentit en el món actual. Pel que fa al patrimoni estrictament teatral, del primer procés puc dir que, almenys al País Valencià, ben poc s'ha fet al respecte. No manquen, és veritat, nombrosos estudis locals i catàlegs parcials. Les llacunes i la descoordinació són, tanmateix, molt grans. I com molt bé saben els qui se'n dediquen, es difícil d'esbrinar quan començaran a superar-se. Un exemple: l'ambiciós projecte en curs de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua de crear una base de dades de totes les obres de teatre escrites en català al País Valencià no té data prevista de finalització, però és previsible que es trigue una dècada com a mínim a enllestir-lo.

El segon dels processos és, sens dubte, el més complex i delicat, car els criteris de restauració són, quasi bé per definició, força problemàtics. En el cas concret del patrimoni teatral, pense que per restauració hem d'entendre les operacions de depuració filològica, artística i historiogràfica, però no pas per elles mateixes, sinó per preparar els materials per a la quarta operació enumerada: la de dotar-los d'utilitat en el món contemporani. Atesa l'especificitat del fet teatral (text, però també representació), aquesta depuració exigeix molt més que un bon treball ecdòtic; demana a crits, en efecte, poder disposar d'un *laboratori teatral*, un banc de proves on comprovar la pertinència —o no— de les restauracions operades no tant des del punt de vista de la seua vigència com a literatura dramàtica sinó com a fet de representació.

Ara bé, on trobar aquest laboratori? En cap lloc als nostres països, i aquesta és una més de les múltiples carències que m'agradaria denunciar en aquestes Jornades. Els universitaris que ens movem en el terreny filològic o d'història del teatre ens veiem obligats a treballar de forma teòrica i només excepcionalment podem comprovar damunt les taules si s'ha avançat en una línia teatralment vàlida, si la restauració manté els valors estrictament teatrals o no. En el meu cas, això sols he pogut fer-ho en dues ocasions (una per cada catorze anys d'investigació teatral, si fa no fa). La primera, el 1991, amb el muntatge de *La gran Semíramis* de Virués (amb direcció de Ricard

Salvat), i la segona el 2000 amb la *Fabella Aenaria* de Joan Llorenç Palmireno (amb direcció ara del valencià Juli Leal). Enguany, em trobe immers en la tercera provatura (un muntatge dels *Misteris del Corpus* de València), i el més preocupant del meu cas és que, malgrat l'èxit científic i la bona acollida de públic de cada proposta, la següent ha comptat sempre amb molt menys recursos, cosa que em fa sospitar que si m'embarque en un quart muntatge *de prova* l'hauré de pagar de la meua butxaca.

Altres són les dificultats que presenta la tercera operació, l'ampliació del nostre patrimoni teatral. Perquè el treball de taula en humanitats és més o menys assumible pels projectes I+D, però el de camp, que és tan important com l'anterior (recerca en arxius i biblioteques per exemple) no compta amb suficients recursos, beques o ajuts. I, tanmateix, cal fer-lo; no sols pel que toca al món de l'escriptura dramàtica, sinó a qualsevol dels camps que conformen el nostre patrimoni teatral i que especificaré tot seguit. És clar que amb voluntarisme i vocació es poden fer coses, però no totes les que caldria ni amb la urgència que caldria, atesa la fragilitat de bona part d'aquest patrimoni.

I resta el quart dels processos, el d'*actualització*, és a dir: donar-li sentit en el nostre entorn. Com diuen prestigiosos historiadors de l'art valencians, la restauració de part del patrimoni arquitectònic de la ciutat de València (molt malmés en els darrers temps) ha estat fruit d'haver convertit aquests edificis en seus d'institucions oficials o de serveis públics. Recorrent un cop més a un exemple valencià només conec un cas de restauració d'un teatre privat (l'Olympia de València), mentre que la necessitat de dotar les ciutats i poblacions de salons d'actes ha permés, per sort, la recuperació d'alguns espais teatrals en estat de deteriorament i que, altrament, haguessen estat convertits en solars, cas del Teatre Giner de Carlet.

Els casos acabats d'indicar em duen directament a precisar una mica més allò que entenc per *patrimoni teatral*. Un patrimoni que, recorrent a una recent distribució de la UNESCO, caldria dividir abans que res en *tangible* i *intangible*. El patrimoni tangible el conformen: el repertori d'obres escrites, els locals on s'ha fet i es fa teatre, i els centenars de milers de documents de tota mena (documents-monuments, d'acord amb la terminologia de Le Goff desenvolupada per De Marinis, i documents estrictes, de circulació restringida), documents que

l'activitat teatral ha anat generant tot al llarg de la història. Al seu torn, fan part del patrimoni intangible: el teatre tradicional que es perpetua mitjançant la memòria col·lectiva; els mateixos muntatges i espectacles que perviuen en el record o en les seqüeles que han provocat (cas dels remuntatges). També, per descomptat, els homes i les dones de teatre amb la seua experiència acumulada, les pautes interpretatives que caracteritzen el nostre teatre i, per què no?, els mateixos gustos i inclinacions del públic (i, fins i tot, les seues actituds i tendències receptives: formes d'aplaudir, de manifestar el seu rebuig, preferències de dies i horaris, etcètera). Si tots els grans circs que viatjaven per la Península acabaven fent els Nadals a la ciutat de València era perquè en aquesta hi ha el costum d'anar al circ només en aquelles dates. El Cirque du Soleil semblava que anava a trencar aquesta tendència amb la seua primera estada (època de Pasqua), però en la segona ja va optar significativament per dates acostades al Nadal.

Podem ignorar-hi una part qualsevol, per insignificant que ens semble, d'aquest patrimoni? De cap de les maneres. Tot i que, tradicionalment això és el que s'ha esdevingut, i així a les universitats han predominat els estudis sobre el patrimoni *tangible* mentre que els, més aviat escassos, de segon tipus han sorgit preferentment des de la professió o la investigació local, en un divorci d'energies i línies de treball que en no res ens afavoreix i en el que la universitat té una part important de responsabilitat: poca receptivitat cap als investigadors i les investigacions que es fan fora d'ella, dificultat per establir xarxes i equips d'investigació interuniversitaris, etcètera.

Aquesta necessitat de conjugar esforços és fonamental perquè el *patrimoni intangible*, amb excepcions tan *excepcionals* com la *Festa d'Elx*, acostuma a patir un deteriorament més ràpid que el patrimoni tangible: els éssers humans tenim limitacions biològiques òbvies; per molt estables que semblen els espectacles tradicionals, tothom sap que es troben sotmesos a una evolució contínua (almenys fins que els investigadors, universitaris en gran part, no s'encarreguen de fossilitzar-los amb els seus delers de purisme i arqueologisme); en fi, els enregistraments dels muntatges, tothom ho sap també, només ens retornen una part d'allò que van ser en la realitat, i cal complementar-los amb documentació accessòria, recurs a la memòria oral, etcètera.

Tot l'anterior no fóra més que una reflexió genèrica de no ser perquè pense que aquest patrimoni intangible, tan volàtil al capdavant, és fonamental si volem anar més enllà de l'establiment d'un repertori

teatral català i volem que aquest siga quelcom més que paper mullat. O, amb altres mots: un repertori no el podrem construir exclusivament amb *ics* textos dramàtics; ens mancarà també: les circumstàncies que els van originar, les raons que els van fer triomfar, les pautes interpretatives, etcètera. Només amb això ens trobarem en condicions d'elaborar un repertori que siga quelcom més que un mostrari erudit, i que interesse el públic d'avui dia, que és d'això del que es tracta en definitiva. Un exemple molt concret fóra el del petit *interludi* que Shakespeare situa a l'interior del *Somni d'una nit de Sant Joan* i on fa broma de les representacions gremials contemporànies a l'autor anglès. Si recordem el muntatge d'aquesta obra per part d'Helena Pimenta, trobarem que aprofita l'escena per reflexionar-hi (en clau críticament basca) sobre la multiculturalitat hispànica embarcada en un projecte comú: posar dempeus una obra de teatre. Molt més acordada amb el que comente és la proposta del grup valencià Micalet Teatre que convertia l'intermedi en un homenatge al *teatre valencià* per definició: el sainet; i no pas mitjançant el text (era potser impensable renunciar a la història de Píram i Tisbe), sinó a través de les pautes interpretatives dels actors, perfectament traduïbles pel públic com a pertanyents a l'univers del sainet.

Arribats en aquest punt, podrem entrar en discussions més o menys complexes al voltant de l'abast concret que té el nostre patrimoni teatral. Del que no hi haurà, tanmateix, gaires dubtes, és que la seua situació actual (a nivell d'estudi, aprofitament, conservació) es troba massa lluny de ser satisfactòria a causa del desinterès pels components de la vida teatral als nostres països. O de la seua immensa majoria, si més no. Un desinterès que té múltiples causes, entre les quals voldria aïllar-hi les que em semblen més preocupants.

Hi ha, en primer lloc, un problema de context sociocultural que no podem ignorar de cap de les maneres. Em referesc a l'anòmala situació que vivim, amb una llengua encara minoritzada i on les institucions no han desenvolupat polítiques coordinades de promoció de la nostra cultura. La vida teatral es ressent d'aquesta situació, i potser més que altres manifestacions perquè si encara podem aspirar a un mercat editorial unificat (altra cosa, però, és que aquesta unificació done igualtat d'oportunitats a les editorials perifèriques, que ho dubte molt), en el camp del teatre això no s'esdevé: no tenim una unificació (o uns acords de mínims) que permeta parlar d'un *català*

estàndard teatral, assumible en tot el nostre domini lingüístic. El públic valencià, com el del Principat, reacciona amb desinterès cap a les propostes teatrals que li arriben des d'altres punts del seu domini lingüístic. En el cas valencià, això es tradueix en el fet que la majoria de les companyies catalanes que ens arriben en règim comercial opten per representar les versions espanyoles dels seus muntatges (les excepcions, si fa no fa, són actes institucionals o afirmacions *nacionalistes* dels implicats. Gairebé mai, però, es representen totes les funcions en català), exactament el mateix que fa poc més d'un segle s'esdevenia amb el teatre d'Àngel Guimerà, autor de gran èxit a València... gràcies a les seues traduccions a l'espanyol.

Aquesta situació d'inferioritat té altres conseqüències igualment perverses, com per exemple el *paternalisme* que es projecta sobre el nostre patrimoni teatral. Aquest paternalisme es tradueix en una certa *protecció* sobre l'esmentat patrimoni sempre que no es pretenga qüestionar el seu paper subaltern. Sóc conscient que parle d'un fenomen molt més visible al País Valencià que al Principat, encara que no posaria la mà en el foc per afirmar que no s'hi dóna, tot i que és clar que no es manifesta amb la mateixa força que en terres valencianes.

El paternalisme, doncs, durà a *protegir* aquelles manifestacions teatrals més tradicionals (folkòriques), però renunciarà, millor dit; combatrà, qualsevol intent de fer operatiu, d'actualitzar, aquest patrimoni, d'anar-hi més lluny —en definitiva— de les notes de color local que pot presentar aquest patrimoni, condemnat a la inanitat en tot allò que no siga aquesta funció *antropològica*.

Aquest fenomen té múltiples manifestacions al País Valencià: com la recepció negativa de les propostes renovelladores que en determinades ocasions s'han tractat de fer del *sainet* tradicional. Recorde encara com fa nou anys, amb motiu del centenari de la mort d'Eduard Escalante, se li va encomanar al dramaturg valencià Manuel Molins que programés un cicle de cinc espectacles de petit format amb el títol genèric de *Cent anys de teatre valencià*. S'iniciava aquest cicle amb una obra del propi Escalante i continuava amb peces de Max Aub, Eduardo Quiles, Manuel Molins i Rodolf Sirera. Doncs bé, malgrat la modèstia de la proposta, no van mancar-hi reticències i incomprendions, ni tampoc articles més o menys irònics a la premsa, on es denunciava la suposada pèrdua de temps que representava recuperar un autor tan insignificant i mancat d'interès com Escalante. Protestes i comentaris sorgits, ja vos ho podeu imaginar,

de defensors d'aquesta concepció patrimonialista adés comentada. Per descomptat, no res haguessen dit d'haver-se tractat d'una perpetuació de les lectures rutinàries d'aquest autor... Si l'exemple potser no ha quedat prou clar, afegiré que l'actitud lingüística de qualsevol patrimonialista acostuma a ser l'ús habitual de l'espanyol i només es recorre al *valencià* amb motius folklorics (les falles) o en manifestacions *espontànies* i no intel·lectuals: brofegades, comentaris culinaris, escatològics o eròtics, etcètera.

Clar que ja m'agradaria a mi que aquesta manca d'unificació territorial fóra només un problema de dialectes. De cap de les maneres: la realitat cultural i social dels nostres països de parla catalana és la d'una evolució històrica autònoma, amb uns lligams cada cop més afeblits i en molts terrenys inexistent. I això significa que parlar de *tradició* en termes globals siga una simplificació justificada per raons d'eficàcia, però que no ens pot fer oblidar que potser la forma més productiva de posar dempeus un repertori, o inventariar un patrimoni, teatral, siga partir de la pròpia especificitat, tot renunciant d'entrada a grans síntesis unitaristes forçosament simplificadores, a la recerca d'una convergència posterior d'esforços i tendències. Però això ens duria, ja ho sé, molt lluny.

No és aquesta, tanmateix, l'única conseqüència perversa a què al·ludia adés. Perquè, de forma paral·lela a la disolució dels vincles territorials que he esmentat, la situació d'inferioritat en què es troba la nostra cultura es manifesta també en la disolució dels vincles *intra-culturals*. M'explique: la cultura no s'entén ara com un conjunt orgànic, sinó com una simple juxtaposició de manifestacions autònomes i autosuficients. Una dislocació del *cos cultural*, si val l'expressió, que es tradueix en l'establiment de barreres i jerarquies internes, i on el conservacionisme de tota cultura que es veu amenaçada condemna el teatre, com la televisió, a posicions subalternes respecte del que podríem qualificar *arts majors*. En aquesta concepció, que arrenca del món clàssic, es privilegien en perjudici del teatre (i també de la televisió) formes culturals investides d'un prestigi de segles (per les institucions culturals, la Universitat al seu cap) encara que no gaudesquen a hores d'ara de força com per mobilitzar cap sector quantitativament rellevant de la població: la poesia, per exemple.

La realitat actual, però, té poc a veure amb aquest ordre clàssic de la cultura i caldrà, més tard o més d'hora, encetar un debat al respecte. L'assumpte és força seriós perquè les seues implicacions bé que

ho són, de serioses, en el nostre camp: el contrast entre la tradició literària i la dels *media* s'haurà de traslladar al terreny dels estàndars lingüístics per exemple. En aquest panorama, doncs, el teatre haurà de posicionar-se, haurà de resoldre la seua dicotomia com a *fet teatral* (literatura dramàtica) i com a *fet espectacular* (text espectacular o, senzillament, teatral). Optar, en conseqüència, per uns gèneres o per uns formats, buscar aliances amb altres manifestacions culturals, etcètera. I això no podrà obviar-se de cap de les maneres a l'hora de tractar d'establir un repertori teatral consensuat: amb quins criteris s'escolliran les obres? Per la seua perfecció lingüística i literària? Per la seua adscripció a un gènere suposadament major com la tragèdia o el drama? Pel seu contingut en valors estètics? O en valor *eterns*? O, potser (i ho apunte com una possibilitat no gens menyspreable) per la seua capacitat per distraure, emocionar, divertir?

Clar que, si tots els problemes del teatre en llengua catalana es limitassen als que se'n deriven d'un context sociocultural hostil històricament, em mostraria molt més optimista. Al capdavall, una millora de la situació política hauria de tenir conseqüències immediates. Tanmateix, aquesta millora no resoldrà tots els problemes, ni de bon tros. Hi ha, en efecte, un problema més estrictament teatral que condemna el nostre patrimoni a llanguir pels segles dels segles... si no hi ha un canvi substancial d'enfocament, és clar. Em referesc a l'acceptació (implícita o no) de la *diglòssia* en el terreny teatral, que significa l'acceptació que en realitat no podem aspirar a bastir un repertori realment operatiu perquè ens manquen *clàssics* dins la nostra història teatral; que en allò que toca a l'escriptura dramàtica ben pocs autors i obres nostres podrien convertir-se en *models dignes d'imitació i d'estudi* per a les èpoques posteriors.

Pot semblar això una exageració, però aquesta suposada carència és reconeguda, encara que siga en veu baixa, per gran part dels investigadors i professionals del teatre, que només salven alguns noms, notables sens dubte però excepcionals precisament, amb Àngel Guimerà com a cas senyer. I pocs més.

Què hi ha de cert en aquesta idea? Doncs molt, si fem abstracció de les circumstàncies mateixes que converteixen unes obres i uns autors en clàssics. Vull dir: no tenim clàssics no perquè ens manquen candidats, sinó perquè allò que fallen són els mecanismes per a la seua fabricació. Mecanismes que sintetitzaré en dos. En primer lloc, el

context sociocultural de bell nou, i el segon, la continuïtat històrica (la tradició, precisament) de la manifestació cultural concreta, és a dir: la del teatre.

Pel que fa al primer, recordaré que l'accepció inicial de *clàssic* (tal com va ser encunyat el terme al segle II per Aulus Gelli a les *Nits àtiques*) és la d'una obra literària pròpia de la classe dominant. Són, doncs, les pautes culturals, els gustos literaris i teatrals de la gent *de classe* els que creen els models a imitar.

Al País Valencià, una concepció *classista* d'aquest concepte és particularment clarificadora perquè atés el fet que les classes dominants han viscut d'esquenes (almenys des del segle XVI) al teatre en català, no hi ha hagut forma de consolidar autors ni textos clàssics en aquesta llengua. Al Principat és evident que les coses no han estat ben bé les mateixes, però em sembla innegable que les febleses del context sociocultural a què abans m'he referit poden haver provocat una excessiva dependència d'aquest mecanisme sociològic, que diposita en una classe, o en determinats sectors socials, el paper de *creador de clàssics*.

M'explique: si examinem la història teatral occidental, trobarem que les classes socials dominants van deixar el paper de fixació dels cànons en mans d'instàncies especialitzades, sorgides al seu si: acadèmies, universitats, crítica periodística (aquesta, almenys fins a l'expansió de la premsa anarquista i socialista, de les darreries del segle XIX ençà). Ara bé, la manca o feblesa als nostres països d'institucions que funcionassen com a *àrbitres* o com a intermediaris entre els autors i els receptors, accentuarà la importància d'aquests darrers: és el cas del mecenatge (de la noblesa primer, de la gran burgesia després), tan important als països sense estat, ja fóra la Polònia sota la Rússia zarista, ja a la mateixa Catalunya.

Si aquest fenomen em sembla realment preocupant, el segon factor no ho és menys. A què em referesc quan parle de la manca de continuïtat històrica del nostre teatre? Evidentment, no sols al fet que aquest ha patit etapes, no ja de latència sinó de *decadència* en sentit estricte, sinó també que en els moments de floriment, de recuperació, aquests s'han bastit tot prescindint dels models (possibles) anteriors. Malament pot qualsevol obra aspirar a convertir-se en clàssica si no se li reconeix capacitat modelitzant en èpoques posteriors. I és que els nostres autors s'han reconegut abans en el repertori universal, o en el de cultures implícitament —o explícita— considerades superi-

ors (la francesa abans, l'anglosaxona ara, l'espanyola sempre...) que en possibles models autòctons. La manca de prestigi social, tal com acaba d'explicar, s'uneix aquí a l'absència d'institucions intermedidores que haurien de jugar el seu paper a l'hora d'assegurar aquesta continuïtat històrica.

Així les coses, si ens manquen clàssics suficients com per formar una nòmina, si no homologable, sí almenys presentable, haurem d'inventar-nos-los. Vull dir: establir quins autors, quins gèneres, quines obres concretes poden servir-nos de models. En aquesta tasca recomanaria tenir molt presents les reflexions de Juan Villegas al seu estudi *Por un modelo de historia del teatro*, on posa l'accent en la necessitat de no deixar-se arrossegar pel pes dels que ell anomena *discursos teatrals hegemònics*, i construir, llavors, la història del teatre tot tenint en compte també no sols els discursos teatrals desplaçats i subjugats, sinó molt en especial els discursos teatrals marginats. Perquè, ens agrada més o menys, això és el que és el discurs teatral català enfront no sols de l'espanyol, sinó molt en especial de l'occidental.

Un enfocament així dissenyat tindria un gran avantatge: deixar-nos de comparacions (que sempre són odioses, com ens recorda la dita) i estudiar la importància relativa de les obres que formen el nostre patrimoni des de dins la pròpia història. Una forma pragmàtica d'entendre les coses que té alguns antecedents il·lustres: la col·lecció de les Millors Obres de la Literatura Catalana, per exemple, que pretenia constituir un cànon autojustificatiu de textos, tot prescindint d'epítets grandiloqüents que haguessen palesat aquests deler de comparacions que abans denunciava. En efecte, la selecció es fa des de dins, a partir de la pròpia història literària i sense pretensions de transcendir la seua època: no es parlava, en efecte, d'*obres mestres*, sinó de les millors obres tot conformant una sèrie perfectament contextualitzada.

Si apliquem aquest enfocament ens trobem en condicions, segur, de repensar quins són els nostres clàssics o, com he comentat en altres ocasions, els *clàssics per a un teatre sense clàssics*. La riquíssima tradició del nostre teatre popular pot fornir-nos, per exemple, de moltíssimes obres aprofitables en el nostre context sociocultural, si sabem veure-les fora del seu entorn habitual (el d'una cultura, per a molts, subalterna). De forma semblant, allò que s'anomena equívocament *teatre antic* (i que per a molts altres és sinònim de *teatre mort*) ha de ser repensat en termes creatius, innovadors, perquè en

podem extreure moltíssims ensenyaments i moltíssims models de treball, tant pel que fa a l'escriptura com als muntatges, les pautes interpretatives, etcètera.

Qui ha de repensar, per cert, aquest llistat de clàssics possibles? La resposta em duu directament a la darrera part de la meua intervenció, en què tractaré de reflexionar sobre models possibles d'actuació des de l'àmbit universitari on ens trobem. Compte per a això amb un document inestimable: el que des de l'organització d'aquestes Jornades se'ns ha lliurat prèviament. Un document on, a més d'una revisió sense complacències (que no vol dir sense llacunes) del panorama del nostre teatre, s'apunta un seguit de *Propostes d'actuació*.

Tot i reconeixent el gran valor del document esmentat, voldria començar demanant una distinció, d'entrada, entre allò que han de ser propostes que s'adrecen al món universitari en què ens movem, i aquelles altres que tenen com a objectiu incidir en el conjunt de la vida teatral catalana. Deixaré de costat aquestes segones per a debats posteriors i dedicaré els darrers minuts a les primeres, i que haurien de néixer, si de cas, d'una reflexió més pregona sobre la situació teatral a les universitats que la que es contempla al document inicial.

En efecte, en aquesta reflexió llegim un panorama certament poc encoratjador de l'estat de l'ensenyament del teatre català als centres universitaris. És totalment ajustada a la realitat? Depèn, perquè, si ho mirem del País Valencià estant, no podem oblidar l'existència de professors en plantilla i d'assignatures als plans d'estudi de Filologia Catalana de les universitats de València i d'Alacant. Sense comptar situacions com aquella en la qual em trobe jo mateix al Departament de Filologia Espanyola. I encara que no existisca un Doctorat específic en Arts Escèniques al País Valencià, no podem obviar l'existència a la Universitat de València d'un doctorat on s'inclouen específicament els estudis teatrals, i que té, a més, el reconeixement de «Doctorat de qualitat» per l'ANECA, amb tots els avantatges que això significa. I en altres doctorats valencians de l'àmbit filològic no manquen cursos específicament teatrals...

En un altre ordre de coses, el projecte d'investigació promogut per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua al qual m'he referit adés es desenvolupa mitjançant convenis amb les Universitats Jaume I de Castelló, la de València i la d'Alacant, com a explícit reconeixement de la rellevància que té la investigació sobre el teatre del País Valen-

cià a les universitats del seu àmbit. I la mateixa Acadèmia, amb la col·laboració activa de la Universitat de València, promourà als propers mesos unes jornades de reflexió sobre els estàndards en la traducció i sobre les normes de correcció lingüística dels grups valencians de teatre.

Hi ha, com per altra banda també es reconeix al mateix escrit elaborat per a aquestes Jornades, una «revifalla notable» dels estudis i els assaigs teatrals sobre la realitat teatral valenciana que, sense permetre'ns ser massa optimistes, anuncien un canvi substancial de la situació dels estudis teatrals promoguts des de les universitats o des de les associacions culturals del meu país. Estudis i investigacions que no es limiten, per cert, a l'àmbit imprés car hauria de tenir en compte les noves tecnologies (en especial els recursos en xarxa en forma de base de dades, com la que pot exhibir amb orgull la Universitat d'Alacant), així com altres iniciatives que tampoc no veig convenientment reflectides al document; per exemple, la important tasca dels Centres de Documentació Teatral (a Barcelona o València); tasca important, però que caldria aprofundir encara més, sens dubte, i vincular-la més estretament amb la universitat com s'esdevé ja amb el centre valencià.

Finalment, no hem de menystenir el projecte, encara en fase de discussió, de crear una Facultat d'Arts Escèniques i Música dins l'àmbit de la Universitat Politècnica de València. Proposta que va més enllà de realitats com el títol propi de dansa contemporània de la Universitat Miguel Hernández, el Màster de Gestió Teatral que impulsa la de València, o els postgraus en didàctica teatral d'aquesta Universitat i de la Jaume I...

Per què detallar tot això? Doncs, perquè em fa una mica de por que acabem per projectar les iniciatives cap a fora, sense plantejar-nos primer que són moltes les accions concretes que podem promoure en el nostre àmbit a partir de tot allò, poc o molt, que ja tenim. Accions que considere prèvies per assolir la gran majoria de les propostes d'actuació que tanquen el document de referència. Em permetré d'enumerar-ne unes poques:

1. Acabar amb la secular descoordinació entre universitats. Avui per avui, disposem d'una plataforma unitària, la Xarxa d'Universitats Joan Lluís Vives, molt interessada —em consta— per dur endavant polítiques de col·laboració interuniversitària, ja

sigua en el camp de les publicacions, com en el de la biblioteca virtual; en el dels cursos d'estiu, com en activitats de difusió cultural. Per què no crear una coordinadora que plantege de quina forma podem aprofitar la seua infraestructura per dur endavant projectes d'investigació, d'edició (en paper o de forma virtual: sorprén les poques peticions per digitalitzar textos dramàtics per part dels membres del Consell Assessor de la Biblioteca Digital), de polítiques promoció d'obres i autors en forma de congressos, jornades d'estudi, de mobilitat dels professors...?

Fóra aquest també, pense, el lloc idoni per planificar no sols la tan desitjada *Història de les arts escèniques als Països de llengua catalana* (o potser, millor, a la *Corona d'Aragó?*), sinó també, de forma paral·lela i coordinada, un pla d'investigacions (treballs de tercer cicle, tesis doctorals)... I també, per què no, activitats d'intervenció (jornades, conferències, debats...) en la vida teatral quotidiana. I també, en fi, per aconseguir dur endavant una revisió en profunditat del repertori nostrat o, com jo prefereixc, del nostre patrimoni teatral. Naturalment, també per tirar endavant la «publicació teatral acadèmica» que, com molt bé s'indica al document, no hauria de ser d'àmbit universitari, sinó que, promoguda des de les instàncies teatrals, hauria de tenir un abast més ampli, formatiu i divulgatiu.

2. Sense sortir de l'àmbit de la xarxa interuniversitària: Què fan les nostres aules de teatre? Quin és el seu grau d'implicació en projectes com els que ací es perfilen? I el nostre amb els seus projectes? Podrien esdevenir els laboratoris a què m'he referit abans? Disposen d'un circuit, cert, però es troba suficientment aprofitat? Dissenyen curssets conjunts? Estimulen iniciatives tals com la mobilitat entre les nostres universitats dels estudiants i dels docents interessats pel teatre?
3. Clar que se'm pot dir ara que aquestes propostes xoquen frontalment amb l'estructura actual de les nostres universitats, que primen l'aïllament i, gosaria de dir, fins i tot la desconfiança mútua. I tindrà raó qui diga això, és clar. Però no oblidem que a la nostra mà tenim alguns instruments burocraticoadministratius que no sempre hem sabut (o no hem pogut... o volgut) aprofitar. Per exemple, l'intercanvi fluid d'informació a l'hora de la redacció dels plans d'estudi; les iniciatives interuniversitàries educatives (de segon o tercer cicle; o, ara, de grau i postgrau). O,

fins i tot, l'assumpció del risc (important, però pense que fonamental) de reclamar una àrea de coneixement de teatre, que ens distingís netament dels estudis filològics, encara que això signifiqués compartir espai científic i educatiu amb companys d'històriques, francès, anglès, etcètera.

No oblidem, per cert, que la universitat espanyola viu ara moments transcendentals i, si no ens hi impliquem, correm el perill de la marginació més absoluta. I alguna cosa, pense jo, haurem de dir, al respecte de les facultats d'arts escèniques, uns cops reivindicades i altres rebutjades pels qui n'haurien de ser els principals beneficiaris: les escoles d'art dramàtic.

Ja, ja sé que no tots gaudim del mateix pes específic al si de les nostres respectives universitats, i en conseqüència les nostres pròpies autoritats acadèmiques no sempre ens escolten com cal; però és que aquest pes ens l'hem de guanyar, no ens el regalaran. I aquesta és, al capdavant, la nostra responsabilitat: oferir propostes assenyades i atractives, que interessin no sols les nostres pròpies especialitats, sinó al conjunt de la comunitat universitària i a la societat.

4. En relació amb tot el que acabe de dir, resta, per concloure, un altre tema: hem d'intensificar la nostra presència pública. Difícilment podem ser presos en consideració, per molt justes i assenyades que siguin les nostres propostes, si no gaudim d'una presència i d'una veu que siga entesa per la resta de la societat. Jornades com aquesta són, en aquest sentit, fonamentals ja que en elles prendran la paraula destacades personalitats de la professió teatral. Segur que el que ells puguen dir-nos serà molt més il·lustratiu i rellevant que el que jo ací tracte d'exposar.

Lamentablement, i a diferència del magnífic esperit que anima aquestes Jornades, el que encara predomina al nostre món universitari no és tant obrir-nos a la societat, preguntar-nos què els podem oferir i què els interessa realment, sinó més aviat una actitud a cavall entre el paternalisme i la suficiència.

I no sols per part dels docents, sinó també per part dels estudiants, conscientment o inconscientment convençuts de la seua situació de privilegi: recorde com fa uns anys en unes jornades teatrals organitzades a la Universitat de València, un estudiant que hi assistia va esgrimir com a insult contra un dels membres d'una mesa (jo mateix) que era també guionista de televisió. I és

que li resultava inconcebible que un professor de teatre i autor dramàtic poguera fer també *allò*. Cas aïllat? De cap de les maneres: ni els dramaturgs es troben lliures d'aquesta acusació si se'ls acut fer televisió o un teatre simplement comercial. I, per cert, quants dels nostres col·legues universitaris han escrit i escriuen amb pseudònim aquesta *literatura menor*? El cas més senyer és el de l'autor de *La ciudad no es para mí*, per descomptat. Però no és pas l'únic.

El que feia aquell estudiant no era, en realitat, sinó traslladar la idea, molt perversa però genuïnament universitària i d'innegables arrels clàssiques ja esmentades, de la supremacia de les arts liberals sobre les mecàniques (que té també un altre vessant: la major importància de la ciència bàsica sobre l'aplicada). Fa uns dies, si em permeteu una altra anècdota, i dins el marc del Doctorat de qualitat valencià que he comentat, vam tenir durant una setmana un dels més importants teòrics teatrals del món. No va anar cap dia al teatre.

Més encara: no podem oblidar que el diàleg universitat-societat no pot fer-se tot oblidant l'especial configuració política de les institucions que puguen participar-hi. He obviat, conscientment, tot al llarg de la meua exposició el fet que la col·laboració institucional entre els teatres públics catalans, insulars o valencians és objectivament improbable, raó per la qual qualsevol política de recuperació del nostre patrimoni teatral hauria de plantejar-se, com ja he dit adés, almenys durant els propers anys des de l'especificitat de cada territori. No pas de forma descoordinada, és clar: precisament l'existència de plataformes universitàries unitàries pot ajudar a pal·liar aquesta manca de connexió, de diàleg i sobretot de col·laboració efectiva entre uns i altres.

És clar que, si enfoquem la nostra voluntat d'intervenció en el conjunt de la professió teatral després d'haver aplicat alguna d'aquestes mesures, o d'altres semblants, ens trobarem en millors condicions per establir un diàleg franc i obert amb tots els implicats. Un diàleg l'objectiu del qual serà no sols ajudar a recuperar títols i autors, sinó també contribuir a la seua difusió arreu de la societat. I és que crec que podem debatre molt (i ho farem) amb quines obres hem de conformar el nostre repertori teatral, però de segur que hi haurà unanimitat en el fet que aquest repertori no el volem per cap deler

d'erudició, sinó com un oferiment concret a la pràctica teatral contemporània.

Aquest hauria de ser el sentit de la nostra aportació, del món universitari estant. Amb un tarannà menys acadèmic, si cal, i molt més pragmàtic, perquè no tindria cap sentit, i amb aquesta reflexió acabe, que recances, incomprensions o malentesos de qualsevol tipus provoquen la infrautilització per part de les institucions teatrals d'uns recursos, humans i científics tan importants com els que posseïm —malgrat tot— a les nostres universitats.

Bibliografia

Nota important: Aquesta bibliografia només inclou aquells treballs generals que d'una forma o altra m'han servit per articular el text de la meua exposició. No es tracta, doncs, d'una bibliografia essencial per construir una història del teatre català o un repertori teatral propi. Això explica mancances historiogràfiques importants i que, d'haver pretès de fer una exposició de tipus històric, no hagués negligit de cap de les maneres.

- AADD. *Els Quaderns del Nacional*, 1: *teatre, llengua i fet nacional*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 1997.
- Ariño, Antoni (ed.). *El teatre en la festa valenciana*. València: Consell Valencià de Cultura, 1999.
- Ariño, Antonio. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Berenguer, Ángel. *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1991.
- Corvin, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopedique du Théâtre*. París: Bordas, 1991.
- Fàbregas, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
- , *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978.
- Fuente, Ricardo de la; Amezcua, Julia (dir.). *Diccionario del teatro iberoamericano*. Salamanca: Almar, 2002.
- Huerta, Javier (dir.). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
- Maestro, Jesús G. (ed.). *Theatralia*, 111: *tragedia, comedia, canon*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000.
- De Marinis, Marco. *Capire il teatro*. Bologna: la Casa Usher, 1994.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS, 1998.
- Pavis, P.; Rosa, G. (ed.). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Gaceta, 1994.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998².
- , *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- , *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, 3. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Riquer, M. de; Comas, A.; Molas, J. (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. XI. Barcelona: Ariel, 1986.
- Sala, Jordi (ed.). *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Universitat, 1999.
- Sansano, B. (ed.). *Actes del I Seminari d'Història de l'espectacle teatral*. Alacant: Institut Gil-Albert, 1997.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos, 1997.

TORN DE PREGUNTES

» NÚRIA SANTAMARIA Quin és el concepte que té sobre això que ha anomenat «laboratori»? Quin grau d'implicació hauríem de tenir els acadèmics que no tenim imaginació artística, per entendre'ns, sinó que som «rates de biblioteca» o com vulgui dir-ne, amb les Aules de Teatre?

» JOSEP LLUÍS SIRERA Personalment, el Departament que menys conec jo és el Departament de l'Autònoma de Barcelona. Jo et podria dir, en general, que els universitaris tenim molta imaginació. Això que dius tu que no en tenim i que som «rates de biblioteca», els d'Humanitats de fa anys som «rates» intentant no afonar-nos en el vaixell, és a dir, que hem de tenir estratègies de supervivència. I en tenim moltíssimes. Jo, per tant, comence per qüestionar què hem de fer dels professors o dels universitaris que no tenen imaginació artística. Crec que tenim moltíssima imaginació i moltíssims recursos en aquest sentit. I què es pot fer? Jo et puc posar l'últim cas que he fet: *La fabella Aenaria*. És una obra absolutament desconeguda; efectivament, no crec que haja de formar part de cap repertori —no patiu, no la vaig a proposar. Era una experiència absolutament sorprenent. Naix d'un primer problema, si val l'exemple de contar una mica extens perquè es pugui entendre.

Naix, en primer lloc, d'un fenomen d'impregnació, és a dir, la Facultat de Filologia de la Universitat de València, és una Facultat que, per la seua tradició, la seua trajectòria, és molt jove. Es va crear el 1977. Abans era Filosofia i Lletres. Per la seua trajectòria, han coincidit en aquella Facultat una sèrie de persones de formació o de vocació teatral a diferents nivells. En concret, per exemple, en el Departament de Filologia Espanyola em trobe que sóc autor de teatre, dramaturg i adaptador, crític, etcètera. Un company meu, Antoni Tordera, també Catedràtic en aquest cas, és director de teatre i ha tingut càrrecs de responsabilitat. Ocasionalment, hi ha entrat el meu germà Rodolf, també com a professor associat de Literatura i d'Història del Teatre. Tenim un professor titular que és crític de teatre, que ha estat actor de teatre, etcètera. Tenim una certa gent. Som vuit, nou, deu, dotze professors a la Facultat de Filologia que tenim una vinculació amb el teatre com a escriptura, com a pràctica, fins i tot, com a actuació. Això què crea? Crea, podríem dir, una impregnació en la resta de la Facul-

tat que accepta perfectament la reconversió del Saló d'Actes en teatre, que és el que farem, simplement perquè és una qüestió de pressió.

La proposta de *La fabella Aenaria* naix fruit de la prèvia impregnació: s'ha de fer un congrés sobre llatí humanístic, l'obra és de 1574 i aleshores els professors de Llatí, que no són professors en absolut de teatre, no són professors amb «imaginació artística», perquè cap d'ells n'ha tingut una vinculació —cap vinculació—. Hi ha uns professors de grec que fins i tot fan lectures dramatitzades, però els de Llatí en concret són Filologia pura i dura, com diria «de Llatí», ja coneixeu els professors de Llatí, els nostres col·legues de Llatí, no? Bé, aleshores, són ells mateixos els qui diuen: «Bé, per què no muntem una obra?» Clar, ells d'entrada, proposen aquelles persones que per una vinculació, com puga ser el meu cas, perquè jo he estudiat el teatre del segle XVI i conec a Palmireno en concret, i també a un company meu que es diu Juli Leal que és professor de francès en el Departament de Filologia Francesa i Italiana, que és director de teatre, adaptador, autor ocasional i actor, etcètera. Bé, i aleshores es reuneix un equip, en l'equip ens integrem aquelles persones que tenen imaginació artística que tu dius, però immediatament el projecte s'accepta com un projecte conjunt.

No marginem en absolut els professors de Filologia. Per què? Perquè els professors de Filologia, els professors —et torne la jugada— sense imaginació artística tenen uns coneixements molt grans que poden ser utilitzats i poden ser perfectament útils. Problemes tan obvis com els filològics: l'obra és bilingüe, en llatí i en castellà, amb alguna paraula en català esparsa i, clar, com aconseguir que uns actors, es busquen actors que en la seua majoria són actors semi-professionals, que no han sentit mai una sola paraula en llatí, fasen teatre en llatí? Clar, cal crear un sistema de notació fonètica a partir del llatí i això és un tema que no puc solucionar jo, perquè els meus coneixements són d'Història del Teatre, no de Filologia Llatina i menys de fonètica llatina humanista, i clar això vincula immediatament els professors de Filologia Llatina en un tema que és, com se pronuncia el llatí, com se pronuncia actualment o com es pronunciava el llatí a la València del segle XVI. Problema absolutament filològic, com unes persones de llengua catalana, evidentment, d'expressió catalana amb unes particularitats fonètiques assimilen un llatí humanista, això és un problema filològic, la solució al problema filològic és un problema filològic que té una finalitat teatral.

El laboratori teatral és aconseguir que uns actors que no saben llatí pronuncien llatí com si, efectivament, parlaren llatí des del primer dia. El resultat és francament espectacular. No sols pels actors que sabien llatí, perquè havien après llatí en el batxillerat o en la pròpia universitat, sinó pels actors que no coneixien una sola paraula en llatí. Els problemes no els vàrem solucionar, Juli Leal com a director, jo com a dramaturg adaptador; els varen solucionar els professors de Filologia. Resultat d'això: un dels professors de Filologia Llatina és actualment Director de l'Aula de Teatre. Ha descobert que sí que tenia imaginació artística i que la seva imaginació artística no és dirigir o no és escriure, per exemple. Però sí tenir idees clares sobre allò que cal fer des d'una Aula de Teatre. Potser una Aula de Teatre ha de fer funcions o representacions o muntatges d'aquest tipus: això és un laboratori teatral. En la tradició anglosaxona açò és habitual i normalment els resultats acostumen a ser limitats per manca de mitjans. Però en la tradició anglosaxona hi ha problemes fonamentals per a un professor, i conec molts casos de professors de Literatura de Teatre del Segle d'Or, que es resolen muntant una obra de teatre perquè els propis problemes de la dicció solucionen problemes que l'estudiant o el filòleg pot estar discutint en teoria: el problema del rengloneig, és a dir, de la dicció vers a vers, el problema de l'encavallament, el problema dels accents, etcètera.

Un laboratori teatral és simplement un muntatge d'una obra teatral, no pel resultat final, atenció, sinó pel procés en el qual uns actors van, diguem-ne, descartant solucions. Jo ho he intentat fer i, si no ho he pogut fer, he recorregut a gent de la professió: en un curs que donava a Alacant sobre teatre clàssic, la millor opció no era que sols nosaltres donàrem classes: la millor conferència la va donar Ernesto Caballero, que acabava de muntar en aquell moment *Eco y Narciso*, i la seva classe va consistir a agafar els seus actors i dir «mira, jo no puc dir tal vers si l'actor o l'actriu està en tal situació movent-se, perquè el resultat és aquest», i l'actor o l'actriu en moviment feia impossible una dicció del vers que, llegint el text, sonava millor. Clar, açò és un poc el sistema de treball que se fa, és a dir: quan parle de laboratori, no és únicament el muntatge, és el procés que du al resultat final. Cal presentar un espectacle evidentment i l'espectacle és dir: quina possibilitat real tenien en aquells moments o, simplement, una obra de teatre s'ha dit que és absolutament inútil o no té cap valor o no és teatral, doncs anem a veure-ho, efectivament.

Es pot dir que és una frivolitat. Bé, és una frivolitat, però si tu fas un muntatge i el muntatge l'ofereixes al conjunt de la societat o als espectadors, els espectadors es poden trobar la sorpresa que una tragèdia com el cas de *La gran Semíramis*, que va dirigir Ricard Salvat, que era una tragèdia literalment infumable i puc dir-ho jo, perquè l'he treballat prou, evidentment ben muntada va resoldre tots els problemes que d'alguna forma s'havien estat plantejant durant moltes dècades, perquè amb el muntatge una actriu que feia de protagonista de Semíramis ens donava immediatament l'explicació de com era possible el poder de seducció de Semíramis; açò al text no està, està en el muntatge. Quines persones van intervenir-hi? Bé, van intervenir-hi persones de formació teatral, però un historiador de la literatura d'alguna forma o un historiador del text dramàtic quan llig un text teatral se troba amb una sèrie de problemes. Amb els textos, tindrem problemes, tindrem preguntes i possiblement tindrem també, si som bons investigadors, respostes.

És a dir, evidentment, els professors de Filologia Llatina clar que tenien preguntes, s'havien formulat moltíssimes preguntes de com se pronunciava el llatí a la València del segle XVI, no havien tingut mai ocasió de fer una pràctica. Clar, immediatament, se'ls va posar l'ocasió i la van aprofitar, i tant que la van aprofitar! Van veure el muntatge i van descobrir, efectivament, per quina raó el teatre humanista o el teatre universitari tenia èxit o per quina raó es deia que aquella obra era un antecedent de les comèdies barroques. Ells podien parlar d'això, no havien tingut mai l'ocasió de posar-ho en pràctica, i puc comentar el cas d'un company meu, que és Ramon Rosselló, professor de Filologia Catalana, que molt coherentment passa de fer classes d'Història del Teatre a muntar espectacles de teatre amb els seus alumnes, fa posades en espai però en classe. Jo no sóc tan valent, ho reconec. Ell passa directament a muntar espectacles, a muntar escenes, no sols a discutir una obra de teatre, sinó a representar una obra teatral i Ramon Rosselló té una vinculació amb el món del teatre per descomptat, però no es considera una persona amb el nivell màxim de vinculació amb la pràctica diguem-ne artística, però clar, lògicament si fas teatre acabes d'alguna forma plantejant-te problemes que només pots resoldre amb la posada en escena. La Universitat en aquest sentit i en aquesta mena de *mea culpa* (i aprofite l'Institut del Teatre, el marc en el qual ens trobem), jo crec que desaprofita moltes ocasions de col·laborar amb les Escoles d'Art Dramàtic. Hem fet

esforços: *La gran Semíramis* se va muntar amb una promoció d'actors que acabaven de sorgir en aquell moment de l'Escola d'Art Dramàtic i s'han convertit en els actors de referència actualment. La RESAD en Madrid munta espectacles clàssics i, normalment, convida professors universitaris a participar o a informar els estudiants i a fer cursos previs, especialment dirigits als actors, que han de muntar els espectacles clàssics.

Per a donar una bona classe sobre Història del Teatre no cal ser un director de teatre, cal saber llegir, conèixer la matèria i tindre ganes de donar una classe a uns estudiants que no són exactament igual que els universitaris. Aquí teniu un Doctorat interuniversitari, que jo crec que és una experiència tremendament enriquidora; jo done classe en un Doctorat que no és interuniversitari, és propi de la Universitat, tenim matriculats en aquests moments quaranta persones. En teoria, els professors tenim un màxim de deu estudiants, i tots tenim dotze, tretze i jo tinc un cinquanta per cent d'actors o d'actrius o fins i tots alguns professionals de la professió importants. Jo done classe; els meus companys que donen classe de teatre, però no es dediquen a l'escriptura dramàtica ni a la posada en escena, també donen classe als mateixos alumnes, i l'experiència és tremendament enriquidora, per a uns i per als altres. Eixos professionals allò que fan és ensenyar, sabent com és un estudiant que no ve d'una formació filològica, sinó que ve d'una altra formació. A partir d'eixa acceptació, els resultats són tremendament positius i són professores o professors que donen Història del Teatre com podrien donar Història de la Poesia o comentari retòric de narrativa, comentari narratiu, però els resultats són realment molt importants; es pot fer moltíssim i l'enriquiment és mutu. Tindre un estudiant d'Escola d'Art Dramàtic, un professor diríem que no es dedica al teatre, és una experiència per aquest professor o per aquesta professora realment; jo no sé si n'heu tingut o en teniu. Jo crec que és una experiència molt, molt positiva. Tenen un punt de vista completament diferent i t'enriquixen molt. Crec que açò és una part important: si nosaltres adoptem una posició de col·laboració, de compartir i no de compartimentar. T'he respost molt ampliament, però jo volia ajuntar els dos aspectes, és a dir, podem fer moltes coses i els resultats van per ahí.

» NÚRIA SANTAMARIA Volia aclarir, respecte a les deficiències del document, que és cert que hi són, i ja sabíem que pecàvem de centralisme, però precisament per això ens interessava molt que vingués

gent del País Valencià, gent de les Illes, que, per cert, també s'han excusat perquè per qüestions professionals no han pogut venir.

» JOSEP LLUÍS SIRERA No pateixes que no és una qüestió personal.

» NÚRIA SANTAMARIA No, però és simptomàtic, és clar.

» JOSEP LLUÍS SIRERA Ho he posat com a exemple perquè no hi ha més que clicar o punxar «Xarxa Joan-Lluís Vives», anar universitat per universitat, veure el pla d'estudis i veuràs el pla d'estudis d'Alacant. El vaig explicar a Bilbao fa tres anys, el pla d'estudis que té Alacant, a banda del de València o el de Múrcia, però bé... El d'Alacant té una presència important. No és únicament València que és important. O que es donen postgraus de Didàctica del Teatre a la Jaume I de Castelló i a València. No sé si a Alacant se donen, em fa l'efecte que no. Crec que he fet els deures. Tot això es troba en xarxa, és una qüestió tan simple com viatjar una mica per Internet. Fa deu anys encara era difícil. L'any que ve tindrem els programes, efectivament, en xarxa i podrem saber el contingut de les matèries, fins i tot l'enfocament... És informació pública, accessible immediatament.

No és el problema d'intentar fer-ho per manca de dades, jo crec que és d'alguna forma un cert símptoma universitari, que jo també assumiré com el primer, un símptoma que sempre parlem de la col·laboració, etcètera, però al final, possiblement per manca de temps, per excés de responsabilitats o per excés de burocràcia que és la gran excusa actual, cadascú anem a la nostra, però jo recorde que en la discussió de l'any 2000 dels Plans d'Estudi vaig aconseguir posar-me d'acord amb la Universitat d'Alcalá de Henares sobre continguts de matèries teatrals. A Alcalá de Henares els estudis sobre teatre són molt importants. No vaig fer tots els esforços que calien per connectar amb totes les universitats, perquè la urgència era molt gran i la inèrcia, no ens enganyem, és encara major. Evidentment, jo tinc clar que ara amb els graus i, especialment, amb els postgraus que ens vénen damunt s'han acabat els ensenyaments universitaris. Si no assumim que els ensenyaments són interuniversitaris, ens condemnem... La universitat que no accepte ensenyaments interuniversitaris va a ser una universitat de tercera divisió. No ens enganyem: si no col·laborem i no tenim plataformes unitàries...

Les Humanitats, i dintre de les Humanitats, el sector de la Literatura o el sector del Teatre, encara menys valorat que el sector de la Literatura, va a desaparèixer. Jo ja vos avise directament que la Universitat de València va a lluitar per un postgrau de Teatre interuniver-

sitari, perquè tenim arguments, diríem entre cometes, de pes, independentment del Politècnic i del seu projecte de Facultat. És una ocasió de reflexionar, perquè molts postgraus de teatre a l'Estat Espanyol no van haver-ne, no ens enganyem. Aquí, a Barcelona, teniu molta gent que ha col·laborat amb els nous plans d'Estudis, si no aquí, a la Universitat de Barcelona, i fa uns cursos meravellosos sobre com cal que ens reconvertim; tot el món universitari heu passat per aquests cursos de preparació al nou part, i jo crec que, no ens enganyem, o canviem d'actitud i col·laborem, o tindrem petits cursos molt gratificants, perquè ens permetran viure a nosaltres professionalment, però poc atraients per als estudiants, i el teatre, això sí que us ho puc assegurar, és una de les coses que atreu i que arrossega dins de la branca de Filologia, dins dels estudis humanístics, és una especialitat o una possibilitat que arrossega estudiants si es planteja bé.

» MARIA CAMPILLO No, que no és per contradir la Núria, però tampoc per no tirar-nos excessiva sorra sobre aquesta qüestió de la distinció, que ja sé que és una mica en broma, entre els que tenen imaginació d'una banda i els historiadors o filòlegs de l'altra, perquè, si no recordo malament —jo no sóc professora de teatre—, les Aules de Teatre de l'Autònoma les portaven un historiador de Filologia Espanyola i un historiador de Filologia Catalana i, si no recordo malament, s'hi van fer muntatges com ara la *Fedra* o *L'augment*, dirigits per Sergi Belbel, dels quals va sortir una Laura Conejero. Doncs, *L'augment*, és per a mi, s'ha dit allò d'una superproducció universitària i va ser una producció universitària al millor nivell de les universitats angleses... Vull dir que fer aquesta carregada, aquesta dialèctica entre teoria o el que fa d'historiador, això que dèieu ara, la persona que dona poesia, i la que fa teatre és més fluïda de la que a vegades sembla.

» JOSEP LLUÍS SIRERA Sí, jo crec que sí. I el que comentaves sobre les Aules de Teatre, evidentment. Les Aules de Teatre tenen un circuit. Hem plantejat aprofitar que les Aules de Teatre pressionen per aconseguir un circuit? Hem plantejat realment davant dels rectors de la Xarxa Joan-Lluís Vives, que els muntatges de les Aules de Teatre siguin representats en totes les Aules de teatre de totes les universitats de la Xarxa Joan-Lluís Vives? No. No, ho dic jo ara perquè estiga amb l'Aula de Teatre de València, que conste, i estiga fent un espectacle, que també m'interessa, com també li interessa a l'Aula de Teatre en concret, però jo crec que és una cosa prou òbvia; és a dir, hi ha uns cursos d'estiu que, tal com estan concebuts, tenen poca via-

bilitat, perquè pràcticament, els cursos d'estiu perquè siguem, anava a dir, computables a nivell de totes les universitats de la Xarxa Joan-Lluís Vives s'han d'entregar abans del 31 de març, però normalment els Departaments d'Extensió universitària sempre van amb el temps molt just. Nosaltres fem cursos de teatre, en els cursos d'estiu aquests de la Universitat de València, però clar, evidentment, aconseguir un compromís per part de la Xarxa Joan-Lluís Vives per part d'aquelles persones que tenen pes, això és una altra història, però bé, se té pes de moltes formes, no? Aconseguir un compromís, no sols unes Jornades de Debat, sinó unes Jornades de Discussió sobre la Relació entre les Aules de Teatre a nivells pràctics i per què no un muntatge amb diferents Aules de Teatre? Són coses que se podrien fer o que se podrien promoure.

» JORDI CASTELLANOS Abans dintre del Grec, van programar durant dos o tres anys un espai per a les Aules.

» NÚRIA SANTAMARIA Sí, hi havia un espai, però ja no hi és des que van canviar el director.

» JORDI CASTELLANOS Era un bon espai per establir contactes.

» JOSEP LLUÍS SIRERA Sí, sí. I l'Aula de Teatre de València va actuar al Grec. Aquesta iniciativa ha desaparegut i cap cosa universitària l'ha reemplaçada.

» ÀLEX BROCH Només voldria dir una cosa. Després de sentir i escoltar tot el que seria un projecte d'actuació que articuli tots els esforços que ja s'estan fent i portant endavant en el món acadèmic i en les nostres universitats, trobo a faltar —probablement per la meua pròpia vinculació professional— alguna referència explícita a la casa que ens acull, és a dir, a l'Institut del Teatre. I per dues raons. La primera perquè res del que fins ara aquí s'ha dit a favor del teatre català, del reconeixement de les seves limitacions i mancances i de la voluntat de superar-ho és estrany a les mateixes preocupacions i interessos que mouen els programes acadèmics i les actuacions pedagògiques de l'Institut. I en segon lloc, i pot ser com a més important, perquè per la seva pròpia especificitat i raó de ser l'Institut té unes potencialitats i unes infraestructures que poden ajudar a fer més possible alguns dels projectes que poden estar en joc. En principi estem en camp propi on no cal convèncer a ningú perquè tots participem d'uns mateixos principis i perquè la distància i la diferència entre teoria i pràctica a vegades només representa, físicament, canviar de classe o d'horari acadèmic. Aquesta proximitat i aquesta

interdependència representen assumir la pràctica teatral des de tota la seva complexitat. Per tant, penso que seria un error que qualsevol projecte de relació interuniversitària a través de relacions bilaterals o d'una plataforma com la que ofereix la Xarxa d'Universitats Joan-Lluís Vives no tingués en compte el que representa una Escola d'Art Dramàtic com la que acull l'Institut del Teatre i dels recursos que, com a institució pública, té. Hem de saber, doncs, crear i establir el ponts que facin possible aquesta vinculació i relació a favor d'un treball que ens és comú i no diferent.

» JOSEP LLUÍS SIRERA Els ponts s'han d'establir a partir d'iniciatives concretes i de pràctiques concretes i cada volta seran majors i evidentment amb les Escoles d'Art Dramàtic com he comentat adés, i també amb els Centres de Documentació Teatral. La nostra experiència a la Universitat de València és Teatres de la Generalitat. La Institució de Teatres Públics de la Generalitat de València té un Centre de Documentació Teatral, que ha experimentat un creixement perquè d'alguna forma ha coordinat el seu treball, la seva oferta de materials amb el treball universitari, però clar, a través de què? A través d'una realitat concreta. És evident que és el que cal fer, potser ha quedat una mica esvaït, però sense superioritats per part universitària ni res que se li paregui. És a dir, des de casos concrets i col·laboracions concretes. El cas de *La gran Semíramis* és una col·laboració entre l'Escola d'Art Dramàtic de València i la Universitat de València; en aquest cas, es va muntar en aquest sentit i professors de l'Escola d'Art Dramàtic van ser ajudants de direcció de Ricard Salvat o de formació dels actors amb els alumnes o exalumnes de l'Escola d'Art Dramàtic; és a dir, que possibilitats d'aquestes en tenim i es fan. Professors de l'Escola d'Art Dramàtic donen classe en els cursos de formació extrauniversitària, és a dir, que nosaltres busquem la integració a través de propostes concretes i de realitzacions concretes. Els resultats sempre són molt positius i no cal marginar de cap de les maneres, i menys encara oblidar, que és el que a voltes fem, però clar, en descàrrec puc dir que a voltes nosaltres mateixos a la Universitat de València no és que oblidem a l'Institut del Teatre o a l'Escola d'Art Dramàtic de València, és que oblidem a la Universitat d'Alacant o a la de Jaume I, que està a cent quilòmetres. És un problema nostre, d'una certa tendència a tallar-nos un poc el radi d'acció, però és una opinió, un comentari meu.

» JORDI FONT Aquí hi ha un comentari que falta a la taula, que és que les Escoles d'Estudis Superiors de Teatre i de Dansa avui estan

reconegudes com a estudis superiors i són una Llicenciatura a tots els efectes, però falta encara el pas legislatiu següent que és la prevista Llei d'Ensenyaments Artístics que, entre altres coses, ha de dirimir quin és l'espai organitzatiu concret dels estudis superiors dels ensenyaments artístics superiors. Aquí esteu pressuposant el marc universitari clàssic. Des de les Escoles Superiors d'Art Dramàtic, es tendeix a tenir una altra visió: cal casar la doble dimensió irrenunciable d'estudis teòrics, però també d'estudis tècnics, de laboratori. Justament per això la necessitat, la conveniència, d'un espai d'Estudis Superiors específic, que garanteixi les especificitats de les arts, de l'ensenyament i de la recerca en el terreny de les arts.

Aquest és el tema que en termes d'Escoles d'Estudis Superiors està a l'agenda, a l'ordre del dia. Fa un parell de mesos vàrem aprovar una declaració elaborada des d'aquí que van signar divuit Escoles Superiors d'Ensenyaments Artístics de tota Espanya. Estem en això. No és un tema que estigui decantat, però en qualsevol cas apunta cap a una realitat molt forta, que va en aquesta direcció i que és en el fons la mateixa preocupació que s'ha d'assumir per aquí: com garantir que es donen les docències teòriques i tècniques alhora. El final del procés docent és la producció d'espectacles dins del mateix taller, això ja existeix. Existeix la necessitat d'un règim d'incompatibilitats que no tingui a veure amb la Universitat. Aquí ens interessen, pel que fa a les tècniques, professionals en exercici que vinguin a fer docència, ens interessa el règim d'incompatibilitats, etcètera. Hi ha molts terrenys en què l'ensenyament de les Arts reclama una especificitat de tractament. Jo crec que tot el que estàveu dient ara està bé, però tampoc no podeu perdre de vista aquest element a considerar.

» JOSEP LLUÍS SIRERA Conec bé la història, no sols per haver assistit com a veu discordant externa als Congressos de Bilbao i de Múrcia, sinó també en concret, com ja sabràs, pels meus contactes fluids i bons amb l'Escola d'Art Dramàtic i conec molt la situació. El que passa és que el marc a mi ja no em preocupa si d'alguna forma es va camí, com les escoles de música, de ser universitat o facultat d'una altra universitat. El problema no és aquest. El problema és que en el nou marc al qual anem d'educació universitària, el marc europeu, la solució és el caràcter, no interdisciplinari, sinó d'interconnexió.

No sé ara el nou govern, perquè no està definit, però si hagués guanyat el Partit Popular, nosaltres teníem ja els Decrets de Postgrau damunt la taula i sabíem el que significava i clar. Evidentment, hi ha

una cosa que no canviarà que és el caràcter interuniversitari que significarà eliminar ubicacions o simplement rendibilitzar allò que tenim en les Escoles d'Art Dramàtic com en les universitats en peu d'igualtat, és a dir, en aquest sentit, el que importarà serà fer ofertes atractives, ofertes útils i rendibles econòmicament i defensables davant les instàncies europees de projectes d'estudi. I en això haurem d'estar embarcats universitats, escoles d'art dramàtic, escoles de dansa i tothom, perquè la situació ha canviat en tres o quatre anys, perquè el nostre centre i els vostres centres anirem directament a comparar espais i precisament el que cal buscar són espais de retrobament i espais de confluència entre tots els centres que jo considere que són universitaris. Perquè les Escoles d'Art Dramàtic, amb independència de la seua anòmala situació burocràtica administrativa actual, són centres universitaris perquè imparteixen llicenciatures i nosaltres amb el nostre pla d'estudis acceptem directament llicenciats d'Escola d'Art Dramàtic i els homologats dels antics també a la nova llicenciatura com a estudiants de Doctorat perquè són estudiants llicenciats en peu d'igualtat amb els nostres de la Facultat i aquí està passant exactament igual pel que sé.

» BIEL SANSANO En relació amb el que s'ha comentat sobre la col·laboració de la Xarxa Joan-Lluís Vives (XJLV) i les Aules de Teatre de la Xarxa, vull afegir que la meua curta i episòdica experiència en aquest punt fa que em demane quin és el concepte que els responsables de les Aules de Teatre i de la trobada d'aquestes que organitza la XJLV tenen de teatre català. Potser fóra pertinent d'organitzar, en el marc de les trobades que cada any convoca la Xarxa, alguna sessió que reflexione sobre la funció d'aquestes Aules en l'espai universitari de cooperació i complicitat que vol ser la XJLV i si, en conjunt, s'hi pot fixar un pla de treball biennal, triennal, amb uns punts mínims d'intercanvi, etcètera. O organitzar algun debat sobre el repertori del teatre català, cas que convinguem que aquestes aules poden, periòdicament, esmerçar els seus esforços a reflexionar sobre aquest mateix repertori; o obrir un col·loqui al voltant de si repertori i llengua tenen res a veure, i més en l'esperit o context d'aquesta xarxa universitària. Conec algun responsable que tan sols creu en el repertori universal, un repertori curiós en el qual casualment els dramaturgs catalans mai no troben el moment d'entrar a escena.

S'aixeca la sessió.

TRADICIÓ, REPERTORI I REALITAT TEATRAL

Guillem-Jordi Graells*

D'entrada, voldria demanar als organitzadors d'aquestes Jornades una mica de claredat terminològica, perquè, si comencem confonent tradició i repertori, llegat dramàtic i nova autoria, probablement voldrem tractar una doble problemàtica, amb característiques prou

* GUILLEM-JORDI GRAELLS (Terrassa, 1950) Llicenciat en Filologia Catalana i format a l'Institut del Teatre on ulteriorment també ha impartit classes. Ha publicat nombrosos articles a *Avui*, *Canigó*, *Oriflamma*, *Presència*, *Recull*, *Serra d'Or* i a *El Público*, i és un reconegut especialista en Joan Puig i Ferrer de qui n'ha estudiat força aspectes de la seva producció i l'ha divulgada a través de l'escena (*La dama enamorada* [1982, 2001]) i de l'edició. Va publicar en col·laboració amb Oriol Pi de Cabanyes el recull d'entrevistes *La generació literària dels setanta* (1971), reeditat per l'AELC (1996), ha estat autor de *Guimerà* (1971) *L'Institut del Teatre 1913-1988* (1990), coordinador i coautor de *Fabià Puigserver* (1996), comissari i autor del catàleg de l'exposició *La creació de l'èfimer* (2001) i curador de l'edició de les obres completes de M. Aurèlia Capmany. Al llarg dels anys ha desenvolupat diferents tasques de gestió cultural ocupant càrrecs de responsabilitat en institucions com ara la Societat Cooperativa del Teatre Lliure (1977-1980), l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (1980-1991 i 1998-1999), la Institució de les Lletres Catalanes i ha exercit la presidència de Guionistes Associats de Catalunya (1997-1998). En el terreny de la pràctica escènica, la seva trajectòria a les primeries va estar vinculada als grups de teatre independent, va ser membre fundador de Teatre de l'Escorpí i el 1977 es va incorporar a la Societat Cooperativa del Teatre Lliure on ha estat una peça decisiva de l'evolució institucional i artística d'aquest col·lectiu fins al moment actual. Per bé que les seves incursions en la interpretació han estat anecdòtiques, ha realitzat nombrosos treballs de dramàtica a partir de textos d'À. Guimerà, S. Rusiñol, E. Vilanova, O. Wilde, i ha traduït i adaptat peces de J. Cocteau, P. O. Enquist, N. Simon, E. O'Neill, E. Bond, entre d'altres. També ha dirigit (*Quiriquibú* [1976] sobre peces de Joan Brossa; *L'armari en el mar*, de J. Brossa, etcètera) i ha escrit unes quantes peces originals: *Onze de setembre* (1977), *Damunt l'herba* (1986), *Titànic-92* (1988). Ha treballat com a guionista de ficció (*A can 80* [1982-1983] o *La febre d'or* [1993] amb Gonzalo Herralde). Actualment és vocal de la Junta de Govern del Teatre Lliure, membre de l'equip de direcció artística i codirector amb

diferenciades, tot i alguns elements comuns, sense comptar que qual-sevol dels dos és més que suficient per a una única jornada de debat. Jo tractaré de fer alguna aportació al tema de la tradició, del llegat dramàtic del passat i la seva presència o absència en el repertori actual dels nostres teatres i companyies, deixant gairebé del tot de banda la qüestió de la nova autoria textual.

Fa trenta anys que estic en la professió i, precisament, la meua incorporació a la pràctica va ser a través de la creació d'una companyia independent, Teatre de l'Escorpí, que tenia la voluntat, que va complir en la seva curta trajectòria, de dedicar-se exclusivament a la dramàtica catalana, clàssica i contemporània. Els autors que va produir van ser Guimerà, Brossa, Puig i Ferrer, Benet i Jornet i jo mateix —i perdoneu que m'inclogui entre aquests noms indiscutibles. Provenia del món universitari i havia entrat en el del teatre per dues portes laterals: com a crític i com a professor de matèries teòriques. Ben aviat, però, em vaig deixar temptar pel pas a la pràctica i, en conseqüència, vaig abandonar la crítica —sempre m'ha semblat suspecte estar simultàniament a les dues bandes— i un pas a segon terme de la meua faceta d'estudis, la qual no he abandonat mai del tot, encara que les capelletes universitàries tendeixin a obviar-me.

En la meua pràctica teatral he fet de tot: una mica de director escènic, unes engrunes d'actor absolutament anecdòtiques, molta dedicació a la producció i la gestió —segurament la part menys gratificant, però era el que calia que algú fes en uns determinats moments, i no sé si encara ara, ni que sigui per barrar el pas a tant polític tecnòcrata amb ínfules de «creador cultural»— i, finalment, i sobretot, una llarga dedicació a l'escriptura destinada a l'escena, des de l'autoria més o menys original, la dramàtica de textos clàssics, la traducció, versió o adaptació de textos foranis i un nombre gens menyspreable de feines de difícil descripció o adjectivació.

En aquests anys, he intervingut dos cops en una *Terra baixa* — primer una versió polititzada i polèmica, que fou el meu debut dramàtic, i després per fer-ne un llibret per a una òpera, encara inèdita—, dos cops en textos de Joan Brossa—*Quiriquibú* i *L'armari en el mar*, estrenes absolutes, però no textos nous ni del moment, per

Carlota Subirós de DDT, publicació regular de materials teòrics relacionats amb la programació del Teatre Lliure, i té algunes obres en curs d'elaboració (de *Les quatre nacions* se'n va publicar un fragment el 1988).

tant una estranya barreja de repertori i nova autoria—, en dues ocasions també *La dama enamorada* —amb solucions dramatúrgiques ben distintes—, també dos cops amb textos de Rusiñol —un *Dol d'alivio* quasi privat, per als tallers de l'Institut del Teatre, i *L'auca del senyor Esteve*, al Grec i al Romea. També, una altra estrena absoluta, però mig segle després de l'escriptura, *El 30 d'abril*, de Joan Oliver, i encara un espectacle sobre textos diversos espriuans, *D'Arenys a Sinera*. El més recent ha estat un collage de textos d'Emili Vilanova estrenat amb el títol d'*El pati*. Renuncio a enumerar els projectes que no han passat d'aquest estadi, entre altres raons perquè no sóc capaç ni tan sols de recordar-los tots. Però els projectes no realitzats són el pa de cada dia en el món del teatre o de qualsevol àmbit de creació.

Feta aquesta presentació del perquè em sembla que sóc aquí, i sense ganes d'entrar en qüestions tècniques, perquè em sembla que no és el tema, m'agafo a l'enunciat de les Jornades per engegar el debat: «una tradició dolenta, maleïda o ignorada?». Jo diria que una mica de cada i en grau divers. I intentaré explicar-me. És evident que és una tradició maleïda, però és la maledicció de la «anormalitat». No som, i encara trigarem bastant, si és que ho som mai, un país normal, una cultura normal. Una nació sense dèficits ni malediccions, vaja. I, mentre hi hagi aquesta anormalitat, hi haurà aquest component de maledicció, derivada de la història a batzegades, de la necessitat de recuperar coses una i una altra vegada: recuperar el temps perdut, recuperar la connexió amb el context cultural que ens és més proper o de referència, recuperar el nostre passat. Això ha estat especialment dur i greu, evidentment, des del final de la guerra i durant tot el franquisme, i aquesta em sembla que és la raó fonamental d'una part d'aquest dèficit que tenim respecte de la nostra tradició cultural i ara cenyim-la a la teatral.

D'altra banda, penso que la creació d'una tradició no és espontània en els àmbits de l'alta cultura. Només en la cultura popular, però aquesta té uns altres mecanismes. Per tant, la tradició es crea a partir d'uns instruments, d'un estat d'opinió, de tot un conjunt d'accions que fan que aquesta tradició sigui viva i sigui real. Una cosa és que existeixi un bagatge, un passat, i l'altra cosa és que aquest sigui operatiu, tingui presència i sigui assumit. I em sembla que aquesta tradició encara hi ha hagut pocs instruments per crear-la, per consolidar-la, per difondre-la, que és el fonamental perquè aquesta sigui realment una tradició operativa i no el saber erudit d'una poca gent.

En el cas del teatre català dels últims seixanta anys, hi ha hagut la dificultat que hem hagut de treballar simultàniament en fronts i circumstàncies molt diversos. Ho podríem esquematitzar en dos fronts: d'una banda, intentar tirar endavant, posar-nos al dia respecte de les cultures de referència pel que fa a l'estètica i la pràctica teatral, i de l'altra assumir un passat poc conegut o problemàtic. I em sembla claríssim que s'ha optat sempre, prioritàriament, per la primera de les urgències: fer un teatre competitiu més que no pas enllaçar amb una tradició difícil i conflictiva, poc coneguda per ignorada. Però potser hauríem de relativitzar aquesta ignorància respecte a la tradició teatral amb allò de «mal de muchos, consuelo de tontos». Per tant, fem una mica el tonto i pensem si aquesta és una circumstància que només es produeix en el teatre o en les arts escèniques.

Si agafem la tradició musical, quantes obres del repertori clàssic dels compositors d'aquest país trobem en l'activitat viva, real, present, dels conjunts o solistes de la nostra música? Si agafem una forma cultural més recent encara, i també problemàtica, com és el cinema, no hi ha una possibilitat sistemàtica de veure els clàssics del cinema català, que tanmateix existeix en la seva precarietat. En el cas de la literatura de creació llibresca —ja sabeu que insisteixo a separar el que és teatre de la literatura dramàtica— més enllà d'algunes operacions puntuals, com pugui ser la MOLC, tot i que en aquest sector, el de la literatura —la poesia, la narrativa— la situació estigui millor: és present aquesta tradició literària en la vida editorial normal, comercial, en una proporció semblant a la que ho és en altres realitats culturals properes? Em sembla que no. Si hi ha una certa, tímida, normalització de la tradició en el terreny de la literatura, es deu a unes accions molt concretes en el terreny de l'ensenyament. I, tal com recull el document previ de les Jornades, per la via de la lectura, del vehicle llibresc, hi ha un cert nombre d'obres de la nostra literatura dramàtica que arriben al futur públic.

Curiosament, en canvi, així com des de les autoritats acadèmiques que decideixen els títols de la tradició a difondre, hi ha contactes formals o informals amb el món editorial perquè aquests títols estiguin a l'abast en el moment en què els estudiants els han de llegir, em sembla que no s'ha produït mai el mateix contacte —almenys em consta en els llocs on jo he intervingut— amb les institucions teatrals, amb els teatres públics d'aquest país, per tal que aquests sabessin amb la necessària anticipació quina previsió d'obres teatrals hi ha en el pro-

grama de lectures, de manera que els teatres públics puguin plantejar-se la possibilitat, o fins hagin d'assumir l'obligació, de fer-ne muntatges escènics. Em sembla que és una cosa —i és una petita aportació que faig a les propostes del document— que no costaria massa: posar en contacte les autoritats acadèmiques que decideixen aquests títols amb els responsables del teatre públic, el Teatre Nacional de Catalunya, que és en principi el que hi té més obligació, i potser també el Teatre Lliure, per saber amb prou anticipació aquestes previsions de manera que els alumnes puguin llegir i veure l'obra, i també arribar a poder treballar el llenguatge distint, la creació artística diferenciada que va de la literatura dramàtica a l'espectacle teatral.

Suposo que, respecte a la ignorància sobre la tradició teatral, la temptació immediata és començar a tirar rocs contra la universitat, contra el món acadèmic en general. La gent de teatre solem treure'ns les puces del damunt dient que la nostra ignorància és culpa vostra, que nosaltres no ho sabem... No penso que això sigui la realitat. Penso que, si alguna cosa s'ha fet, més enllà de la poquíssima pràctica de recuperació escènica en el terreny de la tradició dramàtica, l'ha feta precisament el món acadèmic, el món de l'erudició. Ara bé, hem de partir d'un fet bàsic: no és el mateix recuperar autors i textos amb criteris històrics, crítics, filològics i sociològics de la literatura que creure que ja estan recuperats per a ser automàticament vàlids en la seva viabilitat teatral actual. Jo entenc que els criteris del treball acadèmic sobre la recuperació de textos d'autors del passat són bàsicament filològics, però em temo que són plantejaments poc o gens teatrals pensant en la nostra realitat creativa. És més, les propostes, fins i tot les invectives, que arriben des d'aquest món d'investigació cap al món teatral demanant per què no es fa tal cosa o tal altra, sovint allò que demostren és una gran saviesa històrica, sociològica, filològica i literària, però una notable desconexió del context teatral i de les possibilitats creatives del moment.

Quan en Pep Vila, per parlar d'algú que no és present, tira endavant investigacions sobre el teatre de la Decadència, deixeu-m'ho dir curt, no crec que estigui pensant que ens està oferint textos que són vàlids en una proposta de cara a la creació teatral present. Potser, com a molt, pot especular amb la proposta hipotètica que es converteixin en un element incorporat a la tradició popular, de la mateixa manera que el *Ball del Sant Crist de Salomó* es va recuperar i redisenyar en un moment determinat, o que a la Selva del Camp es van

inventar escènica­ment després de segles un misteri assumpcionista, però que això té relativament a veure amb allò que estem discutint. No crec que avui es pugui tornar a dir seriosament coses com les que deia el malaguanyat Xavier Fàbregas en una època en què *matxa-cava* sistemàticament el Teatre Lliure perquè no feia textos catalans, ni d'autor clàssic ni d'autor contemporani. Alguna vegada havia arribat a fer una llista de propostes que li semblaven inequívokes. Proposo que algun d'aquests estudiosos l'exhumi i vegi si, després de tants anys, no ja el Teatre Lliure, sinó el Nacional, ni ningú s'hagi plantejat d'exhumar-ho. I, en algun cas que s'ha fet, em sembla que s'ha demostrat que la proposta no anava ben dirigida. Va ser el cas de *Lo desengany*, de Francesc Fontanella, l'arma llancívola que va utilitzar Xavier Fàbregas per desqualificar un espectacle de molt d'èxit del Teatre Lliure com era *La bella Helena*, dient que en comptes de fer aquella opereta francesa podíem fer *Lo desengany*. Doncs bé, es va fer al cap d'uns anys i no va funcionar. Em sembla que *Lo desengany* té un enorme interès històric, filològic, sociològic, però que avui és un hipotètic producte teatral més que problemàtic.

Per això m'atreveria, essent impertinent com acostumo, a demanar al món acadèmic interessat en la recuperació de la tradició un esforç d'acostament —no diré un reciclatge— a la realitat teatral per tal d'obrir un diàleg, que em sembla que pot ser profitós, entre el món acadèmic i el món de la pràctica teatral. I penso que aquest acostament seu passa per un canvi d'actitud i per un coneixement de la realitat teatral. Penso que avui és injust dir, com jo mateix he dit en el passat, em sembla que amb raó, que els estudis sobre teatre en les facultats de lletres són fets bàsicament des d'un punt de vista literari, perquè sé que hi ha gent que ha incorporat una visió global sobre el fet escènic, però més des d'un punt de vista teòric, semiològic, que no pas d'acostament a la problemàtica, als mecanismes, a les circumstàncies del fet creatiu, veient aquest, no en abstracte, sinó circumstanciat per tots els paràmetres que avui en dia es produeixen en qual­sevol teatre a l'hora de decidir una programació o tirar endavant un projecte determinat.

Hi ha una sèrie d'altres factors coadjuvants a la ignorància i l'allunyament respecte d'aquesta tradició: des del fet que la disponibilitat de textos d'aquesta tradició és molt migrada. Només una dada: avui és impossible d'aconseguir una edició completa, moderna i fiable de l'obra d'Àngel Guimerà, el nostre Shakespeare, i ja no cal dir

de tots els autors que venen al darrere. Ara, els directors escènics, que són els que desenvolupen projectes o els ofereixen, o els programadors no tenen gens fàcil de posar-se a llegir textos clàssics de la tradició per a veure si n'incorporen algun. Han de fer recerques detectivesques o les han d'encomanar a algú, que no necessàriament tindrà la mateixa sensibilitat, els mateixos criteris o els mateixos interessos. I un altre aspecte: potser l'estratègia de recuperació textual per part del món acadèmic no és massa possibilista. Si se'm permet ficar-me on no em demanen, potser caldria menys dedicació a textos antics, interessants des del punt de vista filològic, però que mai no tindran viabilitat com a públic lector, ni com a possible públic espectador, i pensar una mica més en allò que pot arribar a interessar els creadors teatrals d'avui.

Un factor que és molt desencoratjador és el dels hereus dels drets. Si estem parlant d'una tradició mínimament viable, em sembla que és la més recent, la de la Renaixença ençà. I la immensa majoria dels autors viables tenen uns hereus que, sovint, no se'ls mereixen. Em sembla que l'1 de gener proper Guimerà passarà a ser del domini públic, perquè enguany es compleixen els vuitanta anys de la seva mort, i Guimerà encara es regeix per la vella llei de la propietat intel·lectual que establia aquest termini. Però, fins ara, hi ha hagut el tema dels hereus i excuso estendrem en l'anècdota de l'actual hereu de Guimerà. Sovint, el tema dels hereus és sagnant. Sense tenir els drets és molt arriscat, o impossible, fer segons quina programació. I molts hereus no estan oberts a cap proposta innovadora, res que vagi més enllà de la caspa més absoluta. Hi ha hereus, amb raríssimes excepcions, que prefereixen que no es faci l'autor que no pas que «se'l faci malbé». Potser són els néts i van veure al Romea un cop una obra de l'avi fa setanta anys... i no volen que es faci de cap altra manera. És un factor que cal tenir en compte i que no té solució, aquella llei no es pot derogar, i la que l'ha vingut a substituir, si bé ha reduït els terminis per passar al domini públic als 60 anys postmortem, només val per als autors que han mort a partir de 1987. No reclamo pas que es pugui piratejar impunement l'obra dels autors difunts, només em queixo de l'actitud analfabeta i obstructiva de tantíssims hereus, responsables que cap creador teatral vulgui tractes amb l'obra d'aquests autors.

Recapitem. Una tradició dolenta? Jo diria que ni bona, ni dolenta. És primeta, perquè és difícil de trobar-hi amb abundància, suggerència, com a l·laminadura, propostes textuals que puguin ser viables

avui. En qualsevol cas, a l'hora que fem la valoració o cànon de la tradició dramaturgic, hauríem de ser especialment curiosos a distingir entre els valors històrics i filològics d'un text, de la seva vigència i de la seva viabilitat teatral actual. Ningú no dubta de la importància històrica que va tenir Ignasi Iglésias amb el seu teatre i, en canvi, és ben difícil de plantejar avui. Hi ha hagut un intent molt estimable de fer un text iglesià per part del Teatre Nacional, i ha calgut resoldre'l a base d'entrar a sac en el text i de fer no pas precisament el que havia estat el teatre més exitós d'Iglésias. Continuar pensant que Iglésias pot ser un autor de repertori present, doncs, segurament és absurd, més enllà d'alguna recuperació puntual més o menys arriscada. Hi ha autors encara més mítics, més «fundadors», de la nostra tradició, com ara Frederic Soler, que estan pendants encara d'una recuperació, perquè, tot i ser el seu corpus infinitament més gran, també és infinitament més problemàtic, i segurament la viabilitat actual d'aquest autor seria més possible a través dels textos de Serafí Pitarra que no pas del Frederic Soler tardoromàntic, que sí que s'han intentat algun cop sense gaire èxit.

Per acabar, jo penso que tenim la tradició que tenim, i això no diu gran cosa, ja ho sé, però és que no penso que el problema estigui tant en el gruix d'aquesta tradició com en la normalització. En el Teatre Nacional de Finlàndia, a Hèlsinki, he pogut veure —i que consti que no entenc ni un borrall de finlandès— un parell de textos clàssics del seu repertori amb les sales respectives plenes de gom a gom i amb una resposta entusiasta del públic. Tinc la impressió i la sospita que aquells textos, si poguéssim llegir-los, els considerariem de tercera o quarta categoria. Però ells els fan, amb normalitat, perquè hi ha hagut una continuïtat, una freqüentació periòdica d'aquests textos. I així, allà es poden permetre el luxe de fer, posem per cas, un Pompeu Crehuet o un Pous i Pagès amb tota naturalitat.

Entre nosaltres contínuament hi ha operacions de recuperació de la tradició que funcionen en l'àmbit de la cultura popular i tradicional —penso, per exemple, en els castells—, fins a assolir autèntics èxits i mobilitzacions, però, insisteixo i acabo, en el cas de la tradició dramaturgia, aquestes operacions no són tan senzilles, si no existeix una realitat normalitzada en la qual la societat demani productes normals, entre els quals la pròpia tradició dramàtica. I finalment només apuntar un tema de discussió pel qual no tinc resposta. Quan considerem que els autors vius passen a formar part de la tradició? En

Benet i Jornet, per posar un cas emblemàtic, és alhora un autor viu, que està creant nous textos, però ja té al darrere un bagatge de textos que ningú no s'ha plantejat de revisar. Tinc una anècdota al respecte. Quan, després d'haver fet en el Teatre Lliure *El manuscrit d'Alí Bei*, al cap d'un temps amb en Fabià Puigserver i en Pep Muntanyès parlàvem d'un possible nou Benet, vaig fer notar que s'acostaven els 25 anys d'*Una vella, coneguda olor*, i vaig dir que l'hauríem de rellegir i que potser tindria sentit fer-ne una revisió. Quan li vam dir, en Benet se'ns va tirar al damunt i ens va dir «no, no, ja us portaré un nou text que estic escrivint; m'interessa més que poseu en marxa un projecte nou que no pas recuperar *Una vella coneguda olor*». Una cosa molt lògica i explicable, però que no deixa de ser paradoxal.

ARREL D'UNA ASSESSORIA FRUSTRADA.
SOBRE TEATRE I AUTORS CLÀSSICS
I DE REPERTORI

Esteve Polls*

Sóc un home d'escenari, no sóc un home acadèmic, ni de simposis, ni d'actes com el d'avui. No ho he sigut mai. No me n'avergonyeixo. Jo m'he criat a dalt dels escenaris des de molt nano i no me n'he mogut fins ara. I això són seixanta anys d'estar-hi a sobre. D'una manera o altra, seixanta anys d'escenari marquen i tens una línia definida. Perquè, el que estàs fent és teatre, que és el que realment t'importa. Jo no sé si, en el fons del fons, això és una mena de verí que et van innoculant i que després ja no te'n pots desfer i, és clar, acabes només pensant en teatre, com a teatre i dalt de l'escenari. Quan em van trucar per aquestes Jornades, jo, en principi, no volia venir, perquè darrerament porto una càrrega excessiva de frustracions i, potser serà l'edat, vuitanta-un i mig d'anys, i segurament això carrega més de frustracions que d'altra cosa... Però, bé, el fet és que, darrere d'aquesta sèrie

* ESTEVE POLLS (Barcelona, 1923), degà dels directors d'escena catalans, va començar a fer d'actor en el teatre d'aficionats al Centre Moral de Gràcia el 1939 i va debutar com a director l'any 1950 amb *Los esclavos*, de Pablo Puche. Durant els anys cinquanta, va treballar com a director a l'Orfeó Gracienc, a la companyia titular del Romea (va dirigir des de Maria Vila a Núria Espert) i, entre el 1953 i el 1957, a la companyia Maragall. Amb aquesta darrera, per exemple, va muntar *La ferida lluminosa*, de Josep M. de Sagarra. A primeries dels seixanta, per raons personals i professionals, va iniciar una intensa activitat en l'escena llatinoamericana, en la qual se'l considera una autèntica institució: el 1967, va crear el Teatre Nacional Popular de Colòmbia i, tres anys més tard, la companyia de Teatre Nacional de Costa Rica. El 1973 va tornar i es féu càrrec de la companyia nacional Àngel Guimerà, amb la qual va muntar *Las Troyanas*, en una adaptació seva, signada amb pseudònim. Més tard, fou professor a l'escola Antzerri a Donòstia. Entre moltes altres aventures teatrals, el 1984 muntà una *Fedra*, de Racine, a Girona; el 1995, tornà al Centre Moral de Gràcia, on havia començat, també amb *Fedra*, i fa tres anys la portà al Versus Teatre. Darrerament, ha dirigit *Poema de Nadal*, de Josep M. de Sagarra, i *Sagarrianes*. Sagarra és un autor revisitat constantment en el seu repertori. Ha dirigit grans actrius catalanes com ara Núria Espert o Montserrat Salvador. Està a punt d'enllestir les seves memòries.

de frustracions, em vaig decidir fa molt poc a plegar. Per això, quan em van trucar, en principi m'hi vaig negar.

Jo us puc explicar tots els espectacles que hi ha hagut o gairebé tots des del 1950 fins avui. I m'equivocaré molt poc. Tot això no és que ho ignori. A mi, l'escenari. I l'escenari vol dir sortir. Jo he fet una mena d'escrit, que sí que vull dir abans que res: és el que jo penso. He fet un resum meu sobre un fet que m'ha passat darrerament i que sortirà aquí: una assessoria que se'm va demanar en unes condicions molt especials sobre l'estat del teatre actualment en aquest país. M'ha semblat que aquell document que vaig fer en aquell moment podria servir-me per sortir del pas. De manera que ja, sense més preàmbuls, vaig a llegir això i prengueu, com aquell que diu, la bona voluntat. Això es titula «Arrel d'una assessoria frustrada». Comença lògicament dient bon dia a tothom.

Abans que res, voldria deixar clar que no sóc home de conferències, de simposis, de lliçons magistrals, ni de ponències. Això potser explicarà per què dins dels gèneres teatrals el que menys m'interessi sigui el monòleg. Possiblement també es degui a la meva formació gens acadèmica i més aviat d'afeccionat d'una època en què, en els escenaris, encara funcionava l'apuntador o consueta, aquell rar «especimen» que es passava les representacions encofurnat dintre d'aquella mena de ninxo en forma de petxina —d'aquí li ve el nom castellà de «concha» que feia petar de riure als artistes argentins— intentant donar lletra als actors amb la veu més baixa i prima que podia, a fi de recordar-los el text perquè el poguessin dir amb el sentit comú corresponent. Confesso que jo, per sortir-me d'una conferència mitjanament bé, em faria falta l'apuntador.

És per això que avui, a manca d'aquell personatge i per tal de poder-me expressar amb un mínim de coherència amb el que vull dir, m'ho he portat tot escrit —fins i tot el que estic dient— i em limitaré a llegir-ho, procurant, això sí, que se m'entengui. Dit això, que em semblava que havia d'aclarir de bon començament, oblidant-me del trauma del temps que les «granotes portaven sabre», vaig per feina.

«Arrel d'una assessoria frustrada», diu el títol. Què vol dir això? Primer de tot vull aclarir això d'«assessoria», que això altre de la frustració ja vindrà després per si sol.

És cert. Les coses van anar així: un bon dia, cap al mes de juny de l'any passat, és a dir el 2003, després d'una tanda infinita de conver-

ses, diàlegs de sords, monòlegs autobiogràfics recitats a «escoltadors russinyolescos» (recordeu *Els savis de Vilatrista* els que la coneixeu), i altres pèrdues de temps semblants, el senyor Jordi Vilajoana, aleshores Conseller de Cultura de l'anterior Govern, assistit pel seu Secretari General, el senyor Pau Villòria, a instància d'una intervenció del més alt nivell esperonat per una enèrgica protesta meva personal, varen arribar a la conclusió que seria bo que em proposessin, a mi, Esteve Polls, la redacció d'una sèrie d'escrits (set en total) d'assessorament sobre l'estat general de les coses en l'àmbit teatral de casa nostra, escrits pels quals percebria una minsa compensació econòmica —que es van apressar a explicar-me que no era a títol d'almoïna—, que m'ajudaria, si res més no, a palliar mínimament la greu situació que als meus vuitanta anys i escaig travessava, a causa de l'impossibilitat en què es trobaven les autoritats culturals del país d'ordenar que se'm donés pas professional en el teatre oficial català —entengui's TNC—, per la frontal oposició de la Direcció responsable d'aquell centre, que gairebé, des de la seva posada en marxa, s'havia negat sistemàticament a considerar cap dels set o vuit projectes que jo els havia presentat, ni tan sols visualitzar la possibilitat d'una —simplement i tan sols una— col·laboració per la posada en escena d'un —tan sols un— espectacle.

Aquells redactats de «pretès assessorament» —entre cometes—, servirien al mateix temps —tot s'ha de dir—, d'autojustificació pels esmentats senyors, que d'aquella manera haurien trobat una mena de quadratura del cercle, és a dir, salvar d'una part una galta en no veure's obligats a imposar-se a l'autonomia de la Direcció del TNC, fent-los acceptar l'entrada d'una —repeteix, tan sols una— posada en escena d'aquest humil servidor, i salvar també l'altra galta amb aquella mena d'estrany encàrrec que m'atorgaven com a premi —diguem-ne— de consolació.

I vosaltres, o vostès, com vulguin, es preguntaran: «què ens explica ara aquest? A què ve a contar-nos les seves frustracions i rancúnies? Aquí, segons se'ns ha dit, hem vingut a parlar de l'estat actual del repertori del teatre català, i no a escoltar les angoixes d'un molt senyor nostre, que en tot cas, als seus 80 anys, més li valdria asseure's definitivament i tranquil·lament en un silló a casa seva davant per davant de la "caixa imbècil"!»

Els diré que potser tenen, teniu raó, però en tot cas a mitges. Si he explicat tot això, ho he fet perquè, per comprendre bé tot el que ara

vindrà, feia falta explicar-ho. De totes maneres, no hi insistiré: els que per curiositat vulguin conèixer-ho més a fons ho poden fer llegint l'entrevista que el mestre Ricard Salvat em va fer el seu dia i que ha publicat a la revista *Assaig de Teatre*, de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, o, si es volen esperar una mica més, en el llibre de les meves memòries, que espero que vegi la llum — per fi! — pels vols d'aquest Nadal que ve.

El fet és que cansat, esgotat de quasi deu anys d'enviar projecte darrere projecte, carta darrere carta, des de la màxima autoritat —entengui's, el mateix President de la Generalitat—, fins a l'últim «mono», com diuen els espanyols, reclamant la flagrant injustícia que, segons el meu entendre, es cometia amb mi, i, empenyat de suportar totes les «antesales» d'aquest món i de l'altre, em vaig decidir per esgotament a acceptar l'encàrrec de la redacció d'aquells escrits de suposada assessoria, quina dotacioneta econòmica em serviria almenys per anar aguantant tres o quatre mesets —no més— a l'espera que a la meua dona la cridessin de TV3 per fer un paper al «culebrón» en pantalla.

I em vaig posar a la feina. Vaig dividir el treball en cinc temes diferents i un d'ells centrat precisament en l'estat en què es trobava el teatre dit «clàssic» a la nostra terra. És a dir, el teatre que podríem determinar «de repertori».

No estic gens segur del destí que finalment van tenir aquells petits estudis, ni si en tot cas van tenir alguna conseqüència o algun efecte. L'única pista que m'ha semblat a mi una mica significativa és que, recentment, a *La Vanguardia*, va sortir un article del Director del TNC en Domènec Reixach, en què curiosament s'abundava en coincidències de fons i forma amb el que jo deia en el modest estudi que acabo d'assenyalar. Segurament fou una casualitat. En tot cas, des de la perspectiva de tot el que acabo d'explicar, el que sí puc assegurar i asseguro és que, del juny de l'any passat ençà, les coses pel que fa al repertori teatral actual no han variat el que se'n diu gens, i és per això que, en rebre la invitació per intervenir en aquesta trobada que la UAB ha organitzat sobre el tema, després de donar moltes voltes al sí o al no de la meua participació he decidit arriscar-me comptant que tenia mitja feina feta: llegiria —insisteixo, perquè no ha variat gens la circumstància— l'article íntegre que vaig redactar per la Generalitat ara farà un any. Heus aquí, doncs, explicat el títol de la meua intervenció: «Arrel d'una assessoria frustrada».

Abans, però, encara, de començar a llegir l'article un darrer aclariment. En tots els meus anys de professió (seixanta), sempre he tingut fama —justificada em penso— de guerriller, i, més i tot, de personatge que sempre ha fet la guerra en solitari i pel seu compte —una actitud que moltes vegades m'ha portat molts disgustos—. A mesura que els anys han anat passant, la progressiva desaparició d'aquell altre personatge del món teatral que responia a la qualificació de «l'empresari», accentuà de manera definitiva aquest posicionament meu com a guerriller, que m'obligà a una lluita aferrissada i, si més no, a dir les coses pel seu nom, sense embuts, sense pèls a la llengua, vaja! Doncs, bé, aquesta qualitat —si se'n pot dir així— encara la conservo i en l'article d'assessorament que ara llegiré, es fa palesa en alguns moments, avalada encara més pel fet que aquesta sensació de poder dir les coses sense manies s'aguditza quan ja passes els vuitanta anys i escriu, perquè, si no ho fas ara, és molt possible que la biologia no t'ho permeti més tard, Qui avisa no és traïdor, diu la dita. Que quedi clar, però, que mai, en cap moment, no hi ha en les meves expressions cap qüestió personal i que tot plegat el que dic no són més que opinions molt meves que tothom és lliure de no compartir.

I ara sí que va de debò i començo. L'escrit diu així: «Sobre teatre i autors clàssics i de repertori».

És del tot obvi assenyalar que una de les carències més determinants del teatre català, és a dir, el teatre escrit originalment en llengua catalana, és la manca d'existència del gènere anomenat «clàssic», o sigui aquell que, per anar bé, hauria d'haver nascut a les darreries de l'Edat Mitjana, coincidint amb els grans moviments artístics europeus, com el Renaixement i que desembocaren, posem per cas, en el Segle d'Or espanyol o en el *Grand Siècle* francès.

Erudits de casa nostra, com per exemple el Dr. Romeu, en una incessant recerca a les fonts de la nostra literatura teatral medieval, no han aconseguit resultats prou remarcables que ens assenyalin camins més diversos, fora dels de la temàtica estrictament religiosa, com són els coneguts *Misteri d'Elx*, *El cant de la Sibilla*, les diverses *Passions* tan populars i les *Lloes als Sants* o els *Goigs* a l'ingent quantitat de Mares de Déu que poblen la nostra geografia. Res que, des del terreny laic, es pugui semblar ni de lluny als textos d'un Ruzzante, ni tan sols als «mistères» burlescs francesos, ni al miserió «bululú» de les Castelles.

Tot plegat fa que, quan en el nostre teatre, emprem el mot «clàssic» per referir-nos als autors que conformen el nostre ancestre, al marge de l'altra accepció de l'esmentat adjectiu, no podem anar-nos-en gaire més lluny de les mitjanies o acaballes del segle XIX, i així, els noms que ens vénen als llavis, almenys els més coneguts, són els de Robrenyo, Bartrina, Pitarra, Vallmitjana, Feliu i Codina, Conrad Roure, més cap aquí Guimerà, Rusiñol, Iglésias, Maragall, Ruyra, Carrion, Apelles Mestres, més cap aquí encara Pous i Pagès, Puig i Ferrer, Adrià Gual, Moragues, Alfons Roure, Millàs-Raurell i, més endavant, a tocar amb els dits, Sagarra, els germans Soldevila, Pere Quart, Tasis, Almirall, Poblet, i fins i tot les incursions en el gènere melodramàtic de Vendrell i Tàpies, Lorenzo Gàcia i les comèdies absurdes de Lluís Elies o Antoni Vilanova. Potser també hi podríem incloure Lluís Capdevila, i pocs més. Molt pocs més. Capítol a part, és clar, Salvador Espriu i Joan Brossa, Pedrolo, però aquests són una altra història.

Ara bé: per selecció natural, uns quants d'aquells autors són encara memòria viva d'aquesta hipotètica història del nostre teatre; altres, a poc a poc, han anat difuminant-se per la llei del temps, per les modes i corrents renovats, pel poc cas que es fa en les nostres aules col·legials de l'ensenyança del teatre entre els nostres infants i adolescents, i, altres, definitivament desapareguts, per la ignorància que molts dels nostres professionals i àdhuc les altes esferes oficials o privades demostren de la mateixa existència d'aquells autors. S'ha de dir molt clar i molt alt que una inexplicable despreocupació s'ha instal·lat en les mateixes aules dels instituts i escoles d'ensenyança teatral a l'hora de fer arribar la coneixença i l'estudi d'aquells dramaturgs, que es vulgui o no, són, cada un en la seva pròpia mida, pedres fonamentals de la nostra tradició escènica i quina projecció al gran públic hauria de ser, d'una o altra manera, obligatòria i continuada, si no volem que el teatre català com a tal vagi desapareixent absorbit pels «modos» i modes estrangeritzans que no res tenen a veure amb la nostra cultura autòctona.

Colloquem-nos, doncs, en la selecció natural que hem esmentat i trobarem no més de mitja dotzena d'autors, dels que també per la força del costum i, per damunt de tot, per la pressió dels eventuals espectadors —llegeixi's comercialitat—, s'ha fet una selecció de la seva producció, que en el millor dels casos queda reduïda a dos o tres de les seves obres, quina posada en escena es repeteix constantment en els nostres escenaris, fent cas omís de la resta de títols —ben valu-

osos per cert— que romandran en els calaixos i les prestatgeries, i, que per desídia, per mandra o el que és pitjor a vegades per desconeixement dels que els haurien de promocionar, no veuran mai la llum de les «candilejes» privant d'aquesta manera els eventuais contingents d'espectadors de poder-ne gaudir o, en tot cas, poder-los jutjar amb coneixement de causa, contribuint d'aquella manera a la difusió del nostre patrimoni històric teatral.

Podríem, sense por d'equivocar-nos massa, fer una llista que comprendria els següents noms: Pitarra, Guimerà, Rusiñol, Puig i Ferrer, Iglésias... i estirant-nos molt, per poder fer la mitja dotzena, afegir-hi, Sagarra, que d'altra banda s'ha guanyat a pols el qualificatiu de «clàssic».

A continuació, podríem començar a enumerar els títols que s'exhibeixen insistentment dels esmentats autors: de Guimerà, *Terra baixa* i *Maria Rosa*; de Pitarra, *El ferrer de tall*; de Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve* i *L'hèroe*; de Puig i Ferrer, *La dama enamorada*; d'Ignasi Iglésias, *Els vells*, i de Sagarra (el més recurrent de tots) *El Cafè de la Marina* i *L'hostal de la Glòria*. Aquests títols i quasi cap més d'altre són com una mena de «leit motif» quan es tracta de reposar obres del nostre —entre cometes— «teatre clàssic». Paradoxalment, els teatres d'afeccionats (no independents ni alternatius, sinó afeccionats) de l'interior de Catalunya es cansen de posar en escena títols d'aquests autors que mai o gairebé mai no es veuran en els teatres oficials i professionals de la capital.

És ben cert, doncs, que la dimensió del cos real del teatre català és perfectament desconeguda del públic que *a priori* conforma o hauria de conformar el gruix de la gent que va al teatre, i també és cert que cap política no s'aplica des de les altures oficials o privades—, per un dia poder aconseguir aquest coneixement, produint-se d'aquesta faisó i per pura lògica un buit considerable entre el Teatre Català i els seus lògics espectadors. Pregunto: què en farem d'anar coneixent i disfrutant Brecht, Miller, Bernhard, Albee, etcètera, etcètera, si no sabem que els nostres (quins noms fonèticament no ens diuen res perquè són massa casolans) existeixen? Hauríem de mirar una mica més enllà de les nostres fronteres i preguntar-nos si fora possible una sola temporada parisenca de la Comédie, sense un Molière, Racine, Corneille, Musset, Marivaux, Beaumarchais, Rostand, etcètera, entre els «clàssics» de veritat, o un Vieux Colombier, sense Feydeau, Labiche, Roussin, Annouilh, Giraudoux, Achard, Aymé, Cocteau, Cromelynck, etcètera, entre els de més a prop. I aquest examen el podríem aplicar

també a la Gran Bretanya i estem segurs d'obtenir el mateix resultat, i és que a més de Shakespeare, Marlowe, Priestley, Balderstone, Hamilton, Osborne, Coward, etcètera, n'hi ha molts més. Sempre en cartell en el National Theater. I el mateix diem de l'italià de Betti, D'Annunzio, Pirandello, Goldoni, Ruzzante, Alfieri... o, com acabem de veure fa ben poc, De Filippo. Per què no ho fem nosaltres? Hi va haver un temps que això es feia, quan les empreses se la jugaven amb l'exhibició del «repertori», quan hi havia Companyies Titulars, quan es planejaven Temporades de nou mesos i «tournées» de tres, que sumats volia dir treball per un any mínim per als artistes. Algú hauria d'esbrinar quines són les causes que això ja no es faci i, per contra, s'organitzin temporades de sis o vuit dies de durada amb espectacles moltes vegades fills de pares desconeguts; temporades oficials amb data de caducitat anunciada. D'altra banda, sembla com si, seguint desafortadament un cosmopolitisme desesperat, Barcelona, la capital de Catalunya, estigui disposada a perdre la seva catalanitat. Hem d'aprendre que no se'ns ompli la boca amb una suposada capitalitat europea del teatre per la nostra ciutat basant-nos en el fet que hem estrenat 372 produccions en un any. Ja ens hem adonat que això vol dir més d'una estrena diària? Ja ens hem adonat que això significa el més sorollós dels fracassos. L'èxit del teatre sempre s'ha mesurat per la durada dels espectacles en cartell i el contrari això no significa més que, a la curta o a la llarga, la ruïna dels productors i l'atur per als artistes. El retorn a una forma original de «teatre de repertori» semblaria, doncs, aconsellable des de tots els angles. I a més, amb una majoria d'autors nostres.

Es podria adduir quina seguretat de benefici pel públic en trauríem a casa nostra d'una exploració més intensa dins del món dels nostres «clàssics» més destacats. El sol fet d'obrir als espectadors tota la riquesa teatral de què disposem i fer-los-hi arribar amb el màxim esplendor i qualitat ja fóra justificació suficient. Podem assegurar que cada un dels autors que hem assenyalat en els anteriors paràgrafs té, com mínim, una mitjana de sis títols mereixedors d'ésser coneguts i admirats per la nostra gent. Guimerà és evident que no s'acaba amb *Terra baixa*, ni Rusiñol amb *L'auca*, ni Iglésias amb *Els vells*, ni Sagarra amb *El Cafè de la Marina*. I estem segurs que als nostres espectadors d'avui, els espectadors de teatre, els agradaria i possiblement fins els entusiasmaria conèixer-los i conèixer-los ben fets. Sobretot, ben fets.

Perquè aquest és l'altre extrem de la corda. No solament s'hauria d'adquirir una obligació virtual de donar a conèixer autors i títols clàssics desconeguts o injustament oblidats i desenterrar o crear amb textos perduts, enllà dels principis de la nostra poètica, noves dramàtiques, sinó donar-los-hi dalt dels escenaris la dimensió i la qualitat que de per si posseeixen, amb unes posades en escena dignes de la seva intrínseca qualitat dramàtica, és a dir, posar el màxim èmfasi a valorar en benefici de l'espectador aquesta recuperació d'aquell nostre teatre.

Des de la nostra òptica personal —m'atreveria a dir que, en aquest cas, personalíssima—, s'hauria de mirar d'evitar, en la hipotètica realització del projecte de reinstauració que apuntem, l'excessiva presència o fins i tot la influència d'aquesta espècie nova sorgida darrerament en el món de la direcció d'escena, autoanomenada «directors-transgressors», que com és públic i notori basa el seu indiscutiblement meritori treball en un desbordament superficial i oportunista de la imaginació, que anul·la moltes vegades no solament el text físic, sinó fins i tot el sentit i la raó de ser del mateix. L'obra dramàtica hauria d'arribar —sobretot tractant-se d'una recuperació—, en la seva integritat pura i dura i no mistificada per «epatée les bourgeois». Es vol dir amb això que s'han de tallar ales a la inspiració i a la llibertat d'expressió? Radicalment, no. Res d'això. El que vol dir és que, si del que es tractaria fóra de fer arribar a l'espectador el descobriment de textos oblidats, aquell té dret a conèixer tal com són en la seva integritat i no reinventats, per més que es pugui pensar que aquesta fidel recuperació a alguns els pogués semblar simple arqueologia. La gent té dret a assaborir o refusar allò que van escriure els autors originalment, no el que s'hi ha afegit o mutilat, segons òptica del realitzador de torn. En tot cas, diríem que, si els «transgressors» entre cometes no saben o no volen seguir altre camí, aconsellariem que signessin els seus treballs directament, sense amagar-se darrere el nom de l'autor real. És a dir: és ben lícit anunciar *Hamlet* de fulanet de tal sobre l'original de W. Shakespeare; no ho és, al nostre entendre, anunciar *Hamlet*, de W. Shakespeare, mutilat, trossejat, reescrit i, finalment, dirigit per fulanet de tal, situant-lo —és un dir— en una casa de barrets i convertint la seva anècdota bàsica en un conflicte entre un homosexual ple de dubtes, una mare calororra i un oncle macarra, emmarcat tot plegat en una escenografia que reproduïx les andanes de l'Estació de França. I un vestuari dels que venen les

tendes Humana. Es pot dir que el que acabem d'expressar és fora de context i que no s'acostuma a donar gaire sovint. Tot al contrari, creiem que fa temps que sovintaja massa i volem posar com a exemple que ja fa uns anys vàrem presenciar un *Juli Cèsar* a Madrid i en el Teatro María Guerrero, és a dir el teatre oficial, quina versió i direcció signava Juan Antonio Hormigón, prou conegut, qui havia escrit i afegit al final de la tragèdia shakespeareana tres escenes originals seves i les excusava i justificava en el programa de mà dient que Shakespeare, segurament, les hauria escrites, sinó que no li va donar temps! La nostra pregunta definitiva és: per què, si uns textos han superat, per ser com són, tres-cents, dos-cents o cent anys, ara hem de venir nosaltres a mutilar-los, desvirtuar-los i canviar-los? Per què ens sembla que han superat els segles? A nosaltres, per exemple, ja ens estan bé *Las Meninas*, de Picasso, però perquè hem tingut la sort de poder veure i contemplar les de Velázquez! Deixem, doncs, que el nostre públic conegui primer els originals i els assaboreixi. Després, estarà en condicions de valorar, de comprendre tot el que puguem imaginar.

Així i tot, no es pot combregar amb la idea que tot s'hi val, ni es pot córrer el perill que, en el futur, quan dues persones per una rara casualitat parlin de teatre i es preguntin l'una a l'altra: «Ja has vist *La vida es sueño*? L'altre li respongui: “Vols dir aquella que surt un torero pixant?” *Las Meninas* de Picasso no deixen de ser *Las Meninas*...

El més famós dels nostres «transgressors» ha dit un dia: «Shakespeare es fa amb el dit petit». Malament rai! Ens imaginem amb què es pot fer Guimerà o Sagarra?

Deixem aquesta digressió per reprendre el fil d'aquesta petita reflexió sobre els nostres texts «clàssics»: hem arribat a la conclusió, que, davant les circumstàncies que està travessant el nostre teatre, s'hauria d'emprendre urgentment una campanya de recuperació per donar a conèixer a la nostra gent present i futura, tot el tresor que roman amagat en els nostres arxius i biblioteques teatrals. Insistim-hi: urgentment. En aquest sentit, i encara que sigui recurrent, és de tota evidència que s'hauria d'encarregar als nostres teatres oficials o semi-oficials (TNC, el Lliure, Teatre del Mercat de les Flors, Teatre de l'Institut), aquesta tasca de divulgació i de redescobriment, amb l'obligatorietat de la posada en escena d'un mínim de dos d'aquells textos per temporada. Ens sembla que aquesta obligatorietat no significaria en cap moment mediatitzar l'autonomia de decisió de cada un d'aquells teatres, que es nodreixen dels diners públics, ja que es

tractaria d'eixamplar i de dignificar els límits de la nostra Escena Catalana, al servei de la qual van ser alçats aquells edificis en el seu moment. Més difícil fóra, lògicament, fer entrar aquesta necessitat en l'esfera dels teatres privats sense que es pogués adquirir l'intent d'exercici d'una mena de dictadura cultural. En tot cas, i segons l'èxit que acabés tenint aquest treball de recuperació oficial, estem segurs que la iniciativa privada s'hi afegiria de seguida i amb gust. Quant als teatres alternatius, creiem que un augment significatiu de les petites subvencions que reben, aplicat a cada posada en escena d'un d'aquests originals catalans que cabés en les seves mides físiques, els estimularia a provar sort, cosa que estem segurs que el seu públic assidu veuria amb il·lusió. Creiem que es podria establir amb aquells petits teatres una mena com de «quota de pantalla»...

Per acabar aquest modest estudi, ens permetem apuntar un petit llistat que podria assenyalar un primer camí per aquest projecte de recobrament i recuperació. Per exemple:

1. De Guimerà, títols com *La reina jove*, *Gala Plàcidia*.
2. D'Ignasi Iglésias, *Els vells*, *La llar apagada*.
3. De Rusiñol, *El bon policia*, *La bona gent*.
4. De Carles Soldevila, *Bola de neu*, *El tinent Mondor*.
5. De Ferran Soldevila, *L'hostal de l'amor*, *Dom Joan*.
6. D'Adrià Gual, *Misteri de dolor*, *Arlequí*, *Donzell qui cerca muller*.
7. De Sagarra, *Marçal Prior*, *Els comedians*.
8. De Maragall, *Nausica*.
9. I etcètera, etcètera, i una cinquantena d'etcèteres més.

Afegim-hi, de propina, les dramaturgies que bons autors teatrals podrien treure de textos d'Ausiàs March i poetes semblants de la seva època.

He deixat per al final, i perquè els considero contemporanis i per tant candidats per dret a pujar a les llistes obligades d'un teatre nacional de repertori, els autors de les darreres generacions com ara Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Terenci Moix, Jordi Teixidor, Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Sergi Belbel, i altres, dels qui sempre, el que es diu sempre, hi hauria d'haver una reposició en cartell.

Barcelona, juliol de 2003
Signat: Esteve Polls i Condom
Director Català de Teatre

Aquest era l'escrit d'assessoria que sobre el tema del teatre clàssic i de repertori vaig presentar en el seu dia a la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. He dit que al final parlaria del component de frustració que el va acompanyar i que encara l'acompanya. No m'estendré: el fet és que, d'aquest modest escrit ni dels altres que l'acompanyaven, mai més no se n'ha sabut ni gall ni gallina, el que traduït al meu llenguatge em referma en l'opinió que, en la meua opinió —valgui la redundància—, no va servir ni ha servit per a res i que l'encàrrec tot plegat no fou sinó l'excusa oficial per intentar tapar amb una almoina una flagrant injustícia. Que hi farem! Haurem de continuar fent feina de guerrilla. Us agraeixo profundament la paciència que heu tingut a escoltar-me. Gràcies.

Barcelona, 30 d'abril de 2004

SOBRE LA INSTITUCIONALITZACIÓ,
LA TRADICIÓ DRAMÀTICA
I LA BASE SOCIAL DEL TEATRE CATALÀ:
UNA PERSPECTIVA HISTÒRICA*

Enric Gallén**

Entre la coneguda proclama de modernització, que va defensar Alexandre Cortada a *L'Avenç*, el 1892, i la crisi de 1911, l'escena catalana va viure dues dècades carregades de bones intencions, d'ambicioses expectatives sobre el seu desenvolupament i estabilització que, no pas gratuïtament, es van començar a qüestionar a l'inici de la segona dècada del nou segle. Perquè els propòsits del recorregut regenerador del teatre català no van ser fàcils d'acomplir en la seva tota-

* Aquesta ponència ha estat feta en el marc del projecte BFF2002-02481, subvencionat pel Ministerio de Ciencia y Tecnologia i el fons FEDER de la Comunitat Europea.

** ENRIC GALLÉN (Barcelona, 1951). Crític i historiador del teatre, Doctor en Filologia Catalana des de 1983 i catedràtic de Literatura Catalana des de 1997, és professor de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra. És autor d'*El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)* [1985, premi Jaume Massó i Torrents 1985], i coautor, amb Jordi Coca i Anna Vázquez, de *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)* [1982], i coeditor, amb Manuel Llanas, Manuel Ortín, Ramon Pinyol i Pere Quer, de *L'art de traduir* (2000). Especialista en teatre català modern i contemporani, col·laborà en la *Història de la literatura catalana* dirigida per A. Riquer, A. Comas i J. Molas, *Josep Maria de Sagarra, home de teatre* (1994) i *Guimerà 1845-1995* (1995), amb aquests dos darrers ha obtingut el premi de la crítica teatral de Barcelona 1995. Ha tingut cura de l'edició de *Sis peces de teatre breu* (1993), *Memòries teatrals*, de Narcís Oller (2001) i, amb Miquel M. Gibert, de *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text* (2001), entre d'altres. Ha col·laborat, com a crític de teatre, a *Diari de Barcelona* (1988-1990), la revista *Escena* (1989-1990 i 1993-1994), el *Quadern d'El País* (1988-1993) i el suplement de Llibres d'*El Periódico* (des de 1998). Ha estat membre dels premis nacionals de Teatre i Nacional de Literatura, com també dels premis nacionals de Cultura del 1997 al 2003, i dels consells assessors d'*Els Marges* i d'*Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Ha format part del Consell d'Assessorament Artístic i del Consell de Publicacions del Teatre Nacional de Catalunya (1998-2005).

litat. Del procés endegat al llarg de vint anys, voldria remarcar ara i ací uns quants aspectes que n'evidencien la complexitat.

En primer lloc, la dificultat o la incapacitat d'institucionalització pública del Teatre Català, amb referents contrastats i coneguts a l'època de cultures minoritàries com la noruega o la irlandesa, que amb diferències ho havien aconseguit. Una manca d'institucionalització que, en primera instància, obeïa a la peculiar situació social i política catalanes, caracteritzada per la manca d'objectius i sobretot de resolució de determinats sectors. Com a exemple, la proposta de creació d'un Teatre Municipal, el 1907, a càrrec de Lluís Duran i Ventosa, regidor regionalista a l'Ajuntament de Barcelona, que va generar un important debat a la premsa, però no va arribar a comptar amb el suport incondicional i/o necessari ni de la intel·lectualitat ni del conjunt de la classe política catalana de l'època.¹

En segon lloc, no es pot obviar que els esforços d'actualització de l'escena catalana professional endegats bàsicament pel grup modernista no van aconseguir mai el necessari i imprescindible suport dels sectors més acomodats —la burgesia, en un sentit estricte— de la societat catalana i, concretament, barcelonina. En el fons, aquests estaments no van deixar de mostrar mai el seu distanciament ideològic, la seva indiferència o la seva falta de curiositat cultural davant tant de les programacions regulars de l'escena catalana professional com davant de muntatges de més ambició artística: els realitzats pel Teatre Íntim o pels Espectacles-Audicions Graner.

En tercer lloc, els esforços d'adequació i de concessió dels escriptors modernistes al públic, en regularitzar la seva presència al teatre Romea a primers de segle, van rebre la resposta crítica de la intel·lectualitat noucentista, representada per Xènius i per Josep Carner. En aquest sentit, només cal recordar la coneguda *Lletra a D. Narcís Oller*, on, a més de relacionar determinats autors com Iglésias, Rusiñol o Guimerà amb el teatre Romea —«una *curiositat*, una singularitat ètnica, una Horxatería Valenciana, un Forn de Sant Jaume»— en «perill» de desaparèixer, Carner parlava de «l'impossibilitat de qu'en la nostra època constituent se pugui fer un Teatre Nacional. Hi haurà admirables poetes, enginyosos novel·listes qui

¹ Es pot veure una relació del debat periodístic dins Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins* (Barcelona: Institut del Teatre, 1999), p. 217, nota 17.

crein obres de gran valor, isolades; però evidentment si la Nació s'organisa ara totjust, si les gents ciutadanes estàn en periode d'aleació, si la Poesia no ha arribat encara a la creació d'una especial Mitologia nostra y al *empoignement* complet de la llengua, el Teatre en tant que institució solemne d'una raça, el Teatre que necessita palpatar d'una plètora de civilització, el Teatre que s'assoleix quan una niçaga humana ha arribat a prou majestat per imposarse a l'universalitat de llochs y de temps, no pot existir entre nosaltres».²

En quart lloc, l'aposta d'una colla d'escriptors de diversos interessos i procedències literàries per la creació d'un teatre poètic, el 1908, no va arribar tampoc a prosperar o, si més no, no va donar els fruits —els textos dramàtics de qualitat— que s'esperava.

Certament, la manca de suport a la modernització de l'escena catalana per part dels sectors polítics dominants havia estat un tema recurrent de determinats sectors intel·lectuals des de començaments del segle xx. De forma incisiva i brillant en va parlar Emili Tintorer en una sèrie d'articles publicats a *Joventut*, el 1906, on, entre altres aspectes, es mostrava molt contundent i clar a l'hora de precisar l'abast social del públic del teatre Romea: «no es possible cambiar a aquell publich de vehinat y de *societat* els llurs gustos y aficions francament burgesos, ni seria fàcil arrojegarhi el públich intel·ligent de Barcelona qui, quan per excepció hi va, s'hi considera estranger. Y en fi, com a conseqüència de tot això no es possible exigir de la empresa que faci allí dins una revolució —puig una verdadera revolució fóra necessaria— perque indefectiblement fracassaria. El teatre Romea per son origen, per ses condicions materials, per sa historia y per tota mena de tradicions artístiques y econòmiques, té la seva vida lligada ab la vida de la antiga bona menestralia barcelonina».³ Semblantment, quan es va començar a parlar del projecte d'un Teatre Municipal, el modernista Josep Aladern exposava: «Lo que s'ha de fer, aquí, es cultura d'espectacle, sobretot en les classes altes y acomodades, que encara no tenen una noció, llevat d'algunes escepcions que tots sabem, de lo que es l'art escènich. Lo que s'ha de fer, es fomentar l'amor al espectacle verament artístich en lo teatre, fent que aquets se vegin concorreguts, y que la meteixa concorrencia

² Josep Carner, «Lletra a D. Narcís Oller», *Empori*, núm. 7 (gener-juny de 1908), p. 5-7.

³ «De Teatre Català», *Joventut*, núm. 345 (20-IX-1906), p. 596.

estimuli a les empreses a organitzar bones companyies; que'ls autors que valen se vegem compresos y aplaudits pels públichs intelligents y degudament recompensats pels empresaris, y no ho duptem, quan aqueix públich hi siga, base de tot Teatre, quan aquest vol actualitzar-se, quan aquest públich busqui ab amor lo colisseu del art dramàtic català, aleshores com un regulador del nostre moviment teatral sorgirà senç cap esforç lo Teatre Municipal català que ara s'intenta crear vanament, y més que Municipal se podrà dir Nacional, perque serà tot Catalunya la que s'interessarà per l'existència d'un temple hont se consagri la puresa de nostre art dramàtic. Barcelonins, catalans, poderosos y acomodats, preneu exemple en aquest poble baix y un poch menestral que s'atropella per entrar als nostres teatrets de genre espanyolista y alegre. Aquestes classes, oriundes de les demés regions d'Espanya o infeccionades per lo flamenquisme, en lo teatre petit hi senten quelcòm de lo seu, hi veuen lo seu art, l'art que ells comprenen y'ls plau, y mireuvos com aquets no'n senten necessitat de cap teatre municipal. Ells tenen un, dos y quatre colisseus hont poden anar a delectarse contemplant obretes que són verament notables en son gènere, que responen molt per sobre del gust y comprensió del seu públich. Què podriem pagar, donchs, nosaltres catalans amants de nostre art, de tenir un públich tant entusiasta de lo nostre? No podriem estar contents de veure mitja dotzena de teatres ab ses portes obertes anunciant la 300^a representació de tal o qual obra, y obres que estessin molt per sobre de nostre alcanç intelectual o artístic? Aleshores sí que no'n sentiriem necessitat del teatre municipal, y si's creés, expontaniament, no seria *Municipal*, sinó *Nacional*, que es quelcòm més significatiu. No cal parlar, donchs, del Teatre Municipal mentres lo *Romea* estiga convertit en una societat d'*assiduus* concorrents rient ab les espatotxades d'autors iliterats y al *Principal* hi vagen a distreure'ls infants les families acomodades, perque'l mal temps no'ls hi permet portarlos al Park a veure les feres. Estem molt avançats respecte a altres aspectes del nostre renaixement, mes en lo Teatre Català encara som al donar los primers passos».⁴

Davant d'aquest panorama, quan el 7 de febrer de 1911, l'empresa del teatre Romea —que també gestionava el teatre Principal— va anunciar que per raons econòmiques deixava de represen-

⁴ Joseph Aladern, «L'Adrià Gual y'l Teatre Municipal Catalá», *Enciclopèdia Catalana*, núm. 6 (19-1-1908), p. 2.

tar teatre en català i passava a fer-ho en castellà, no feia res més que ratificar una crisi anunciada: la de la difícil evolució, projecció i consolidació social del nou teatre català sorgit en el tombant de segle. Un teatre que, tot i haver-se acomodat als gustos del públic, assistia en aquells moments de forma impassible a un progressiu arraconament de la dramaturgia autòctona en benefici d'una política de traduccions i adaptacions, de caràcter sobretot comercial, que promovia Ramon Franqueza, l'empresari del local.⁵ Precisament, va ser aquest qui, en prohibir que es fessin al teatre Principal els assaigs de *Flors de cingle*, d'Ignasi Iglésias, va desencadenar l'alarma final dels nostres autors. Aquests de manera immediata van intentar de rectificar el rumb aders creant el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans amb un (si més no aparentment) notable recolzament del gremi.⁶ L'onze de setembre, davant de les dificultats de regularitzar una temporada estable de teatre català, el dramaturg Ignasi Iglésias, tinent d'alcalde pel grup d'Esquerra Catalana a l'Ajuntament de Barcelona, va fer la proposta d'instituir un teatre «que, àduc essent constituït per l'iniciativa d'aquest Consistori, sigui degut a la cooperació de totes les forces culturals catalanes. Per això acudirà a les Diputacions de les quatre províncies, als principals Municipis, a les grans societats d'ordenació privada i àduc a l'Estat espanyol, com representant de les terres de llengua catalana», i concloïa demanant el vot al consistori «per a subvencionar l'institució d'un "Teatre Català" en la ciutat de Barcelona, pessetes 1.500.000».⁷ La proposta d'Iglésias no va ser, però, sotmesa a consideració per part del consistori, entre altres raons, perquè, segons que sembla, no era prou meditada: «Avui és un milió i mig que's convertiràn després en quatre, i això ja no potser. Que's formi en la primera sessió ordinària que tinguem una comissió especial encarregada d'estudiar aquest assumpte i contentem-nos votant una subvenció per a una empresa de Teatre Català. (Va votar-se la consignació de 30.000 pessetes per a subvencionar la tempo-

⁵ Ramon Pinyol i Torrens, «Autors contra traductors en la polèmica sobre la crisi del teatre català de 1911», dins *Miscel·lània Segimon Serrallonga* (Vic: Universitat de Vic / Eumo, 2001), p. 157-177.

⁶ Vegeu J. Arolas i Fatjó, «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Comentaris a la primera prova», *El Teatre Català*, núm. 14 (1-VI-1912) p. 7-10; núm. 15 (8-VI-1912), p. 6-10; núm. 16 (15-VI-1912), p. 8-10 i núm. 17 (22-VI-1912), p. 6-7.

⁷ Reproduït dins Francesc Curet, «La municipalització del Teatre a Barcelona. Antecedents i Comentaris», *El Teatre Català*, núm. 189 (9-X-1915), p. 662.

rada del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans al Eldorado».⁸ Dies després d'aprovar la subvenció, es va crear una comissió especial encarregada de realitzar els estudis necessaris per a la creació d'un edifici dedicat al Teatre Català, i es va convidar també la Diputació de Barcelona a col·laborar-hi, alhora que se li demanava que nomenés els seus representants de cara a la constitució d'una comissió mixta: «La comissió mixta va quedar constituïda i foren celebrades diverses reunions, però el 31 de desembre de 1911 va cessar l'Ajuntament de què formava part Ignasi Iglésias, i l'expedient va quedar arxivat *in aeternum*, com tants d'altres. L'únic resultat pràctic fou la concessió d'una subvenció de 30.000 pessetes al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans».⁹ Així les coses, en el decurs de dues temporades, l'experiència del Sindicat no va acabar de quallar des del punt de vista artístic, i va rebre des del primer moment determinades mostres de manca de suport i fins de rebuig del sector.¹⁰

⁸ *Ibidem*, núm. 190 (16-X-1915), p. 674.

⁹ Francesc Curet, *Història del Teatre Català*, p. 546. El Sindicat va rebre també el suport econòmic «d'homes tant significats, tant representatius com els següents: senyor comte de Güell, don Josep Collaso, don Ildefons Suñol, don Raimond d'Abadal, don Jaume Carner, senyor comte de Lavern, senyor marquès d'Alella, don J. Ventosa Calvell, don Josep Llimona, don Pere Milà i Camps, don Oriol Martorell, don Romà Fabra, don Lluís Plandiura, don Joaquim Cabot, don Eduard Calvell, don Josep Mateu, don Miquel Fargas, don Joan Garriga i Massó, don Trinitat Monegal, don Ignasi Girona, senyors Conde, Puerto i Companyia, don Josep Serra, don Angel Amat, don Francesc Planas, don Joaquim Morelló, don Nicolau Juncosa, i molts altres que ara no'ns venen a la memoria.» («El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *El Teatre Català*, núm. 1 [29-II-1912], p. 4-5).

¹⁰ «Cal confessarho y dirho ben alt: el públich de Barcelona avuy està molt per demunt de gran part dels autors sindicats. Per Barcelona, en poch anys, han passat les obres millors de tots els teatres del mon. Traduhides o no, han passat y han ferit al públich, que'ls ha fet grans èxits. Y aquestes obres y sos autors, y fins les companyies que les representavan, han educat molt més al públich que'ls nostres autors casolans y innocentets. En una paraula: el públich no ha anat al Eldorado porque ni tant sols s'ha près la pena d'interessarse per lo que hi feyan. Li ha bastat saber qu'era teatre exclussivament català pera mirarho amb recel y no acostarshi. Es trist, però es veritat: es un fet innegable, devant del qual cal confessar que tota la culpa es dels propis autors y dels seus companys de premsa. Tots, tots l'han enganyat tant al públich, *fenti passar bou per bestia grossa*, que, finalment, ells els ha donat la més exemplar ensenyansa. Ensenyansa que podria ésser profitosa, senyors! Car cal tenir ben present que l'obra del Sindicat, judicada en conjunt, es monòtona y, sobre tot, mansa. Terriblement mansa!» («Del fracàs del Sindicat d'Autors», *De Tots Colors*, núm. 231 [7-VI-1912]).

Va ser el mateix 1911, quan dos escriptors —Adrià Gual i Rafael de Urquijo— van publicar sengles anàlisis crítiques de la situació del teatre català, que avui ens ajuden a «comprendre» amb més bon coneixement de causa tant el rerefons dels orígens històrics del teatre català contemporani com la seva trajectòria posterior. Tant Gual a *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, com Urquijo a *Un teatro que muere. Historia crítica del teatro catalán y de su actual decadencia*, van posar el dit a la llaga en tractar d'una sèrie d'aspectes i de factors que expliquen la delicada situació que vivia el teatre català. D'entrada, Gual posava en evidència un fet inqüestionable: el teatre català no comptava amb una tradició dramàtica sòlida, en comparació amb les tradicions teatrals europees: «No's pot dir Teatre Català, a un teatre que no ha tendit mai a edificar l'esperit de la nacionalitat catalana, y menys se pot dir-ho al teatre que estudiat a través les èpoques de sa producció, no reflexa d'una manera generosa'l procés de les costums y aspiracions d'aquella nacionalitat. No pot dir-se Teatre Català a un teatre, pel sol fet de parlar-se en ell relativament en català y haver reproduït lo superficial, moltes vegades mal reproduït, de la vida exterior catalana, amb tots els prejudicis del tipisme ranci; no es ni ha estat mai Teatre Català el que tenim per tal, mentres no's pugui provar que mercès als seus beneficis, la cultura catalana ha tendit a una perfecció visible y ascendent, y menys pot considerar-se com català un teatre que ja en ses arrels va respirar totes les influències d'allò a que més s'oposava en apariència».¹¹

A la inexistència d'una sòlida tradició dramàtica catalana, com en el cas de la francesa, l'espanyola o l'anglesa d'ençà l'Edat Moderna, s'hi afegia, segons Gual, la manca d'ambició literària demostrada per una bona part de la tradició dramàtica catalana sorgida del segle XIX ençà: «Per la manca de tradició, ningú o quasi ningú dels que han conreat el teatre a Catalunya, s'ha mogut en el just medi que'l seu comès reclamava, y les aptituds naturals s'han volgut sobreposar a tota realitat constructora. Els autors, en general, s'han cenyit al *sol* propòsit d'escriure drames y comedies, moltes vegades amb la premeditació y alevosia de la pràctica, salvant *fins* obstacles d'ordre econòmic al concebirles, pera alcansar major nombre de representacions amb elles. Es dir, que han treballat en primer lloc per ells y ben

¹¹ *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana* (Barcelona: A. Artís, impressor, 1911), p. 29.

poc per aquest Teatre Català que reclamava sacrificis apostòlics pera reparar lo perdut».¹²

Urquijo, que coincidia en gran mesura amb la valoració global de Gual, i que es manifestava molt més dur de judici en relació amb la literatura dramàtica anterior a Frederic Soler,¹³ assenyalava ja uns determinats noms de l'etapa modernista que, a més del de Guimerà, començaven a aflorar i a convertir-se en candidats d'un hipotètic cànon de la tradició dramàtica catalana moderna: «La falta de buenos autores es otra de las causas que han contribuido á la decadencia del Teatro Catalán. La escena catalana, en la actualidad, cuenta nada más que con tres autores de verdadero mérito: Angel Guimerá, Ignacio Iglésias y Santiago Rusiñol. Son muchos los autores noveles del Teatro Catalán, pero de muy pocos puede esperarse algo de provecho».¹⁴ Entre aquests altres, esmentava Pompeu Crehuet, de qui després de valorar *La morta* com «la mejor producción entre todas las que han escrito los actuales autores noveles del Teatro Catalán», anotava que «ha querido imitar el estilo de los hermanos Quintero» a propòsit de *Flors i violes* i de *Fontalegria*.¹⁵ Quant a Manel Folch i Torres, considerava que les seves obres «resultan anticuadas y carecen de interés», mentre que parlava de les «obritas» de «trama muy endeble», de Josep Burgas, i trobava «rebuscadísimos y cursis» els títols de les obres d'Avellí Artís i Balaguer, que, segons el parer d'Urquijo, «adolecen de un desarrollo defectuoso y de notables imperfecciones en el dialogado».¹⁶ Punt i a part li mereixia l'obra de Juli Vallmitjana: «es el único que, á nuestro juicio, puede encumbrarse bastante si en sus nuevas producciones escénicas procura separarse de los efectismos de que están repletas sus primeras obras. Vallmitjana en las escenas culminantes de sus obras es donde sufre la equivocación más grande, porque impresiona al espectador en el sistema nervioso en vez de impresionarle en el corazón, sin duda á causa de que ese autor ignora que un ataque epiléptico en escena no tiene nada de artístico».¹⁷

¹² Ibídem, p. 30.

¹³ *Un teatro que muere. Historia crítica del Teatro Catalán y de su actual decadencia* (Madrid: Librería de Fernando Fé, 1911), p. 9-18.

¹⁴ Ibídem, p. 53.

¹⁵ Ibídem, p. 54.

¹⁶ Ibídem, p. 54-55.

¹⁷ Ibídem, p. 55.

Vet aquí, doncs, els primers elements de l'anàlisi. El 1911, de cara a un desenvolupament regular en la seva trajectòria, el teatre català no comptava ni amb una tradició dramàtica històricament establerta, ni tampoc amb un grup de dramaturgs, ni d'intèrprets, amarrats d'una inequívoca ambició personal i artística: «Els actors del tot apartats del caliu d'una escola —no que'ls pastés a tots per un igual, sinó que'ls oferís medis d'estudi— s'han criat amb la més absurda petulància y practicat de pas el teatre català amb una cama a l'Argentina y l'altra en el vagó de segona que'ls ha dut de poble en poble a fer drames castellans. (Per què? Perquè en el poble, justament, el teatre en parla catalana no'ls sembla teatre. Un actor dels actuals, a Vilanova, feu el *Serrallonga* en català y va fer buid. Per consell d'un amic, el diumenge següent el va fer en castellà, y va fer ple. En els pobles catalans, el català no'ls fa *comedia*. Una prova més de la poca eficàcia de l'obra teatral catalana, per manca de base y robustesa), y el públic, igualment per manca de tradició, s'ha cregut amb dret de fallar despòticament pel sol fet de *pagar*».¹⁸

Significativament, i a diferència d'altres col·legues de la professió, Gual «salvava» de la crisi institucional del teatre català la bescantada figura de l'empresari: «Hi ha hagut mai un codic que marqui els devers dels *empresaris* a favor de la cultura, el bon sentit artístic y l'altruisme? Se proposen per ventura altra cosa més que fer negoci? S'han mai presentat com apòstols del nostre teatre pera exigir d'ells el compliment de tant enlairades coses? Quan els autors s'hi apopen, no hi van amb el decidit propòsit de baratar amb diners el fruit del seu intel·lecte? Quan hi hagin autors que renunciïn als drets de representació, se podran exigir empreses d'enlairades mires; mentres aquests exemples no's donguin, l'empresari té'l perfecte dret de ser ni més ni menys que un honorable comerciant. (Cal veure, d'altra part, com s'han rebut, per part dels professionals, empreses de no empresaris que han tingut ideals y s'han complascut perdent diners a l'engròs, y s'han fet empresa amb el propòsit de no guanyar-ne. Quan aquest cas s'ha presentat, n'hi ha hagut prou en fer d'un autor vint representacions de la seva obra, quan ell ne necessita vinticinc, perquè's fes propagandista en contra de l'empresa y la comparés an

¹⁸ Gual, *Les orientacions*, op. cit., p. 30. En termes molt semblants sobre els intèrprets s'expressa Narcís Oller a *Memòries teatrals* (Barcelona: Edicions de la Magrana, 2001).

aquestes de marcat caràcter mercantil. Lo que demostra potser que l'esperit d'alguns dels nostres professionals no està del tot allunyat de les empreses vigents)».¹⁹

Embolcallant aquesta gravíssima i deficitària situació del teatre català, aflorava un factor essencial a considerar, el de la base social —el públic real—, amb què havia comptat i comptava un teatre català que, d'ençà l'últim terç del segle XIX, s'havia anat identificant de manera quasi exclusiva amb el representat al teatre Romea. La valoració de Rafael de Urquijo no podia ser més punyent: «La gente de dinero, la que podríamos llamar aristocracia barcelonesa, no se ha visto nunca congregada en el teatro Romea, ni ha sentido un ápice de interés por las obras catalanas. Le ha faltado, pues, también al teatro Romea el concurso de la gente de dinero, factor importantísimo, que hubiese podido con el abono hacer más llevadera la situación del Teatro Catalán. Y no se explica la indiferencia de esa gente hacia el teatro regional, por más que algunos han creído dar en el clavo diciendo que este desapego obedece á que los potentados catalanes si no asisten al Romea porque por regla general allí sólo se representan obras de costumbres del bajo pueblo, y eso á los ricos no les conmueve ni les interesa. Nosotros no creemos que sea éste el verdadero motivo por el cual la aristocracia se abstiene de concurrir al Teatro Catalán, porque la aristocracia madrileña no deja de asistir al teatro donde se representan zarzuelas en las que se reflejan las costumbres de la gente de los Barrios Bajos de la capital de España. ¿Será porque el teatro Romea ha sido considerado como a un teatro familiar, y porque además no resulta decorado ni aun con mediano lujo?; Ah! ... bien pudiera ser que no anduviésemos desacertados al opinar así... ¿Será por no recibir el dictado de *betas y fils* que incluso en la misma prensa catalana se ha dado, con intención de molestarlos á los espectadores que ocupan los palcos del Romea?»²⁰

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰ Urquijo, *Un Teatro que muere*, p. 34-35. De manera contrastada, un redactor de *De Tots Colors* s'expressava en aquests termes: «Això de que'l Romea fós el casal del Teatre Català, dona sens dubte al seu tancament una severitat d'elecció que'n realitat no deu tenir. Fa molts y molts anys, senyors nostres, que un dels defectes que'ls intellectuals senyalaven a les obres catalanes, era el de que feyen *Romeya*, teatre, de *betes y fils*! Per que donchs avui s'esclamen tant, si abans precisament lo que's demanava era que'l teatre Romea fós tancat? Ja tenim el cambi fet! Les obres no fan *Romeya*, es cert, però els *betes y fils* tampoch van al Romea...

En notable sintonia amb Urquijo, i tenint també molt en compte un estat d'opinió bastant generalitzat en determinats sectors de la intel·lectualitat catalana, Gual destacava «els morigerats admiradors», en tant que autèntic suport del públic del teatre català. És a dir, aquell grup social format pels «aficionats de teatre en sentit admiratiu, desde les classes modestes o nomenades populars, a les classes menestrals y ensenyorides, encara que entre aquestes darreres es ont amb escassetat s'hi troben. En una paraula: els que segueixen el moviment teatral, potser amb més esperit d'afició que de selecció, però'l segueixen».²¹ Per a Gual, es tractava d'un tipus d'espectador molt condicionat en els seus gustos i interessos artístics: «Va al teatre pera passar l'estona. No vol que l'amoinin, ni que li fassin tant sols entreveure res de lo que demà la realitat li farà veure sense remei; está acostumat a que *se'l doni per la banda* —com vulgarment se diu— y creu que'l comès de l'autor se redueix, si fa no fa, al del criat que viu esclau dels gustos del senyor».²²

¿Per què davant una anàlisi tan crítica, tan dura i alhora lúcida, del teatre català, com la plantejada en els escrits de Gual i Urquijo, els sectors polítics de l'Ajuntament barceloní —regionalistes, republicans i nacionalistes— no van aconseguir (o no van poder o potser no hi van insistir prou) fer res per assentar les bases d'una possible institucionalització de l'escena catalana? No debades, Urquijo anotava: «Hay en Barcelona un crecido número de regionalistas que están en muy buena posición, pero ninguno de ellos concurre al Romea. Los mismos políticos de acción: concejales, diputados y senadores, no hay ninguno que figure entre los abonados del teatro regional. ¡Triste sino el del teatro Catalán, que se ve olvidado aun por los mismos que debieran protegerlo! Nadie se ha ocupado de él en el sentido de cuando menos aliviar su crisis por medio de alguna subvención. Los mismos catalanistas cuando estuvieron en mayoría en el Ayuntamiento podían hacer mucho en favor del Teatro Catalán, bien subven-

Y això sí, que's pera nosaltres una veritable crisis! Y quan se passa per crisis si no's compta ab un organisme potent pera resistirles vé'l fracàs, a no esser que tots els interessats en evitarlo hi posin l'esfors dels seus brassos. Aixís donchs, Romea, no hauria plegat si tothom hagués sentit l'impuls d'ajudar al sosteniment d'aquell organisme que ja desde'l primer jorn va veures feble» («La empresa de Romea ha plegat!», *De Tots Colors*, núm. 163 [17-11-1911], p. 98-99).

²¹ Gual, *Les orientacions*, p. 19-20.

²² *Ibidem*, p. 24.

cionando al Romea ó bien disponiendo la construcción de un nuevo teatro que reuniera mejores condiciones que éste. En la decadencia del Teatro Catalán han tomado parte todos los catalanes, sin distinción de partidos, y por lo mismo, los unos no pueden echar la culpa á los otros, y finalmente, si ese teatro muere, entre la indiferencia de los más y el sentimiento de los menos, será cosa de exclamar con el poeta: “Todos en él pusisteis vuestras manos”». ²³

En qualsevol cas, convé no oblidar la complexitat d'interessos polítics i socials dels diversos nous grups representats en l'Ajuntament de Barcelona des d'inicis de segle. Així, en el bienni 1910-1911, la majoria del consistori barceloní depenia del Partit Republicà Radical, que va disposar de vint-i-nou regidors enfront dels tretze de l'esquerra catalanista i els vuit de la Lliga Regionalista; no va ser, però, fins al bienni 1914-1915, en què els radicals van perdre la majoria en benefici sobretot dels regionalistes, que s'hi van mantenir fins a les eleccions municipals de 1917. ²⁴

El 1914, arran del manteniment de la situació crítica que vivia el Teatre Català-Institució, van aparèixer dues entitats —l'Associació Catalana d'Art Dramàtic i el Foment del Teatre Català— amb l'ànim de treballar per la seva «restauració» als escenaris professionals de Barcelona. Així, l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, ²⁵ tutelada per Lluís Duran i Ventosa i Adrià Gual, es va plantejar com a principal objectiu: «Que'l Teatre Català visqui amb tota dignitat, ben lliurement i sense traves, *de cara al món*, com digué l'Adrià Gual; aquest deu ésser el propòsit immediat de l'Associació Catalana d'Art Dramàtic». ²⁶ El 4 de maig de 1915, l'Associació Catalana d'Art

²³ Urquijo, *Un Teatro que muere*, p. 41.

²⁴ Vegeu Alfred Pérez-Bastardas, *Els republicans nacionalistes i el catalanisme polític: Albert Bastardas i Sampere (1871-1944)* [Barcelona: Edicions 62, 1987]; Alfred Pérez-Bastardas i Víctor Scholz, *El govern de la ciutat de Barcelona* (Barcelona: Ajuntament, 1986); Joan B. Culla i Clarà, *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)* [Barcelona: Curial, 1986]; dossier «L'Ajuntament de Barcelona (1901-1983)», *L'Avenç*, núm. 58 (març 1983).

²⁵ Es va crear el 9 de gener de 1914 «per a bastir el marc d'actuació pública» (Hermann Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic 1913-1923* [Barcelona: Rafael Dalmau, 1974], p. 21).

²⁶ «L'Associació Catalana d'Art Dramàtic», *El Teatre Català*, núm. 99 (17-1-1914), p. 40; Francesc Curet, *Història del Teatre Català*, p. 545.

Dramàtic i el Foment del Teatre Català,²⁷ representat per Francesc Curet, van presentar conjuntament un projecte a l'Ajuntament de Barcelona d'«arranjament immediat, imperiós de l'antic Teatre de Santa Creu, víctima de les inclemències dels temps i de les deixadeses dels homes».²⁸ Al mateix temps, i pel seu compte, l'Associació feia públic un altre projecte, el d'«erigir el Palau de la Dramaturgia Catalana, que fos esplèndit estatge del nostre teatre gloriós, exemple valiosos de la nostra civilitat i eclosió de l'inginy dels nostres artistes».²⁹ Davant la situació creada, la Comissió Consistorial va dictaminar, finalment, el següent: «1er. Proposar l'adquisició del teatre Principal i crear una entitat cultural a la que s'entregaria el col·liseu amb obligació de conrear els genres català, castellà i estranger. 2on. Establir, además, una escola o institució d'educació artística. 3er. Proposar els medis financers per a l'adquisició del Teatre Principal. 4rt. Nomenar una comissió mixta per a encarregar-se de l'execució d'aquest programa. 5nt. Comunicar aquestes bases als regidors, a la Junta de l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, i a la Junta de l'Hospital de la Santa Creu, per a que donguin el seu parer i per a que l'Ajuntament pugui prendre un acord definitiu».³⁰ De fet, i segons Curet, després de la presentació oficial de la proposta conjunta per part de les dues entitats, el Foment de Teatre Català «va quedar absolutament eliminat de l'afer, tant en les notes oficioses que hom publicava a la premsa com en les negociacions ulteriors, sense mitjançar-hi cap avís previ, excusa ni explicació, precisament quan el projecte estava a punt de prendre estat consistorial».³¹ Ara, si la finalitat primera de la rehabilitació de l'edifici de la Rambla barcelonina era protegir el teatre

²⁷ «En Pro del Teatre Català», *El Teatre Català*, núm. 125 (18-VII-1914), p. 466-471; X., «Crònica. La municipalització del Teatre Principal», *El Teatre Català*, núm. 181 (14-VIII-1915), p. 529-531.

²⁸ *Ibidem*, p. 529; Curet, *Història del Teatre Català*, p. 547-549.

²⁹ «Així, el maig de 1915 l'Escola Catalana d'Art Dramàtic emetia un informe tècnic sobre les condicions que hauria de tenir el futur edifici destinat a estatge del teatre català, on reclamava un espai per a l'Escola. Posteriorment, aquest desig es concretà en la proposta de Teatre de la Ciutat, impulsada per l'Associació amb Duran i Ventosa de portaveu» (Guillem-Jordi Graells: *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica* [Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 1990], p. 37).

³⁰ «El Teatre Català i el Teatre Municipal», *El Teatre Català*, núm. 186 (18-IX-1915), p. 618.

³¹ Curet, *Història del Teatre Català*, p. 547-548.

català (tot garantint una programació estable i independent de les necessitats de l'empresa privada), el Foment del Teatre Català no veia gens clar que s'hagués de conrear per força els «genres català, castellà i estranger». De fet, el Foment temia que la càrrega econòmica que significaria l'obra de restauració del teatre Principal podia impedir que l'Ajuntament subvencionés qualsevol altre projecte de teatre català.³² L'imprevist incendi de l'edifici, el 6 de novembre de 1915,³³ va cloure per força les gestions encaminades a la «reconstrucció» del local de la Rambla barcelonina.

El 1920, en ple predomini de la Lliga al consistori, l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, va aconseguir de l'Ajuntament de Barcelona, del qual era regidor el regionalista Lluís Duran i Ventosa, que convoqués el mes de març un concurs de projectes per bastir un nou edifici teatral en un solar de la Via Laietana.³⁴ El mateix Duran va defensar públicament la proposta d'un Teatre de la Ciutat, el 27 d'octubre de 1921, al teatre Eldorado: «si aquí hi hagués un Estat nacional, l'Estat hauria de crear el teatre nacional, perquè l'Estat és la representació de la Nació, és la nació mateixa en l'aspecte polític, i llavors seria el govern nacional català qui aixecaria aquest edifici. Si no el tenim de moment, si Catalunya no disposa d'aquest Estat, qui ha de suplir aquest defecte?, qui ha de substituir l'Estat per aquests

³² Sobre la posició d'*El Teatre Català* i del Foment del Teatre Català entorn del Teatre Municipal, vegeu Francesc Curet, «La municipalització del Teatre a Barcelona. Antecedents i comentaris», *El Teatre Català*, núm. 189 (9-X-1915), p. 659-662; núm. 190 (16-X-1915), p. 674-677, i núm. 191 (23-X-1915), p. 691-695.

³³ «L'incendi del Teatre Principal», *El Teatre Català*, núm. 193 (6-XI-1915), p. 721-722.

³⁴ «I per això s'escollí, entre aquests solars, un dels més ben situats, a l'encreuament del carrer ja obert avui de la Gran Via Layetana, amb aquest altre carrer que ha d'anomenar-se de Pere III i ja pròxim a obrir-se; carrer que tindrà una amplada de trenta metres, travessant la ciutat de Llevant a Ponent; que serà un dels carrers més escaients que tindrà cap ciutat d'Espanya. En aquest encreuament de carrers, davant de l'edifici de Santa Agata, que simbolitza dignament la Barcelona vella i l'antiga nacionalitat catalana, s'haurà d'aixecar aquest edifici que vindrà a dir el què Barcelona vol ésser, tenint el teatre nou que tots aspirem que sigui el teatre de la futura, progressiva i esplèndida nació catalana. Allí, en l'encreuament d'aquests dos grans carrers, es troba un espai de terreny d'un centenar de milers de pams: tindrà el doble del que tenia el teatre de Santa Creu, i en aquest solar és on s'aixecarà el teatre que ha de pagar la ciutat de Barcelona» (Lluís Duran i Ventosa, *El Teatre de la Ciutat* [Barcelona: Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, desembre de 1921], p. 13).

efectes? No hi ha altre remei: que ho faci l'Estat incipient, que tot just té set anys de vida: la Mancomunitat de Catalunya; o l'Ajuntament de Barcelona, que, com a representant de la ciutat que és cap i casal de Catalunya, ha hagut en tantes ocasions de representar el paper de la capitalitat, paper que és molt honorós, això sí, però també molt car». ³⁵ Els tretze projectes presentats es van exposar al Palau de Belles Arts, el 1922: «El jurat s'inclinà per Climent Maynès i Lluís Girona, amb el vot en contra de Gual, que preferia el de Josep Jordán i Melcior Marial. La polèmica que esclatà sobre el projecte, no provocada per la discrepància sinó per enfrontaments polítics, ajornà una decisió definitiva, que no es produí fins al juny de 1925, quan el nou Ajuntament primoriverista desistí de la construcció del Teatre de la Ciutat, amb la qual cosa l'Escola perdé una oportunitat única de aconseguir un local estable adaptable a les seves necessitats». ³⁶ Així, doncs, les noves circumstàncies polítiques creades per la dictadura primoriverista van significar la mort del vell projecte institucional de Duran i Ventosa, que havia reivindicat per primer cop el 1907. Encara, el 1927, *Téatron*, òrgan del Teatre Íntim, d'Adrià Gual, es feia ressò de l'acceptació per part de Benito Mussolini del projecte de Luigi Pirandello i Paolo Giordani «de crear un *Teatro Drammatico di Stato*, per tal d'ennobrir el teatre italià sense per això deixar de ben acollir les produccions capdals de la dramàtica mundial». ³⁷ Un cop reproduïda la proposta dels dos dramaturgs italians, «i que els diaris d'allí n'han dit *di stile facista*», s'anotava el següent: «Aprova- des aquestes bases, no més cal fer remarcar que s'ha posat fil a l'agu- lla per a traduir-les en acció, encarregant als dos autors eminents les recerques i articulacions necessàries, amb la més ample llibertat, con- signant per al sosteniment de dits teatres un milió de lires a cada un. Igual, igual que aquí; veritat, caríssims?».

Descrit el paisatge, potser es fa més fàcil de «comprendre» les difi- cultats del Teatre Català-Institució per eixamplar, en les dues prime- res dècades del segle xx, els seus horitzons artístics i socials, en no aconseguir en cap moment un permanent i ampli consens o suport dels estaments polítics governants. I en no assolir tampoc la confi-

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁶ Graells, *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica*, p. 37.

³⁷ «Una solució dictatorial per enalitzar i popularitzar el teatre nacional a Itàlia», *Téatron*, núm. 4 (gener de 1927), p. 3-4.

ança unànime dels sectors intel·lectuals, que haurien pogut apostar amb convenciment i sense complexos per la necessària elevació de l'escena catalana en forma d'un Teatre Municipal, en tant que succedani d'un inexistent Teatre Nacional, només viable, segons que sembla, com a «fantasia» utòpica: «Com anunciàvem en nostra anterior edició, glosant degudament un fet tan trascendental per a l'esplendor de les lletres catalanes, ahir tingué lloc l'inauguració del nostre Teatre Nacional. Amb molt bon acert de la Direcció, l'obra escollida per a aquesta solemnia vetllada fou la tant coneguda tragedia *Jesús que se'n torna*, una de les darreres que escrigué el gran Guimerà i quines principals escenes estàn reproduïdes, com tothom sab, en els relleus den Casanovas que adornen el sòcol de l'estatua del nostre immortal poeta. Abans d'alçar-se la cortina el venerable senyor d'Ors llegí un discurs, notabilíssim com tots els seus i que reproduïrem íntegrament en edicions successives, tractant de l'«Influència del Teatre Català en la moderna cultura alemanya», que fou molt aplaudit pel selecte auditori que restà dues hores llargues escoltant, embadalit, l'eloqüent paraula del degà de l'Institut d'Estudis Catalans».³⁸

Cap al 1914, no sé si per primer cop, es va plantejar també la necessitat de fixar els fonaments de la literatura dramàtica catalana contemporània. En efecte, per iniciativa d'*El Teatre Català*, entre el 5 d'abril i el 17 de maig de 1914 es van organitzar sis sessions de teatre català a l'Auditori, amb el nom de *Cicle Històric de Teatre Català*.³⁹ Al llarg d'aquestes sessions es van representar sainets de Josep Robrenyo i Francesc Renart i Arús; *Tal faràs tal trobaràs*, d'Eduard Vidal i Valenciano; *Una noia com un sol*, de Francesc de Sales Vidal; *La butifarra de la llibertat* i *L'Àngel de la Guarda*, de Frederic Soler; *Una noia és per a un rei*, de Conrad Roure; *La mitja taronja*, de Josep M. Arnau; *La teta gallinaire*, de Francesc Camprodon; *Els fadrins externs*, de Josep Feliu i Codina; el monòleg *L'ombra de Cèsar*, de Víctor Balaguer; *Tres i la Maria sola*, de Narcís Campmany; *Gala Placídia*, d'Àngel Guimerà, i *Les bodes d'en Cirillo*, d'Emili Vilanova. En la presentació del cicle, Curet, a banda de remarcar que el teatre català no comptava amb «clàssics aont

³⁸ G, Minis, «Fantasies. Inauguració del Teatre Nacional de Catalunya (De *La Veu* del 15 Octubre de 1914)», *El Teatre Català*, núm. 153, 30-I-1915, p. 89.

³⁹ *Cicle històric del Teatre Català (Primera sèrie)* [Barcelona: Impremta-Edicions Artís & Co, 1914].

emmirallar-se o pendre model»,⁴⁰ va deixar clar que «En Robreño i en Renart, i més tard en *Serafi Pirarra*, constitueixen, cronològicament quan menys, les primeres fites del naixent Teatre Català. No us sorprengui que parli més de naixement que no pas de ressorgiment. Hi han en l'història literària del nostre poble antecedents d'haver-s'hi conreat l'art escènic, però no tenim una veritable tradició teatral, no ens en fem il·lusions».⁴¹ I afegia, pel que fa a Robrenyo i Renart: «l'obra dels esmentats autors senyala el començ del Teatre Català, no precisament perquè estigués escrita en la nostra llengua, en companyia de la castellana, oficial, imposada i acceptada per literats i aristòcrates, sinó perquè hi ha en ella, fòra dels defectes que tots reconeixereu i disculpareu benèvolament, l'encís de la fesomia del caràcter català, la copia exacta de les seves costums».⁴² En la conferència de clausura, Ambrosi Carrion va assenyalar, en primer lloc, Frederic Soler com a pare «de la nostra dramaturgia»; en segon lloc, que amb *Tal faràs, tal trobaràs*, de Vidal i Valenciano, «s'havia posat la primera pedra. Un drama en tres actes, una obra d'espectacle complet, una manifestació teatral viva, justa i independenta. Llavors sí, que va poder-se dir que el Teatre Català havia nascut»; en tercer lloc, que «a l'entorn de la portentosa feconditat den Pitarra, un estol de brillants escriptors s'apleguen». Quins noms? Conrad Roure, Narcís Campmany, Francesc Camprodon, Francesc Ubach i Vinyeta, Víctor Balaguer, Francesc de Sales Vidal; Josep M. Arnau, en les obres del qual «l'element psicològic, l'apunt d'observació directe pren carta de naturalesa en nostra literatura dramàtica», i els «dramas en conflictes vius», de Josep Feliu i Codina, «presentint potser les noves orientacions dramàtiques».⁴³ Només faltava l'aparició «d'una personalitat poderosa pera donar al nostre Teatre el lloc que li pertocava»: Àngel Guimerà, de qui es valorava el seu caràcter innovador «en el sentit de teatralitat», i el caire renovador «en quant a forma literària». Per a Carrion, no hi havia discussió possible sobre el paper de Guimerà: «Portat pel nom den Guimerà, el nostre Teatre ha travessat les fronteres, posant-se al costat o per damunt de les altres literatures actuals. Si potser no fos pres per gosadía, diríem, tal com ho sentim, que

⁴⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁴¹ *Ibidem*, p. 9.

⁴² *Ibidem*, p. 19.

⁴³ *Ibidem*, p. 42.

en ell comença veritablement el Teatre Nacional, i si potser amb el temps no serà un clàssic, serà el noble i veritable progenitor de nostra art dramàtica. I afegia: I al seu costat, com a pare de la moderna comedia, l'Emili Vilanova». ⁴⁴

Un any després de l'organització del cicle històric retrospectiu, des de les pàgines d'*El Teatre Català* s'anotava el següent: «Els veritables clàssics del teatre Català seràn, indubtablement, els que componen la que'n podríem anomenar segona època, quals iniciacions hem determinat ja, o siguin l'aparició de la tragedia (Guimerà) i el teatre en prosa (Feliu i Codina)». ⁴⁵ Quant a la producció anterior a aquests autors, considerada en bloc, aquesta era la valoració: «L'obra dels precursors té més valor social que no pas artístic, és més digne d'agraïment que no pas d'admiració, de satisfacció patriòtica més que d'emoció estètica. Tal com estàn escrites i construïdes la major part de les composicions teatrals dels iniciadors, no són pas model a propòsit per a que s'hi nodreixin les generacions venideres, que al revés de nosaltres tindran ja exemples millors per a emmirallar-se i no hauràn de sofrir la tortura de llegir i sentir un llenguatge horrible, corromput i castellanitzat, que a nosaltres ens enrustiria si no tinguéssim la satisfacció d'haber, quasi com diu, presenciat el miracle de depuració i embelliment del nostre idioma». Un cop vista la situació, Curet plantejava «recuperar» un determinat nombre d'aquestes obres: «Però, per a oferir-les a la imaginació de les gents, possides cada dia d'un gust més selecte i refinat, aquestes obres han d'ésser objecte d'un treball curós i honrat d'adaptació i llimament. La paraula de *profanació* ja sembla que'ns vagi a caure al damunt; però així com les obres den Shakespeare i les del teatre clàssic castellà no són actualment representables talment com foren escrites per llurs autors, les produccions capdals de l'escena catalana hauràn d'ésser forçosament objecte de refundició i depuració de llenguatge». Com podem apreciar, Curet feia una proposta de «manipulació» dels textos dramàtics que avui en dia seria perfectament assumida sense gaires reserves: «Que bé estàn les obres tal com varen ésser escrites? Que ho digui així el bibliòfil, el rebuscador d'arxius; però si es vol que'ls públics catalans de temps a venir es commoguin i s'interessin per les produccions dels nostres primers autors que logrin passar a la pos-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 43-44.

⁴⁵ X., «Els clàssics», *El Teatre Català*, núm. 166 (I-V-1915), p. 290.

teritat, aquesta tasca de depuració i simplificació serà virtualment necessària». Pel que fa a la producció sorgida del Modernisme ençà, segurament per la proximitat històrica, no se'n feia cap esment.

El cas és que fins a l'aparició de l'empresa d'Evarist Fàbregas, comandada per Josep Canals, el teatre català professional va navegar desorientat sense cap mena de seu estable on allotjar-se, a la mercè d'efímeres aventures empresarials, com la que va dirigir Josep Pous i Pagès al teatre Espanyol, el 1914, i amb un insospitat i esperançador contrapunt: el gradual assentament de l'«altre» teatre català al servei del vodevil en els escenaris del Paral·lel. Una experiència que representava una ampliació dels limitats gèneres habituals del teatre català, i que va comptar des del primer moment amb una actitud contrària de bona part de la professió, però també amb la participació entusiasta d'un escriptor com Santiago Rusiñol amb *El senyor Josep falta a la dona* (1915) i *La dona del senyor Josep falta a l'home* (1915). Així, sense esmentar-lo, Ambrosi Carrión comentava: «Aquestes coses de la justícia del Temps m'ho ha suggerit una conversa tinguda fa pocs dies amb un d'aquests autors consagrats i eminentment popular. Deia aquest, que'l Teatre Català tenia avui la seva única esperança en el *vaudeville* i que, com és lo que demana el públic, és lo que devia donar-se-li i que ell convençut d'això predicava amb l'exemple. I avui dissabte, dia 8, es quan surt aquest exemple [per *El pobre viudo*]. Afegia després que'ls autors com ell (suposo que vol dir els que d'una manera o altre havien arribat al cap de munt), estaven avui amb relació a n'el públic 20 anys enrera i que per això les obres potser no agradaven tant com era de desitjar».⁴⁶ Fixem-nos en la valoració d'*El Teatre Català* a final de 1916: «Ja ve de lluny que Plató deia que el teatre era un art adulador i ja és sabut allò de Lope de Vega, de que *el públic es neci i ja que paga, cal donar-li gust parlant-li en neci*. En Santiago Rusiñol que fou un dels que'ns portà les primícies de l'art decadent i els anti-teatrals misteris maeterlinckians de la primera època, les ha medides be les necessitats i gustos del gros públic, el que aplaudeix i paga, del que ompla els teatres i enriqueix les empreses, i per això donant la raó a Plató i fent chor a

⁴⁶ Ambrosi Carrión, «El moment actual del teatre català. Conceptes», *El Teatre Català*, núm. 204 (22-1-1916), p. 52.

n'en Lope, amb *El místic* i *El pobre viudo*, per exemple, és ara el més popular dels nostres autors». ⁴⁷

Entorn de 1917, Francesc Curet tornava a insistir en la singular realitat social catalana en relació amb el teatre: «El teatro catalán no ha sido jamás un espectáculo grato a las clases aristocráticas ni a nuestra burguesía elegante y banal. En el pueblo y en la menestralía ha reclutado siempre sus devotos más adictos y entusiastas, pero ha habido un momento también en que el arte dramático no ha respondido a los deseos de las multitudes». I afegia: «Parece que la cuestión, a primera vista, se reduce a estos dos términos: El público no da suficientes medios para que el Teatro Catalán responda a las exigencias de los descontentos y, por otra parte, las empresas, los autores ni los cómicos, en general, proporcionan al público aquel deleite necesario para que se sienta insensiblemente atraído al espectáculo». ⁴⁸

El cas és que la temporada 1917-1918, la història de l'escena en llengua catalana va fer un tomb significatiu amb l'establiment d'una empresa privada professional a la ciutat de Barcelona, la d'Evarist Fàbregas i Josep Canals, dedicada al teatre en llengua catalana en un context, val a dir-ho, en què res de substancial no s'havia modificat ni transformat quant als possibles efectes de regeneració cultural i social reclamats del Modernisme ençà en relació amb l'oferta teatral. Potser per això, el 1919, tot descrivint amb detall les característiques d'una representació ordinària en un local de la ciutat, Gaziell insistia tant en les misèries morals i materials, com en la manca de sensibilitat i de curiositat artística de la classe mitjana barcelonina, que coneixia prou bé: «La culpa no es de las empresas, es exclusivamente del público. Todos los teatros de Barcelona deben seguir existiendo, porque son necesarios a nuestra democracia y responden perfectamente a sus gustos. Pero en cambio faltan por completo los locales selectos y sobre todo los públicos que deberían sostenerlos. Las gentes de paladar refinado, las de gustos artísticos, o simplemente aque-

⁴⁷ «X. Crònica. Un any més?», *El Teatre Català*, núm. 238 (16-IX-1916), p. 319. Quant a la posició de Rusiñol en relació amb el vodevil, vegeu «Visca el *vau-deville!*» dins Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol: Vida, Literatura i Mite* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997), p. 509-515.

⁴⁸ Francisco Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña* (Barcelona: Minerva, s. a., s. d.), p. 393-394.

llos que por lo menos exigen un minimum de comodidad urbana y de placer sociable, se contentan con abstenerse de nuestras diversiones. Descontando ciertas noches del Liceo, no todas, y algunas temporadas cortísimas, de conciertos y *tournées* escogidas, en Barcelona no hay manera de divertirse, como es posible hacerlo en innumerables capitales mediocres del extranjero. Imaginad el caso siguiente. Mister Asquith, el ex-primer ministro inglés, estuvo hace poco viajando por España. Si por casualidad se le ocurre venir á Barcelona, y nos encargan de procurarle, una noche, algunas horas de esparcimiento, ¿adónde habríamos podido llevarle? Es lamentable, pero en tal caso, el único consejo pertinente habría sido decirle: “Quédese usted en el hotel, Mr. Asquith. En Barcelona no podemos ofrecerle una sola diversión digna de usted.” Y, comodidades aparte, ¿os parecería decoroso para Barcelona el consejo?...»⁴⁹

De primer, al teatre Romea i posteriorment al teatre Novetats (a partir de la temporada 1926-1927), Josep Canals va traçar una política teatral encaminada tant a consolidar la massa social habitual de l'escena catalana com a intentar arrossegar-hi aquells sectors de la burgesia que fins aleshores no s'hi havien sentit gaire atrets. En aquest sentit, va comptar inicialment amb la col·laboració d'escriptors com Carles Soldevila i J. Millàs-Raurell per organitzar unes Vetllades de Teatre Selecte, que no van tenir l'acollida que potser amb bona fe s'esperava, i que des del primer moment feien observar a Santiago Rusiñol: «No sabem què hi dirà el públic. És de desitjar que el de *La Ventafocs* i *Per Catalunya* [Joaquim Montero] no hi vagi aquelles nits. Sí, seria millor que s'estalviés ell mateix un disgust. Però aquest aspecte, la veritat, no ens interessa, esperant que una altra mena de públic ompli el teatre quan s'hi donin vetllades selectes. Ens interessa molt, en canvi, una altra cosa que anem a exposar ràpida i francament: les obres d'aquests autors estrangers són allò que se'n diu *atrevides*, paraula vaga, imprecisa en aquest cas, però que l'uso perquè ens permet entendre'ns de pressa. *Atrevides* sota l'aspecte moral o el social o l'estètic, són aquestes obres. Són aquelles que els teatres rutinaris, *bourgeois*, no volen fer».⁵⁰ Entre altres, els esforços

⁴⁹ «Aspectos locales. La incómoda comodidad», *La Vanguardia*, 16-IV-1919, p. 6.

⁵⁰ «Vetllades selectes al Romea», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2270 (7-IX-1922), recollit per Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 450. El 1928, el mateix Soldevila valorava l'experiència de forma crítica: «Amb el

de Canals per oferir una programació permanent, completa i al més variada possible en llengua catalana, el va dur a apostar per dues de les cartes més encertades de la seva gestió empresarial: la producció d'espectacles per a infants, amb el suport de Josep M. Folch i Torres, i la proposta del poema dramàtic a càrrec de Josep M. de Sagarra. Aquest darrer es va convertir ben aviat en un autor imprescindible per al bon funcionament social i econòmic de l'empresa, la qual cosa va posar-ne en evidència també els límits: la dificultat per fer qual·lar en el públic de teatre català escriptors d'estils i trajectòries contrastades i vacil·lants, com ara Ambrosi Carrion o Ramon Vinyes, i, sobretot, l'altra gran aposta de gènere, la comèdia dramàtica de costums burgesos, que va fer fallida, malgrat la bona voluntat de Carles Soldevila i J. Millàs-Raurell.⁵¹ Mentrestant, al Paral·lel, la revista i el vodevil, però també la vella tradició dramàtica popular d'arrel vuitcentista a cavall del sàinet i del melodrama, conreada per Manuel Fontdevila, «Amichatis», Gaston A. Màntua, Alfons Roure o Salvador Bonavia, posem per cas, aconseguien aquella generosa i sostinguda acceptació de públic, que no es donava amb la mateixa regularitat en els locals del centre de la ciutat.

meu amic Millàs-Raurell, durant dues temporades vàrem organitzar unes Vetllades Selectes. Gràcies a l'extrema benevolença d'unes quantes classes de la "hige life" [sic] barcelonina, vàrem aconseguir que el teatre fes goig. (Us diré a base de compromisos socials, no em sembla cap solució: és un artífici (tan ple de gràcia com vulgüeu, però absolutament estèril). Vaig traduir *Le Paquebot Tenacity*, que va arribar a les trenta representacions, però també vaig traduir altres obres de Vildrac, de Molnar...! que amb prou feines varen passar de les cinc representacions! M'hi vaig fer més savi que ric, us ho asseguro» («*Per un Teatre d'Art, III:*», *La Publicitat*, 12-II-1928, p. 1).

⁵¹ Més encara: Soldevila, bon coneixedor de la realitat de l'escena catalana, hi va dedicar un bon grapat de reflexions en les seves variades col·laboracions periòdiques. Així, davant els diversos aspectes que podien contribuir a la crisi de desenvolupament de l'escena catalana —manca de locals, d'empreses, d'autors i de públic; amenaça del cinema, etcètera—, trobava una solució davant la migradesa de la tradició dramàtica i la manca d'eficàcia i/o de confiança en els autors coetanis: apostar per les traduccions en el benentès que, d'una banda, «la traducció no sigui esgrimida per les empreses com una arma per minvar els drets dels autors», i, de l'altra, «que les obres importades no siguin inferiors a les nacionals que vénen a acompanyar, i que la versió sigui feta, no sols per poliglotes experts, sinó per veritables homes de teatre» («Passat i esdevenidor del teatre. El cas del teatre català, Present i esdevenidor del teatre. III», *Mirador*, núm. 77 [17-VII-1935], p. 5).

Passa també que, ja a final dels anys vint, en el marc general d'una progressiva transformació i diversificació del món del lleure i, doncs, del teatre arreu d'Europa, amb fenòmens de reconeguda projecció social com el *music-hall* i el cinema,⁵² cada cop es posaven més de manifest les dificultats per al manteniment, la consolidació social, i l'elevació artística de l'escena professional, i més encara de la catalana, en particular. Potser per això, Joan Puig i Ferrer, que havia arraconat la seva trajectòria com a dramaturg, assenyalava de forma prou lúcida: «El tema és vast, profund i ric de contingut, d'interrogacions: ¿pot el teatre modificar un ambient social, afinar, polir els costums d'un poble? ¿És l'ambient nostre, els costums primaris, que ens impedeixen de tenir un teatre normal i a la vegada excel·lent? La insensibilitat és una qüestió de cultura. La cultura catalana ha penetrat escasses capes del nostre poble. Els qui llegeixen en català són una minoria petitíssima. Ells no poden emplenar un teatre una setmana seguida. Quin és, doncs, el públic de l'autor teatral català? Deixem de banda, per ara, aquesta darrera pregunta. No és tan essencial com aquesta altra: com es comportarà l'autor català davant el seu petit públic? Aquest públic, confessem-ho, no és refinat, no és gaire amic de les complexitats espirituals, no viu en un apassionament intel·lectual o estètic, no està sacsejat per la preocupació dels vius problemes morals. És un públic mitjà, burgès, la bona fe del qual hem de reconèixer, com hem d'estimar el seu viu interès patriòtic. (Aquest és el públic català en general. De tant en tant, escadusserament travessen aquest públic l'intel·lectual, l'aristòcrata, l'home que ens podríem dir del poble, en el sentit de representar les vagues aspiracions socials i estètiques de la massa obrera. Això, en certes estrenes; després el públic assidu és el que hem descrit: mitjà, normal, poc inquiet».⁵³ Algunes valoracions d'altres significats escriptors⁵⁴ a l'època eviden-

⁵² Vegeu «La decadència del teatre» dins E. Estévez-Ortega, *Nuevo escenario* (Barcelona: Lux, 1928), p. 9-20.

⁵³ «De teatre», *La Publicitat*, 13 i 14-V-1927 dins Joan Puig i Ferrer, *Textos sobre teatre*, a cura de Guillem-Jordi Graells (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1982), p. 48.

⁵⁴ «El teatre català ha de guarir-se dels matisos que li manquen encara, ha de patir els vicis de les grans dèries, els amaneraments que provoquen les grans idees, ha de tenir, en abundància, el seu teatre d'amor, l'intel·lectual, el d'intriga, el melodrama, i, tanmateix, el teatre còmic» (J. Millàs-Raurell, «Temes teatrals», *La Revista*, 1928); «B.», 22 desembre (1935). «He volgut veure en què consistia l'èxit

ciaven un fet: el model de teatre català, el que de forma majoritària continuava rebent el suport del públic, es trobava fortament vinculat encara als paràmetres de la tradició vuitcentista més o menys actualitzada. Des de la perspectiva d'una major ambició i volada artística, la descripció del panorama teatral, que es desprèn tant de la producció escrita o representada com sobretot de la seva acollida social, no podia ser més preocupant.

Així les coses, el caràcter peculiar i restringit des del punt de vista de l'oferta genèrica de l'escena catalana,⁵⁵ en tant que reflex de la seva identificació amb uns sectors socials determinats i poc propicis a la renovació, continuava manant en els primers anys trenta: «L'hem volgut redimir del tipisme convencional, del localisme sorneguer amb què volgué excusar la gosadia de néixer, però no l'hem sentit mai prou nacional per a exigir-li l'esforç, la preparació, la base, la jerarquia social i literària que tots els països, fins els que el creaven en èpoques tan modernes com nosaltres —Rússia, Hongria, Polònia, posem per cas—, reconeixien els seus teatres nacionals. Aquesta situació no s'ha produït deliberadament, és cert; és una conseqüència lògica, fatal, de la insuficiència literària i cultural del nostre renaixement. Ningú no en té la culpa concretament; tots, però, no hem pogut desarrelar del nostre esperit la trista ascendència de les “gatades”; i autors, comedians, empresaris i públics, respirem en les sales de teatre català residus d'aquella atmosfera insubstancial i plebea que ens perpetua, a desgrat nostre, la funesta afició al teatre d'aficionats».⁵⁶

d'*Amàlia*, *Amèlia* i *Emília* (de Lluís Elies). L'explicació ha d'ésser aquesta: molt poc refinament literari en el públic i un fons d'ingenuïtat i de bondat fàcilment explotable» (Ferran Soldevila, *Al llarg de la meua vida I. 1926-1939* [Barcelona: Edicions 62, 1970], p. 280).

⁵⁵ Així, el crític Eduard Nicol anotava: «A casa nostra tot és massa petit, i a més, tot es troba encara en període d'elaboració. El públic va a veure teatre castellà i no tria pas entre les companyies bones i les mediocres, les obres bones i les inacceptables. Hi va perquè creu trobar-hi un ambient més distingit i perquè hi troba realment més varietat d'obres i d'actors. Si Catalunya fos un país gran, els repertoris serien més variats, no hi hauria com ara tants actors notables, sense plaça en les nostres companyies, els repartiments serien més variats, i això permetria als actors de treballar menys i cultivar-se més, i les tournées oferirien una base econòmica als autors i als empresaris» («El Teatre. Abans de començar», *Revista de Catalunya*, núm. 62, octubre 1930, p. 169).

⁵⁶ Carles Capdevila, «Als catalans els agrada de debò el teatre català?», *Mirador*, núm. 163 (17-111-1932), p. 5.

En aquest context, no deixa de ser significatiu que l'empresa de Josep Canals plegués el 1932, a l'inici de la confiada etapa política republicana. En el moment del comiat, un dels problemes de la difícil regeneració del teatre català continuava sent, per a l'empresari, la manca d'ambició literària de la majoria dels dramaturgs catalans vius: «A part dels que la mort ens ha llevat, són els autors dels quals hom pot refiar-se els mateixos, si fa no fa, que hi havia en arribar jo al teatre català». I afegia: «Consti que he posat un afany extraordinari en el descobriment de nous valors. Les aportacions, però, han estat nul·les. Això em fa ésser pessimista en quant als mèrits dels novells i dels inèdits, moltes de les obres dels quals he llegit amb la major voluntat del món. Les hores esmerçades en l'examen de drames i comèdies d'autors novençans i desconeguts, que han estat moltes, les donaria per ben emprades si al cap de deu o dotze anys de cremar-me les celles hagués pogut afegir tres o quatre noms a la llista de signatures conegudes. Aquest sí que és un problema, i no petit. No veig manera de corregir la falla de la producció de casa com no sigui tirant mà de les traduccions».⁵⁷

Les bones expectatives creades amb la restauració de la Generalitat de Catalunya i l'endegament d'una política cultural pròpia per part del govern català es van difuminar al cap de poc temps. La possible institucionalització d'una escena oficial va deixar pas a una política de subvencions, que continuava sense resoldre la possible oficialització del teatre català.⁵⁸ De forma ben significativa, i pel que fa al valor literari global de la migrada tradició dramàtica catalana heretada, algun sector de la crítica qüestionava la «necessitat» de bastir una escena oficial, semblant a l'existent en la majoria de països europeus. No es negava ni tampoc es qüestionava, en absolut, el limitat valor literari de la literatura dramàtica catalana en comparació amb el de les homòlogues europees, sinó el sentit que podia tenir instaurar, ara i ací, una escena oficial sense un bon repertori de la nostra tradició

⁵⁷ P. Barnils Humet, «L'empresari del Novetats parla del moment actual del teatre català», *Teatre Català*, núm. 9 (26-XI-1932), p. 135.

⁵⁸ Jordi Coca, Enric Gallén, Anna Vázquez: *La Generalitat republicana i el Teatre (1931-1939)*. *Legislació* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1982), p. 9-16. Pel que fa al teatre espanyol, vegeu Juan Aguilera Sastre, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*. *Ideología y estética* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, 2002).

per oferir. Vet aquí el problema, segons el crític Joan Cortés: «És clar que, en teatre —com en tantes altres coses—, no podem pas comptar amb una tradició clàssica nacional en la qual emmirallar-nos, de la qual poder pendre exemple, a la qual ésser deutors de bastir la nostra feina actual damunt un sòl que fos més sòlid que no la improvisació o les aficions passatgeres dels autors, dels crítics o del públic contemporani». I assenyalava: «No ens podríem pas trobar amb un teatre d'aquells de gran tradició, d'una bona tradició; d'aquells que obliguen les entitats oficials a fer tots els esforços possibles per donar-los tota la importància que es mereixen, a subvencionar sales d'espectacles perquè es dediquin exclusivament —o principalment— a la representació de les seves obres, a subvencionar escoles i conservatoris per tal de tenir gent apta per a aquesta comesa, per tal que aquella tradició no s'estronqui i mantenir-la sempre. Un teatre d'aquells representa alguna cosa en la vida civil d'un país, i la seva manca a casa nostra és el testimoni més fefaent del llarguíssim eclipsi que ha sofert la nostra vida nacional». Feta la diagnosi de la tradició autòctona, la solució reiterada un cop més des de l'etapa modernista de regenerar l'escena catalana es trobava en les traduccions: «Podríem saquejar a mans plenes el riquíssim fons que formen els clàssics francesos del segle XVII, el teatre isabelí anglès, els grecs i els llatins, els italians i els alemanys, etcètera, amb la traducció de molts dels quals ja tenim bona feina feta, que només s'hauria d'adaptar al dia, per fer-nos un bon repertori, que hauria d'ésser no abundós, però sí ben triat. Amb unes quantes obres d'aquestes, presentades amb dignitat i consciència, és amb el que hauria de treballar principalment el nostre teatre oficial, almenys en el seu començament, i tots hi guanyaríem prou. La llàstima és que, només per poder començar, hauríem de tenir ja primer de tot una escola de la qual poguessin sortir els actors per a aquestes representacions, i això és cosa que no es crea pas del no-res ni amb totes les subvencions i proteccions oficials del món».⁵⁹

En realitat, la breu etapa republicana (amb el greu parèntesi de les conseqüències polítiques del 6 d'octubre de 1934) no va suposar cap ruptura radical amb l'etapa anterior pel que fa al teatre català. L'escena professional catalana va continuar vivint la crisi endèmica produïda sovint per les dificultats d'assegurar la regularitat, si més no d'una sola empresa de teatre català cada nova temporada, i, per altra

⁵⁹ Joan Cortés, «Del Teatre Oficial», *Mirador*, núm. 134 (27-VIII-1931), p. 5.

banda, sense donar cap mostra significativa de renovació, tot i una certa voluntat institucional de suport a la literatura dramàtica amb la concessió del premi Ignasi Iglésias.⁶⁰

La guerra civil i la subsegüent revolució social i política que va viure Catalunya durant el període bèl·lic, més enllà d'una resposta inicial favorable a la socialització del món de l'espectacle,⁶¹ no va significar l'elaboració de cap política específica quant a la consecució d'una escena oficial dedicada exclusivament al teatre català. Només en l'últim any de la guerra, quan les cartes ja estaven repartides, es va crear el Teatre Català de la Comèdia amb seu al teatre Poliorama, amb una programació que, tot i les circumstàncies adverses, tampoc no va saber —com fer-ho en plena crisi social i econòmica de la rereguarda?— atreure l'atenció ni d'una crítica força exigent ni d'un públic en situació de naufragi. En aquest context de desconcert i de perplexitat en tots els ordres de la vida, i al caire dels esdeveniments immediats, Joan Oliver va reprendre algunes de les reflexions, que he anat apuntant en aquest paper, en un conegut article aparegut a *Meridià*: «¿Existeix realment teatre català? ¿Pot parlar-se de decadència d'una cosa que no existeix? Vet ací les preguntes que molts ens fèiem en vista del singular veredictes que deslliurà el Jurat del darrer Concurs Ignasi Iglésias, davant la cridòria que promogué la decisió de deixar-lo desert, i en assistir als començaments de la temporada oficial de teatre català, empresa en el flamant Teatre Català de la Comèdia. No cal fer-se il·lusions. El teatre català, de Robrenyo ençà, ha estat —descomptades les excepcions— un simple deport sense transcendència. Mancats en absolut de tradició, sense un teatre renaixentista ni clàssic, on recolzar-nos, els catalans no hem passat en la dramaturgia de múltiples assaigs d'aprenent. Podríem esmentar algun cas aïllat de veritable home de lletres que en un moment de la seva carrera es lliurà a la producció escènica. Tanmateix la manca

⁶⁰ Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez, *La Generalitat republicana i el Teatre (1931-1939)*, p. 16-20.

⁶¹ Sobre la guerra, cal recórrer als diversos estudis publicats de Francesc Foguet i Boreu, així com a la seva tesi doctoral: *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939* (UAB, Facultat de Lletres, Departament de Filologia Catalana, 2001); vegeu sobretot: *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005).

d'una autèntica escola dramàtica, malmenà allò que podia haver estat l'aurora d'un teatre nacional».⁶²

El desenllaç de la guerra, com és prou sabut, va escanyar definitivament les il·lusionades i potser ingènues expectatives que en els anys trenta es van arribar a plantejar entorn d'uns millors horitzons per al teatre català, de manera que el van abocar a una irremissible situació de proscripció i d'interrupció de tota activitat pública de representació professional en català —tant al Paral·lel com als locals del centre de la ciutat de Barcelona— fins a la primavera de 1946. De fet, fins a la segona meitat dels cinquanta, la represa del teatre català va oferir una de les imatges artístiques més sòrdides i desoladores de la seva història, amb algunes insòlites excepcions.⁶³ El cas de Josep M. de Sagarra que amb *La fortuna de Sílvia*⁶⁴ i amb *Galatea* va realitzar el projecte més ambiciós de renovació del seu teatre; una proposta tanmateix mal acollida per la crítica i pel públic, i vista amb curiositat i esperança, però també amb preocupació i recel per certs sectors de la resistència cultural.

Per això, quan un any després de l'estrena de *Galatea*, Sagarra va recuperar amb èxit de públic la vella fórmula del poema dramàtic amb *L'hereu i la forastera*, es va aplaudir la «rectificació» del drama-

⁶² Joan Oliver, «Cap de setmana. Teatre», *Meridià*, núm. 5 (28-1-1938), p. 1.

⁶³ Vegeu Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1985).

⁶⁴ Vegeu el comentari de Maurici Serrahima: «14 d'abril de 1947. Dissabte al vespre, en Josep i la Mercè ens van convidar a anar, amb ells, a veure per segona vegada *La fortuna de Sílvia*. El públic reacciona més bé, i hi va més gent. En Josep està content del que ha fet, però, precisament perquè ho considera —amb tota la raó— superior al que feia abans, no es fa prou càrrec que és normal que el públic no respongui amb les ovacions sorolloses d'altre temps. [...] En tot cas el que em sembla clar és que la girada que l'ha portat a escriure aquesta darrera obra —la millor que ha escrit fins ara— no ve d'una decisió arbitrària d'ell per a fer-se diferent de com és, sinó d'una evolució normal que, passats uns anys de silenci, l'acosta a una plenitud» (dins *El passat quan era present. I. 1940-1947*, Barcelona: Edicions 62, 1972, p. 398-401). O el de Joan Triadú: «Però amb *La fortuna de Sílvia* Sagarra pot satisfer i satisfà una de les dues tendències, la primera: la tendència que espera d'ell un teatre català que reflecteixi les més pregoneres inquietuds del nostre temps, sense avançar-se vanament a elles cap al buit, sinó amb el pols segur del present, aquell pols racial dels nostres grans autors de teatre» («Actualitat del teatre», *Antologia*, núm. 6, octubre de 1947, p. 9).

turg, i es va remarcar l'absoluta i prioritària necessitat de connectar amb el públic al preu que fos, per més que això signifiqués bandejar qualsevol autèntic intent de renovació artística. En ple desenvolupament de la dictadura franquista, el teatre es convertia en l'única tribuna pública en què es podia restablir el contacte de la societat catalana amb la seva llengua i la seva cultura més genuïna.⁶⁵ El comentari de Serrahima, després d'assistir a l'estrena de *L'hereu i la forastera*, no deixa cap mena de dubte sobre aquest particular: «17 de novembre de 1949. De les temptatives de fer una mena de teatre més arriscat —el públic no responia— n'ha tret, quan ha tornat a l'ambient del segle passat, més llibertat i més seguretat en ell mateix. Em va dir que l'ha escrita molt de raig: deu o dotze dies. Per primera vegada després de la guerra, l'ha tornada a escriure en vers, i els versos són bons. El teatre era ple a vessar, i l'èxit ha estat formidable, absolut. Si el públic s'engresca amb aquesta mena d'obres —que, per altra banda, tenen una dignitat humana i un nivell literari molt considerables—, comprenc que en Josep es desdigni d'escriure'n de les altres... I no es tractava d'un públic popular ni del carrer de l'Hospital; hi havia tot el bo i millor del món barceloní, i molts escriptors i artistes, i tots aplaudien, amb tant d'entusiasme com la gent més ingènua. Ben mirat, potser és això el que avui ens fa falta. Cal arribar aviat a com més gent millor. L'obra té un valor autèntic. Ja vindran, els innovadors! Potser ell mateix ho tornarà a intentar».⁶⁶

Paradoxalment també, en temps de silenci i de repressió, alguns autors —Salvador Espriu, Joan Brossa— elaboraven en la més estricta soledat alguns dels productes teatrals més ambiciosos i arriscats des del punt de vista artístic. L'un amb *Antígona* i *Primera història d'Esther*, i l'altre desenvolupant una frenètica activitat com a «poeta escènic» que, malgrat algunes representacions privades, no va ser parcialment coneguda fins als anys seixanta.⁶⁷

⁶⁵ En aquest sentit, arran de l'estrena de *Les vinyes del Priorat*, Joan Triadú va manifestar: «Ens conformarem amb què, almenys, no decepcioni el seu públic; car el vell Teatre Romea és, avui, una de les poques tribunes que ens queda per a dir quelcom, en català, col·lectivament.» («*Les vinyes del Priorat*», *Ariel*, suplement núm. 2, febrer 1951, p. 43-45).

⁶⁶ Maurici Serrahima, *Del passat quan era present* (Barcelona: Edicions 62, 1972), p. 115.

⁶⁷ Vegeu, sobre Joan Brossa, Eduard Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa* (Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002).

Mentrestant, en aquest context, el conjunt del teatre català professional va viure amb escasses excepcions, i fins al final del franquisme, una de les etapes de degradació artística més grans de la seva història, caracteritzada per a) l'esgotament absolut de les línies dramàtiques més convencionals de preguerra, b) la manca de presència de textos amb caràcter renovador en els escenaris, c) la prohibició de representar textos traduïts en llengua catalana, i d) l'entreguisme i el progressiu allunyament d'un públic cada cop més adozenat: «Avui com avui, el teatre públic català és una empresa capitalista sense capital i, per tant es troba en la mateixa situació que el petit fabricant que només ven per pagar lletres; tot programa ampli i a llarg termini en resta exclòs. Això crea un cercle viciós: com que no es desenvolupa, no és lucratiu. Així resulta que els empresaris de les nostres companyies són sovint els dramaturgs, els autors o llurs amics i el més petit trottoll esguerra una temporada».⁶⁸

Així, doncs, en plena dictadura franquista, sense cap possibilitat ni tan sols remota d'institucionalitzar l'escena catalana —en contrast amb la creació i el funcionament (en absolut menyspreable) de dos Teatros Nacionales a Madrid—,⁶⁹ el teatre català professional havia «reaparegut», a partir de 1946, amb una tradició malmesa, sense cànon establert, representada —si era el cas—, de forma fossilitzada, i amb un públic desconnectat i desconcertat, que costava de recuperar, d'ampliar, i de mantenir. En aquest sentit, fins a quin punt l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, a partir de 1955, de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, a partir de 1960, i els primers grups de teatre independent, podien arribar a plantejar una reforma global de l'escena catalana? Fins a quin punt podien —o volien— revisar la fortuna de la tradició dramàtica catalana en el marc de la transformació i revisió radical de la cultura occidental dels anys seixanta? De quins suports socials, polítics, professionals i intel·lectuals, disposaven per dur a terme els seus objectius? Fos com fos, hi ha una dada clara: l'herència teatral que uns i altres recollien i/o assumien a partir dels anys seixanta no era en el seu conjunt cap regal dels Déus. De

⁶⁸ Jordi Carbonell, «El teatre d'ahir, d'avui i de demà», *El Llibre de Tothom* (Barcelona: Alcides, 1964), p. 120.

⁶⁹ Vegeu Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales I. 1939-1962* (Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 1993); Juan Aguilera Sastre, «Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid (1940-1952)», dins *Luis escobar y la vanguardia* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2001), p. 13-54.

fet, i com en els inicis de l'etapa modernista, el futur del teatre català passava aleshores també per fer foc nou i revisar els fonaments de l'escena nacional catalana, però també per «crear» o «replantejar» un altre cop (en circumstàncies adverses!) la base social del públic de teatre català, amb la voluntat reiterada d'elevat el llistó d'exigència artística i literària. Amb els renovats plantejaments escènics sorgits a la postguerra mundial, amb la submissió a un sistema polític dictatorial a tots els efectes, en ple inici del desenvolupament econòmic espanyol dels seixanta, i el d'una intensa activitat cultural, ¿què es podia, es volia o calia fer amb la migrada tradició dramàtica catalana? Com es podia estimular i potenciar l'atenció i l'estima dels joves dramaturgs catalans per la seva tradició? Uns autors que, per regla general, o desconeixien o rebutjaven una tradició identificada amb la imatge anacrònica d'un repertori repetitiu i envellit, el que habitualment es representava tant a l'escena comercial com sobretot a la d'aficionats, mentre podien «reconeixer» en les renovades tradicions dramàtiques estrangeres de postguerra els punts immediats de referència per obrir-se camí i fer foc nou com a dramaturgs catalans. Vet aquí unes breus i darreres consideracions sobre la complexa i enrarida situació del teatre català a partir dels anys seixanta, sobre la qual m'agradaria parlar amb més detall en un altre moment.

DES DE L'ESCENA

Pere Arquillué, Hermann Bonnín, Josep M. Mestres
i Carme Sansa*

» JAUME AULET Ara és l'hora de la primera de les dues taules rodones que hem organitzat a propòsit de les Jornades de debat sobre el repertori teatral català. La primera de les dues taules rodones es titula «des de l'escena». L'altra es titula «des de la literatura dramà-

* PERE ARQUILLUÉ (Terrassa, 1967). Llicenciat en Interpretació, té una llarga trajectòria al teatre on ha treballat amb bona part dels directors en actiu (Calixto Bieito, Joan Ollé, Josep M. Flotats, Xavier Albertí) formant part de muntatges que abracen una àmplia gamma de títols des dels clàssics (Shakespeare, Schiller, Txèkhov) fins als autors contemporanis (Belbel, Pasolini, Kushner, Benet i Jornet). El 1993 va rebre el premi al millor actor protagonista de l'Associació d'Actors i Directors de Catalunya pel seu paper a *La filla del mar* d'Àngel Guimerà, dirigida per Sergi Belbel i el 1997 el premi de la crítica teatral barcelonina pel paper de Louis a *Angels a Amèrica*, dirigida per Josep M. Flotats. Ha interpretat un bon grapat d'obres adscribibles al repertori nacional: *Lo desengany* de F. Fontanella, dirigida per Domènec Reixach (1992), els sainets d'Emili Vilanova, *Colometa la gitana* i *Qui compra maduixes?*, dirigits per Belbel (1994), *La corona d'espines* i *Galatea* de Josep M. de Sagarra, dirigides per Ariel García Valdés (1995 i 1998). Ha participat en diverses sèries televisives com *Arnau, els dies secrets* (1993), *Estació d'enllaç* (1995) o *Homenots* (1999) i ha col·laborat amb realitzadors cinematogràfics com Ventura Pons (*El perquè de tot plegat* [1994]) o Carlos Saura (*Salomé* [2002], *Buñuel y la mesa del rey Salomón* [2001]). Alguns dels seus darrers treballs per a l'escena de més ressò han estat dins les produccions dirigides per Àlex Rigola: *Juli Cèsar* (2004), *Joana dels Escorxadors* (2004), *Ricard 3er* (2005) i *European House* (2005).

HERMANN BONNÍN I LLINÀS (Barcelona, 1935). Va cursar estudis d'interpretació a l'Institut del Teatre on, un cop llicenciat, s'hi integrà de seguida com a professor impulsant *Estudios Escénicos*. El 1967 es va traslladar a Madrid, després de guanyar unes oposicions a la càtedra de direcció escènica de l'Escuela Superior de Arte Dramático. El 28 d'abril de 1970 fou nomenat director de l'Institut del Teatre per Muller d'Abadal, president de la Diputació de Barcelona. Durant la seva gestió de deu anys al capdavant de l'Institut, Bonnín modernitzà i dinamitzà els plans d'estudi i el cos docent, garantí la preservació i estudi de fons documentals, i recatalitzà i democratitzà el funcionament de l'entitat. De 1982 a 1988 va dirigir el Centre Dramàtic de la Generalitat amb seu al teatre Romea. El 1997 va fundar amb Hausson l'Espai Escènic Joan Brossa,

tica». De fet, són dos grans àmbits des dels quals volíem tractar la reflexió sobre el repertori teatral català. El més literari i el més pròpiament teatral. En el camp de l'escena, comptàvem amb gent lògica-

que continua dirigint des d'aleshores. És autor d'una monografia sobre Adrià Gual, publicada en dos fascicles: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)* (1974) i *Adrià Gual i l'Escola d'Art Dramàtic (1923-1934)* (1976). En paral·lel a la seves tasques pedagògiques i de gestió, ha mantingut una intensa trajectòria com actor de cinema i teatre, i com a director de teatre. La seva darrera posada en escena ha estat *La intrusa* de Maurice Maeterlinck.

JOSEP M. MESTRES (Calaf, 1959). Llicenciat en Ciències de l'Educació i Diplomada en Interpretació. Ha estat membre de la companyia Zitzània Teatre (1990-1998), membre fundador de la companyia Krämpack (1994-1997) i director-fundador de l'Aula de Teatre de la Universitat Pompeu Fabra (1995-1999). Com a actor ha intervingut en espectacles de caire ben divers: *El bon doctor* de Neil Simon (1986), dirigit per Pere Planella; *Les alegres casades de Windsor* de William Shakespeare (1994), dirigit per Carme Portaceli o *L'adéu de Lucrècia Borja* de Carles Santos i Joan Francesc Mira (2001), dirigit per Carles Santos. També com a director ha cobert un ampli ventall de gèneres i registres des de l'opereta —*La bella Helena* d'Offenbach (2001)— fins al drama contemporani —*A l'est de qualsevol lloc* d'Edward Thomas (1995). Va rebre el Premi Adrià Gual 1985 per la seva posada en escena de *Fantasio* d'Alfred de Musset, el Premi Especial de la Crítica «Serra d'Or» per *Gran imprecació davant de la muralla de la ciutat* de Tankerd Dorst (1990), el Premi Especial de la Crítica de Barcelona per *Krämpack* de Jordi Sánchez (1994) i per *Klowns*, creada en col·laboració amb Joan Montanyès (1997) i el Premi Butaca a la millor direcció per *Dakota* de Jordi Galceran (1996). És un dels directors que amb més freqüència s'ha dedicat als autors catalans, tant als contemporanis (*Negroni de Ginebra* de M. Antònia Oliver [1991], *La reivindicació de la senyora Clito Mestres* de Montserrat Roig [1991]), com als clàssics (*Feminista* de Santiago Rusiñol [1992], *La infanticida* de Víctor Català [1992] o *La filla del mar* d'Àngel Guimerà [2002]). El seu darrer treball en aquest terreny ha estat la direcció de *La xarxa* (2004) de Joan Brossa a l'Espai Joan Brossa.

CARME SANSA (Barcelona, 1943). Diplomada en Puericultura i llicenciada en Interpretació. Els seus inicis professionals estan vinculats al teatre independent, a la Companyia Adrià Gual i al Grup de Teatre Independent del CICF. Com a membre d'aquestes companyies va interpretar obres com ara *El metge a garrotades* (1967) de Molière, *Ronda de Mort a Sinera* (1965), de Salvador Espriu i Ricard Salvat, *Adrià Gual i la seva època* (1967) d'aquest darrer, *Primera història d'Esther* (1968) de Salvador Espriu, *Mort de dama* (1970), de Llorenç Villalonga, entre d'altres. Va ser una de les actrius que amb més assiduitat va contribuir a estrenar els cabarets literaris de M. Aurèlia Capmany i Jaume Vidal i Alcover a la Cova del Drac a començament dels anys setanta. El 1976 va intervenir en el muntatge *Faixes, turbants i barretines* que l'Assemblea d'Actors i Directors de Barcelona va presentar al Grec 76. Ha tingut una carrera àmplia i versàtil,

ment dels diversos àmbits de treball vinculats a l'escena: amb actors, amb directors, amb responsables de sales i amb crítics teatrals d'espectacles. Com a actors, hem convidat Pere Arquillué i Carme Sansa. Com a director, hem convidat Josep M. Mestres, que també és professor de l'Institut del Teatre, i Hermann Bonnín, que també és responsable de l'Espai Brossa. També havíem convidat un crític, Joan-Anton Benach, però fa pocs dies ens va dir que no podia venir per temes d'agenda (havia de marxar de viatge). A última hora vam contactar amb el Juan Carlos Olivares, crític del diari *Avui*, i en principi va dir que sí, però que no ho podia acabar de confirmar. Nosaltres, potser pecant de confiança el vam incloure en el programa, tot i que sabíem que era provisional i, finalment, ahir mateix ens va dir que no podia venir. Per tant, la banda de la crítica és la que ens queda més penjada. També havíem convidat un representant de l'empresa privada, concretament de Focus, i havia confirmat la seva assistència Jordi Gonzàlez, que és exactament Director General de Continguts de Focus. Aquest matí hem rebut un correu electrònic, escrit ahir al vespre, en què s'excusa de no venir, en aquest cas no ha estat per problemes d'última hora, sinó per «discrepància ideològica». El text del correu electrònic és breu, i crec que no traeixo el seu pensament si el llegeixo en públic, perquè, de fet, és una mica la seva intervenció en la taula rodona: justifica per què no hi vol intervenir. Diu:

«Benvolgut senyor,

M'adreço a vostè per comunicar-li que no assistiré a la taula rodona del proper dia 30 d'abril. Els motius són els següents: després d'haver llegit la ponència [es refereix al document de les Jornades] anomenada «Una tradició dolenta...» que a més no va signada per ningú, la

sobretot en teatre, per bé que també ha col·laborat en sèries televisives com el *Dr. Caparrós* amb Joan Capri, *Dones d'aigua*, *La Febre d'Or* o *El cor de la ciutat*, i ha intervingut en algunes pel·lícules per al cinema com *La rossa del bar* (1986), dirigida per Ventura Pons, o *Mal de amores* (1993), dirigida per Enric Balaguer. D'entre els guardons que ha rebut destaca el Premi «Serra d'Or» 1998 per la seva aportació a un teatre poètic i de petit format. Alguns dels seus papers més destacats han estat el de Marta a *Terra Baixa* (1982), el de Caterina a *El Cafè de la Marina* (1983) que va dirigir Juan Germán Schroeder o l'Esperanceta Trinquís de l'última versió de *Ronda de Mort a Sinera* (2002). També ha estrenat peces d'autors catalans de les noves fornades com ara *Suite* (2001) de Carles Batlle i *Dramàtic* (2002) d'Albert Mestres, dirigida per Joan Castells.

qual cosa ens sembla inexplicable, i havent llegit el seu contingut, considerem que:

Primer, l'autor del text [vol dir el document] té poca informació de l'actualitat i la realitat del teatre català avui, i aquesta poca informació la deforma d'una manera gratuïta i amb prejudicis i menyspreu pel teatre privat, per les sales alternatives i en especial pel Teatre Romea.

En segon lloc, l'atribució d'absolut mercantilisme, amb l'únic interès d'equilibri comptable o de maquillatge cultural de les operacions de difusió del teatre català en especial entre els joves ens sembla particularment poc ètica.

Per acabar, ens sorprèn que no doni crèdit a la tasca del Teatre Romea que qualsevol persona informada mínimament, no podria posar en entredit, ni per la programació, ni per la tasca del premi Fundació Romea de textos teatrals catalans, únic premi que porta a escena el seu guanyador, com va fer en la primera edició.

Per tots aquests motius i d'altres que li estalvio, prego disculpi la meva assistència.

Jordi González»

Aquesta, de fet, és la seva intervenció en la taula rodona. Abans de donar la paraula als que sí que han vingut, volia puntualitzar un parell de coses. Primera, el document no va signat per ningú: va signat pels organitzadors de les Jornades. L'organització de les Jornades és a càrrec del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma. Aquest ha estat un document escrit col·lectivament des del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma, en el qual hem afegit alguns suggeriments que ens ha fet altra gent quan vam fer una difusió del text en primera instància. Segona puntualització: quan vam pensar aquest document, vam *voler* que fos polèmic. Certament, volíem provocar la polèmica: era un material de treball per després debatre. Ja està fet expressament. Però el que volíem és que la gent vingués aquí a «muntar» la polèmica. Ens sap greu que el senyor Jordi González, de l'empresa Focus, que parla sempre en plural, per tant, parla en nom de l'empresa, no hagi volgut venir per aquest motiu. Ens hauria agradat poder debatre, si més no.

Sense més preàmbuls, dono la paraula als components de la taula rodona pel mateix ordre de com estem col·locats, per qüestió logística del micro. Hem demanat una intervenció breu de vuit-deu minuts

com a molt per situar el tema des de l'òptica de cadascú i després començarem un debat en el qual els membres del públic també poden intervenir i en el qual podem aprofitar per repescar idees de les tres ponències que abans s'han llegit.

» JOSEP M. MESTRES Em van demanar que escrivís quatre ratlles i, si us sembla, us les llegiré. Hi he posat el títol: «Per un repertori connectat amb el present». El nostre país ha donat grans novel·listes, grans poetes i grans narradors. I continua donant-ne. Però, i els grans dramaturgs, on són? Per què els nostres autors consagrats —amb honroses excepcions— no han escrit, no escriuen teatre, o n'han escrit o n'escriuen molt poc? No hi estan dotats? No crec que aquest sigui el problema. L'escriptura d'una novel·la, d'un poema, d'un conte... són actes individuals, absolutament íntims, però el teatre és una altra cosa. Un text dramàtic pot ser escrit també de manera íntima i prescindint de condicionaments externs, però la seva finalitat i la seva raó última és la de ser dut a escena.

Se m'acudeixen algunes respostes a la manca d'interès dels nostres autors consagrats a l'hora de posar-se a escriure teatre. Manca de confiança en els professionals de l'espectacle coetanis. Por d'endinsar-se en un món desconegut. Mandra, manca d'energia o desànim per afrontar l'esforç que suposa compartir el treball d'equip, dirigit a convertir uns personatges literaris en uns éssers de carn i ossos... Però n'hi ha una de més òbvia i molt concreta: la poca sensibilitat dels nostres dirigents polítics envers el fet teatral. Sigui quina sigui l'època que els hagi tocat viure als nostres autors, les prioritats de les nostres institucions no han estat precisament les culturals i, encara menys, les teatrals. Sortosament el panorama està canviant, i canviarà més perceptiblement si es fan realitat les recents promeses electorals.

Però, per generosos que siguem, em sembla que hem de convenir que la feina que s'ha fet fins ara, pel que fa a la recuperació i revisió del nostre repertori, ha estat tímida, poc seriosa i del tot insuficient. Sembla que la seva presència als nostres teatres obeís més al pagament d'una mena de quota o a l'expiació d'un sentiment de culpabilitat, que no pas a un intent seriós, reflexionat i organitzat de revisió i posada al dia dels nostres «clàssics».

Bones intencions, almenys en teoria, no ens en falten. La necessitat de «fer alguna cosa» la veiem tots. Però, la sentim? És a dir, ho creiem de veritat, o només ho afirmem per alleujar-nos la mala consciència? Sovint, quan ens referim a algun muntatge del nostre repertori,

ja sigui d'algun col·lega o, fins i tot propi, ho fem amb un cert deix de condescendència. És perquè ens n'averگویم?

Tots els directors d'escena tenim una llarga llista de títols que ens sedueixen, que ens motiven profundament, que ens enamoren... que volem dur a escena. Amb una vida a penes n'hi ha prou per fer realitat una mínima part d'aquests projectes. I la vida és curta, el temps escàs, a voltes les oportunitats no sovintegen, els mitjans de producció no solen ser els ideals... Amb tot això vull dir que les tries, almenys pel que fa a mi, a voltes són molt arbitràries, molt condicionades, un punt irreflexives...

Quantes produccions pot realitzar un director d'escena en una temporada per terme mitjà? Una, dues, amb molta sort tres, excepcionalment quatre? Podríem dir, doncs, que la posada en escena d'un text dramàtic ocupa, com a mínim, quatre o cinc mesos de la vida professional d'un director.

A l'hora d'escollir un text dramàtic per dur a escena, les motivacions poden ser múltiples i diverses: sociopolítiques, emotives, literàries, filosòfiques, estètiques... a vegades econòmiques... El que és clar és que, donada la durada i la transcendència del procés, aquestes motivacions han de tenir un mínim de consistència, força i profunditat. El viatge que s'empren pot ser plaent, divertit, enriquidor... però sovint també és dur, àrid i penós. Per tant és recomanable no fer una tria a la lleugera i ser coherent o, com a mínim, conscient.

També és cert que, cada vegada més, la majoria de centres de producció d'espectacles del nostre país, ja siguin institucionals o privats, escullen els títols que configuren les seves temporades deixant molt poc marge a les propostes que els puguem fer els directors d'escena. Darrerament, la tònica general és que nosaltres ens limitem a acceptar o rebutjar els encàrrecs de dur a terme els projectes que ens proposen. Potser ha de ser així i és bo per la coherència de les línies de programació. No ho sé. Només constato un fet. Però em temo que això són figures d'un altre paner. Tot i així, en el fet que un text dramàtic es converteixi en un espectacle, nosaltres hi tenim la darrera paraula i, per tant, no podem defugir el grau de responsabilitat que ens correspon.

Sigui com sigui, per a mi, posar en peu un text dramàtic, fer que els personatges agafin vida, que les seves accions em commoguin, que arribi a identificar-me amb els seus patiments i les seves alegries, que les seves paraules em facin reflexionar i m'enriqueixin... no és cosa

que em pugui prendre a la lleugera. M'agrada massa la meva feina i li tinc massa respecte per fer-ho.

Però deixem de banda aquestes disquisicions, que sonen més a justificació que a una altra cosa, i passem al tema que ens ocupa. Podríem començar per fer-nos una pregunta: A la «llista de títols ideals» dels directors d'escena del nostre país, quantes obres del repertori clàssic català hi figuren? Em temo que si féssim una enquesta els resultats serien força decebedors. Però, com que no puc parlar pels altres, parlaré per mi.

Només cal fer una ullada al meu currículum per veure que els autors de l'anomenat repertori clàssic català no hi abunden. Un Guimerà, i un tast de Víctor Català, un de Rusiñol, un de Brossa i para de comptar. A la meva «llista ideal», però, hi tinc força més títols: més Guimerà (evidentment), més Rusiñol, més Brossa, algun Puig i Ferrerter, algun Sagarra... però aviat s'acaben. I he de confessar que, de tota manera, aquests títols no ocupen els primers llocs del *ranking*.

Una altra cosa és si parlem de la nova autoria. He estrenat textos de Montserrat Roig, Maria Antònia Oliver, Jordi Sánchez, Jordi Galceran, Carles Alberola, Lluís Hansen, Paco Mir... En alguns casos he promogut que s'escriuissin els títols que finalment he dut a escena, en d'altres m'he atrevit a intervenir en el procés de creació del text, i en uns altres, els menys nombrosos, fins i tot m'he atrevit a escriure'n «quatre ratlles». Sempre m'he sentit compromès amb la producció i posada en escena de nous autors del nostre país... perquè visc al mateix món que ells, em passen les mateixes coses (o d'altres que s'hi assemblen) i parlo com ells (o de manera semblant). Són ells qui configuren el llegat que deixarem: el futur repertori clàssic català. Però centrem-nos en el llegat que hem rebut.

Què ho fa que, si comparem els textos dels autors del nostre repertori amb els dels seus coetanis internacionals, els nostres se'ns fan petits? És una realitat i és obvi que sigui així? Estem acomplexats? O som uns provincians que ens deixem enlluernar per tot allò que ve «de fora», encara que, a voltes sigui d'allò més mediocre? Jo diria que hi ha una mica de tot

És cert: Guimerà, Sagarra o Rusiñol, per parlar de tres autors dels més representats, es fan petits al costat de Txèkhov, Ibsen o Pirandello. És una realitat. Almenys jo ho sento així. Poc agosarats? Amb poca visió de futur? Sense amplitud de mires? Massa preocupats per acon-

tentar el públic del Romea i augmentar els ingressos de taquilla?... I podríem seguir ampliant una llista de greuges, més o menys justos.

En qualsevol cas, són els «nostres» autors i tenim una responsabilitat històrica envers ells i envers nosaltres. Encara que no figurin en lletres majúscules en la història del teatre universal ens parlen dels nostres ancestres i dels nostres mites, amb la nostra llengua. Si volem saber qui som, abans hem de saber d'on venim i, potser, així podrem saber cap on «cal anar». Si més no, amb una mica més de coneixement de causa. Per aprendre d'ells, dels seus encerts i dels seus errors. Encara que sigui per confirmar-nos una mirada escèptica. Penso que abans de bandejar-los, de rebutjar el que ens poden oferir, els hem de conèixer. I no crec que els coneguem prou. Ens cal descobrir quins, parlant d'ahir, ens parlen d'avui. Quins continuen atrapant-nos amb força, quins poden oferir-nos encara una mica de llum.

És clar que establir aquestes valoracions és i ha de ser una cosa totalment subjectiva. D'altra banda, no es pot generalitzar, i destriar el gra de la palla no és cosa que es pugui fer alegrement ni de manera arbitrària. I aquí sí que crec que s'imposa una major interrelació entre els estudiosos de la literatura dramàtica i els que treballem a l'escena. Almenys jo la trobo a faltar. Per descobrir-nos nous títols i il·lustrar-nos sobre les excel·lències més o menys ocultes d'altres... En definitiva, per estimular-nos a trobar una mirada lliure, sense complexos, profunda, essencial i despullada de prejudicis.

Entenc el teatre com un servei social. I prego que aquesta afirmació s'interpreti sense cap tipus de transcendència. A voltes només es tracta de distreure el públic, de fer-li tastar una vaga il·lusió de felicitat, d'altres de confortar-lo, d'altres de trasbalsar-lo... però, sempre, d'enriquir-lo. La societat, les persones, sortosament, evolucionen, i alguns textos que cobrien unes necessitats en un moment històric concret, que removien consciències..., avui poden semblar-nos ingenus, superflus o, fins i tot, ridículs. Aquests textos farem bé de deixar-los a la biblioteca, que és el lloc que els pertoca. Per més valors literaris que tinguin, encara que ens ofereixin un munt d'informació historicocultural del moment que retraten... Si només ens parlen del passat, si no aconsegueixen interessar-nos per res que connecti amb el nostre present, val més que els deixem on són. No crec que haguem assolit el suficient grau de maduresa com per poder permetre'ns perdre el temps en «productes arqueològics».

Però, aquells que mereixen una revisió, ¿com hem de dur-los a escena? Com hem de servir-los a un públic contemporani? La resposta em sembla senzilla i òbvia: creient-hi, confiant-hi. És cert que moltes vegades caldrà adaptar el llenguatge, retallar o reconstruir alguna escena, fer alguna translació de temps o d'espai... Penso que tot és permès, mentre hi hagi un respecte per la feina de l'autor, per allò que explica i per com ho explica. Encarant-nos amb ell i el seu text sense por, però honestament.

Sabem que al públic tenim aquells espectadors que enyoren els «vells temps» i aquells escolars que acudeixen en grup al teatre, obligats pels plans d'estudis. Aquests hi són d'entrada. I, encara que els hem de tenir en compte, no crec que siguin els que més ens interessin. Ens cal seduir «l'altre espectador». I això només ho farem anant a l'essencial i treballant amb sinceritat. Deixant-nos seduir nosaltres mateixos. I, sobretot, vetllant perquè els nous autors arribin a escena. No cal que hi arribin tots, ni tots els seus textos. Només aquells que ho mereixin. No cal infligir tortures supèrflues als soferts espectadors... Però estiguem molt alerta, perquè, si no, haurem d'anar reptant taules rodones com aquesta.

» CARME SANSÀ Hola, bon dia. El Josep Maria és molt aplicat i ha fet molt bé els deures. I ho ha llegit molt bé. Els altres tres —bé, parlo per mi—, potser no hem fet el mateix, el que passa és que tenim una mica de guió del que volem explicar. De tota manera, jo reia almenys per dins, perquè pensava que el que deia ell ja m'ho ha pres. Vull dir que el que deia ell ja està dit. Està bé que coincidim. O potser no, potser estaria bé crear més polèmica. Jo anava apuntant coses del que ell havia dit, però hi estaria molt d'acord. Aquesta vergonya que a vegades sentim de les nostres coses. És com si fóssim els que ho fem més malament, els més desgraciats, els que no en sabem, i tot el que ve de fora ens enlluerna i ho hem d'acceptar només perquè és de fora i ens sembla molt més important.

Jo penso que hi ha una manca de prendre-s'ho seriosament, que les institucions, realment, facin alguna cosa. Necessitem sentir que és important el nostre teatre, el que ens han deixat i el que s'està fent en aquest mateix moment. I una mica sembla que fem les coses per cobrir l'expedient. Jo penso que el T-6 és una bona iniciativa. Paguem a una gent, els hi encarreguem uns textos perquè, després, es puguin representar. Però, què passa?, es representa quinze dies. És molt poc. No hi ha temps de veure-ho, que la gent s'ho digui. Bé, fem això i

ja hem complert. Ja ens hem posat la medalla. Però jo diria que serveix poc, sobretot pel poc temps que la gent ho pot veure. Amb dues setmanes, és impossible que ningú hi arribi pràcticament. Aleshores, sempre tens aquesta sensació: de cosa provisional i perquè sí i, mira, ja ho hem fet. Teniem una xarxa de teatres que incialment semblava esplèndida, aquest problema que tenim de la centralitat, ho fem aquí a Barcelona i després resulta que aquestes produccions no es veuen. Aquesta xarxa va començar precisament perquè voltessin les coses que són una mica més difícils de portar a tot arreu (que el Tricicle vagi a una festa major és un èxit segur, i no tinc res en contra d'ells, però no necessiten una ajuda). Aquestes petites produccions que són més difícils, més compromeses, més avantguardistes, més atrevides, que trobem en sales alternatives, petites, resulta que, després, no les pots veure enlloc més. Perquè resulta que la xarxa aquesta es va anar convertint a posar-se la medalla en aquell moment. No hi havia la manera que la gent de fora de Barcelona pogués accedir en aquestes produccions. I aquí moltes vegades hi anaven, evidentment podia ser que n'hi anessin que no fossin nostres, obres escrites aquí o per gent d'aquí.

Aleshores, tenim això que diu el Josep Maria com vergonya? Sí, jo penso que tenim un complex. Ens sembla que el nostre no val prou. I a més a més, en aquest país, que és així tan petit i tan envejós, quan hi ha una persona o un autor que triomfa té lloc, un o dos, i els altres ja no tenen temps d'estrenar. Ja no poden. Jo penso que hi ha molta gent, i en conec. De vegades, he estat de jurat en premis de textos de teatre, i veus que la gent li agrada d'escriure'n. Es reben moltes propostes: poden ser d'un nivell més alt o menys, però si això no s'arriba a veure mai a dalt d'un escenari, el teatre no ens serveix. L'autor o autora no pot demostrar si allò funciona. No es tracta d'escriure i deixar-ho al calaix, sinó que el teatre vol una altra cosa, vol que sigui representat i que puguem decidir i veure'n els defectes. Sistemàticament, si el teatre públic no fa això, jo crec que tots els teatres en tenen l'obligació. El teatre privat, en aquest país nostre, té una gran subvenció de les institucions. És un semiprivat. En general, és així. Aleshores, s'hauria de posar com a norma.

No podem oblidar ni aquests clàssics. Ens limitem molt i sempre surten els mateixos títols. Sabem que és segura una *Terra baixa* i aquesta es fa i es torna a fer. I sabem que agrada. Hi ha unes ganes, hi ha un públic. Potser sí que als joves els fan anar per obligació,

cosa que en certa manera no trobo malament. Vull dir: la gent ha de ser lliure de veure coses, però també se l'ha d'avesar. Si no formes la gent des de petita, potser no hi pensaran mai, a anar al teatre. Això és com anar a un concert. La gent que potser es compra discs compactes, però en canvi no se'ls ha acudit mai d'anar en directe a un concert, sigui de rock o de música clàssica. Tot aquest aprenentatge, si això no ho tens de petit, això és gairebé impossible. Aleshores, com fer-ho? En aquesta era de la publicitat, que ens poden fer creure que aquell cotxe és el millor, que aquell sabó és el que renta més bé, si no som capaços també de fer arribar com una cosa normal, que necessitem, que a mi em fa falta el teatre o el saber què s'està fent en viu. No solament tancar-se en una sala de cinema. Donar aquesta importància en aquest fet, en el fet que el teatre, amb tantes coses que hi ha, és imprescindible. Jo penso que, com aquesta història de la violència en contra de les dones, com és que encara això segueix? Doncs, jo crec que els polítics encara no s'ho han pres seriosament. No importa prou. Si no es pren amb interès, allò no es resol i no hi ha manera. Amb el teatre, jo penso que és el mateix. Si no ens ho prenem seriosament o no fem que, des de les institucions, s'ho prenguin seriosament, això és molt difícil. Hi ha molt bona voluntat, hi ha moltes ganes.

Jo penso que els premis de teatre són una bona forma, si després té una representació, molt millor que només la publicació. El que no pot faltar a un premi és la representació d'aquest premi. I a veure què passa. Josep Maria deia que no podem torturar el públic amb coses que no valguin la pena. Però jo no sé com ho sabem abans de veure-ho. És evident que un escrit et diu moltíssim, però fins que no ho veus a peu dret, a vegades no saps com va. Jo vaig tenir la sort de fer una obra de l'Albert Mestres, un autor jove en què jo crec moltíssim, una obra que es deia *Dramàtic*, que va dirigir Joan Castells i que vam fer a l'Espai Brossa. De moment, quan et llegies aquell text, no sabies per on tirar. Però com ho podrem fer? Sí, aquell text, et suggeriria coses, això ja és importantíssim, imagina't, però com ho podem fer. Un cop va estar muntat, era encara més interessant. Tot allò que hi havia allà dins va sortir. És quan el teatre es fa realitat, té un sentit. Això ho hem de provar. Un primer text, per exemple, de l'Enric Casasses, que es va fer a la Sala Beckett. Era un text magnífic. Em va emocionar. El dirigia també per primera vegada l'Albert Mestres. Era admirable. Era un text que et deixa potser amb aquestes ganes de saber-ne més.

Aquesta gent que escriuen han de poder estrenar. Si això no ho veiem, no podem dir si és vàlid o no. Penso que d'una manera sistemàtica, amb més rigor que ara, hi ha de ser. No ens en podem oblidar. No ens en podem oblidar. Sempre anem als mateixos: Guimerà, Puig i Ferrer, Sagarra, però Juli Vallmitjana ens parla d'uns temes que cap d'aquests en parla i un llenguatge que cap d'aquests utilitza, i el tenim molt oblidat i no som capaços de revisar-lo. Ens hem quedat una mica enrere: l'hem estudiat poc, el teatre. Hem estimat més el de fora. Com si allò nostre no ens ho estiméssim gaire. Si anem més a fons, si ens el rellegim, jo crec que trobarem coses molt interessants. Tampoc no és gaire difícil el llenguatge per poder-lo seguir bé. Es fa una adaptació, com es fa amb un Verdaguer, per poder-lo llegir amb una certa comoditat, perquè no sigui molt llunyà, perquè la llengua ha anat variant.

» HERMANN BONNÍN Moltes gràcies. Jo crec que, en primer lloc, hem d'agrair de manera molt vehement la iniciativa de la Universitat Autònoma de Barcelona d'injectar, dins del campus universitari, un debat sobre el món del teatre. Gràcies especialment, entre d'altres, a la Núria com a cap visible. Perquè, d'alguna manera, qualsevol formulació teòrica té el seu lloc natural dins de la universitat. I no és gaire freqüent dins del nostre país. Per tant, ho hem de celebrar i desitjar que es repeteixi amb una certa freqüència. Vull expressar la meva tristor, la de tots plegats, pel fet que un representant de l'empresa privada, justament d'una empresa privada consistent, potent, amb visió d'indústria de l'espectacle, i a la vegada també en la qual s'injecten activitats respectabilíssimes com les del Romea a què feia al·lusió, no estigui present aquí, perquè ha llegit una proposta de debat que es titula «una tradició dolenta, maleïda o ignorada?», al voltant de la qual s'han formulat algunes hipòtesis. Justament jo — i crec que tots els de la taula— valorem molt aquest text, tot i que obre interrogants.

Jo particularment ho lamento, perquè estava bastant convençut que s'havia aconseguit un cert equilibri entre el món de l'empresa privada i els que defensem el concepte de teatre públic. Un cert equilibri perquè hi ha hagut debats, i taules de reflexió, en les quals ens hem barallat, però en les quals hem arribat a punts de comprensió profunda. Voldria fer al·lusió a les jornades de reflexió i debat que es van celebrar, amb la col·laboració de l'Institut del Teatre de la Diputació, l'Associació d'Actors i Directors, que van generar uns docu-

ments importants, elaborats al llarg de quatre mesos, i unes conclusions compartides per administracions i la totalitat del sector. El Pla General del Teatre que en aquests moments està en un desè esborrany, que ha estat la suma d'un consens entre teatres públics, la Xarxa de Teatres públics, empreses privades, teatres oficials, etcètera, associacions professionals, sindicals.

Vull expressar, doncs, la meva tristor que, justament una petita anècdota d'aquest tipus posi una altra vegada en qüestió debats que personalment consideràvem ja superats i que havíem arribat a la conclusió que hi havia una certa maduresa i equilibri que superava aquestes simplificacions de teatre públic-teatre privat.

Dit això, suposo que qualsevol de nosaltres que estem a la taula expressa opinions des d'una perspectiva barcelonina, per tant hi ha el desig que sigui extensiu a tot el teatre català general: al teatre de les Illes, del País Valencià, i al teatre de fora de Barcelona dins del Principat. Però, segurament, matisos importants d'aquestes perspectives, doncs, se'ns escapen o no estan contemplats o tenen substancials diferències vistes des del País Valencià, des de les Illes o des de Lleida.

Jo crec que és apassionant i d'absoluta, d'absoluta, d'absoluta actualitat la pregunta que es formulava Joan Oliver que configura el punt de partida d'aquest debat: és una tradició dolenta, maleïda o ignorada? És important de subratllar la pregunta del document de les Jornades, perquè és de rabiosa actualitat, en el moment en què s'està replantejant seriosament el paper del teatre públic, sobretot des de fa uns mesos en què hi ha un panorama polític esperançador, amb uns antecedents previs a la irrupció d'aquesta nova configuració política a partir de propostes electorals, a Catalunya, formulada pels tres partits que estan en el govern, que havien aprofundit i havien fet seves propostes que havien emanat del sector sobre el paper que ha de jugar el teatre públic. Per tant, em sembla que és absolutament oportú que s'hagin organitzat aquestes jornades i, per tant, que aquesta concepció del rol que ha de jugar aquesta tradició en el teatre públic em sembla d'absoluta transcendència i oportunitat.

Tanmateix, voldria matisar una mica aquest concepte de tradició dolenta, maleïda o ignorada que formula Joan Oliver. En el fons, més que de tradició, està parlant de patrimoni. Tenim un patrimoni dolent, maleït o ignorat. Dic això, perquè, és clar, la tradició es configura per l'hàbit, per la inserció dins del conjunt de determinats cli-

xés, mentre que el patrimoni pressuposa l'existència de productes culturals, d'obres, d'expressions textuais que no necessàriament han aconseguit l'abast que prefigura el concepte de tradició, per raons polítiques, d'exilis, etcètera. Per tant, quan es parla de tradició, estem parlant, d'alguna manera, dels noms s'han anat repetint aquí, de boca orella, d'escenari en escenari, des del segle dinou fins ara, s'han anat repetint perquè han constituït unes formulacions que han arribat amb facilitat a l'escenari, però és que el patrimoni és molt més ampli i pressuposa l'existència de determinats valors textuais i altra mena que no han pogut accedir a l'escenari i que per tant no han pogut configurar-se com a tradició. Ha estat, precisament una de les al·lusions que ha formulat el Mestre i que ha subratllat la Carme. Per tant, el paper d'un teatre públic és, justament, donar resposta al fet si aquest patrimoni és dolent, maleït o ignorat.

Jo crec profundament que el nostre patrimoni no és dolent. No sé si és excel·lent, no sé si és competitiu amb patrimonis universals. Però, en qualsevol cas, no és dolent. Sí que és un patrimoni maleït i sí que és ignorat. I això ho hem de subratllar d'una manera clara. Ignorat des d'esferes cultes i des d'esferes pràctiques de la producció teatral. I ho és, segurament, no per culpa dels protagonistes o dels responsables, sinó per culpa d'unes peripècies polítiques que ha viscut el nostre país, que han impedit un procés natural d'inserció del nostre patrimoni dins de la realitat i dins de l'activitat. Som un país sense estat, sense tradicions institucionals que hagin formulat polítiques teatrals. Som un país en què la bona voluntat, l'energia de tots, des dels nostres besavis fins a nosaltres que hem estat interessats en el món del teatre hem dut a terme, però que sense aquestes plataformes que en l'Europa pròpia ens són referents, pel seu contingut i tradició de cent-cinquanta anys de teatre, de teatre institucional, públic, ha prefigurat una determinada manera d'entendre i del paper que ha de fer el teatre públic. Per tant, en aquest sentit, som molt joves. Fa uns pocs anys que el concepte de teatre públic apareix aquí quan fa temps que irromp a tot Europa. Per tant, aquí això de teatre públic encara està a uns certs nivells de discussió, de debat o de mancança de models, etcètera.

Tanmateix, jo crec que sí que s'han fet esforços per prefigurar quin ha de ser el model de treball d'un tipus de teatre públic i jo crec que no hi ha gaire discussió en aquest sentit, el model de teatre públic a casa nostra és el de fer-se responsable de la recuperació de tot aquest patrimoni. De la recuperació, no historicista, evidentment. N'han fet

esment tant el Mestres com la Carme. Una recuperació vol dir una relectura de tots aquests valors que entenem que aquest patrimoni conté. Aquest patrimoni jo el faria extensiu no només al patrimoni textual. Hi ha un patrimoni humà, actoral, escenogràfic. Jo crec que, quan estem parlant de patrimoni, moltes vegades el reduïm per raons acadèmiques al text, però penso que és absolutament important pensar que existeix un patrimoni humà i viu. Viu. I que per tant els referents d'aquest patrimoni no els hem de reduir a les propostes estrictament autorals. Hi ha una tradició ignorada, maleïda d'actors que han prefigurat una manera de fer. Hi ha una tradició de directors, d'escenògrafs. No es tracta de seguir la tradició, però el que és absolutament imperdonable és ignorar-la. Penso que el problema d'aquest patrimoni és la ignorància sistemàtica de tot aquest conjunt de valors que prefiguren la cultura teatral, una cultura teatral que, per altra part, és un tramut de responsabilitats, de xarxa que es fa extensiva al món de la cultura en general. Quan parlem del teatre, estem parlant de la paraula, de la manera de dir la paraula, de la poesia, de l'expressió visual, etcètera. El patrimoni teatral és un teixit que es fa extensiu a la cultura en general i en aquest cas de la cultura nostra.

S'han formulat aquí algunes conclusions. Jo penso que són assumides per tots plegats. Crec que hauríem de fer un esforç per sintetitzar d'una manera clara i contundent, i no seguir debatent el mateix, quin és el rol que ha de jugar el Teatre Nacional de Catalunya i alguns altres teatres públics. El Lliure és un model, i un model molt coherent des dels seus orígens, tot i els petits trasbalsos que ha anat passant. Però és que la responsabilitat del TNC està molt clara: és justament la de desvetllar tot aquest patrimoni textual i humà. Nosaltres, justament per les peripècies culturals i polítiques que ha viscut el nostre país, seguim una mica classificant el nostre teatre i el nostre patrimoni en funció de les peripècies: el teatre independent, el teatre de la guerra civil, el teatre de l'Íntim, etcètera. Quan, en realitat, en països de cultura normal, el seu teatre no es planteja en funció del teatre d'entreguerres o de la postguerra europea o d'avatars polítics, sinó en funció de determinats conceptes estètics o de gèneres: simbolisme, realisme, naturalisme, i es parla de gèneres. Continuem amb els tics d'associar els períodes històrics del nostre teatre, no en funció de les seves connexions universals, sinó de les peripècies polítiques a les quals ha estat subsumit. És una funció important la de superar i pensar que ho tenim.

Moltes vegades ens trobem un Ramon Vinyes que estava per allà a l'exili perdut i descobrim unes connexions amb el teatre universal de l'època. Però els autoexilis interiors i exteriors han fet que moltes d'aquestes personalitats, com moltes de les que heu citat vosaltres i algunes altres d'encara vives (el cas de Palau i Fabre). Però hi ha també un patrimoni romàntic, modernista, que un teatre nacional té l'obligació de rellegir.

Bé, jo voldria que aquest debat poguéssim acabar-lo d'arrodonir, d'aprofundir. Voldria aprofitar aquesta conjuntura política, i aquest centre d'interès al qual TNC està emmarcat, en aquest moment, per part de tots els que formem el sector teatral tan públic com privat, fos objecte d'una anàlisi i d'una configuració *definitiva* del que ha de ser un teatre nacional a casa nostra.

» PERE ARQUILLUÉ Bon dia a tothom. Jo ho tinc bastant complex. Si la Carme ja ho deia, jo ja ho tinc veritablement impossible. S'han apuntat moltes coses. Estic molt d'acord amb totes. El Hermann parlava del patrimoni, que és potser el que em queda més. Aquests dies jo hi he estat donant voltes sobre tot això. A mi m'han quedat només preguntes per intentar obrir de cara a vosaltres. De tot el que s'ha dit, em queden preguntes. Com per exemple, realment, quin coneixement tenim? Què se'n pot dir clàssic o no? Fins on arriba? Quin coneixement hem assumit de debò sobre el fet de les obres clàssiques que tenim? De vegades, tinc la sensació que, o ens anem molt cap a una banda (que ens perdem una cosa fantàstica, i que no hi ha dret), o cap a l'altra (el que hi ha no és bo). El primer que hauríem de fer és intentar d'assumir el grau de realitat d'aquest patrimoni que tenim per poder-lo atacar i atacar-lo bé.

Tinc preguntes sobre el fet de la quota, que deia la Carme. Aquesta sensació de quota: des del TNC fins a la sala més petita o alternativa. Hi ha espais, com el Brossa, que surten d'això. Realment, la majoria de vegades hi ha una sensació de quota, de dir ja «hem complert aquest any». Quan hi ha el fet paradoxal, per exemple, que el públic omple aquest tipus de representacions. Al TNC, si no ho tinc mal entès, són de les obres que omplen més. El públic només vol veure un tipus d'obres. A mi em recorda les meves filles amb les pel·lícules del Disney: es passen el *Peter Pan* 37 vegades. Jo els dic: passeu-vos-en una altra del Disney. I em diuen: no no, la que ens agrada és aquesta. Curiós.

Més preguntes. Fins a quin punt tot aquest patrimoni que tenim serveix com a eina de llenguatge avui en dia? Com el podem posar

en escena avui en dia? És perillós això. Ara parlo més des de la meua vessant com actor. Jo n'he fet, de teatre clàssic, i continuo pensant que és una eina, boníssima, de llenguatge que tenim a l'abast. Jo he fet *La filla del mar*, que parla de la xenofòbia, i són temes absolutament actuals i latents. La manera és com portar-los a escena i fer que connectin amb tota una societat. Em preocupa, i m'agradaria que algú m'expliqués històricament, políticament i socialment, això que em sembla que apuntaves tu: per què ha passat tot això? Per què tenim aquesta societat que vol tot això? D'on venim, d'aquest teatre amateur que es feia els diumenges a la tarda? Què passa amb la política teatral d'aquest país? Com és que, fins avui dia, no hem tingut un teatre nacional, quan a Europa fa dos-cents o més que ja hi és. Tot això ho poso sobre la taula, i no m'allargaré més.

Sobre el patrimoni humà, per exemple. Qui sap qui és Lleó Fontova? Està considerat el millor actor que hi ha hagut mai a Catalunya. Són patrimonis humans que no han crescut. Es coneix l'Enric Borràs i la Margarida Xirgu. Però penso que, en el tema del patrimoni humà, hi hauríem de bregar més. Ho hauríem de tenir més present.

És un país que no li agrada massa el teatre, però en canvi, se'n fa molt. És molt curiós. A cada poble, hi ha tres companyies d'aficionats de teatre, però no sé si li agrada el teatre del tot. Potser és provocatiu això que he dit, però em servirà per escoltar visions de gent que mira amb ulleres diferents que les meves.

» JAUME AULET Ara és el moment que qualsevol que vulgui intervenir ho faci. Però he vist que molts de vosaltres prenieu nota a mesura que anaven parlant els altres. Si voleu dir alguna cosa, abans d'obrir el torn de debat.

» CARME SANSA Potser és veritat això que ha dit el Pere. Penso que ens agrada molt fer teatre, però no ens agrada gaire veure teatre. Parlo una mica per la professió. Sí, ens encanta de fer-ho, però: anem a veure teatre? Jo sí, sempre que puc. És veritat que sembla que ens quedem contents havent fet teatre. Això passa: hi ha gent que és aficionada, i en fa, però hi van?

» JAUME AULET En diverses intervencions, no només en la taula rodona, sinó també anteriorment, s'ha parlat de noms propis del repertori teatral català. S'ha citat, com és lògic, Guimerà, Sagarra, Rusiñol, una mica Puig i Ferrer i para de comptar. Si hagués vingut el Juan Carlos Olivares, segurament hauria parlat, perquè és el que ha defensat en una de les crítiques recents, que amb *Maria*

Rosa, havíem arribat al límit del que el TNC podia fer per incorporar autors de repertori. Autors que són tractats més des del punt de vista estètic, que no pas des del punt de vista literari, digue-m'ho així. S'intenta de fer una recreació estètica, al marge de l'obra literària. I els altres autors? O no ens semblen aprofitables, o no els coneixem? Això és el que m'ha semblat deduir de les intervencions no només en la taula rodona.

El Toni Casares, quan ha intervingut abans, deia que calia donar confiança al director a l'hora de tirar endavant l'estrena d'un jove creador. Com ho podem fer, pregunto, per donar confiança als directors en el cas del teatre de repertori? I no em refereixo als Rusiñols, Sagarres o Guimeràs, sinó als altres: als autors de segon nivell: al Vinyes o al Juli Vallmitjana. L'Esteve Polls n'ha fet una llista força més llarga. En Josep Maria Mestres ha parlat, al començament de la seva intervenció, de la interrelació entre els estudiosos de la literatura dramàtica i els que treballen en l'escena. No sé si aquesta és la manera, pregunto, de poder donar confiança a la gent que treballa en l'escena. Potser també els estudiosos de la literatura han d'estar molt més relacionats amb els que treballen en l'escena? Com podem establir aquesta interrelació?

Quan vam muntar aquestes jornades de reflexió, les fèiem bàsicament amb aquesta intenció, d'establir la interrelació entre la universitat, els estudiosos de la literatura dramàtica, i la gent que treballa en l'escena. Quina és la manera com es pot aconseguir això? Potser és que cal crear premis de teatre a directors que presentin propostes de dramatúrgia d'autors de repertori? Potser és que, des de les sales, igual com es fan tallers d'escriptura, de dramatúrgia, s'haurien de fer tallers, amb contacte amb la universitat, per donar a conèixer el repertori teatral català? Són preguntes que poso sobre la taula.

» PERE ARQUILLUÉ Només era per dir els noms que no s'han dit, ni abans ni ara, des del teatre religiós del misteri de les *Tres Maries* o *Santa Bàrbara*, una obra del Rector de Vallfogona, passant per Fontanella (*Amor, firmesa i passió, Lo desengany*), Josep Robrenyo, Francesc Renart, Joaquim Dimas i Graells, passariem a Frederic Soler «Pitarra» (*El ferrer del tall, L'Esquella de la Torratxa*). A l'últim terç del segle XIX, sobre el Romea, ve després Eduard Vidal i Valenciano (*Tal faràs, tal trobaràs*), Josep M. Arnau, Víctor Balaguer (la trilogia dels *Pirineus*), Àngel Guimerà (*La filla del mar, Mar i cel, Terra baixa*; obres per descobrir, per exemple una com *En Pòlvora*, perso-

nalment m'agrada molt, però no s'ha fet mai), Josep Pin i Soler, Emili Vilanova (*Colometa la gitana*, *Qui compra maduixes*, que les vam fer en el Teatre Romea), Ignasi Iglésias, Adrià Gual (amb el *Misteri de dolor*, que es va fer una producció a Terrassa, dirigida pel Feliu Formosa, que em va interessar i em va agradar molt), arribaríem a Santiago Rusiñol, Josep M. de Sagarra, Joan Puig i Ferrer, Juli Vallmitjana, etcètera, etcètera. Ja estan dits. Perquè en quedés constància. I me'n deixo moltíssims. Hi ha un segon bloc, a partir dels anys quaranta-cinquanta, amb Palau i Fabre, Joan Brossa, Joan Oliver. Diem a vegades que no ens recordem gaire d'aquests clàssics. Fins on arriben els clàssics? Perquè moltes vegades tinc la sensació que són tan ignorats, o tan maltractats, que no pas... Tot plegat és com deixat de la mà de Nostre Senyor, però aquests potser encara més.

» JOSEP M. MESTRES Abans insinuava el tema de la llengua com a eina viva, jo penso que és important també per l'elocució o la prosòdia. Realment, estem parlant en català moltes vegades amb música castellana. Em sembla terrible això que està passant. I un bon mitjà perquè això no passi és *sentir* Guimerà, *sentir* Sagarra. No llegir, *sentir*. Insisteixo en el que deia abans, sempre que ens expliqui alguna cosa. No estem prou madurs encara per fer arqueologia que potser, com deia abans el Graells, a Finlàndia la fan i que ells s'ho poden permetre, perquè estan molt acostumats a anar al teatre. Nosaltres, em sembla, potser encara no podem. Potser arribarà el temps que podrem fer-la. I estarà molt bé. Encara ens hem d'explicar coses a nosaltres mateixos i al personal. Em sembla que la llengua, com a expressió del pensament, és importantíssim vetllar-la i ser-hi a sobre.

» JOSEP LLUÍS SIRERA Voldria únicament deixar sobre la taula un tema per a parlar-lo i saber l'opinió dels ponents. Bàsicament, manifestar la meua adhesió a allò que ha dit Hermann Bonnín sobre un punt. Com podem comprovar en aquestes jornades, quan en realitat es parla de repertori, es parla de repertori català del Principat. Perquè continuem pensant en els Països Catalans, però continuem, efectivament, parlant dels autors del Principat. El problema que té la nostra llengua, la nostra cultura. Hauríem de plantejar-nos que el nostre territori, la nostra llengua, la nostra cultura és una mica més del que és exclusivament el Principat.

» TONI CASARES Sobre el tema aquest de la confiança dels directors: moltes vegades les persones que decideixen programacions

tenen poca confiança en el motor des del qual es comença un projecte. Quan se sent el Pere Arquillué dient «és que a mi el *Pòlvora*, m'agrada molt», només amb la manera com ho diu, tens tant de guanyat a l'hora de fer que un espectacle funcioni. Moltes vegades s'ha de saber aparellar bé o formar bé els equips per garantir que un espectacle compleixi els requisits de la producció. Moltes vegades buscar en el repertori aquells textos per omplir quotes. Quan temps fa que no fem tal autor? Va vinga, l'hem de fer. Llista de directors de l'associació de directors. Quin director ens farà això bé? No és manera.

Els projectes, quan comencen bé, es nota molt. Quan tu vas a veure un espectacle, t'adones de la necessitat d'un equip de gent (d'un actor, d'un director, d'un escenògraf). Els projectes que sorgeixen de la necessitat tenen molt de guanyat. El que s'ha de fer és detectar les necessitats i, en cas que no n'hi hagi, estimular-les. Però no estimular mai la necessitat des d'un despatx, agafant la història del teatre català, buscant quin text fa anys que no el fem, i buscant quin director li toca per justícia de dirigir en el teatre nacional o allà on sigui. Així no es fa. Més aviat el que cal explotar és aquesta mena de complexitats que es creen de vegades d'una forma més natural i d'altres de manera més estimulada. Jo hi crec molt, en aquest tipus de plantejaments, perquè estem parlant d'escena, d'espectacles. Cal començar a canviar la manera de programar.

» JAUME AULET Dedueixo que la temporada que ve es farà *En Pòlvora* a la Sala Beckett.

» CARME SANSA Doncs, mira!

» JOSEP M. MESTRES Ja pots començar a demanar ampliació de pressupost.

» TONI CASARES A la Beckett, pensem que convé que els textos comencin a perdre aquest matís d'un teatre excessivament críptic, tancat en ell mateix, ambigu, allunyat de la realitat, de la immediatesa. Anem a mirar d'encarregar, a autors que ens interessin, obres noves en què els obliguem a explicitar que passin a Barcelona. Paral·lelament a això, em ve Albert Mestres i em diu: «l'Enric Casasses ha d'escriure teatre. M'agrada molt l'Enric Casasses. Vull fer un text d'Enric Casasses. Què et sembla si fem una producció del Casasses?» La manera com l'Albert Mestres parlava d'Enric Casasses era una garantia que d'allà sortiria un bon projecte. A la vegada, ho vinculo al cicle. L'acció té lloc a Barcelona i els deixo treballar...

Un equip que ha defensat amb l'estómac un projecte, se l'han cregut, i, de la fe que han tingut ells, me l'han fet creure a mi. I això passa infinitud de vegades. Hi ha molts espectacles de la Sala Beckett que, en un principi, els fem perquè hi ha un equip que se'ls creu. Qui s'erigeix en jutge d'un projecte? Per què els directors dels grans teatres han de decidir si un espectacle es fa o no en funció de si ells creuen que aquell text és bo? Si hi ha algú que hi creu, amb prou rigor professional, amb prou trajectòria... Evidentment, hi ha d'haver un contacte entre l'acadèmia, aquells que coneixen realment els textos, i l'àmbit de la creació. Però, al final de tot, hi ha una decisió, que s'ha de pendre.

» MAGÍ SUNYER Hi ha una cosa que a mi em sembla fonamental. D'una banda, s'ha dit unes quantes vegades, hem parlat de quotes. Sembla que s'ha imposat la idea que el teatre intel·lectual, per dir-ho d'alguna manera, té més poca sortida per una raó moral, una mena de crisi cultural. D'altra banda, el Pere Arquillué ha dit una cosa que jo he constatat. Vosaltres parleu habitualment dels teatres de Barcelona. Jo, per exemple, a Tarragona, tindria una visió diferent, perquè les obres es fan una sola vegada. Però habitualment, les obres que ja es preveuen que es repetiran són precisament aquestes obres. O sigui que hi ha una mena de contradicció que s'evidencia en el fet que aquestes obres de la tradició omplen més els teatres.

» PERE AQUILLUÉ Una paradoxa.

» MAGÍ SUNYER Una mena de paradoxa. Però hi deu haver alguna raó.

» JOSEP M. MESTRES Jo en tinc una certa idea. Vaig fer la posada en escena de *La filla del mar*, un dels espectacles de la quota del Nacional. Ara ja suposo que hauran de tornar a començar, perquè ja els han fet tots. Són els quatre. *Mar i cel*, que és la que tocava, ja la faran cantant. *Mar i cel* també és un gran text. Literàriament, té moments d'una gran volada. El vers és magnífic. Penso que s'hi ajunta un altre element, i ho dic perquè hi vaig anar diverses vegades, i detectava molt quin tipus de públic hi havia. Abans feia la broma d'un tipus de públic una mica ancorat en el passat. Hi ha un punt de conservadorisme important, en el gran públic de Guimerà o de Sagarra. Quan dic gran, no dic gran d'edat, sinó de percentatge, de quantitat. No és tant com els hi fem. Hi ha moltes maneres de fer les coses, però només n'hi ha una: fer-ho bé. Com tu creus que ho has de fer. Cadascú té la seva manera de fer-ho bé. Pots ser molt transgressor, si toca. L'Esteve Polls ha parlat de la transgressió i el seu concepte

de transgressió. Que li toca molt els bemolls com es transgredia segons què i a costa de segons què. És una cosa que podríem encetar o no. Però jo em penso que hi ha un punt que el públic vol que els facin, com deia abans en Graells, amb els decorats de paper i tot. Cada vegada és menys nombrós. Ells voldrien que el Manelic sortís allà amb la samarra. I amb això no vull dir que estés bé allò que va fer en Madico. Els agrada molt, per una cosa ancestral, inconscient i irracional. I que llavors notes que, sobretot Guimerà, els enganxa pels collons, parlant malament. Què té? No ho sé. Jo em penso que és l'ancestre i el mite. Es queden allà i callen.

» PERE ARQUILLUÉ M'agrada molt el que has dit. Hi estic molt d'acord. A mi em sembla que això és el que hauria de passar. O, en tot cas, tu, a la Sala Beckett, que pots controlar més, és el que fas. I jo t'ho agraeixo. Penso que és així com s'hauria de fer. Això no vol dir que a Barcelona s'estigui fent així. Hi ha algú que decideix fer un text i normalment es dona el director per encàrrec. Jo he vist canviar cinc vegades el protagonista, perquè no se'n troba. Si el director, no compta res; imagina't l'actor. El projecte s'ha de fer, perquè volem que es faci: si no hi ha aquest ja en trobarem un altre, un altre o, si no, un altre. És impossible que un projecte surti bé així. I es funciona bastant així a Barcelona. Ara, una altra cosa és el que tu planteeges que és com s'hauria de fer. O com hi ha molta gent que fa les coses, no estic dient que tothom sigui d'un cantó o de l'altre.

» BIEL SANSANO Tornant al tema, públic de tradició conservadora, potser el públic identifica Guimerà com a tradició, com a trajectòria, i toca fer Guimerà. Potser hi ha un subconscient lligat a uns valors.

» CARME SANSÀ Hi deu reconèixer el tarannà.

» JOSEP M. MESTRES Jo penso que és més fort saber que allà hi haurà una muntanya russa emocional.

» HERMANN BONNÍN Jo crec que hi ha dos elements que sempre han estat objecte de crítica: l'un és el públic i, l'altre, la crítica. El públic és savi. Troba en el text unes constants. De la mateixa manera que el crític, jo penso que també il·lumina determinats terrenys. Ara la ministra, la Cabo, acaba de fer unes declaracions interessants sobre l'excepció cultural segons el model francès, sobre la necessitat de recolzar tots aquells productes (teatral, cinematogràfic, llibres) que, per la influència o competència del mercat, d'interessos econòmics, queden relegats a un segon terme. Per tant, això de l'excepció cultural, aplicat al teatre, és el gran valor i responsabilitat del teatre

públic. Per tant, un teatre públic ha de tenir present que hi ha d'haver unes mesures correctores que vagin posant a la llum determinades obres que, per circumstàncies ics, en aquest cas al nostre país per irregularitats polítiques, no tant per mercat. Podríem fer-ho extensiu al teatre castellà amb Valle-Inclán... En el moment que s'han pogut fer amb dignitat i algunes companyies amb un gran rigor les han posat en escena, s'ha demostrat que és viable. No només la memòria popular continua preservant, sinó aquells que, en molts casos, han estat marginats. Després, la qüestió de les quotes. Justament, un teatre públic no s'ha de moure en el terreny de les quotes d'audiència, d'èxit. Això ho fa el mercat amb tota la dignitat del món. En qualsevol cas, sí que la responsabilitat sempre d'un teatre públic és posar un autor que ha estat ignorat en determinats moments.

» CARME SANSA Sobre la responsabilitat del director, jo m'hi vaig trobar al Centre Dramàtic. I no va sortir bé. No hi havia ganes, no sabia com posar-s'hi. No li interessava. No li agradava.

» JORDI CASTELLANOS Sobre les complicitats que deia el Toni: només recuperarem la tradició, si es creen complicitats. El problema és com crear aquestes complicitats en relació amb uns textos que són desconeguts? La majoria. Es poden actualitzar? Jo crec que tot es pot actualitzar en el moment que hi hagi una persona que d'alguna manera s'hi identifiqui, ho conegui, s'hi interessi, si cal, per dir allò que aquest text pot oferir a l'actualitat. Perquè ni la societat és estàtica, ni els textos poden significar de la mateixa manera. I tot va evolucionant. Potser el que falta és que es creï un clima cultural. Si la solució pot ser, per exemple, que donem força al teatre actual a partir que hi hagi un intercanvi cultural de creació, doncs, d'això, evolucionem cap a la recuperació del passat, hi ha d'haver una cosa: que els diferents mecanismes de la cultura funcionin. Que hi hagi una història del teatre català ben feta, actualitzada.

Però no només això, que hi hagi també uns processos de revisió constant dels textos. Que això sigui una cosa suficientment pública. És a dir, que no sigui una revisió feta en els àmbits estrictament acadèmics, sinó que repercuteixi en la premsa, en els assaigs, en el pensament. I això, en un moment determinat, faci que un director o un teatre o el qui sigui pugui tenir la voluntat de fer una obra per a un públic determinat, pugui reflectir-se amb una obra del repertori català. I aquest pont entre l'actualitat i el passat, en aquests moments, no existeix. Aquí hi ha una responsabilitat per part de

la universitat, tot i que ha fet un petit esforç. Penso en Verdaguer o Ruyra. Hi ha hagut uns certs intents de crear un pont. S'hauria de fer a un nivell més ampli, com a part de la formació, de la cultura. Potser, quan aquest pont existeixi, potser recuperarem alguna cosa que ara és impossible. I si no es recuperen, doncs, malament. Un altre dia es recuperaran o no es recuperaran. És igual. Potser és més important que hi hagi aquest pont cultural, fins i tot, que no pas la presència del repertori.

DES DE LA LITERATURA DRAMÀTICA

Enric Cervera, Miquel M. Gibert,
Rodolf Sirera i Magí Sunyer*

» FRANCESC FOGUET Bona tarda a tothom. Com en el cas de la taula rodona del matí, en aquesta, dedicada a la literatura dramàtica,

* ENRIC CERVERA RAL (Barcelona, 1946). Es graduà a l'Institut del Teatre en l'especialitat d'interpretació el 1974. És el responsable, en l'actualitat, de les Publicacions de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, de la qual és també membre de la Junta Directiva i soci des de la seva fundació el 1981. És Cap de Redacció de la revista *Entreacte* des que es va crear l'any 1988. Ha anat simultanejant fins a l'actualitat les seves activitats professionals en el món de la comunicació i la interpretació en els diferents mitjans.

MIQUEL M. GIBERT (La Granadella, 1956). Dramaturg, crític i historiadore del teatre. Doctor en filologia catalana i professor de literatura a la Facultat d'Humanitats de la UPF. S'ha dedicat a la història del teatre català i a les relacions entre aquest teatre i el francès. És autor, a més de nombrosos articles de temàtica teatral, dels llibres *El teatre de Joan Oliver* (1998), reelaboració de la seva tesi doctoral, i juntament amb Ramon Bacardit, d'*El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX* (2003). Entre el 1998 i el 2004 va exercir la crítica de literatura dramàtica a *El Periòdic de Catalunya*. Com a autor, ha publicat *El sol dels crisantems* (1982, Premi Joan Santamaria 1980), *El somriure de marbre* (1988), *Fedra o la inclemència del temps* (1993), *Com un mirall entelat* (1996), entre d'altres.

RODOLF SIRERA (València, 1948). Llicenciat en Història per la Universitat de València, participà des de finals de la dècada dels seixanta en el moviment del teatre independent. Creà i dirigí el grup Centre Experimental de Teatre, després El Rogle, fins a la seva desaparició (1976). Ha exercit diversos càrrecs de responsabilitat en les institucions públiques valencianes (del 1984 al 1988, per exemple, dirigí el Servei de Música, Teatre i Cinematografia de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana i, entre el 1993 i el 1995, fou Cap del Servei de Promoció Cultural i Mitjans Audiovisuals en la Conselleria de Cultura). Ha estat professor visitant de la Universitat de Chicago (tardor del 1987) i, del 1990 al 1993, professor associat de Literatura Espanyola a la Universitat de València. Entre les seves obres, algunes escrites amb el seu germà Josep Lluís Sirera, destaquen *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972); *El brunzir de les abelles* (1975); *El verí del teatre* (1978); *Bloody Mary Show* (1979); *La primera de la classe* (1983); *Funció de gala* (1985); *Cavalls de mar* (1986); *Indian Summer* (1987), el llibret d'òpera *El triomf de Tirant* (1991), amb música d'Amand Blanquer; *La caverna* (1993);

hi vam convidar també Dolors Martínez, que és Cap de Dramàtics de Catalunya Cultura, però finalment, per raons personals i professionals, no ha pogut ser-hi present.¹ A la taula, tenim una representació heterogènia de gent vinculada al teatre. Ens limitarem, per estalviar

Maror (1994); *Punt de fuga* (1999), *Silenci de negra* (2000), i *La mirada de l'alquimista* (2002). Ha publicat articles i treballs d'investigació sobre diversos dramaturgs, entre els quals l'edició del teatre complet d'Eduard Escalante. Ha fet també versions i traduccions de textos d'Henrik Ibsen, Luigi Pirandello, Albert Camus i molts d'altres. Ha col·laborat com a crític teatral en diferents publicacions periòdiques (*Cartellera Turia*, *La Marina*, *Destino*, *Serra d'Or*, *Primer Acto*). Entre el 1980 i el 1990, publicà novament articles sobre teatre i col·laboracions literàries, entre altres a *El Temps* i el diari *Levante*, tots dos de València.

MAGÍ SUNYER (Picamoixons, 1958). Doctor en Filologia Catalana i professor titular de literatura catalana de la Universitat Rovira i Virgili. Ha fet estudis sobre l'obra de Josep Aladern, Pere Cavallé, Antoni Isern, Plàcid Vidal, Joan Puig i Ferrer, Ventura Gassol, Josep Maria de Sagarra, Antoni Rovira i Virgili, Jaume Vidal Alcover, Artur Bladé i Desumvila, Rafael Tasis, Maria Aurèlia Capmany, Josep Pin i Soler, Narcís Oller i Joan Cavallé, entre d'altres. Ha editat 8 volums de la *Paremiologia catalana comparada*, de Sebastià Farnés (1992-1999), i actualment treballa sobre la mitologia i la simbologia nacionals a la poesia catalana romàntica. És autor d'un llibre de contes —*La serp*, premi Víctor Català—, dues novel·les —*A joc de daus* i *Cactus*— i uns quants llibres de poesia: *Càntir de llum i de febre*, *Ginette*, *Blau*. *Passió de tango*, *L'error bellíssim*, *Mar neta*, *Arcàdia*, *I després*, *el silenci* i *Conté un secret*. L'hem convidat en qualitat d'editor. Dirigeix les col·leccions d'Arola Editors: Biblioteca Catalana, de clàssics catalans (16 volums publicats) i La Imatge que Parla, de poesia i fotografia (11 volums), i codirigeix La Gent del Llamp, de creació literària en general (48 volums).

¹ DOLORS MARTÍNEZ ens va fer arribar un *Informe de Dramàtics* en què fa balanç de les adaptacions radiofòniques de textos teatrals i no teatrals emesos, entre el 1999 i el 2004, per l'emissora Catalunya Cultura. Entre les adaptacions radiofòniques, destaquen, per exemple, la representació de *Ball robat*, de Joan Oliver; la sèrie dramàtica *Maleït telèfon*, en què van participar trenta-dos autors i cinquanta-sis actors i actrius; els dramàtics de petit format aplegats sota el títol de *Parelles de fet*, o els programes especials com ara el dedicat a Joan Capri. Altrament, deixem constància del missatge que ens va enviar Txell Roda per a informar-nos sobre l'experiència «Teatre i Literatura» que, com a directora escènica, duu a terme, conjuntament amb Frederic Roda, director del Teatre de Ponent de Granollers, i Jonay Roda, dramaturg i professor de Secundària. Es tracta d'una eina de suport per als professors de secundària que vol apropar els alumnes a la comprensió de les obres que treballen, descobrir els llenguatges teatrals i reflexionar i debatre al voltant del fet teatral. El projecte «Teatre i Literatura», amb seu al Teatre Ponent de Granollers, ha dut a escena adaptacions escèniques d'alguns dels textos obligatoris —no necessàriament teatrals— de Secundària: *Terra baixa*, d'À. Guimerà, *Visions i cants*, de J. Maragall, i *Contraban*, de J. Pla, entre d'al-

temps, a destacar només algun aspecte rellevant de la seva trajectòria. A la meua esquerra, hi ha Enric Cervera, que és el responsable de la revista *Entreacte* i cap de publicacions de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya; a l'altra punta, Rodolf Sirera, que és un dramaturg de referència del teatre contemporani i un home de teatre integral; més cap aquí, Magí Sunyer, que ve com a representant de l'editorial Arola i com a director de la col·lecció Biblioteca Catalana, és també un home multifacètic, un treballador incansable, que està en diversos fronts, sobretot de la ciutat de Tarragona; i, finalment, sense que això vulgui dir cap categorització, a la meua dreta, Miquel M. Gibert, que és historiador, crític de teatre, i professor del Departament d'Humanitats de la UPF, com també dramaturg, una de les vessants que té més amagades. Començarà aquesta primera ronda d'intervencions Rodolf Sirera, perquè ha de marxar més d'hora per agafar el tren. Tot seguit, passarem la paraula a la resta d'integrants de la taula.

» RODOLF SIRERA He de confessar, d'entrada, que el títol d'aquestes Jornades de debat em desconcerta una mica. Em referesc, és clar, a la identificació que es fa entre repertori —un concepte molt ben definit al document que se'ns ha facilitat als assistents (un concepte entès «en un sentit molt ampli i comprensiu que abraça tant els textos del passat com els que genera el present més immediat») — i tradició. Una tradició sobre la qual es llancen d'entrada tres preguntes: és la nostra una tradició dolenta, maleïda o ignorada?

«Tradició» segons el *Diccionari* de l'Institut d'Estudis Catalans és «la transmissió oral de pares a fills de fets històrics, de creences, de doctrines religioses, etcètera»; també «allò que és transmès oralment, de pares a fills», i, per concloure, «costum que ha prevalgut de generació en generació». Unes definicions, de fet, que estan copiades paraula per paraula de la corresponent entrada del magne *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover-Moll.

Transmissió, doncs, de pares a fills, o el que és el mateix, de generació a generació, de fets històrics, de creences, de doctrines religioses, que, en el cas que estem tractant, es convertirien en la transmissió del cúmul d'experiències estètiques i de coneixements generats pel fet teatral, en un temps i en un espai, geogràfic i cultural, determinat.

tres. Durant la temporada 2003-2004, per exemple, hi participaren uns disset mil alumnes d'una seixantena i escaig de centres de Secundària.

Però també *transmissió d'hàbits*, en el sentit que el fet de representar teatre, d'anar a l'edifici on aquestes representacions tenen lloc per veure-les, constitueix també un costum: és a dir, quelcom que es realitza o es consumeix generalment de bon grat i de manera regular.

No deixa de ser curiós també que, en dues de les tres definicions aportades pel *Diccionari* s'insistesca en el concepte de *transmissió oral*. Si convenim que el principal tret definitori del teatre és la transmissió directa, sense intermediari, entre actuant i espectador, de determinats coneixements o sensacions, i que la major part de les vegades que aquesta transmissió es produeix ho fa mitjançant la paraula dita, pronunciada en un escenari —no ens enganyem, només alguns professionals i els estudiosos del teatre són lectors de textos teatrals—; i fins i tot que, en l'argot teatral, hom diu que la millor propaganda per a un espectacle, allò que li assegura l'èxit, és, per damunt de la publicitat i els mitjans de comunicació, la transmissió anomenada en l'argot professional «de boca a orella» —la recomanació d'un espectador satisfet a un altre potencial— haurem d'arribar a la conclusió que allò de la transmissió oral, tot i que pugui ser considerada conceptualment reduccionista, no és de cap de les maneres, si l'apliquem al teatre, una definició agosarada. Com s'adiu, però, aquesta constant referència al passat, que comporta el terme «tradicció», amb la voluntat d'estendre el concepte de «repertori» fins als textos que genera «el present més immediat»?

I és que, no ens enganyem, ens agrada o no ens agrada, la tradició teatral dels Països Catalans és prou limitada. El nostre teatre clàssic es redueix a uns pocs referents més aviat arqueològics: no serà fins al Romanticisme que arranque, tímidament al principi, després amb una mica més de força, un teatre català que maldava, i no sempre ho va aconseguir, per esdevenir contemporani. I, això, només en un dels territoris on es parla la nostra llengua, el Principat. Ens hem parat a preguntar-nos quins en serien els antecedents al País Valencià o a les Illes?

Si bé és cert que, almenys al Principat, es pot establir un continuum, que es pot resseguir una línia, amb tots els avanços i retrocessos que es vulga, des dels autors de la primera meitat del segle XIX fins a la Guerra Civil i la immediata postguerra —un segle curt, com qui diu—, no ho és menys que el nou teatre català, el teatre català dels nostres dies, o almenys una part important d'aquest teatre, té poc a veure amb aquesta tradició. No voldria generalitzar ni fer afirmacions dogmàti-

ques, però, per dir-ho d'una manera senzilla, el teatre de Tom Stoppard requereix de la presència prèvia d'un Shakespeare, o d'un Priestley, o el d'Enzo Cormann d'un Racine o d'un Beckett. Ens hem preguntat on són les arrels del teatre de Josep M. Benet i Jornet, per exemple?

I és que, en efecte, si tornem a la realitat dels Països Catalans, la contradicció encara esdevé més flagrant. Per a un castellà amb una mínima cultura, tot i que no els conega a fons, encara que no els freqüente —i aquesta és una mancança que, ja d'entrada, el situa molt per dessota dels seus contemporanis anglesos, francesos o alemanys— els noms i les obres d'un Cervantes, un Lope de Vega, un Calderón, un Moratín, un Benavente o un García Lorca constitueixen si més no un referent. Les dificultats, però, que ha travessat la nostra llengua de la Renaixença ençà han impedit el desenvolupament d'una dramaturgia amb suficient potència com per esdevenir un referent (pels autors, i també pels espectadors). Té sentit tractar de recuperar-la? No dic que no. La pregunta seria fins a quin punt. I, sobretot, de quina manera.

I si això és així de limitat —i de contradictori— pel que fa al Principat, on sí que, com a mínim, la tradició —la transmissió oral de la que abans parlàvem— ha mantingut viva la memòria de determinats noms cabdals del teatre català, com ara Àngel Guimerà o Santiago Rusiñol (una altra cosa ben diferent és com s'ha de revitalitzar aquesta presència als escenaris, insistesc), què en diríem del País Valencià o de les Illes? Per exemple, al País Valencià, que és el cas que millor conec, al teatre del País Valencià, als seus espectadors, fins i tot els més assidus, puc assegurar que noms com els de Víctor Balaguer, Feliu i Codina, Emili Vilanova, Apelles Mestres, Adrià Gual o Ignasi Iglésias, fins i tot els més insignes suara esmentats de Guimerà i Rusiñol, no els diuen res. I no els ho diuen perquè, per als valencians, tot i compartir llengua amb els catalans del Principat, aquests autors no formen part, no l'han formada mai, de la seua tradició teatral. Entre altres coses perquè gairebé no existeix al País Valencià una tradició teatral en català, o la que existeix es troba circumscrita a un tipus de teatre molt determinat: el sainet.

De quina tradició estem parlant, doncs? O, millor, on podem trobar —o com podem bastir— una tradició, una «nova» tradició, compartida per catalans, valencians i balears? A mi, que no sóc un especialista en aquests temes tan seriosos, i no tinc voluntat, ho juro, de convertir-me'n en un en el futur, només se m'acut un terreny on

aquest joc és encara possible. En el moment present, vull dir. I és justament en el terreny de la contemporaneïtat. Fa vint anys era normal que les companyies catalanes actuaren al País Valencià i a l'inrevés; l'intercanvi entre els autors de l'un i l'altre territori era molt més intens i molt més freqüent que no pas ara. I ara no ho és per l'eclosió del conflicte lingüístic al País Valencià, sens dubte. Però també, per què no dir-ho, per manca de sensibilitat —de receptivitat— en alguns sectors teatrals del Principat davant les peculiaritats valencianes.

En resum: cada territori haurà d'assumir la seua tradició fins on siga possible i raonable, procurant que el present i el futur —la creativitat present i futura— no quede hipotecada. Però haurem d'acceptar també que, més enllà dels estudis purament acadèmics, en allò que el teatre té de més viu —ço és, en la seua capacitat d'inserir-se en l'imaginari col·lectiu— si volem construir una tradició que ens serveisca de referent, en tant que espectadors i actors d'aquest teatre —del teatre dels Països Catalans, volem dir— això només podrem aconseguir-ho a través d'un ferm i decidit recolzament al teatre que, avui mateix, s'està fent més enllà dels murs d'aquesta sala.

Fins aquí la intervenció i ara conteste a les preguntes que el moderador ens va passar. Vaig llegint la pregunta i apunte les contestacions que són molt obertes.

La primera pregunta era: «quines actuacions concretes penseu que es podrien dur a terme per a fer operativa la tradició teatral catalana, tant en l'àmbit públic com en el privat? Dit altrament, com podem convertir aquesta tradició en un punt de referència per als agents del sistema teatral i també per als sectors de literatura?» Sé que el que diré és una mica potser estrany, però com que al llarg del dia ja s'ha marcat una mica que aquest seria potser un camí viable, jo seria partidari de construir un repertori vàlid o compatible o compartit per tots els territoris de parla catalana. No estic tractant de parlar del cànon, exclusivament pensant des del Principat, parle del cànon des de la meua perspectiva d'habitant d'un país per al qual la major part, la major part, no, tots els autors que heu esmentat no representen absolutament res ni a nivell de tradició, els espectadors no saben de què estem parlant i a nivell d'estudiosos un nucli molt petit. Jo seria partidari, evidentment, de construir una nova tradició i per a construir una nova tradició pactar inqüestionablement un cànon.

Crec que és preferible comptar per a tots els Països Catalans amb una dotzena o dues dotzenes de textos fonamentals i fer-los a poc a

poc comprensibles i estimats per la societat de tots els territoris que constitueixen els Països Catalans i que aquesta mateixa societat els fera seus, treballar-los regularment, destacar allò que més directament pot interessar-los, interessar l'espectador contemporani, fer-ne diverses lectures, muntar-los amb regularitat, deixar de moment de costat les rareses, el text menor d'un autor menor que ningú no ha muntat en els darrers cinquanta anys, però que és el meu descobriment, això està bé, per a un laboratori està bé, per al que es parlava ahir possiblement, però no sé si per a una pràctica teatral regular, i que aquests textos siguin d'alguna manera comprensibles i/o extrapolables i per descomptat estimables, fets estimats, cosa que només es pot aconseguir a base de molta paciència i molta comprensió i una bona actuació didàctica i política, i ara penso per als espectadors del País Valencià i de les Illes que, com hem dit abans, no participen més que teòricament d'aquesta mateixa tradició.

Segona pregunta: «quins dramaturgs i quines obres de la tradició considereu que podrien formar part dels clàssics teatrals comparats pel conjunt de professionals del teatre i de la ciutadania alfabetitzada d'arreu dels Països Catalans? Quins caldria que fossin revisitats regularment, coneguts per tothom i programats com a qualsevol altra escena europea en els teatres catalans?» Fer aquesta tria, des del País Valencià, resulta, pels motius que ja hem explicat, més difícil. De tota manera, si seguim l'esquema que hem proposat al punt anterior, es podria buscar d'establir una mínima llista: dels autors anteriors al 1960 jo n'agafaria només els estrictament necessaris, insisteixo, per a tots els territoris, i en la mesura només estrictament necessària: Guimerà, però a Guimerà hauríem de tenir la llibertat de, si parlem de *Terra Baixa*, doncs que *Terra Baixa* fos extrapolable a les condicions històriques del País Valencià, per què no fer una *Terra Baixa* ambientada al País Valencià i parlada amb el català del País Valencià, per exemple? Aquesta heretgia, segurament, serviria en el País Valencià per a recuperar un autor que, en algun moment, li sona a l'espectador i que no el té com un element que forma part de la seva tradició teatral, però si estem parlant de *Terra Baixa*, per què no podrien veure els espectadors del Principat, encara que fos en una lectura teatral textos com *L'ombra del xiprer* de Martí Orberà, o *La Masia*, de Macià Fernández Casajuana, que serien, en tercera divisió, però l'equivalent de *Terra Baixa* en el País Valencià, per exemple? Guimerà inqüestionablement, Rusiñol, Adrià Gual, Ignasi Iglésias, Puig i Ferre-

ter, Sagarra, Oliver, Espriu, i jo inclouria, clar que sí i sense por, Escalante i Pitarra, clar que sí, per l'amor de Déu, si compartim un teatre popular amb unes varietats lingüístiques que en l'època de Pitarra o en l'època d'Escalante eren molt menors que en la que en aquest moment ens separen, per què no fem aquest procés d'aproximació?

Per què no intentem també des del Principat entendre el que era el teatre popular en un moment en què el País Valencià podia haver seguit el mateix camí que el Principat i no el va seguir? Aquest punt d'inflexió, per què no ens ho plantejem d'una vegada? I sempre insistisc amb dramaturgies que tracten d'apropar-lo, que tractaren d'apropar-los a l'espectador contemporani i de dignificar-los. A partir de 1960, la selecció hauria de començar òbviament per Benet i Jornet, perquè, d'alguna manera, és l'arrencada del nou teatre català i hauria d'incloure també, òbviament, Sergi Belbel, que és el segon gran punt d'inflexió del teatre català contemporani. La resta dels noms, justament, perquè es tracta d'autors vius i en actiu, almenys això és el que es pretén en el document inicial també, resultaria potser més difícil o una mica més conflictiva, però doctors té l'església, i segurament es tractaria de fer el millor possible.

Tercera pregunta: «de quina manera podem situar els dramaturgs actuals en igualtat de condicions als novel·listes, als poetes o als contistes, és a dir, als escriptors de literatura? Com podem fer que, per exemple, adquireixin una certa presència pública, encara que sigui sense *glamour*?» Jo confesse que aquestes coses no les sé, no sóc un comunicador, ni un sociòleg, però diré el que diu tot el món en aquests casos: a través dels mitjans de comunicació i en especial, clar, de la televisió, però això del *glamour* no deixa de tenir una certa gràcia. Una anècdota, i això m'excusa d'explicar més les coses: al reportatge sobre el T-6 d'enguany, en el qual jo participo, al suplement dominical de l'*Avui* es volia fer una foto amb tots els autors i a mi se'm va insistir moltíssim que vingués a fer-me la foto, però a mi em venia molt malament, viatjo una barbaritat i, aleshores, havia de venir perquè era absolutament necessari fer-me la foto. No vaig poder venir, al final era impossible. Vaig comprovar després que en aquella foto que m'havien jurat que la meua presència era absolutament necessària, aquella foto que anava a la portada del suplement dominical de l'*Avui* va ser substituïda per la foto dels actors que interpreten una de les obres del T-6, i clar, se'm va explicar que evidentment, evidentment, els actors són més populars. Sense comentaris.

Pregunta última: «com es pot minimitzar la incomunicació flagrant de les institucions teatrals de Barcelona amb València i Mallorca i sovint la manca d'intercanvis i de relacions entre els professionals d'aquests tres focus de creació escènica? Com podríem reparar aquest trencament cultural entre els Països Catalans?» Suposo que s'avançarà molt el dia en què al País Valencià es munten regularment, i als teatres institucionals, o sobretot als teatres institucionals volem dir, espectacles d'autors del Principat, adaptats a les variants lingüístiques valencianes i viceversa. O millor encara, quan a Barcelona es pugui fer textos d'autors valencians o mallorquins sense haver d'adaptar-los a la varietat lingüística catalana, com me passa a mi cada vegada que estreno a Barcelona, el meu català és incompreensible? Per què el meu català no pot pujar a un escenari en Barcelona? I es pugui fer el mateix evidentment, viceversa al País Valencià, és clar. No tenim dues variants lingüístiques tan allunyades, ni cap de les variants lingüístiques és l'estàndard únic inamovible i molt més, és clar, quan els teatres institucionals de tots tres territoris puguen desenvolupar projectes en coproducció, que siguin capaços de connectar amb la mateixa efectivitat amb els públics de tots els tres territoris que, malgrat el que alguns pensen, parlen tots la mateixa llengua amb variants, amb la mateixa dignitat i amb la mateixa trajectòria històrica. Gràcies.

» ENRIC CERVERA Des de la nostra realitat quotidiana, *Entreacte* a través de la col·lecció Teatre-Entreacte de textos teatrals editada per l'AADPC (Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya), i ja des del seu inici, l'any 1989, s'ha nodrit de textos dramàtics generats pel present més immediat, és a dir, està publicant i s'alimenta per a la seva publicació de textos inèdits en català, i com a resultat està assortint el repertori teatral contemporani amb una discreta aportació editorial dins del sector, cobrint un dels aspectes no excessivament contemplat, per no dir menystingut, dins del panorama general de la dramaturgia del país, els autors contemporanis. Aquesta edició comporta uns esforços importants que desitgem que no siguin buits i que aporten un servei als autors que se'n beneficien, així com una no del tot reconeguda contribució a una dramaturgia global, que per altra banda no sembla tenir gaire consistència corporativament i sectorialment parlant.

És difícil de dir quines actuacions concretes públiques i privades s'haurien de dur a terme per fer operativa la tradició teatral catalana. Una d'elles creiem que podria ser la coordinació de tota mena d'es-

forços i iniciatives per fer convergir i aglutinar la diversitat de propostes existents en aquest aspecte. Aquesta seria una de les pautes inicials que ens semblaria aconsellable de fer-se de cara a poder configurar la tradició teatral catalana amb els diferents agents del sistema teatral ja siguin públics o privats, com també la incentivació per a la seva complicitat amb els lectors de literatura dramàtica com un punt de referència imprescindible.

El que sí que és evident és la deixadesa en què es té als dramaturgs contemporanis, ja que en comptades ocasions els premis —un dels pocs recursos de què disposen els autors de literatura dramàtica—, serveixen per poder donar a llum els seus textos amb una posada en escena en un teatre, que en definitiva és el lloc per al qual s'han escrit i la plataforma a través de la qual els autors, el públic i tots els agents teatrals implicats han de construir i compartir la dramaturgia contemporània del país.

Però no tan sols hi ha deixadesa en la realitat de la contemporaneïtat, sinó també en la pròpia tradició, i des d'aquesta òptica compartim l'opinió d'Hermann Bonnín: «Més que tradició tenim un patrimoni per descobrir. No sé si és excel·lent, però no és dolent, i sí que és maleït i ignorat». I això ens fa pensar també en el que hem vist en diverses ocasions en els nostres escenaris: posades en escena de textos contemporanis forans de qualitats inferiors als dels nostres dramaturgs.

Amb la informació de què disposem, i a grans trets, el model a seguir per poder construir una dramaturgia coherent seria possiblement el model anglosaxó, l'alemany o el francès per citar-ne algun —països amb una tradició democràtica, des del punt de vista teatral, més llarga i coherent que la nostra—, un model que incentivi i promogui els autors del repertori local abans que els forans, fent-ho, ja sigui a través de quotes o de qualsevol altre sistema de control i incentivació. I per això, cal no solament canviar el tarannà de la política del país, sinó també la reconsideració des dels pressupostos que es destinen a cultura i la seva aplicació a la realitat social.

Des d'*Entreacte*, creiem que publicar és important, hem endegat diversos cicles de lectures dramatitzades per posar un altre granet de sorra al panorama dramaturgic actual, i apostarem per continuar en aquesta direcció, però creiem que la finalitat de qualsevol autor és veure posada en escena la seva proposta dramàtica. Tant de bo —com diuen que es fa a Alemanya— la publicació de l'obra acabés fent-se amb posterioritat a la seva posada en escena. Aquesta seria

una petita seqüència del nostre somni de cara a una normalització del panorama del repertori teatral català.

» MIQUEL M. GIBERT Permeteu-me, en primer lloc, de donar les gràcies al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona per haver-me convidat a participar en les Jornades i, especialment, en aquesta taula rodona, al costat de persones que, per la seva trajectòria, de segur que tenen més coses a dir que no pas jo. Tanmateix, m'agradaria no desmerèixer del tot la confiança dels qui convoquen aquesta trobada. En segon lloc, permeteu-me agrair-los la redacció i la tramesa del report *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, un document de treball que mou, veritablement, a la reflexió i invita a corroborar-lo, a matisar-lo i a contradir-lo. És, doncs, una guia excel·lent de les sessions d'avui. Com ho són, igualment, les indicacions, tan precises, que ens ha tramès el moderador d'aquesta taula rodona.

D'altra part, abans de començar la meva intervenció, vull indicar que hi uso l'expressió tradició dramàtica catalana com a sinònima, sovint, de literatura teatral catalana. Accepteu-me la simplificació, en benefici de l'agilitat comunicativa. A més, la major part de les referències a la situació actual del teatre català queden circumscrites al Principat, que és l'àmbit territorial que conec amb una mica més de detall.

Formalment, la pregunta que dóna el títol de les Jornades presenta una paradoxa doble: d'una banda, formula la pregunta a la qual algú com Joan Oliver ja va respondre fa trenta-vuit anys; de l'altra, s'enfronta a aquella resposta de trenta-vuit anys enrere amb una interrogació que, per ella mateixa, ja significa posar-la en dubte. És a dir, els responsables de les Jornades deuen considerar que la declaració d'Oliver referida a la tradició dramàtica catalana —«Hi ha una cosa pitjor que no tenir tradició: és tenir-la dolenta»²— no és incontrovertible, diferentment del que han opinat i opinen els convençuts que l'autor de *Ball robat* tenia raó dient el que va dir.

² Baltasar Porcel, «Joan Oliver, decapitador verbal», *Serra d'Or*, any VIII, núm. 2 (febrer de 1966), p. 74. Recordem que la valoració de la tradició dramàtica catalana que Oliver expressa en aquesta entrevista és pràcticament la mateixa que ja va oferir, en unes circumstàncies ben diferents, en l'article publicat a la revista *Meridià* l'any 1938 (vegeu Joan Oliver, «Cap de setmana. Teatre», *Meridià*, núm. 5, 28-I-1938, p. 1).

Jo també considero el mateix que els qui convoquen les Jornades. I ho faig a partir d'una constatació insuficient, però molt útil per la senzillesa: Joan Oliver era un d'aquells homes dels qual diem, exagerant una mica, amb una expressió gràfica i molt entenedora, que *donarien la vida per una bona frase*. I Oliver en va dir unes quantes, de frases esplèndides, sobre el teatre en general i el teatre català en particular, i sobre els autors, els actors, els directors, les perspectives de futur i moltes altres coses del món del teatre. N'hi ha que, a més de brillants, són encertades, i alguna, clarivident. Però em sembla innegable que la gran frase, la frase per antonomàsia, va ser la més lapidària de totes, és clar. I una frase lapidària, sobretot si és apocalíptica, té l'èxit assegurat. Potser a tot arreu. I hi cal afegir que, en els medis culturals catalans, passa a tenir el valor d'axioma. Per dir-ho amb un adjectiu d'ara mateix: Joan Oliver va resultar extraordinàriament mediàtic. Va proporcionar un titular de telenotícies cultural, i el titular, d'altra banda, va caure sobre terra ben adobada. Adobada pel desconeixement de la tradició suposadament dolenta, per una manera desafortunada d'accedir-hi —qui no recorda, si té una edat respectable, molts muntatges *històrics* dels clàssics catalans?— o per un enlluernament reductor davant les noves formes teatrals. Tinguem present que la frase definitiva de Joan Oliver és de 1966, amb tot el que això significa respecte al franquisme, a la tradició literària catalana sota el règim del general Franco, i també respecte a les formulacions del teatre independent com a proposta de renovació dramàtica i com a resposta cultural a la dictadura.

Però les circumstàncies polítiques del franquisme no expliquen del tot, ni de bon tros, l'actitud majoritària de la societat cultural catalana davant la tradició dramàtica pròpia. Perquè ja abans de la Guerra Civil el coneixement i l'acceptació d'aquesta tradició presentava un dèficit, al meu entendre indubtable, en comparació als que suscitaven la narrativa o, no ho cal dir, la poesia. En un i altre cas, i amb totes les dificultats i les limitacions que vulgueu, el país va crear uns mecanismes de prestigi que no van tenir paral·lel en el camp del teatre. I quan dic país vull dir, ara, burgesia alta i mitjana en un període històric molt concret, el que va des dels inicis de la Renaixença fins a l'esclat de la Guerra Civil. Les insuficiències polítiques i socials, els dubtes, les febleses d'aquesta burgesia es van deixar sentir amb molta més intensitat en l'àmbit del teatre que no pas en altres de literaris i artístics. Perquè la dimensió col·lectiva del teatre, direc-

tament política —aquell «art social per excel·lència» de què parlava, igualment, Oliver—, exigeixen un grau d'implicació i de compromís de tota mena —també econòmic—, de claredat en els propòsits i de tenacitat en l'aposta que la poesia o la narrativa no demanen, ni de lluny, amb la mateixa força. És obvi que les vicissituds de la història del teatre català, les expliquen factors diversos, però entre aquests factors figura, en un lloc molt rellevant —potser el més rellevant—, la inseguretat d'unes classes dirigents que no han volgut, no han sabut o no han pogut dotar l'escena del país d'uns mecanismes eficaços en la creació de prestigi.

Certament, el prestigi de vegades no és proporcional a la qualitat —en algun cas, no hi té res a veure—, però també és cert que construir-lo sobre la migradesa o la mancança demana una capacitat creativa i una habilitat tècnica més que considerables i de les quals potser no disposem. Per tant, ens hem de preguntar per la qüestió essencial en qualsevol art, que és el que fa, molt encertadament, el document de treball de les Jornades. La meva resposta, ja l'he donada, i ara ho torno a fer des de la lògica dels raonaments que he exposat fins aquí: la tradició dramàtica catalana és, sobretot, desconeguda. I jo, naturalment, també m'incloc entre els qui la desconeixen. Almenys entre els qui la coneixem molt menys del que voldríem. Tenint en compte aquesta limitació, m'atreveixo a apuntar, malgrat tot, que disposa d'autors que, en el conjunt de la seva obra, són més sòlids del que és habitual suposar, i també d'altres que mereixen una anàlisi detinguda de la seva producció, perquè és possible de rescatar-ne una part més o menys àmplia.

Això que acabo de dir reclama investigadors, i sobretot, equips d'investigadors, que actuïn d'una manera sistemàtica sobre el camp de treball i que tinguin l'oportunitat de donar a conèixer ordenadament els resultats de la labor efectuada. Probablement aquestes són dues de les funcions que caldria que assumís l'Institut Interuniversitari d'Arts Escèniques, la qual cosa pressuposa capacitat de coordinació, d'una banda, i de l'altra, un sistema de publicacions eficaç: la revista de què es parla en el document de treball, una col·lecció de publicacions monogràfiques i una altra d'edicions de clàssics. Naturalment, això no hauria de comportar la desaparició d'iniciatives ja existents —per exemple, de les Monografies de Teatre, o d'altres col·leccions de l'Institut del Teatre— sinó, sobretot, un esforç de comunicació i cooperació per no duplicar funcions i malbaratar energies, almenys fins que el teatre català no sigui una realitat social completament afermada.

D'altra part, caldria buscar la manera que aquesta feina de recerca i anàlisi tingués un reflex en la programació dels teatres públics. Sobretot, eixamplant la nòmina d'autors i de textos de la tradició catalana que arriben a l'escenari, aprofundint en la línia que de fa anys han mantingut o mantenen, sobretot, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, abans, i ara el Teatre Nacional. Recuperar una tradició damunt l'escenari —cosa que, en certa mesura, vol dir crear-la— significa admetre el risc d'equivocar-se, i temps i persistència en la voluntat d'arribar a l'objectiu. En la nostra circumstància, crec que només ho poden fer plenament els teatres públics. Sense que això suposi menystenir les iniciatives que sorgeixin de qualsevol tipus de teatre privat. Com també suposa, per part de l'investigador i de l'estudiós, el rigor d'acceptar raonadament i de rebutjar amb criteri, perquè no hi ha res més lluny de la recuperació efectiva que l'admissió indiscriminada del passat.

Acabo de referir-me al passat, perquè és aquest el sentit que, fins ara, he donat al substantiu *tradició* en aquesta intervenció. Però és evident que els autors en plena producció són, en un sentit ampli, tradició, i en un sentit estricte, projecte de tradició. La publicació i l'estrena regulars —remarco l'adjectiu— del conjunt d'aquests autors és indispensable. I per això resulta indispensable, també, la implicació dels teatres públics —que no vol dir, solament, Teatre Nacional, sinó Teatre Lliure, Teatres de la Generalitat Valenciana, Teatres Públics de les Illes, entre d'altres— en la representació dels seus textos. Com ho és la del teatre privat, potser especialment la d'aquell teatre privat no estrictament empresarial, molt ben caracteritzat per algunes de les denominades sales alternatives. I remarco la labor a fer per aquestes sales tenint en compte l'opció minoritària —*selecta* hauríem dit en els anys vint i trenta— que, almenys com a punt de partida, han pres i prenen molts dels autors més joves. Crec que poden trobar en les sales alternatives un públic receptiu que ells ajudaran a convertir en fidel. Naturalment, això demana unes bones relacions estructurals —accepteu-me l'expressió— entre els teatres públics i els alternatius perquè l'intercanvi sigui no solament possible sinó habitual.

Res del que acabo de dir no comporta abandonar les possibilitats que puguin oferir els teatres comercials —no dono a l'adjectiu cap matís pejoratiu. Però ara com ara, no trobo realista posar-los en la primera línia de la projecció de la tradició teatral catalana passada i present. Fora del cas d'aquells autors nous —i no tan nous— que

aposten per una dramaturgia de boulevard. De boulevard posat al dia, és clar, però de boulevard al cap i a la fi. Afortunadament, aquests autors hi són, opten pel boulevard sense complexos, i cal esperar que mantindran l'aposta i que els seguiran altres pel mateix camí. Perquè, sens dubte, una de les mancances de la tradició teatral catalana és no haver articulat des dels temps de Frederic Soler fins a la Guerra Civil, ni tampoc des dels anys seixanta del segle passat fins ara, un teatre de boulevard abundant, durable i amb prou registres per esdevenir la meitat de sòlid que el boulevard francès. Em sembla, i me'n congratulo, que ara tenim l'oportunitat de superar aquesta feblesa crònica.

Però la creació d'un prestigi a l'entorn de la tradició demana més, molt més. Per raó del temps disponible, jo solament entraré ara, d'una manera molt breu, en dues d'aquestes demandes: la presència en la crítica dels mitjans de comunicació i la projecció en l'ensenyament. Quant a la primera, hauria de parlar de la crítica de teatre com a crítica d'espectacles. En aquest aspecte, em sembla prioritari guanyar i consolidar espais crítics regulars —sobretot regulars— en els mitjans audiovisuals, a part dels espais purament informatius. Però crec que també caldria aconseguir que la premsa general i l'especialitzada concedissin a la literatura dramàtica una atenció més considerable que la que li atorguen ara, precària o inexistent. La causa implícita o explícita per deixar aquesta mena de crítica en un segon terme, en revistes diverses i en suplementes de diari, és que no hi ha lectors de literatura dramàtica i que, si de cas, els autors teatrals —dels catalans, ja no en cal ni parlar— només són llegits com a clàssics, tal com ho pot ser un poeta o un narrador i que, en aquest cas, ja se n'ocupa la crítica literària, és a dir, en un reduccionisme evident, la de narrativa o la de poesia. No dubto gens que, de lectors de literatura dramàtica, no n'hi ha gaires —encara n'hi ha uns quants, també cal dir-ho—, però tampoc no dubto que aquests lectors es poden crear. Òbviament, primer s'ha de suscitar la necessitat. Però els mitjans de comunicació, tant els escrits com els audiovisuals, són veritables especialistes a crear necessitats, unes necessitats que ara no qualifico. Com també ho és el sistema d'ensenyament i tot el que s'adreça a la transmissió cultural.

Quant a la projecció literatura dramàtica catalana en l'ensenyament, gairebé no sé què dir. Perquè, per molt que parli, sempre tindrè la sensació de no haver dit res. És ben bé allò de no saber per on començar. En el cas de l'ensenyament secundari, només un dubte retòric: podem parlar de res d'específic sobre la tradició dramàtica

considerant la situació de la literatura catalana en l'ESO i en el Batxillerat? En l'àmbit de l'ensenyament superior, la situació és una altra, però hi és tan indispensable la potenciació i la coordinació d'esforços docents com l'impuls a l'obertura de matèries. En el cas que conec més bé, el de la Universitat Pompeu Fabra, puc dir que la situació dels estudis literaris catalans és francament feble, i encara ho és més la dels que afecten el teatre del país. Si no estic mal informat, el primer curs sobre la tradició dramàtica catalana a la Pompeu Fabra, en tretze anys d'existència, l'ha impartit el professor Enric Gallén durant el segon semestre —Introducció al teatre català contemporani. En realitat, són tots els estudis teatrals els que gaudeixen d'una precarietat extraordinària a la UPF, perquè, fins ara, les matèries relacionades amb l'escena només hi han estat presents en cursos de lliure elecció, en cursos d'estiu —en tres, si he de ser exacte— i, tangencialment, en alguns cursos de doctorat. De tota manera, sigui quina sigui la situació dels estudis literaris catalans, de la literatura dramàtica i del teatre, caldrà replantejar tot això, i moltes altres qüestions, en el marc que definirà el Programa de Convergència Europea en Ensenyament Superior. Els esforços dels qui estem interessats en qualsevol d'aquestes disciplines hauran d'anar encaminats, de primer, a assegurar-ne una presència significativa —que probablement voldrà dir una quota dins unes disciplines més àmplies, de voluntat omnicomprensiva— en unes humanitats i en unes ciències socials que segurament seran estructurades i enfocades, com a estudis universitaris, molt diferentment de com ho són encara avui.

I res més. Gràcies per haver-me escoltat. I gràcies, altre cop, per haver-me donat l'oportunitat de fer en veu alta unes reflexions sobre una qüestió que no solament m'interessa, sinó que m'entusiasma. He procurat de parlar-ne —naturalment, no sé si ho he aconseguit— sense deixar-me endur per la passió, sense caure en il·lusions forassenyades, però, sobretot, sense lliurar-me al catastrofisme, massa freqüent; un catastrofisme que considero immotivat, perquè al cap i a la fi, sempre ens queda el recurs de dedicar-nos a una altra cosa.

Pel que fa a les preguntes que ens formulava tan amablement el moderador d'aquesta taula, em sembla que en bona mesura les he contestat amb aquesta exposició.

Pel que fa a la primera, «quines actuacions concretes penseu que es podrien dur a terme per a fer operativa la tradició teatral catalana,

tant en l'àmbit públic com en el privat? Dit altrament, com podem convertir aquesta tradició en un punt de referència per als agents del sistema teatral i també per als sectors de literatura?» Aquesta pregunta és realment interessant, però jo tenia la sensació que possiblement ens supera una mica, vull dir que és una pregunta d'una transcendència enorme perquè va lligada a una sèrie de resolucions o de qüestions prèvies que caldria aclarir. Per exemple, la qüestió del prestigi social de tota la literatura catalana, i també la qüestió del ressò social real en el gruix de la població del teatre. Això és una qüestió de la qual probablement s'hauria de parlar.

Pel que fa a «quins dramaturgs i quines obres de la tradició considereu podrien formar part dels clàssics teatrals compartits pel conjunt de professionals del teatre i de la ciutadania alfabetitzada d'arreu dels Països Catalans?» Quins caldria que fossin revisitats regularment, coneguts per tothom i programats com a qualsevol altra escena europea en els teatres catalans? En aquest sentit, l'aportació de Rodolf Sirera m'ha semblat molt interessant, però em penso que no exclou la creació també d'uns clàssics, potser no compartits, però sí diguem-ho així, representats establement, encara que no sigui en el conjunt dels Països Catalans, en àmbits més restringits. En aquest sentit, a mi em sembla, que hi hauria algunes accions importants a fer, des d'un àmbit acadèmic i més enllà de l'àmbit acadèmic, com és la revisió a fons per exemple de la tradició dramàtica vuitcentista, en concret d'una figura central com és Frederic Soler. Jo crec que és urgent una revisió a fons. Si passem al segle xx, també caldria estudiar a fons l'obra d'un autor que a mi em sembla interessant, amb una producció probablement desigual, però qui sap si podria donar alguna sorpresa com és Ambrosi Carrion. En autors més estrictament contemporanis nostres, hi ha un cas que m'afecta directament i que em fa cosa parlar-ne, però tanmateix, penso que haig de parlar-ne, que és el d'un autor que va morir fa quatre anys i que es deia Romà Comamala.

» **MAGÍ SUNYER** Per a un lector d'avui o per a una persona del món del teatre, resulta desencorajador que sigui tan difícil accedir a textos dramàtics, tant si són d'autors en actiu, que haurien de marcar l'actualitat, com si es pretén visitar la nostra tradició teatral. El dossier que se'ns ha facilitat perquè servís de base per a la discussió presenta una panoràmica prou completa de les edicions de teatre català

actual. El balanç és decebedor, les editorials més conegudes i influents del país editen poc teatre o no n'editen gens, n'han tancat o congelat les col·leccions, i, encara, sovint en els pocs títols que es decideixen a publicar el risc assumit és mínim o inexistent per l'anomenada del dramaturg o per l'èxit assolit prèviament per l'escenificació de les peces. La raó de l'escassetat és evident: editar teatre no proporciona negoci, i, o bé l'economia aquestes editorials no passa pel millor moment, o bé ja han realitzat una maniobra de reconversió empresarial que exclou les raons de qualitat i d'interès nacional o social i atén només al guany immediat i abundós; en aquest context les edicions de teatre hi tenen molt poc joc.

Si, en comptes d'examinar la producció actual, repassem les reedicions de les peces més significades de la tradició teatral, les conclusions són similars. Fa temps, imaginàvem que allò que van iniciar empreses com l'editorial Selecta en anys difícils s'ampliaria fins que hi hagués a l'abast de manera continuada la nostra literatura anterior, i entre ella, la dramàtica, però la veritat és que això no s'ha esdevingut. Les col·leccions de clàssics catalans acostumen a incloure una part de llibres de teatre, però no cobreixen, ni llunyanament les expectatives. Si per accedir als textos de Guimerà, Vilanova, Rusiñol i Sagarra el lector actual no té altre remei que recórrer a les esmentades i poc atractives edicions de la Biblioteca Perenne, on ha d'anar a llegir els altres textos de la nostra tradició teatral: Ignasi Iglésias, Frederic Soler, Apelles Mestres, Josep Robrenyo, Juli Vallmitjana, etcètera, etcètera? I enumero només uns quants dramaturgs de preguerra, però els de postguerra estan en condicions similars. Un obstacle nou s'afegeix als que ja s'han desgranat: la relació de l'editor i de la llibreria amb el llibre ha canviat molt en els darrers temps, de la majoria han desaparegut els fons editorials, les llibreries són incapaces d'emmagatzemar tants llibres com arriben i les editorials s'abocuen a l'èxit immediat perquè saben que, si no, el llibre deixarà de ser visible, i, passat un temps curt des de l'aparició, els llibres no venuts es reconverteixen en pasta de paper. Això perjudica sobretot les col·leccions de llibres que haurien de vendre's a poc a poc, ser comprades durant dècades per generacions successives de lectors que volen entrar en contacte amb la tradició pròpia. No crec que la Pléiade hagués sobreviscut amb aquesta amenaça al coll.

Aquesta falta contínua d'actualització de la literatura dramàtica i de possibilitats de conèixer els repertoris d'altre temps, té unes con-

seqüències importants que agreugen el problema: desconnecta els escriptors de la representació, priva la gent de teatre de possibilitats i desacostuma de llegir teatre. A més de les esmentades raons econòmiques, que també afecten altres gèneres, com la poesia, per què s'ha arribat a aquesta situació? Les modes que han afectat la professió teatral durant les últimes dècades no hi són alienes. El tema dóna per a un llarg debat que no he d'emprendre ara, però sí que puc apuntar que si des dels anys seixanta fins fa molt poc, i encara, les representacions tant d'autors vius com de clàssics catalans han estat escandalosament escasses; si la gent de teatre ha preferit representar Shakespeare o escriure's els textos abans que donar oportunitats a dramaturgs nous o esforçar-se a escenificar amb dignitat un clàssic català, no és estrany que s'hagi creat un estat d'opinió contrari a la lectura de teatre català. En definitiva, si la majoria de professionals del teatre opina que no paga la pena representar ni els nous autors ni els antics, per què els lectors han de pensar una altra cosa? Insisteixo que no és aquest l'indret adequat per encarar a fons aquesta qüestió, però penso que el raonament respon a alguna lògica. Per altra part, després de col·leccions definidores, com ara *Antologia Catalana* o *Les Millors Obres de la Literatura Catalana*, la majoria d'editorials que publiquen «clàssics» semblen més entestades a insistir en els mateixos autors i obres que a explorar en una tradició molt més rica del que el mercat enregistra.

Partim d'unes premisses imprescindibles: la tradició teatral catalana és més rica, diversa i vigent que no pas el que es reflecteix en l'escena ni en els catàlegs editorials de principis del segle XXI; les temporades de teatre professional no poden continuar prescindint dels dramaturgs catalans actius tal com ho fan en l'actualitat, ni que sigui en menor mesura que dotze anys enrere. Si acceptem aquestes premisses, s'ha d'acabar el descrèdit del text teatral i s'han de publicar els textos que permetin una doble operació: representar-los i llegir-los —perquè cal no oblidar que també hi ha lectors de teatre, a més a més d'espectadors.

Però, com i qui ho farà? Pels motius exposats, sembla inútil comptar amb les editorials més potents: només publicaran allò que pugui proporcionar un guany immediat i abundós. Algunes de les editorials més modestes cobreixen una part del buit amb una programació de pocs títols però que és l'única que vitalitza les edicions de teatre; possiblement ho farien més si rebessin una consideració més gran des del

món del teatre. A més, caldria aplicar-hi un criteri clar que convencés els lectors de la necessitat de comprar i llegir els llibres.

Com que jo no sóc una persona del món del teatre, sinó un professor de literatura, i conec les reticències que sovint despertem entre la gent de la professió, per als textos actuals he demanat a l'amic Joan Cavallé, dramaturg, gestor cultural i director de la col·lecció *Textos A Part*, d'Arola Editors, potser la novetat més interessant dels darrers anys en la poc atractiva panoràmica de l'edició de teatre català, els criteris que pensa que han de regir una col·lecció d'aquesta mena, els que, en conseqüència, ell aplica. Per a Cavallé, una col·lecció de textos dramàtics contemporanis ha de respondre a la voluntat de donar a conèixer peces dramàtiques catalanes actuals i facilitar-ne la representació, s'ha de convertir en un pont entre el dramaturg i els agents del teatre. És important que els llibres tinguin un disseny atractiu i modern que els faci desitjables com a objectes, que el comprador de llibres, que és seduït per cobertes que l'estiren no se senti decebut per l'habitual austeritat de les col·leccions de teatre, pròpia d'altres èpoques. Aposta per prioritzar el teatre que no s'hagi representat al ja representat, i teatre català a traduccions, sense rebutjar-les sempre que contribueixin a impulsar la diversificació de l'escena catalana. L'edició en castellà s'hauria de reservar a la traducció de textos catalans —potser els de la mateixa col·lecció— que es puguin introduir en l'escena espanyola.

Però si he estat convidat a participar en aquesta taula rodona —més que com a codirector de la col·lecció *La Gent del Llamp*, que en vint anys i 46 títols de gènere divers ha publicat textos dramàtics d'Oscar Wilde, Peter Weiss, J. W. Goethe, Raymond Radiguet, Richard Sheridan, Peter Turrini, J. A. Baixeras, Joan Cavallé i Miquel M. Gibert— és en qualitat de director de la Biblioteca Catalana d'Arola Editors. Estic convençut de la urgència de posar a l'abast del lector actual una munió de textos poètics, narratius i dramàtics que avui en dia només coneixen els especialistes perquè s'han d'anar a buscar en edicions de fa trenta, setanta, cent o cent cinquanta anys, i que, com en el cas anterior, els llibres han de tenir una imatge que pugui competir amb la de la novel·la de moda, o, com a mínim, que no caigui de les mans del lector normal abans de llegir-lo o de comprar-lo. No crec que calgui crear una col·lecció específica de teatre clàssic català —tampoc no penso que calgui descartar-ho—, però sí que és cert que les mancances són més grans en aquest àmbit que en

altres. Per això, en els setze llibres publicats fins ara de l'esmentada Biblioteca Catalana han aparegut les *Tragèdies* de Víctor Balaguer i els sis volums del *Teatre complet* de Joan Puig i Ferrer i puc anunciar per al mes de maig d'enguany l'edició de dos volums amb l'obra dramàtica catalana i bilingüe de Josep Robrenyo —que fa de mal comprendre que no s'hagi reeditat en els últims cent cinquanta anys, essent com és un referent de la nostra cultura teatral— i abundància de novetats teatrals l'any vinent i l'altre.

Per corregir la situació actual i assolir unes quotes mínimes en una cultura normal, cal aplicar-hi unes dosis importants d'esforç mal recompensat i de renúncia a guanys editorials generosos, com a mínim de moment. Comprenc que aquestes premisses són impopulars, però ni que l'empresa no l'assumeixi qui més forces té, no ens podem resignar a prescindir-ne. És urgent que es restauri una tradició perquè es pugui judicar amb coneixement de causa i que es faciliti l'expressió diversa de les veus vives. Caldria que les propostes es multipliquessin i que les editorials més potents responguessin a una responsabilitat que el volum i la ressonància els proporciona, perquè les empreses editorials no s'haurien de convertir en un negoci com els altres. En paral·lel, l'escena professional catalana hauria de ser molt més sensible a la producció pròpia d'avui i d'ahir.

APORTACIONES AL DEBAT

Els organitzadors de les Jornades van convidar a diverses persones vinculades a les arts escèniques que —per circumstàncies personals no havien pogut participar-hi— a expressar la seva opinió sobre el document de treball. Publiquem a continuació, per ordre alfabètic de signatura, els textos rebuts, els quals pensem que contribueixen també a enriquir, des d'òptiques diferents, els punts de vista al voltant del tema de debat de l'encontre.

ÀLEX BROCH, professor de l'Institut del Teatre
i de la Universitat Rovira i Virgili

Se'm demana una reflexió sobre el document *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, i he de dir que l'encert de la descripció i el diagnòstic que recull el document en relació amb les diverses qüestions que analitza del fet teatral dins la cultura catalana fa difícil poder dir alguna cosa de nou. Em sembla un text modèlic i un document de treball òptim. Per tant, el sentit i les conclusions que presenta el document tenen el meu suport total.

En el text es dona, però, una característica que sembla acompanyar a la majoria de documents d'aquesta mena i és el pas de la part analítico-descriptiva a la programàtica. Mentre a la primera la raó, el saber i el coneixement són els mecanismes per arribar a la descripció exacta del diagnòstic, el pas a la part programàtica, en aquest cas, el capítol «Algunes propostes d'actuació», s'estableix a partir d'unes «hipòtesis» de voluntat programàtica que, malauradament, els resultats futurs no sempre confirmen. La no realització del conjunt de les propostes no hauria d'invalidar l'encert del diagnòstic que és el que s'assenyala en el document. Mentre que la prudència aconsella que, sense renunciar a res del que es proposa, es plantegin unes fites d'abast possible i circumscrit a les possibilitats reals dels implicats en el projecte. Vull dir que demanar i esperar de les administracions el que es demana no vol dir que s'aconsegueixi. En canvi, en aquestes jornades hi ha implicat un «capital» humà el resultat i efectivitat del qual només depèn de si mateix. Així, la meua proposta, en un primer moment, és bastant més modesta i passa per la creació d'una comis-

sió d'investigació que ha d'establir la base del llistat que elabori i es consensui com el fonament —vull fugir de la paraula «cànon», tot i que no del sentit de selecció— d'aquest Repertori Teatral Català (RTC). Establir-ho és important per saber on som i de què parlem. És una fase inicial i prèvia. Després vindrà, si pot venir, tot el que el document reivindica com a necessari. Per tant, una comissió de professors, investigadors, dramaturgs, especialistes d'etapes, èpoques, gèneres i autors, haurien d'establir el seu llistat mínim que, discutit i —arribat el cas— acceptat i assumit per tot el comitè que s'estableixi, fixaria aquelles obres fonamentals i cabdals de la nostra dramaturgia i història teatral. La llista i la proposta obriria tot el que ve després: estudis, edicions, programacions, per tal d'establir la defensa dels valors —que han de ser inqüestionables i inqüestionats— sobre els quals es fonamenta el sentit de la selecció de les obres que s'han incorporat al (RTC). Els mecanismes de selecció per arribar al consens els ha d'establir la pròpia comissió que es formi. Però no sembla difícil poder arribar a establir aquests mecanismes. El RTC es convertiria en un referent indicatiu que podria ajudar a resoldre moltes programacions que ara, sense cap esperit exploratori ni coneixement efectiu, sempre s'aturen en els mateixos autors i les mateixes obres ignorant tot allò de vàlua que ignorat i desconegut forma part d'una tradició molt mal llegida i molt mal coneguda. Establir el RTC és prioritari per emprendre qualsevol projecte futur. I establir aquest RTC només depèn de la voluntat i el saber de tots aquells que estan preocupats per aquest tema. No hi ha cap interferència externa que ho dificulti. Per tant, cap raó de pressupost pot limitar el fet d'establir aquest llistat que es convertiria en el Repertori Teatral Català. Com a tota llei d'ordre, i per evitar lògicament una ortodòxia excessiva, el RTC ha de ser prou obert —la qual cosa no vol dir lax en la valoració— i sensible a la revisió constant. Aquesta comissió per establir el RTC hauria de sorgir d'entre totes les institucions acadèmiques catalanes que en els seus plans d'estudi contempen l'ensenyament de la història del teatre català i les arts escèniques. És un projecte que es pot aconseguir com a pas previ per plantejar tot els altres que recull el document motiu d'aquestes reflexions. D'altra banda, tot s'ha de dir, reflexions, ben senzilles i lògiques.

TONI CABRÉ, dramaturg*

Efectivament, tenim una tradició dolenta, maleïda i ignorada. No sé quin dels tres adjectius pesa més, però el resultat és que els escenaris catalans viuen d'esquena a la pròpia dramaturgia. És un peix que es mossega la cua. Mai no tindrem una tradició potent si no apostem fort per la creació del país. I això no s'improvisa. O s'hi creu o no s'hi creu. Mentrestant, temporada rere temporada, ens limitem a muntar operacions ben intencionades per tapar forats, perquè no sigui dit, per cobrir l'expedient... I a importar textos cuinats a fora: de Shakespeare a Mamet, passant per tots els èxits mundials. Com si això fos la manera de canviar la situació. I no. La bona tradició la fan les obres dramàtiques importants i aquestes només apareixen quan la gent ho vol: els teatres, els programadors, els directors, els actors, el mateix públic, el país sencer... Penso que tenim la tradició que tenim perquè ja ens està bé.

I als autors, també ens està bé. Si no, potser arriscaríem més, intentaríem posar-nos a l'alçada, competir amb la dramaturgia internacional, lluitaríem... i no ens cansaríem tant de pressa. Quants dramaturgs han llençat la tovallola des de la represa democràtica ençà? Cap autor, ni aquí ni enlloc, mai no ho ha tingut fàcil. Estimar el teatre és dur-lo a la sang. I no imaginar altra cosa que veure la pròpia obra damunt d'un escenari. Encara que costi anys. I malgrat tanta i tanta precarietat.

JOAN CAVALLÉ, dramaturg

Breus notes sobre la tradició teatral catalana

En línies generals, la meva opinió és força coincident amb el que es diu al document que s'ha pres com a base d'aquest debat. La meva aportació, feta des de la voluntat de col·laboració, però potser amb una excessiva pressa, vol només matisar alguns aspectes i apuntar algunes vies de solució.

És absolutament cert que el repertori teatral català és molt poc i mal conegut. A més, tal com es diu al document, el coneixement que

* A diferència de la resta d'intervencions, Toni Cabré va enviar als organitzadors de les Jornades aquest text, en forma de missatge electrònic, el 15 d'abril de 2004, abans, per tant, de dur-se a terme els actes programats.

hi ha i la difusió que se'n fa estan massa circumscrits als «valors instituits i acceptats —Sagarra, Rusiñol, Guimerà—». Això afecta no només el públic lector i espectador, sinó també la gent de teatre. Per tant, hi ha una feina a fer, bàsica (en el doble sentit de la paraula), que consisteix a posar en circulació els textos, a estudiar-los (naturalment, també, a posar-los en escena quan sigui possible, encara que això serà a un ritme forçosament més lent) i a poder-ne establir una valoració que parteixi més del coneixement que de judicis previs i superficials. No vull dir amb això que sigui necessari establir un cànon de la literatura dramàtica catalana, però sí tenir sobre la taula molts més elements dels que tenim ara. La feina que ara està fent, per exemple, la Biblioteca Catalana (BC), d'Arola editors, que dirigeix Magí Sunyer, és un exemple del que cal fer; i d'una de les coses que, sense cap dubte, mereixerien el suport institucional. Hi ha tot un seguit d'autors «evidents», que cal posar sobre la taula. La BC ho ha fet amb Robrenyo, Puig i Ferrer i Víctor Balaguer. I n'hi ha molts més, com ara Gual, Iglésias, Vinyes, Soldevila, Pedroló, Capmany. Però n'hi ha encara molts més de poc evidents, autors d'una producció més o menys àmplia amb obres que estan probablement per descobrir. Ara la BC afrontará el teatre de Pin i Soler, però se m'acudeix que Alfons Maseras en podria ser un altre cas.

Aquesta feina és, si se'm permet el qualificatiu, essencialment intel·lectual. Totes les obres de tots els autors als quals em refereixo probablement no tindran la sort ni el mèrit de pujar als escenaris, malgrat que en el seu moment, en unes altres condicions per al teatre, sí que van tenir-ne. Però per saber quines obres convindria que hi poguessin, aquesta tasca és absolutament imprescindible.

Ara bé, la part més substancial del tema que suscita aquest debat es refereix a la gairebé absoluta absència d'obres representatives de la nostra tradició teatral en els escenaris catalans. Els muntatges dedicats a aquest repertori teatral no tan sols són pocs i circumscrits als esmentats «valors instituits i acceptats», sinó que a més a més, quan hi són, potser per curar una mala consciència nacional, potser per altres raons, es decanten sempre cap al gran muntatge, no des del punt de vista qualitatiu sinó pressupostari, que el converteix en poc rendible i, per tant, en poc apte per circular per la geografia del país i, per tant, per convertir-se en instrument difusor d'aquest repertori.

Per què el sector teatral català treu tan poc rendiment a la nostra tradició? Segur que una raó important ja l'hem dita: desconeixement

d'aquesta tradició. Però crec que n'hi ha una altra: manca d'humilitat. I no vull dir que tothom hagi de funcionar amb el mateix patró. De fet, potser el que passa és que la majoria de gent funciona amb el patró de la genialitat. En el teatre català d'avui hi ha molts artistes i pocs artesans. El teatre català no pot bascular entre un teatre públic o privat de grans produccions que costen 12.000 euros per cada bolo i un teatre alternatiu de petit format i de circulació restringida a sales també dites alternatives. En el teatre català falten varietat de registres, no només en l'àmbit creatiu (tema que no pertoca a l'actual debat), sinó en el de la producció.

Això em condueix a plantejar una proposta. Crec que haurien de potenciar-se muntatges de teatre de repertori que no haguessin d'entendre's com a grans muntatges (és a dir, cars), ni com a cap aposta nova, renovadora, etcètera, sinó que tinguessin la humilitat de, amb pressupostos mitjans, oferir els textos amb correcció. Aquests muntatges segurament tindrien capacitat per moure's amb facilitat per tot el país (no només per 10 o 12 poblacions que tenen una programació estable consolidada, sinó per qualsevol població que tingui un teatre) i contribuirien decisivament a implantar aquest repertori entre el públic. Pretendre que cada temporada s'incorporessin quatre o cinc textos a aquest repertori no crec que sigui cap desmesura.

Per últim, em sembla que una manera de contribuir a revitalitzar la tradició teatral catalana és passar de la fase en què reclamem la programació de les obres que constitueixen aquesta tradició, a una nova fase en què nosaltres mateixos ens dediquem a posar-los en valor. Proposo, doncs, algun tipus de trobada, certamen o enquesta, encara que sigui virtual, en què tinguem l'oportunitat de valorar autors i obres i posar en evidència allò que nosaltres pensem que no tothom comparteix en el sector teatral: que hi ha obres que mereixen seguir sent representades, no per patriotisme o localisme, sinó pel seu valor intrínsecament dramàtic.

ENRIC CIURANS, professor de la Universitat de Barcelona
Consideracions sobre el repertori teatral català

Voldria començar aquesta breu reflexió sobre el repertori amb una mena de declaració de principis. L'escena és el lloc on la llengua i l'imaginari col·lectiu d'un país troben la seva expressió majúscula, el lloc on la llengua esdevé model i el pensament a l'entorn de la identi-

tat —passat, present i futur— es posa en comú davant dels ciutadans. Aquest plantejament xoca frontalment amb la concepció de l'escena com a lloc d'esbarjo. Hi ha lloc per a totes dues visions: però és imperatiu que els teatres públics no defugin la seva tasca en favor de la Cultura. Des del món privat, fa cent anys ja ho féu el gran Adrià Gual.

En moltes ocasions, les reflexions més profundes i acurades provenen d'altres indrets i/o d'altres èpoques —allò que anomenem els clàssics, tant se val si són recents o antiquíssims—, i aquests han de tornar una i altra vegada a ésser representats per a provocar l'assenyiment o la controvèrsia o, si més no, perquè les noves generacions els puguin conèixer, estudiar i incorporar a les seves respectives vides. Però no és fàcil triar, qui ens pot assegurar si una temporada amb textos de Sòfocles, Molière i Dürrenmatt pot ser millor que amb d'altres dramaturgs, posem per cas, Maquiavel, Txèkhov i Lorca? És impossible. Tot dependrà com són muntats, quines reflexions pretenen provocar o si només formen part d'un lluíment personal. Una via per elaborar un repertori podria ser partir d'una idea motriu: la Justícia, la Pau o la Modernitat, que poden esdevenir les columnes vertebrals d'una temporada —o una part d'ella— i, en moltes ocasions, pensem que són millors que no pas l'eclecticisme a l'ús, que mescla constantment idees, èpoques i discursos, agrupant-se a l'entorn de centenaris i plegant-se a la voluntat dels directors d'escena.

Però, deixant de banda aquest fet, el que realment ens interessa és escoltar la veu dels nostres escriptors, dels nostres dramaturgs, fent un exercici d'actualització, quan aquest s'escau, per emprendre nous camins de comprensió del nostre passat. És aquesta una qüestió problemàtica que afecta de ple la política cultural del país. Davant aquest patrimoni es poden, *grosso modo*, tenir dues actituds: conservadora o progressista. Ens explicarem: l'actitud conservadora planteja un repertori suficient, basat en els nostres clàssics més reconeguts i s'accontenta a anar afegint altres textos contemporanis o d'autors que són commemorats amb motiu de centenaris o altres efemèrides. En canvi, la progressista planteja una recerca exhaustiva de les veus del passat sense defallença, sense recórrer a les velles idees de sempre. Un equip de dramaturgs (en sentit alemany) al servei del país que cerquen les insospitades claus de la nostra llengua, de les nostres tradicions, creences i, si s'escau, les cerca en les veus del poble, en els arxius o en els escriptors més diversos, tractant de projectar la llum del passat sobre el present. Una recerca sobre la llengua, la història i la cul-

tura del nostre país feta sense marcar-se objectius apriorístics que puguin distorsionar la recerca. L'objectiu: un catàleg, un repertori, i que el públic, finalment, posi a cadascú en el seu lloc.

Subscrivim el que es diu en el document de conclusions i propostes titulat: *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, on s'exposa amb claredat les mancances estructurals per a la recuperació plena del nostre repertori. S'esmenten un munt d'iniciatives que lluiten per no condemnar a l'oblit la nostra tradició dramàtica. Malgrat això, pensem que manca fer esment d'una publicació com *Assaig de Teatre* i les activitats de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral —que reclamem més que critiquem, donat el sentit constructiu de tot plegat— menystingudes per una part del món teatral i cultural, però que malgrat tot existeixen i duen una trajectòria de més de deu anys de treball al servei del teatre universitari i de la cultura escènica del país.

Tornant al document, hi ha dues idees centrals: la manca d'interès de les institucions i dels responsables culturals i l'enumeració dels principals instruments per a recórrer el llarg camí cap a la normalització. S'especifiquen amb tota claredat els instruments que participen en la creació i consolidació d'un repertori: evidentment, els teatres públics, però també les editorials, les universitats i les entitats culturals que organitzen premis, concursos i programen espais escènics en són els responsables últims. Hi ha un denominador comú, la manca d'interès pel nostre teatre escrit i representat, la manca de confiança en aquest, i la desaparició d'iniciatives que, com succeeix amb l'etapa de Josep Montanyès al capdavant del Teatre Lliure, han estat abandonades. Un altre exemple és el muntatge de *Lo desengany*, de Francesc Fontanella, al CDGC, amb direcció de Domènec Reixach, el 1992, que no ha estat recuperat en el TNC, potser per pudor del propi director, però amb una manca evident de criteri donada la importància d'aquest autor del segle XVII, de qui pensem resta pendent posar en escena tota la seva obra. Un altre aspecte decisiu és la manca de col·leccions dedicades al teatre català i, molt especialment, la manca de publicacions dedicades a editar els estudis sobre el nostre teatre. Aquest és un punt cabdal i ens permet constatar el gran pas enrere en relació amb dècades passades, quan la col·lecció *Monografies de Teatre* editada per l'Institut del Teatre esdevingué una eina magnífica per a la difusió i coneixement del nostre teatre i, també, del d'arreu.

L'actual política cultural no sembla que afavoreixi la presència del repertori teatral català als escenaris, atès que concentra una bona part dels seus esforços en altres temes, entre els quals és cabdal la creació del Consell de les Arts de Catalunya. Potser aquest nou òrgan rector de la nostra vida cultural repari algunes de les greus mancances que viu el nostre teatre que, paradoxalment, és un dels sectors culturals més vius i amb una major projecció exterior. Pel que fa a les propostes, pensem que són adequades i que només podran dur-se a terme si tots els agents que hi estan implicats col·laboren estretament i amb un objectiu comú. Aquest hauria de trobar com superar la paradoxa que resulta del gran interès pel teatre i la poca presència de la nostra dramaturgia als escenaris.

ANTONI NADAL, crític i historiador del teatre
Cop d'ull al teatre balear (2000-2004)

En el primer lustre del segle XXI el procés de descentralització teatral impulsat pels ajuntaments democràtics d'ençà de l'any 1979 va continuar a les Illes Balears amb la inauguració o rehabilitació de teatres de titularitat municipal; en canvi, el Teatre Principal de Palma va tancar per reformes d'una manera inopinada. Aquest teatre, que hauria hagut de funcionar en règim d'organisme autònom segons un acord del Ple del Consell de Mallorca de desembre del 1997, finalment es va constituir en fundació l'any 2001, i canvià de director. Pel que fa als locals privats, alguns van tancar per reformes, i també se n'obriren de nous. Així mateix, les companyies teatrals, a vegades amb escola i local propis, hi han augmentat molt d'ençà dels anys vuitanta del segle XX. D'altra banda, en el lustre passat autors joves van publicar textos teatrals per primera vegada (uns deu autors menors de quaranta anys), i uns altres autors —en general, directors i actors— estrenaren també per primera vegada, algun cop a Barcelona. L'única biblioteca especialitzada en teatre que hi ha a les Balears, la del Teatre Municipal des Born, creada l'any 1990, està en el Cercle Artístic de Ciutadella. A Mallorca hi ha un fantasmal Arxiu d'Investigació i Documentació Teatral fundat l'any 2001 d'iniciativa del Consell de Mallorca. Entre totes les places dels conservatoris de música i dansa de les Illes Balears només hi ha un professor d'art dramàtic.

A Mallorca, durant l'any 2001 s'hi va celebrar el primer festival Teatres del Món, patrocinat pel Govern de les Illes Balears, emu-

lant amb fortuna diversa l'enyorat Festival de Teatre que va organitzar l'Ajuntament de Palma en els anys vuitanta, i el tercer Festival Internacional de Teatre de Teresetes, d'iniciativa dels Serveis Culturals Assistència Palmesana. A més, a Alcúdia, hi va tenir lloc la primera Marató de Teatre Escolar en Català. D'altra banda, la projecció exterior del teatre balear va cobrar un nou impuls, gràcies a l'ajut del Govern de les Illes Balears. Pel que fa a l'any 2002, s'hi va celebrar la 1 Fira de Teatre Infantil i Juvenil per a professors a Vilafranca i començà el primer curs d'especialista universitari en estudis escènics aplicats a l'ensenyament. L'any 2003 es va organitzar la primera trobada d'autors teatrals de les illes Balears, que tingué lloc a Lloseta.

No és exagerat d'afirmar que l'espectacle teatral ha estat injustament postergat en les destinacions pressupostàries de les institucions públiques, ni tan sols d'ençà que, l'octubre del 1984, les Illes Balears van assumir les competències en matèria de protecció, foment i difusió de la creació teatral. Amb tot, faltariem a la veritat si ometéssim que els canvis de govern insular i autonòmic esdevinguts en 1995 i 1999, respectivament, amb tendències progressistes, van obrir noves perspectives de mecenatge institucional. Tanmateix, les eleccions autonòmiques del 25 de maig de 2003 van donar una victòria del Partit Popular. Maria Antònia Munar (Unió Mallorquina) fou reelegida presidenta del Consell de Mallorca amb els vots del PP i UM, i la direcció del Departament de Cultura del Consell caigué a les mans d'UM. D'aquesta manera es va obrir una nova etapa política que va a la deriva en matèria teatral.

Finalment, les edicions d'autors contemporanis, veritable flac del teatre mallorquí i menorquí, van augmentar d'una manera progressiva —menys, en proporció, que les representacions—, però no solen figurar en les lectures escolars. Com a dada orientadora, a la quinzena d'autors valencians que van publicar alguna peça d'ençà de l'any 1968 n'hi corresponia, a la fi de segle, una trentena de mallorquins. Aleshores a Mallorca es publicaven tres col·leccions de textos teatrals: la universitària Tespis, la pollencina Llibres del Món i de la Bolla i la de teatre infantil i juvenil Didàscalos, del Departament de Dinàmica Educativa de l'Ajuntament de Palma. L'any 2004 s'hi han afegit dues col·leccions més. Maria Magdalena Alomar és autora de l'exhaustiva tesi doctoral *El teatre representat a la ciutat de Palma entre l'any 1955 i 1970*. Mereix una menció especial per la seu caràcter enciclopèdic el *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, sota la direc-

ció de Joan Mas i Vives (vol. 1, A-O, Palma/Barcelona 2003). La col·lecció Biblioteca Marian Aguiló, especialitzada en edicions filològiques i modernitzades, i editada conjuntament per la Universitat de les Illes Balears i les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, és un exemple digne de ser remarcat per l'atenció que presta a les obres teatrals.

L'any 1986 l'Ajuntament de Ciutadella de Menorca va adquirir el Teatre des Born; i l'Ajuntament de Maó, la Sala Augusta. El gener de 1991 es van inaugurar les reformes de la Sala Augusta. L'any 1998 es va crear una vocalia de teatre a l'Ateneu de Maó. L'octubre del 1999 el Consell de Menorca va aprovar les bases de la convocatòria del Programa Menorca, Música i Teatre. El juny de 2001 es va reobrir el Teatre Principal, de Maó. Segons l'*Inventari d'equipaments culturals de Menorca* presentat pel Consell de Menorca i l'Obra Social i Cultural de Sa Nostra el març de 2001, llavors a Menorca hi havia dotze teatres/auditoris menorquins que disposaven d'un condicionament tècnic mínim o tenien una programació regular, la majoria dels quals (un 56%) havien estat construïts abans de 1980.

A l'illa d'Eivissa, en concret al Puig de Missa de Santa Eulària del Riu, en 1983 i 1984 s'hi va representar l'espectacle col·lectiu *Homes a mort*. L'any 1982 es va celebrar el Certamen de Teatre Estiu 82 a Sant Antoni de Portmany. A Formentera sor Francisca Serra va fundar l'única companyia independent i estable, S'Esglai (1982), i l'any 1986 s'hi inaugurarà la Sala Municipal de Cultura, de Sant Francesc. Abans, l'any 1977, s'hi havia fundat una delegació de l'Obra Cultural Balear, que impulsarà les representacions teatrals.

La implantació de l'ensenyament secundari a l'illa l'any 1980, i la possibilitat, com a les altres illes, d'organitzar-hi un taller de teatre com a matèria optativa, va produir una disposició molt favorable per al conreu teatral. L'any 1991 l'Ajuntament d'Eivissa va promoure la campanya Anem al Teatre, que es mantingué, amb un nom diferent, en 1992 i 1993. L'any 1995 es va inaugurar l'Espai Cultural de Can Ventosa, d'Eivissa, on tingueren la seu els cursos municipals de teatre d'Eivissa, creats l'any 1989. L'any 1992 es va celebrar la 1 Mostra de Teatre Escolar a la vila d'Eivissa; el 1993, la 1 Mostra de Teatre Escolar, coneguda pel Festín, a Sant Josep de sa Talaia; i el 1997, la 1 Trobada de Teatre escolar a la vila d'Eivissa. L'any 2000 el Consell d'Eivissa i Formentera, governat pel Pacte Progressista d'Eivissa i la Coalició Organitzacions Progressistes de Formentera, va organitzar la 1 Mostra Internacional de Teatre Amateur d'Eivissa i Formentera, i

L'any 2003 oferí ajudes als grups de teatre pitiusos, constituïts com a associacions culturals sense ànim de lucre.

A Menorca, no hi ha hagut cap col·lecció teatral en el segle xx, però a Eivissa no s'hi va publicar cap text dramàtic fins ben avançat els anys setanta (1978), i encara fou una versió de *S'assemblea de ses dones*, d'Aristòfanes, feta per Marià Villangómez, autor que hagué d'esperar fins a l'any 1983 per veure publicades en un sol volum les seves peces *Es més alt embriuxament* i *Se suspèn la funció*. Val a dir que l'endarreriment eivissenc contrasta amb l'activitat editorial que s'hi va dur a terme en els anys vuitanta i noranta, superant la menorquina, que semblava limitada a l'exhumació de textos i la publicació de comèdies de costums.

Als escasíssims premis convocats a les Balears en el segle xx cal afegir-hi que els solien guanyar autors continentals o es declaraven deserts. En general, els premis de teatre han estat escassos i mal dotats a Mallorca i a Eivissa. Per acabar-ho d'adobar, els convocadors sovint han deixat de complir la promesa d'estrena o d'edició. No obstant això, és evident que han servit i serveixen per fer conèixer autors, alguns dels quals han estat figures destacades de la història dramàtica catalana. Pel que fa als premis, d'ençà de l'any 1996 el Consell de Mallorca (avui la Fundació Teatre Principal de Palma) ha convocat d'una manera regular el premi Teatre Principal, tot i que les seves bases han sofert molts de canvis. Amb tot, el premi de teatre més important que s'atorga a les Balears continua essent el premi Born de Ciutadella, que ja té més d'un quart de segle de vida. Per acabar, l'any 2003 l'empresa gestora de la Fira de Teatre Infantil i Juvenil de Vilafranca de Bonany va instaurar el Premi Guillem d'Efak de textos de teatre infantil i juvenil.

JOAQUIM NOGUERO, professor de la Universitat

Ramon Llull i crític de teatre i dansa

La tradició necessària

Hi ha una frase del portuguès Fernando Pessoa que fa molt al cas a l'hora de plantejar-nos quina importància té la tradició literària i teatral en la pròpia llengua. Sobretot per com ha estat interessadament malentesa. En la manera com massa sovint se l'ha interpretat i judicat tendenciosament, rau l'origen de tants dels equívocs que pesen sobre aquesta qüestió també a Catalunya cada cop que es planteja i

ens posem a discutir-la, és a dir, cada vegada que sembla que el debat se situï entre els extrems d'un universalisme pretesament instal·lat als llimbs, sense àncores visibles, i un localisme percebut com a tronat, pobriíssó ell, i tan sovint vinculat a llengües tingudes com a massa tancades en si mateixes. Parlo d'aquella frase on Pessoa afirmava que la llengua portuguesa era la seva pàtria. És una frase que habitualment s'entén com a nacionalista en el sentit més vituperat del terme, segurament perquè Portugal no ha estat precisament una víctima com a nació, sinó, al revés, ha exercit d'estat com tot un imperi colonial. En lògica conseqüència, doncs, tal com passa igualment a Catalunya amb l'ús impositiu que n'ha fet Espanya, a Portugal per la manera com tan sovint se n'ha parlat en va i de manera imperialista treure a col·lació la paraula *pàtria* comporta inevitablement un cert tuf casernari i d'ecos i xerricar de sabres. Sona així en ambients progressistes per oposició al lusisme dretà més o menys imperialista, de la mateixa manera que també a Catalunya pot passar el mateix fins i tot amb gent d'esquerres per a qui la seva pàtria no és pas Catalunya, sinó Espanya, però que no s'hi reconeix gens ni mica al toc de tabal ni al ritme legionari de la cabreta gastats per Aznar o Bono.

Doncs bé, cada any a començament d'estiu, al costat de Lisboa, a l'altra banda del riu, se celebra el festival de teatre d'Almada dirigit per Joaquim Benite. Obert gens paternalment al teatre de moltes de les seves excolònies, el festival no es pot considerar gens ni mica sospitós ni d'exclusivismes, en general, ni d'anticatalanisme, en particular (el nostre teatre hi ha tingut sempre presència), ni de tics dretans o estatalistes en el pitjor sentit (en un col·loqui, el festival mateix va matisar i posar entre parèntesis les afirmacions d'un conegut intel·lectual espanyol que donava crèdit a les fabulacions del diari *ABC* sobre el fet que Pujol a Catalunya es comportava amb els nens castellanoparlants «igual que Franco»). Tot i això, en canvi, l'any 2000, en un debat, el festival en pes gairebé va saltar al coll d'un periodista portuguès que va recordar aquella frase de Pessoa. És clar que ja es coneixien tots les cares i potser sabien que el xicot aquell sí que ho deia amb tics *patrioters*. Però el cert és que, desmarcant-me dels uns i dels altres, a mi em semblava entendre que Pessoa, que hauria volgut escriure en anglès, ho va provar i no se'n va sortir, amb aquella afirmació no feia pas una frase nacionalista: al revés, el seu sentit és precisament dir que ideològicament ell com a ciutadà no té pàtria, que no té altra pàtria que la que li pertoca com a escriptor, que en el

seu cas era, volgués o no, li agradés o no, el portuguès. I aquesta tria mai del tot voluntària de la llengua de creació hauria de ser tan fàcil d'entendre en l'escriptor com la reafirmació del cantant que assegurí que ell no té cap altre repertori propi en música que el que li circumscriuen no pas els seus gustos, sinó el timbre i les qualitats de la veu: ell procurarà cantar tan bé, amb tanta riquesa de matisos i tanta varietat de temes i d'autors com vulgui i pugui, però el que ell «pugui» li ho remarcarà l'hàbitat de l'illa, el marc i els condicionaments físics, que li donen un determinat timbre i color i textures de la veu. Uns límits físics que no s'han de veure mai com un sostre, sinó com un punt de partida.

Aquest és un aclariment necessari quan un autor jove de teatre del nostre país pot sentir-se més atret per Sartre o per Pinter o per Mamet que per Pedrolo o per Benet i Jornet, pot sentir més seu Shakespeare o Cervantes o Ionesco que Fontanella, les traduccions shakespearianes de Sagarra, per posar un exemple reeixit d'anostrament, o Brossa. Un dramaturg català contemporani pot pensar que, de fet, no necessita per res fer-se un cànon nacional propi, que segons com podria arribar a pesar-li com una llosa, com una canalització antiga massa estreta per al cabal dels corrents actuals en què creu i vol emmarcar-se: ho veu com una limitació, una reducció voluntària o una cessió. Ell no vol pas assemblar-se a la gent que l'ha precedit en la seva mateixa llengua, sinó a tots els que li agraden d'altres; és a dir, exactament de la mateixa manera com Pessoa no volia assemblar-se a Camoes, sinó als poetes anglesos que li agradaven o com ell preferia fer amb el portuguès el que Rimbaud havia executat en el francès i no pas escriure com qualsevol arnat avantpassat seu, per illustre que fos. La diferència amb tants joves dramaturgs nostres actuals rau en el fet que Pessoa sabia que per fer en l'obra pròpia alguna cosa equivalent al practicat pels millors escriptors d'altres llengües en les seves, a més de fixar-se en les tècniques de les pràctiques subversives que realitzaven, per saber on instal·lar eficaçment les càrregues de profunditat cal tenir també molt clar el mapa de la llengua que un ha decidit dinamit(z)ar. I, aquest mapa de la fortalesa odiada o envejada, només pot facilitar-lo a un escriptor el coneixement dels seus antics hostatges; el de la fabricació de les bombes, no, aquest saber li ve dels seus amics radicals de fora, però dels explosius sols no en fas res si no tens casa vella per demolir, carretera per obrir, pedrotes o brossa per apartar: un objectiu i un territori.

Aquesta és la lliçó per a molts dels que omplen els tallers teatrals de casa nostra, admirats pels millors dramaturgs forans però que, a partir d'un coneixement molt precari o inexistent de la tradició pròpia, es mostren perdonavides o ignorants amb els que els han precedit. S'ha instal·lat massa la idea políticament correcta que la llengua és simplement un vehicle de comunicació. És veritat que les llengües comuniquen: que tant de bo que quan un autor en fa servir una almenys comuniqui. I és igualment veritat que, gràcies a déu i contra tants tòpics, totes comuniquen —i fins i tot expressen— amb la mateixa eficàcia, bellesa, varietat i matisos, per distintes necessàriament que siguin les maneres com ho fan (és a dir, les formes amb què ho fan). El problema no està que una sigui millor que l'altra: el problema rau en el fet que per aconseguir-ne eficàcia, bellesa, varietat i matisos n'hem de dominar els recursos i que, d'aquests, tant n'hem après conscientment com sobretot n'hem rebut, encara més, de forma inadvertida. El coneixement passiu que tenim d'una llengua és molt més gran que el bagatge molt més minso que en solem activar. Per això és erroni pensar que, als joves que s'inicien en la lectura literària, els hem de fer buscar cada paraula que no entenen. Resulta contraproduent. Tots recordem que en la nostra experiència lectora a vegades ens agradava la sonoritat de paraules que no enteníem del tot. Buscar-les una a una al diccionari hauria estat pesadíssim, com per fer-nos avorrir la lectura. Però res no es perd. Aquestes paraules quedaven com a l'espera, relacionades dins nostre amb determinats contextos i jocs verbals, i un dia de cop s'activen en l'escriptura, quan se'ns acut una cosa que estem gairebé segurs que vol dir el que pensem que vol dir, però som ben conscients que no podríem posar-hi la mà al foc perquè és la primera vegada que ho escriurem. És llavors que cal consultar el diccionari per comprovar si la paraula o l'expressió que, amb naturalitat, se'ns acaben d'integrar a la frase pel reclam que hi ha suposat un determinat context o encadenament verbal realment signifiquen allò que esperem. La comprensió passiva de la llengua i els seus registres és molt més àmplia que la que solem activar en el dia a dia, fora de l'escriptura. I aquest bagatge passiu, farcit d'ecos, de ressons, de tirallongues d'associacions verbals i de sentit, és propi sobretot de la manera com hem après la pròpia llengua. I és molt menor en una altra d'adquirida, on el coneixement conscient diria que s'acosta molt més al conjunt del que realment en sabem. O quan la llengua adquirida ens és tan propera i familiar com, per

raons històriques i socials, ens passa a nosaltres amb el castellà, el que passa és simplement que aquest joc d'associacions i de referències són uns altres: la *font* és la de la memòria personal i la *fuenta* és Garcilaso, per exemple; el cavall es de pagès i el *caballo* que rima assonant amb *bayo* i amb *sayo* és Segle d'Or. La qüestió no és que no puguem arribar a escriure en una altra llengua: la qüestió és que la tradició i els automatismes i els trencaments en què emmarquem la nostra escriptura passen a ser obligatòriament uns altres pel condicionament físic i les obligacions tècniques que aquest genera. No és que si un ha jugat a waterpolo tota la vida no pot decidir-se, admirat pel bàsquet, a modificar una mica el joc d'acord amb els seus gustos i canviar les porteries dels extrems per unes cistelles, posem per cas; és, simplement, que per molt que li interessi el bàsquet, si aquest individu continua jugant a waterpolo i no surt de la piscina (és a dir, si no canvia de llengua, però aleshores —per continuar amb la metàfora— amb la dificultat que pot no tenir les cames fetes a córrer tan ràpid com els seus competidors), si aquest jove, doncs, vol portar el bàsquet a la piscina i no pas sortir-ne per jugar-hi tradicionalment en una pista, el seu propòsit podrà canviar, adaptar i renovar moltes característiques del waterpolo sota aquest nou influx, però el que segur que entre altres coses mai no aconseguirà serà la plàstica i el ritme d'atacar el contrari tot botant la pilota. En tindrà i en trobarà d'altres. L'hàbitat condiona inexorablement. I provar de defugir-lo, d'esquivar-ne els límits i d'ampliar-ne els marges exigeix no ignorar-ho i no desconèixer-ne les traves.

Altrament, per falta de models, on anem a parar és a la superficialitat i a la pobresa d'un estàndard únic, de semblants propòsits i de resultats més similars encara. Conèixer no vol dir copiar. La repetició és precisament el resultat de tenir molt pocs referents a mà. Quan pots escollir, has d'escollir: et veus obligat a triar, i varies ni que no vulguis. Algú va dir una vegada que copiar només d'un altre és plagiar; copiar de dos, fer homenatges; i de tres, crear. És inevitable, en la mateixa mesura que obliga a barrejar-los i que la nostra subjectivitat (si som originals) o la del nostre entorn i època marquen segur aquest procés. Davant d'aquesta por que les mancances del que coneixem ens limitin, Tomàs Garcés ja va dir que no és l'excés de memòria allò que provoca que els vells quequegin, sinó no tenir-ne: és el fet d'oblidar allò que, fent-los partir de zero, els pot induir a l'estat en què, com tots els adolescents, creuran descobrir la sopa d'all en cada obvietat

comuna. I no em sembla que assumir això sigui res de l'altre món: per aquí anaven fins i tot els dos joveníssims germans del grup Estopa un dia que a la ràdio els vaig sentir dir en una entrevista que «un mundo donde todo el mundo piensa igual es que no hay nadie que piense demasiado». Per aconseguir diferenciar-nos, per aconseguir riquesa i varietat, em sembla molt important l'aplicació d'un principi pedagògic que plantejava Aldous Huxley: l'educació ha d'anar d'un mínim de llibertat en els primers anys de formació a un màxim quan s'està format. Per aplicar-ho a la tradició literària i al profit formador i creatiu que en traguem, interessa fer el que Josep Pla diu de les normes lingüístiques del català en l'*Homenot* que dedica a Pompeu Fabra: de la mateixa manera que conèixer la llengua i dominar-ne una base a partir de la qual desembarcar-hi les originalitats pròpies era un primer pas necessari que no va reduir les possibilitats creatives de ningú, sinó que les multiplicava per als menys imaginatius, és igualment útil establir un o diversos cànons amb el màxim de possibilitats efectives de la tradició pròpia. Conèixer-ne els límits, disposar de mapes, tenir plànols a l'abast, no limitarà ni provincianitzarà a ningú i, en canvi, les possibilitats d'expansió de parets i de demolició d'envans innecessaris, alçats amb la funció merament decorativa dels gustos del seu moment, es multiplicaran un no dir. La tradició passada és un simple trampolí, un instrument, un calaix de recursos. La raó per servir-se'n no és transcendent ni ideològica: és simplement tècnica, lingüística. Si més no, mentre no vulguem sortir de la piscina. Ara bé, també cal dir que, de la mateixa manera que aquesta tria de l'escriptor *pot* ser tan poc ideològica com la del tenor, el baríton o el baix envers un determinat repertori operístic, també cal reconèixer que la disponibilitat real d'aquest repertori, que l'accés que hi tingui el ciutadà, sí que és resultat de l'exercici de raons ideològiques i econòmiques. Hi ajuda disposar de plataformes, de recursos, d'un estat (una administració, unes institucions) i d'una demografia que n'impulsin els espais i àmbits reals des d'on donar a conèixer aquesta tradició: un repertori estable, unes temporades teatrals, col·leccions editorials, premis, traduccions... De la mateixa manera que la literatura no es crea en el buit sinó en la matèria física (fònica, etcètera) d'una llengua concreta, també hi accedim en formats i espais que per existir exigeixen unes determinades dotacions econòmiques i/o voluntats polítiques: perquè hi siguin va de perles alguna mena o altra de rèdit comercial, social o polític. I, és clar, és precisament el poc poder polític i demo-

gràfic que com a cultura hem tingut des de fa segles el que ha fet possible que els nostres escriptors ignoressin molt sovint —massa sovint, encara ara— la necessitat pràctica, des d'un punt de vista estrictament cultural, de conèixer d'on venien si algun dia volien tenir la possibilitat d'estar-hi de tornada. Narcís Oller era millor novel·lista que Pereda, per exemple, però el fet de no disposar d'una tradició narrativa establerta en la llengua pròpia va contribuir moltíssim que, tot i partir dels mateixos models que Galdós, Clarín i el mateix Pereda, tots tres li passessin la mà per la cara des d'un punt de vista estrictament lingüístic i narratiu.

Aclarit això, recuperem el fil. Al final, en la cultura, sempre vivim de diferents realitzacions d'una possibilitat d'ensomni. Efectivament, per tornar als ressons propiciats per la frase de Pessoa, les pàtries —com els Reis Mags— són els pares. I no existeixen les pàtries en abstracte com no existeixen els Reis Mags fora de la illusió amb què els viu la canalla. Però, en canvi, no podem negar els pares: la concreció d'una llengua que ens farceix de mil ressons l'imaginari. I a Catalunya vivim amb la complexitat, com ja va recordar-nos fa molts anys Josep Murgades a *Els Marges*, que en certs àmbits els ecos d'un títol com *Tacones lejanos* d'Almodovar (per *Horizontes lejanos* de John Ford) encara ens són impossibles. Hem de fer perquè no continuï sent-ho. Amb la consciència que un altre camí és possible, certament (altres pistes, altres esports, altres audiències). Però també que, com que tota traducció és una traïció i en el transvasament de llengua tota una part del nostre passat passaria pel sedàs d'un nou filtre, aquest altre camí ens apartaria del que de moment hem de maldar perquè tingui possibilitats de realització fructífera. Tota elecció n'aparca una altra, i que alguns aquí aparquin el castellà no afecta en res el teatre castellà, però al revés sí: una part del camí fet no duria enlloc, una part de l'horitzó possible restaria inexplorat. No perquè no hi siguem nosaltres, sinó perquè a l'acampada final n'hi faltaria un altre. Encara un altre.

JUAN CARLOS OLIVARES, crític de teatre

En estas semanas previas a la inauguración final del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) se ha hablado mucho de la lectura que ofrece el conjunto de la colección. Reflexiones que coinciden en señalar, primero, que estos «1000 años de arte catalán» es esencialmente

la suma del coleccionismo privado y, segundo, que ese carácter se trasluce en un gusto que se interesa por la novedad, pero siempre de una forma comedida, conservadora. Curiosidad sí, pero domesticada.

Esta medida también es un rasgo específico de los llamados «clásicos» del teatro catalán, una distinción que en Catalunya se ha querido identificar con un grupo señalado y reducido de autores a caballo del siglo XIX y el XX. No deja de ser curioso que el cánón teatral de un país se establezca a partir de unos dramaturgos y unos textos que a pesar de sus apuntes de modernidad mantienen una prudente distancia con el discurso más contemporáneo de su época. Un teatro avanzado en su lenguaje, pero temeroso, cuando no retrógrado, en sus planteamientos sociales o morales.

Un conservadurismo latente que se hace más y más visible en la medida que avanza el siglo XX y se abre una brecha entre la dramaturgia nacional catalana y los movimientos renovadores europeos. Un abismo que se hace insalvable en la década de los treinta. Comparar este repertorio con las obras de Gombrowicz, O'Neill, Wedekind, Büchner, Brecht, Von Hovarth, Ibsen y otros muchos que se mantienen como autores de repertorio en los escenarios actuales, despierta muchos interrogantes sobre qué tradición teatral catalana se ha querido construir y bajo qué criterios ideológicos y estéticos.

La historia más reciente de la cultura catalana podría aclarar ciertas concesiones, incluso justificar algunas políticas encaminadas a reconstruir una continuidad histórica abortada. Una actitud preservacionista que aún podría tener un sentido nacional hace treinta años. Quizá se imponía en esos momentos una relación acrítica con la herencia teatral más fácil de interpretar por su proximidad con la identidad colectiva del país. Había que poner en cuarentena los ejemplos más intelectualizados y minoritarios. Menos justificable es que, en paralelo, no se hubiera abierto un proceso ambicioso de reformulación del legado que con el tiempo permitiera adecuar ese pasado tanto al presente como al futuro.

De alguna manera se ha considerado prioritario mantener la fidelidad al poso conservador de estos «clásicos» y no someterlos a análisis crítico. Sobre todo, no dañar una memoria cultural tan delicada como una telaraña. Un proteccionismo ideológico presente en la selección de autores, títulos y puestas en escena. Era peligroso llegar a la probable conclusión de que no existe tal cánón, que quizá estamos hablando de un teatro de calidad que ya nació acomodado a sus

circunstancias, sin ese aliento atemporal que convierte el buen teatro en texto referencial para futuras generaciones de dramaturgos, directores de escena, críticos y público.

Cuando se niega sistemáticamente una realidad, es difícil que se pongan todos los medios para encararla, incluso para mejorarla o enriquecerla con una perspectiva más amplia de lo que se podría ser una tradición teatral catalana. Una política de transición se ha transformado en un lastre conceptual que ha marcado la realidad del teatro catalán histórico. Es posible que a casi nadie le parezca conveniente diseccionar de manera crítica esta herencia. Podríamos descubrir que se ha protegido un material de dudosa pervivencia, incapaz de someterse a lecturas contemporáneas sin descubrir su valor finito.

Han existido tímidos intentos de enriquecer a los «clásicos» con miradas adecuadas a la realidad actual (*L'hèroe* de Rusiñol con puesta en escena de Ferran Madico o el *Terra baixa* del Lliure), pero la mayoría se ha limitado a higienizar visualmente los textos a partir de un sosegado academicismo contemporáneo. Una estela estética implantada con éxito en el Centre Dramàtic de la Generalitat y después en el Teatre Nacional, oficialmente inaugurado con *L'auca del senyor Esteve*.

Romper esa pauta ha sido hasta ahora imposible. Los textos — incluso los más desconocidos por el público — han sido respetados como si fueran frágil cristal, impidiendo cualquier trasgresión, cualquier intento de evolución. Esta actitud conservadora también ha hecho imposible que se completara ese legado con autores que por razones (injustificadas) no han merecido un esfuerzo de rehabilitación y entrar en el equipaje de la cultura oficial. Tampoco se ha procurado incorporar a esta herencia a obras y autores de décadas posteriores a la frontera político-sentimental de los treinta y cuando así ha ocurrido ha sido un viaje corto, sin continuidad.

El problema es que esta inercia se mantiene sin la menor autocrítica y afecta seriamente a la continuidad del teatro catalán, sobre todo al conocimiento y reconocimiento de un teatro que en los últimos treinta años ha evolucionado de una forma importante, pero no como cultura oficial. A este club se han podido asomar algunos pocos autores (Benet i Jornet, Sergi Belbel), pero sin contar con una promoción consciente, académica, política, administrativa y artística que los convierta en parte de una dramaturgia nacional viva, que como tal se posa en el imaginario colectivo. Un error que se podría personalizar en un nombre concreto: Lluïsa Cunillé.

GABRIEL SANSANO, professor de la Universitat d'Alacant
*Nòtula sobre un repertori teatral i una tradició teatral
mal coneguts*

Alguns professors de la UAB van convocar unes jornades de reflexió que pretenien reunir estudiosos de l'àmbit acadèmic, crítics, dramaturgs, programadors i professionals de l'escena teatral, amb la intenció d'esperonar el debat sobre la situació del patrimoni teatral comú, sobre el repertori i sobre com podem tenir una relació més fluïda els diversos estaments que més de prop, més de lluny, treballem en la dramaturgia catalana o al seu voltant. El seminari, com va quedar palés durant les sessions diverses, era pertinent i això són algunes notes sobre la impressió que en vaig traure, barrejades amb altres preocupacions que, com a valencià i historiador del teatre, em vénen al cap quan parlem de teatre català i de repertori.

I. Els mots

El document que ha servit de base a les Jornades de debat insisteix en tres mots que crec que convé precisar semànticament per saber quin és el punt de partida o, dit d'una altra manera, què és allò que suscita el debat. Aquests mots, que semblen estar dotats d'una força demiúrgica immanent per amalgamar o catalitzar tot un conjunt de coses molt diverses, són: tradició, patrimoni i repertori, i tots tres aixoplugats o acompanyats sempre dels qualificatius catalana i català.

Si recorrem als diccionaris habituals (IEC, Enciclopèdia Catalana o DCVB), amb pocs matisos de diferència, ens trobem que per *tradició*, cal entendre un «costum, ús, norma, que ha prevalgut de generació en generació» o «transmissió, normalment oral, de pares a fills, de fets històrics, de coneixements, de creences, de pràctiques, de costums, etcètera».

Assumim un patrimoni cultural en tant que «conjunt de testimonis que formen l'herència cultural de la societat, com les tradicions, els costums, l'art, el llenguatge, l'entorn, el paisatge, etcètera», o des del cantó historicoartístic, com un «conjunt d'immobles i objectes d'interès artístic, històric, arqueològic o científic que resten subjectes a una legislació especial per tal que sigui conservada i garantida llur protecció».

I finalment, el repertori, *lato senso*, remet a un «registre, índex, quadern, llibre abreujat, on hi ha escrites o impreses notícies, indicacions,

etcètera, disposades de tal manera que hom les pot trobar fàcilment i que remetent a un altre lloc, on són explicades més extensament» o, relacionat directament amb el que ací ens interessa, un «conjunt d'obres musicals, teatrals, etcètera, que una orquestra, una companyia o una persona té apreses i està preparada per a executar o representar».

Aquest tercer mot, com acabem de veure, presenta un sentit específic aplicat al teatre. Si ampliem una mica la nostra recerca terminològica, ens trobarem amb alguns matisos que convé recordar. Així, segons la coneguda *Enciclopedia dello Spettacolo*, en el context del teatre dramàtic i musical, el terme «repertorio» designa

«1) i lavori “classici” ripresi abitualmente: l'insieme di tali lavori costituisce “il” repertorio per antonomasia; 2) i lavori (nazionali o stranieri, antichi e moderni) recitati e ripresi abitualmente in un determinato periodo e in un determinato paese: l'insieme di tali lavori costituisce il repertorio di quel paese e di quel periodo; 3) i lavori messi in scena da un teatro o da una compagnia di giro, e da questi ripresi più volte (talora con modifiche nel cast o nell'allestimento)».

És a dir, obres clàssiques, nacionals o estrangeres, posades en escena amb regularitat, que poden constituir el repertori d'un país, d'una època o d'un teatre o d'una companyia.

Patrice Pavis, en el seu conegut diccionari, entén el repertori d'una manera semblant: com un conjunt d'obres representades per un mateix teatre en el curs d'una temporada o d'un període, l'extensió del qual no representa un obstacle per a la seua reestrena immediata, o un conjunt d'obres d'un mateix estil o d'una mateixa època. També, segons el *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* (1991), es tracta d'un

«Ensemble de pièces montées par un metteur en scène, une compagnie ou un théâtre et liées par un principe de cohérence. Employé seul, sans complément de nom, le répertoire désigne l'ensemble des chefs-d'oeuvre de la littérature française et étrangère qui sont couramment joués. (...) En ajoutant un déterminant à ce terme, on peut former des sous-ensembles (“le répertoire tragique”)».

A França, el mot amb un sentit teatral, aparegué cap a la fi del segle XVII amb la formació de la Comédie-Française (per oposició a la Comédie-Italienne), i designava en primer lloc el llistat de les obres que la companyia representava. A més,

«Le répertoire s'associe à l'idée de "patrimoine" (national uniquement au début, puis à partir du milieu du XIXe siècle, international). Fondé en apparence sur un consensus général, qui le dote d'une valeur d'objectivité, il est pourtant susceptible de variations selon les époques. [...]

De produit d'une pratique théâtrale, le répertoire va évoluer au cours du XXe siècle vers la notion de project. C'est Copeau qui, le premier, met la réflexion sur le répertoire au fondement de son entreprise de "renovation dramatique" conçoit et réalise un type de répertoire susceptible de "régénér" le théâtre et le goût du public: équilibre raisonné entre les classiques français et étrangers, les modernes déjà produits ailleurs et les créations véritables. Modèle qui sera repris par la plupart des "théâtres de répertoire"»

Finalment, per a Agnès Pierron, el repertori remet necessàriament a una companyia, i «l'idee de répertoire est conservatrice. C'est la transmission et la conservation d'ouvrages élus, jugés dignes d'être remis à l'affiche périodiquement».

Dit d'una altra manera, patrimoni remet a tradició, a un patrimoni *heretat* que cal, més o menys, protegir i preservar. I el repertori delimita, d'una forma oscil·lant al llarg dels temps, una part d'aquesta tradició i aquest patrimoni teatrals que cal preservar de manera particular, mitjançant la seua reposició regular en els escenaris, i, si fa no fa, té una tendència *conservadora*.

Ara, crec que les jornades de debat se susciten al voltant de quina és l'avaluació que fem de la tradició escènica i del repertori teatral (sense tenir en compte l'estranger) i que —adjuntant-hi aquell determinant *nostrat*— gremialment (?), acadèmicament (?), convenim a designar català.

Com hem vist, el sentit de repertori teatral ha canviat força al llarg del segle XX, i veig difícil avançar en el debat si hem de partir de conceptes com patrimoni teatral o tradició. Es tracta de nocions que hem heretat, que són consuetudinàries i que tenen un valor esquemàtic referencial. Avui dia el teatre implica molts altres llenguatges escènics a més del de la «llengua natural», propi del concepte de teatre naturalista, al qual remeten les definicions reportades. És per això que cal que retrocedim en el temps, i que partim del sentit primigeni que tenia durant el segle XVIII i XIX, quan hi havia la necessitat de fixar un repertori com a *propi*, per veure si podem aclarir-nos una mica. No debades, com ja he recordat, el concepte de repertori teatral nasqué per oposició a un altre repertori de moda aleshores (fran-

cés *vs.* italià), i servia per remarcar dos conceptes diferents: d'una banda, el de pertinença nacional; de l'altra, la llengua *nacional* que s'hi feia servir.

Sóc conscient que, en l'actual situació administrativa d'ignorància mútua entre les administracions dels territoris on es parla la llengua catalana, deu ser reiteradament enutjós estar discutint o matissant l'abast dels qualificatius nacional i català. Doblement carregós i exasperant per als ciutadans i ciutadanes de Catalunya el fet de precisar tothora l'abast dels termes esmentats. Ara bé, dubte molt que el debat proposat en les Jornades present vulga justament endinsar-se en els viaranys esvarosos que ens durien a definir quin és el repertori *nacional* català. Una altra cosa és que ens decidim a fixar el repertori nacional de Catalunya. Cap problema, però diguem-ho clarament.

Per la meua banda, si de cas, em propose un objectiu més modest, parcial —ai las!—: parlar del conjunt d'obres que, segons un consens general, estan dotades d'un valor objectiu i són dignes de ser representades regularment, en tant que creacions artístiques, dramàtiques, que s'expressen o es vehiculen en llengua catalana, i són representatives d'una cultura, d'una tradició escènica, d'una societat, d'un país, etcètera. És a dir, aquell conjunt d'obres *escrites* (produïdes) en català que, *grosso modo*, poden constituir el patrimoni dramàtic, la tradició teatral i, al capdavall, el repertori dels països de parla catalana, que per fer-ho curt, denominem Països Catalans. Vaja, un altre eufemisme? Què hi farem!

Això ens posa davant d'un altre interrogant: coneixem realment el nostre patrimoni teatral i la nostra tradició? dels Països Catalans? Del nostre àmbit lingüístic? O en l'expressió que ara volen posar de moda, *del sistema lingüístic que els corresponents estatuts d'autonomia dels territoris hispànics de l'antiga Corona d'Aragó reconeixen com a llengua pròpia*? Expressat d'una altra manera: disposem d'una història mitjanament completa del teatre català? (Si es vol, podem repetir els eufemismes suava esmentats). Perquè si disposem d'aquest instrument, potser serà més fàcil l'elaboració d'un *repertori*. Pense que ni coneixem bé la nostra tradició teatral, ni encara hem fet una història del teatre amb cara i ulls.

2. El problema d'elaborar un repertori a partir de la tradició comuna

Durant les Jornades de debat, em vaig prendre la molèstia d'anotar els noms que eren posats sobre la taula cada vegada que algun dels ponents o dels participants en el col·loqui improvisava —a tall d'exemple— alguns dels dramaturg i obres que formaven part d'un hipotètic *repertori* referencial. Si fa no fa, els noms més reiterats —deixe de banda les obres esmentades— van ser els següents: Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Joan Puig i Ferrer, Carles Soldevila, Josep M. de Sagarra, Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Josep M. Benet i Jornet o Rodolf Sirera.

Per uns o per altres, van ser esmentats una sola vegada altres autors com Víctor Català, Juli Vallmitjana, Joan Maragall, Ferran Soldevila, Ramon Vinyes, Ignasi Carrion, Millàs-Raurell, Carme Monturiol, Frederic Soler, Emili Vilanova, Francesc Fontanella o Eduard Escalante.¹

Reconec que no és una llista representativa de les Jornades, però la reporte aquí en tant que indicativa d'algunes de les visions que circulen en determinats ambients. Aquestes visions panoràmiques tendeixen cap a la contemporaneïtat i la fragmentació regional del repertori. Vegem-ne algunes dades. D'una banda, hi trobem esmentats dos autors valencians, Eduard Escalante i Rodolf Sirera. El primer, hi apareix perquè el va posar sobre la taula un altre valencià, Josep Lluís Sirera; i la referència al segon, ignore si ve motivada pel fet que també era un dels ponents, al fet que ell sol representa la *quota* valenciana, o als mèrits propis de la seua obra dramàtica, que els té.

Repassa les notes i no trobe cap referència a cap autor balear: Joan Ramis, Guillem Roca, Pere d'A. Penya o cap dramaturg del segle xx. *Item* més: tampoc hi apareix Jordi Pere Cerdà. Sóc conscient que no es tracta d'una qüestió de quotes, però moltes vegades, en alguns debats, quan escolte algun nom valencià o balear, no deixo de tenir la impressió que, per al ponent, sí que ho és. Ha demostrat que té un referent d'*aquells* i que ja ha quedat bé. Però, coneix realment aquells autors, aquelles obres?

¹ Ignore si en la versió escrita de les intervencions que recullen les actes la relació de noms és més generosa. Com ja he dit, cite a partir de les notes que vaig prendre durant les Jornades.

D'altra banda, tot això em duu a una segona consideració. Vaig anotar referències elogioses a Vilanova o Maragall, mentre que Escalante, Soler o Fontanella apareixen de gaidó, esmentats més atzarosament. I és inevitable preguntar-se pel coneixement que tenim de la nostra tradició dramàtica. El teatre còmic breu dels segles XVI, XVII, XVIII i XIX, entrarà en el repertori o no? I Josep Robrenyo, del qual ara mateix l'Albert Mestres acaba d'editar el seu teatre català, serà digne d'aquest hipotètic repertori? I tots aquells altres autors i textos dels quals no disposem d'edicions crítiques, que coneixem a través de publicacions —amb freqüència— divulgatives o de circumstàncies, i dels quals a penes tenim estudis de substància, podem decidir que entraran o no en el repertori? I Frederic Soler, que encara no disposa d'una edició ben feta com les de Robrenyo o Escalante, hi serà inclòs?

Finalment, si «perdonem la vida» a dramaturgs com Fontanella o Ramis, la *Festa o Misteri d'Elx* i part de tot el teatre lligat a la festa i tradicions populars seran considerats a l'hora de fixar el repertori? I les modalitats lingüístiques? Com és fàcil de comprendre, atesa la nostra història tan singular, les preguntes es poden multiplicar amb una casuística molt diversa i enfadosa.

De tot el que acabe d'exposar fins ara, em sembla que més que una tradició dolenta, maleïda o ignorada, tenim una tradició mal coneguda i, cada vegada més, fragmentada. Perquè si en la història social de la llengua es remet amb freqüència a la fragmentació de la consciència lingüística, atés l'actual mapa autonòmic i a la planificació governamental de minorització lingüística i cultural, cada vegada detecte més netament aquesta regionalització en els àmbits teatrals.

Des del meu punt de vista, es tracta d'una fragmentació que pren dues direccions: en primer lloc, cap al dialectalisme i l'aïllacionisme més casolans; en segon, cap a l'assimilació lingüística, amb la temptació última de triomfar a Madrid, que és on hi ha el *mercat del treball*. Tot plegat fa que cada vegada els lligams entre les diverses *tradicions territorials* d'una mateixa llengua o cultura apareguen més diluïts. Més inefables, i per això mateix, més fràgils.

3. Una llengua transparent

Adés he fet referència al *sistema lingüístic que els corresponents estatus d'autonomia...* que, facècia o no, contribueix decididament a fragmentar aquesta idea de repertori *compartit*. Potser estem massa

habituaats al fet que la política cultural pròpia no deixi de ser un apèndix (quan és alguna cosa) de la cultura espanyola que promou l'estat.

Al País Valencià —i pel que sé, a les Illes Balears les coses sembla que fa temps que van per aquest mateix camí—, el procés d'aculturació planificat pel govern conservador, concretat d'una manera particular en l'exaltació i promoció de tot allò que és castellà per projectar la imatge de castellà = valencià, i de marcar el monolingüisme valencià com un conflicte permanent, dona els seus resultats en l'escena. Un exemple: la Mostra de Teatre Valencià d'Alcoi, que va nàixer en tant que promoció de les companyies valencianes i, sobretot, en valencià, actualment és majoritàriament un aparador del teatre valencià fet en castellà. S'hi juga obertament a l'ambigüitat calculada. El mercat té unes lleis, i els diversos sectors implicats s'hi sotmeten perquè el que volen és treballar. En una llengua o altra, però treballar, representar, que els seus textos arriben a l'escena i al públic.

És molt possible que encara no hàgem acabat de pair —al País Valencià si més no— el fet que el teatre independent, gran part del qual havia fet una aposta molt decidida per lligar la nova manera d'entendre el teatre a una identitat lingüística i nacional, ha estat substituït per uns dramaturgs i companyies que intenten superar un determinat «conflicte lingüístic» i jugar les exigències del mercat, diluint la llengua pròpia, fent-la transparent. Si més no, és el que pense quan veig determinats títols que tenen un caràcter homònim en castellà i català, quan els dramaturgs prenen part en jornades, certàmens, taules rodones i sota l'epígraf *teatro valenciano* cap tot. Tan sols hi compta el marc geogràfic autònic.

Ho exposa molt gràficament el professor i crític Nel Diago,² quan en prologar un volum d'obres que vol donar compte de la nova escriptura dramàtica valenciana, remarcava que «por escritura dramática valenciana entiendo aquí la realizada por todo aquél que vive y trabaja (es decir: produce) en el marco políticamente conocido por Comunidad Valenciana, independientemente de la lengua utilizada». Més endavant, apunta el fet que els nous autors no fan causa ideològica del idioma, «simplemente, escriben en su lengua

² Vegeu Nel Diago, «La escritura dramática valenciana finisecular: de islas y archipiélagos», *Islas*, Universitat de València, 1996, p. 11-24. Prenc les citacions de les p. 11 i 19.

natural o en la que mejor dominan». Així, moltes vegades, el públic, el lector, no percep una tradició, un patrimoni o un *repertori* diferenciats. Tot forma part del mateix teatre espanyol, perquè la llengua pròpia és transparent o acomodaticia. Virtual. L'única llengua que s'hi percep nítidament és l'espanyol.

Sóc conscient que les paraules de Nel Diago s'emmarquen en el context d'aquell volum. No obstant això, no puc evitar preguntar-me si tal com van les coses, si la tradició i el repertori no estan lligats necessàriament a una llengua, si la llengua ja no depèn ni d'aquell *sistema lingüístic compartit*, em pregunte dic, si al capdavant el repertori s'haurà de fixar tan sols a partir d'un referent geogràfic. Un repertori en què entraran Salvador Espriu i Adolfo Marsillach? Max Aub i Rodolf Sirera?

4. Treball continuat

Segurament que el meu text pot semblar excessivament *filològic*, però el fet cert és que cada vegada que sent parlar del repertori català, em trobe més perdut, més aïllat, perquè cada dia em resulta més palès que anem —si no hi som ja— cap a la fragmentació, cap a la regionalització d'un repertori que fins ara enteníem únic. Per combatre aquesta fragmentació —si és que hi ha algun interès a combatre-la— potser és convenient que comencem definint el que volem entendre per repertori català i coneixent millor la història del teatre que, fins ara, hem convingut a considerar català o dels Països Catalans. O que decidim fixar restrictivament el repertori nacional de Catalunya, perquè és menys problemàtic. Ja ho he dit, cap problema. Però siguem coherents i diguem les coses pel seu nom.

No ignore que és un tema complex en el qual s'haurien de comprometre tots el sectors implicats, des de les administracions i institucions que hi tenen competències, fins als diferents gremis que en formen part o que s'hi relacionen. Mentre esperem que això arribe, què podem fer? Per on començar? És difícil de dir. Però, en una jornada com aquesta, segurament cal començar per expressar la voluntat de continuar reflexionant, debatent, dialogant, entre tots els sectors.

Alhora, hi ha algunes iniciatives, relativament transversals, que no sé si fem servir per fer conèixer, per divulgar el que aquí ens reuneix. Parle, per exemple, de la trobada d'Aules de Teatre (AT) de la Xarxa Joan Lluís Vives que se celebra cada curs. Aquestes aules de tea-

tre poden servir, com a mínim, per fer conèixer el patrimoni teatral català? Les AT poden intentar planificar i intercanviar accents en les seues aules a fi que els públics respectius coneguen i escolten textos i accents diversos? S'ha donat el cas d'alguna trobada d'AT amb una planificació d'aquests intercanvi? I parlant d'intercanvis, seria molt difícil que els diversos accents i textos s'escoltaren en els escenaris del que és la capital del teatre per excel·lència, Barcelona?

Potser són massa interrogants i massa bones intencions. Però estic convençut que, si no abandonem l'actitud de donar per sabudes i acceptades determinades etiquetes heretades de la història literària, del teatre independent o de la mal anomenada transició política; si no les revisem i les posem al dia i, amb nous ulls, assumim el que calga assumir, serà difícil saber de què parlem, serà impossible posar-nos-hi d'acord i treballar en una mateixa direcció: conèixer millor la tradició i el patrimoni que ens és comú, definir un repertori teatral català, compartit o com li vulguem dir. Si algun dia arribem a conèixer amb profunditat quina ha estat la nostra història teatral, potser llavors podrem avaluar si es tracta d'una tradició dolenta, maleïda o ignorada.

Bibliografia

- Amico, Silvio d'. (dir.). *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma, 1954 [1975].
- Corvin, Michel. (dir.). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. París: Bordas, 1991.
- Diago, Nel. «La escritura dramática valenciana finisecular: de islas y archipiélagos». A: *Islas*, Universitat de València, 1996, p. 11-24.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Pierron, Agnès. *Dictionnaire de la Langue du Théâtre. Mots et moeurs*. París: Dictionnaires Le Robert, 2002.

CODA

A pesar de la varietat d'enfocaments personals i d'interessos professionals, el conjunt de les intervencions dels participants en les sessions de treball de les I Jornades de debat sobre el repertori teatral català, que vam batejar deliberadament *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?*, permet d'entreveure un seguit de coincidències substancials que bé podríem elevar al rang provisorori de conclusions generals.

En primer lloc, s'imposa l'evidència que la tradició dramàtica és un fenomen cultural dinàmic, complex, mutable, l'estat i la pervivència de la qual depèn de la resolució, l'acord i el treball conjunt de diversos sectors socials i professionals. Atès que, comptat i debatut, es tracta d'una manera de donar forma a l'imaginari col·lectiu i a les preocupacions de l'hora, cal que s'orienti amb uns criteris d'integració, cohesió i transversalitat prou amples perquè, si més no, es mitigui la tendència a la fragmentació territorial del nostre llegat, i també perquè s'eludeixin instrumentacions abusives, esmussaments oportunistes o purismes inoperants en el procés.

Així mateix, és menester que els treballs en favor de la restauració patrimonial en l'àmbit escènic trobi unes vies de difusió que en garanteixin l'acceptació i el suport i la col·laboració comunitaris. Per aquestes raons, la tasca de recobriment del complex de tradicions teatrals dels Països Catalans, la sensibilització cap a una ecologia de la cultura escènica pannacional, no pot involucrar exclusivament els estudiosos o els treballadors del món de l'espectacle en actiu. Cal inventar i establir els conductes per a una cooperació fructífera amb tots els sectors concernits (institucions, mitjans de comunicació, empreses editorials, escola, etcètera) que reverteixi i es projecti amb solvència sobre el cos social, que també ha de sentir-se compromès, reflectit, identificat amb aquest patrimoni.

L'habilitació del llegat dramàtic de l'àrea lingüística catalana no depèn de l'excel·lència estètica dels productes, sinó de la capacitat de fer-los significatius en el moment actual. No obstant això, s'imposa la necessitat urgent de tenir uns punts de partida fiables i exhaustius. És per això que cal procedir amb rigor científic a inventariar, escorcollar, estudiar i recuperar el patrimoni dramàtic del territori, tant el patrimoni tangible (textos, teatrins, figurins, peces d'atrezzo, etcètera) com l'intangible (recepció, tècniques actorals, mètodes d'en-

senyament, etcètera) i, per tant, cal arbitrar procediments homologables entre les institucions universitàries, els centres de documentació, les biblioteques per compartir mètodes de tractament documental, d'estudi, i de sistematització de dades, que possibilitin a llarg termini l'establiment d'un catàleg d'obres, objectes i notícies prou minucioses per abordar una Història de les arts escèniques als Països Catalans amb tots els ets i uts.

Simultàniament, cal arbitrar les vies de divulgació del fons patrimonial localitzat a través de plataformes diversificades: la publicació virtual, l'edició crítica, la col·lecció popular, l'exposició, el catàleg, l'escenificació, etcètera. Aquest primer pas demana la voluntat d'entesa i col·laboració entre estudiosos, creadors, exhibidors, gestors, docents, editors i informadors. Vinculat al requeriment de recuperació, restauració i divulgació patrimonial, cal trobar els mitjans econòmics per possibilitar la continuïtat del treball i les infraestructures que el facin possible. L'objectiu darrer és, a fi de comptes, encertar els mecanismes per crear un «mercat», un «consum» regular o almenys una familiarització i una «apropiació» social de tot aquest patrimoni, que és el que en definitiva pot assegurar-ne la integritat, el manteniment, el creixement i la renovació. En aquest sentit, els organitzadors i els participants de les I Jornades de debat sobre el repertori teatral català fem vots perquè es pugui anar obrint camí en totes aquestes direccions i maldem per contribuir a esbossar el plànol dels fonaments, bo i compromentent-nos a fer mans i mànigues per donar continuïtat a aquests encontres. *Nihil est quod expugned pertinax opera et intenta ac diligens cura.*

ANNEX I: DOCUMENT DE TREBALL DE LES JORNADES

En aquest annex, reproduïm literalment el document de treball de les Jornades que va ser el punt de partida de la reflexió i el debat i que és citat profusament pels participants en la trobada. La intenció dels redactors d'aquest paper era que esdevingués un revulsiu per a debatre a fons els temes que hi apuntàvem. Naturalment, no aspiràvem, ni de bon tros, a fer una relació exhaustiva i detallada de la realitat de l'escena catalana, ni tan sols no teníem cap pretensió de pontificar, sinó més aviat d'oferir *una* visió possible de la situació actual en relació sempre amb el centre d'interès de les Jornades. Volíem, ras i curt, oferir una visió calidoscòpica, parcial, però al màxim de crítica i incisiva possible, per convidar al debat i, si s'esqueia, com fou el cas, a la benvinguda discrepància.

A l'hora de fer una radiografia dels diversos àmbits que consideràvem vinculats al concepte de tradició teatral, vam intentar de categoritzar una sèrie d'aspectes que era irrenunciable de tractar. Com és lògic, un document que havia de servir d'esperó per al debat no podia ser *neutre* i *asèptic*, sinó que havia de ser, dins dels límits del rigor i de l'honestedat professionals, d'una certa contundència i d'un cert distanciament crític. Ni tampoc podíem parlar de tot, abordar tots els àmbits de l'escena catalana en profunditat, sinó que calia destriar allò que opinàvem que era pertinent per a desgranar un discurs que oferís una visió global sobre l'actualitat.

Per exemple, en el cas de les col·leccions de teatre, vam posar els noms de les més significatives i de les que podien agrupar-se en una mateixa categorització, a desgrat que sabíem que n'hi havia moltes d'altres que no citàvem (En Cartell, Bròsquil, El Taller de Teatre, Llibres del Món i de la Bolla, Teatre de l'editorial Denes). *Mutatis mutandis*, en el terreny de les revistes de teatre, en què miràvem d'esmentar les més paradigmàtiques respecte als arguments que volíem posar en solfa (d'ací ve que deixéssim al marge, sense cap mala intenció, revistes tan valuoses com *Assaig de Teatre*; i avui hi afegiríem també *DDT* i la nova *Pausa*). En altres àmbits abordats, podríem aportar-hi matisos o consideracions semblants. Un punt en què —hem de reconèixer-ho— vam fer una mica curt és, precisament, el dels plans d'estudis teatrals que es duen a terme a les universitats d'arreu dels Països Catalans.

Actualment, en efecte, cal tenir en compte algunes dades d'interès. Al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València, segons que ens informa el professor Ramon Rosselló, hi ha una titularitat d'universitat dedicada al teatre i disposa d'una assignatura obligatòria de tercer curs centrada en l'anàlisi de textos i espectacles en llengua catalana, a més de dues optatives de segon cicle de teatre contemporani. A la mateixa Universitat de València, també, es va endegar l'any 2004 un Diploma de Teatre en l'Educació, dirigit per Tomàs Motos, professor del Departament de Didàctica i Organització Escolar, adreçat a formar professionals en l'activitat teatral per als centres d'ensenyament del País Valencià. A més, com remarca el professor Josep Lluís Sirera en la sessió inaugural, dues de les universitats que tenen plans d'estudis més atents als ensenyaments teatrals són les de València i Alacant, i altres universitats valencianes, la Jaume I de Castelló i la de València mateix, ofereixen també postgraus de Didàctica del Teatre.

Així mateix, sense filar tan prim en la descripció, no volem deixar d'apuntar unes quantes dades més. Per exemple, la Universitat de les Illes Balears disposa de docència relacionada amb les arts escèniques en diverses titulacions de lletres. Tocant a la temàtica catalana, convé destacar un parell d'assignatures teatrals a segon cicle que, entre totes dues, abasten des dels inicis fins a la contemporaneïtat. D'altra banda, tampoc no es pot passar per alt l'única Càtedra d'Història del Teatre a la Facultat d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona que, fins ara, ha ocupat el Dr. Ricard Salvat, i on es continuen impartint diverses assignatures dedicades a les arts escèniques. Naturalment, a les titulacions de Filologia Catalana tant de la UB com de la UAB, s'hi incentiva l'interès per la matèria teatral amb assignatures específiques en els seus plans d'estudis. Respecte al Tercer Cicle, anotem l'existència d'un Doctorat en Arts Escèniques, coordinat per la UAB, que vincula els especialistes de l'Institut del Teatre i diverses universitats del Principat (UB, UAB, UPF, UPB), i el programa interdepartamental a la Universitat de València, amb menció de qualitat, que també contempla continguts teatrals.

«UNA TRADICIÓ DOLENTA,
MALEÏDA O IGNORADA?» JORNADES DE DEBAT
SOBRE EL REPERTORI TEATRAL CATALÀ

El Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona ha organitzat unes jornades de debat sobre la situació actual del repertori teatral català. La idea d'una sessió d'aquest tipus sorgeix de la constatació —agreujada en els darrers temps— de la poca importància que bona part dels agents que intervenen en la creació i difusió del teatre concedeixen a la tradició catalana o de la poca capacitat d'incidència que tenen, tot i els esforços que ocasionalment puguin fer-se. I, quan parlem d'agents, ens referim a un ampli espectre format per autors, directors, programadors, actors i altres professionals de l'escena, institucions i empreses, món editorial, premsa i publicacions periòdiques, premis, crítica (tant de llibres com d'espectacles), investigadors, mitjans audiovisuals o els diferents nivells de l'ensenyament.

Davant d'aquest fet, convé plantejar-nos si coneixem i valorem adequadament el patrimoni propi, si tenim realment el que ens mereixem o si cal potenciar determinades línies d'acció. Per intentar respondre aquests interrogants, hem convidat al debat una mostra representativa dels sectors vinculats a les arts escèniques. Amb aquest document presentem, a grans trets, una anàlisi de la situació actual i unes propostes d'actuació de cara al futur. Volem preguntar-nos, en definitiva, tot recollint el guant d'uns mots de Joan Oliver, si ens trobem davant d'una tradició dolenta, maleïda o ignorada. Amb això, si més no, haurem deixat constància de la necessitat d'obrir la reflexió.

Una visió de la situació actual

Els teatres públics són una de les instàncies primordials en la divulgació del patrimoni dramàtic indígena. Inicialment, el Teatre Nacional de Catalunya va fixar-se com a una de les comeses essencials la revisió del repertori català. El reflex pràctic d'aquest objectiu s'ha traduït en una programació raquítica, absent de risc, cenyida a una visió reduccionista i acomodaticia de la tradició teatral (limitada als valors instituits i acceptats —Sagarra, Rusiñol, Guimerà— o a repertoris manllevats de models anteriors —Agrupació Dramàtica de

Barcelona, Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) i a una fórmula d'actualització escènica edulcorant i digestiva, basada —tot sovint— en l'efecte visual més que no pas en la revisió rigorosa dels textos. El Teatre Lliure, pel seu costat, va iniciar durant l'etapa Montanyés un tímid atansament a la tradició, a través de muntatges com *Ronda de Mort a Sinera* o *El pati*, una línia programadora estroncada amb la nova direcció de la institució. Podem observar una situació semblant, si no és encara pitjor, en les programacions dels teatres públics de la Generalitat Valenciana i del Govern de les Illes Balears, en les quals no hi ha cap línia de programació articulada i permanent que es dediqui a difondre el repertori teatral català. En un àmbit més restringit, però ben significatiu per l'abast que té, l'ampla xarxa de teatre de la Diputació (Oficina de Difusió Artística, organisme que substituï la malaguanyada Xarxa de Teatres Públics de Catalunya) es limita sovint a la distribució sense patrocinar noves produccions. També les sales de l'Institut del Teatre, habitual via d'exhibició dels treballs dels estudiants del centre, han desterrat gairebé totalment la tradició dramàtica catalana.

D'altra banda, el sistema de producció i exhibició teatrals a Catalunya depèn en bona mesura de subvencions institucionals, atorgades amb criteris poc definits que, de tota evidència, no imposen cap contrapartida en el terreny de la preservació i/o propagació del repertori nacional. Tret de l'Espai Brossa que —congruent amb unes directrius fixades— ha escenificat obres de Brossa, Palau i Fabre o Agustí Bartra, cap de les altres sales anomenades alternatives no ha fet atenció a textos autòctons. En un altre ordre de coses, encara, l'administració no ha adoptat les mesures que garantissin que l'arxiu del que va ser el Centre Dramàtic de la Generalitat i el tou de documents que resten d'anteriors etapes del Teatre Romea, es dipositessin en les entitats públiques adequades (Arxiu Nacional de Catalunya o Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) a l'abast dels estudiosos que ho requereixin.

Els mitjans audiovisuals poden desenvolupar, com és sabut, una eficaç tasca de propagació i fixació del teatre català. L'actualitat de les cartelleres és puntualment ressenyada en alguns programes de televisió (*Escena* de TV3 i *Escenes* de la xarxa de televisions locals) i per bona part de les emissores de ràdio, bé en programes específicament dedicats al teatre (COM ràdio) o dins de magazines culturals més generals (*El món s'acaba*, de Catalunya Ràdio, per exem-

ple). Algunes ràdios brinden espai per a les aportacions dels cronistes i dels crítics. Més enllà, però, de l'estricta seguiment de l'oferta teatral de l'hora, no és freqüent que programes sobre teatre o sobre temes literaris facin atenció a la tradició. Després de la sèrie *100 anys de teatre català*, de TV3, la divulgació històrica en aquest ram i les gravacions de teatre han desaparegut de la graella programadora. Tret de Ràdio Barcelona, que manté la divulgació radiada de peces gravades en l'actualitat o procedents dels antics arxius sonors de l'emissora, només les emissores de la Generalitat produeixen espais dramàtics, per bé que fins ara hi ha primat l'adaptació de textos no teatrals (*Les hores*, epistolari Rodoreda) o la realització de petites peces *ad hoc* (*Maleït telèfon*, *Taxi*).

Els premis teatrals són una altra via per donar a conèixer i publicar textos nous, ja que la major part de les convocatòries es comprometen a editar la peça guanyadora i, de vegades, a representar-la i tot. El Born de Menorca, un dels més prestigiosos i més ben dotats econòmicament, admet textos en català i en castellà i aquesta mateixa dualitat l'ha situat en una cruïlla difícil: proporcionalment, les peces en català prenen cada vegada més un paper residual i el guardó tendeix a adquirir molt més ressò i incidència en els cenacles teatrals espanyols que no pas en els catalans. Altres premis, com ara el Ciutat d'Alcoi, l'Ametller de Blanes, el Ramon Vinyes de Berga, el Bartrina de Reus o La Carrova d'Amposta, tenen, a desgrat seu, una difusió molt restringida, perquè, en general, els mitjans de comunicació i els cenacles teatrals barcelonins els consideren geoculturalment perifèrics i, en conseqüència, no en parlen o els ignoren. La major part dels premis teatrals tenen, val a dir-ho, uns criteris estètics molt poc o gens definits a l'hora de fer la tria dels textos guanyadors, la qual cosa fa molt difícil que gaudeixin d'un crèdit suficient per traspassar l'aïllament.

La majoria dels premis teatrals es comprometen a publicar el text guardonat a través d'un conveni amb una editorial: el Ciutat d'Alcoi i l'Ametller eren publicats, fins fa poc, per Edicions 62; el Born i el Bartrina són publicats per Arola; La Carrova, per Cossetània, etcètera. Aquesta mena de convenis entre un premi i una editorial permet de disposar de textos d'ara, però no sempre n'assegura un mínim de qualitat i moltes vegades desfigura la línia de rigor de les col·leccions teatrals en què es publiquen. A més, per la seva poca difusió més enllà dels cenacles minoritaris, la majoria d'aquestes edicions difícilment

arriben a tenir una incidència en el conjunt de l'escena catalana. En el pol contrari, el de la funcionalitat comercial i del maquillatge culturalista, la companyia Tricycle organitza un premi, Per Humor a l'Art, i la Fundació Romea de Barcelona convoca també un premi biennal que es compromet a publicar l'obra guardonada (a Columna) i, fins i tot, a fer-ne una representació professional (al Romea).

Des del punt de vista editorial, les col·leccions teatrals històriques, com ara El Galliner, passen per una crisi difícil de superar que, de moment, els ha dut al mateix estat que les col·leccions de l'Institut del Teatre: la hibernació. De fet, la situació delicada dels llibres de teatre havia abocat la majoria de les col·leccions històriques, llevat de les més programàtiques de l'Institut del Teatre, a editar gairebé únicament —sovint per mer compromís— els premis teatrals o a beneficiar-se de la presència en la cartellera barcelonina d'algunes obres d'èxit fulgurant. Actualment, la crisi profundíssima del sector editorial ha provocat que les grans empreses d'edició atuessin les col·leccions teatrals amb l'argument (in)discutible que no són «rendibles» pecuniàriament. Així, Edicions 62 (El Galliner), Columna (Columna Romea) i La Galera (Taller de Teatre, Tramoietà, Tramoia, adreçades a la literatura infantil), totes tres amb seu a Barcelona, han decidit de no publicar, si més no enguany, cap més llibre de teatre. És una mesura dràstica que no fa res més que treure a la llum la situació deficitària de les col·leccions teatrals, però que ens pot situar en un punt de no-retorn. L'editorial Proa (Teatre Nacional de Catalunya) es limita, pràcticament, a publicar alguns dels textos representats al Teatre Nacional de Catalunya, tot i disposar d'una col·lecció com Óssa Menor de Teatre que no acaba d'arrençar el vol. Amb comptagotes, 3i4 de València (Teatre 3i4), Pagès de Lleida (Teatre de Butxaca) i Brosquil de València (Teatre) continuen publicant, amb uns criteris més aviat difusos i gairebé per inèrcia, una mitjana de tres títols l'any.

Com a contrapartida, altres editorials, de caràcter també excèntric a pesar seu, han vingut a ocupar l'espai deixat per les col·leccions històriques i han apostat per la publicació continuada de textos teatrals en col·leccions *ad hoc*, en part gràcies a les subvencions institucionals que, com a mínim, els permeten de no perdre-hi diners: Arola de Tarragona (Textos A Part, Teatre Contemporani) o Cossetània de Valls (Talia) en són un botó de mostra. Certament, una de les més dinàmiques és Arola Editors de Tarragona que, amb la col·lecció Textos a Part, Teatre Contemporani —flamant Premi «Crítica

Serra d'Or» 2003— o amb alguns dels autors incorporats a la col·lecció Biblioteca Catalana, ha aconseguit de fer-se un espai important i crear un notable repertori de textos de la dramaturgia actual. D'altra banda, adreçada sobretot al món de l'ensenyament, Bromera d'Alzira publica diverses col·leccions de teatre (Bromera Teatre i Micalet Teatre, la primera dedicada al jovent i la segona als infants) amb un enfocament molt didàctic i, de vegades, didactista i tot. Finalment, l'Institut del Teatre, després de tenir gairebé totes les seves col·leccions aturades durant un parell d'anys —un fet insòlit en una institució acadèmica de prestigi internacional—, es proposa de donar una nova embranzida a les seves publicacions. No sembla que, ni la tradició catalana, ni els estudis teatrals entrin dins de les seves prioritats més immediates, malgrat que històricament haurien de ser un dels eixos fonamentals de la seva política de publicacions.

En els darrers anys, els estudis i els assaigs teatrals han experimentat una revifalla notable, tot i que cada vegada sigui més difícil de publicar i de divulgar els treballs dels investigadors que es dediquen a les arts escèniques. La multiplicació del nombre d'investigadors i la profusió de monografies —des de les més generals fins a les més específiques— han ajudat a diversificar els enfocaments metodològics, a ampliar considerablement la bibliografia teatral i a disposar d'uns fonaments sòlids per a confegir, en un treball d'equip i de consens, la història de les arts escèniques als Països Catalans. La situació ha canviat molt, però continua essent insuficient i extraordinàriament fràgil.

Ben mirat, encara no disposem d'edicions rigoroses que permetin de tenir a l'abast dels especialistes, però també dels lectors, el teatre complet dels clàssics catalans i les obres més representatives del repertori teatral. Els investigadors teatrals tampoc no disposen de plataformes adequades (per exemple, una revista de teatre com ara *Estudis Escènics* i una col·lecció com ara *Monografies de Teatre*, de l'Institut del Teatre) per a publicar amb regularitat els seus estudis, assaigs o documents. No cal dir que, en l'àmbit de la crítica literària, el gènere teatral continua essent el més negligit. Les publicacions periòdiques (des de les revistes més acadèmiques fins als suplementes de cultura) dediquen un espai molt esquifit o insignificant a la difusió teatral (la crítica de llibres de teatre és una autèntica raresa). Les vicissituds patides per la revista *Escena* demostren també les dificultats per consolidar una publicació divulgativa amb un mínim de qualitat de continguts.

Cal tenir en compte també la importància que hauria de tenir el teatre en el món de l'ensenyament, amb atenció especial pel que fa a l'ensenyament secundari, que és on es pot formar lectors i espectadors. És el moment, a més, en el qual s'hauria d'aconseguir que els estudiants adquirissin l'hàbit d'anar al teatre, de la mateixa manera que van al cinema o a un concert de música màquina. Si analitzem els plans d'estudi advertirem que el teatre és el parent pobre dins d'un àmbit ja de per si cada cop més marginal com és el de la literatura. En aquests moments, per exemple, el gruix dels estudiants de batxillerat hauran llegit *Terra baixa* d'Àngel Guimerà o *La fam* de Joan Oliver (només una de les dues), però en el marc d'una assignatura centrada sobretot en la llengua, que deixa poc temps per a la literatura i molt menys encara per a introduir-se en el món de l'espectacle teatral. Els pocs estudiants que hagin escollit literatura catalana com a assignatura de modalitat (el percentatge és extraordinàriament reduït) hauran llegit també *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol i hauran vist, amb un cert deteniment, la connexió amb el Modernisme. El treball de recerca que els alumnes han d'elaborar obligatòriament a segon de batxillerat podria ser una bona via per a la introducció del tema teatral en gent interessada. Són pocs, però, els estudiants que decideixen orientar la recerca en aquesta direcció (tot i que circula una proposta, plantejada i tutoritzada des de la UAB, per a un estudi sobre *La temporada de teatre a les sales alternatives de Barcelona*). Això no obstant, cal fer constar que algun dels treballs de recerca de secundària guardonats per la Generalitat de Catalunya són de tema teatral.

És cert, si més no, que els programes que han endegat alguns teatres públics o semipúblics (el Teatre Nacional de Catalunya o el Lliure) per portar els estudiants a la sala són una iniciativa interessant, però no és en aquestes sessions per a grups i amb horari específic on es generen realment els hàbits d'un bon espectador. A més, és clar, no sempre es prioritza suficientment el repertori de la tradició pròpia (el dèficit és evident sobretot en el cas del Teatre Lliure). D'altra banda, les sessions per a grups específics organitzades per teatres privats generalment no són més que una ampliació de mercat per anivellar comptes de resultats o se centren en una tradició forània.

A l'ensenyament universitari, les circumstàncies són similars, si més no pel que fa al paper de les matèries en els plans d'estudis. L'espai acadèmic per al teatre acostuma a quedar reduït a algunes assignatures optatives de segon cicle, i encara en el marc de les titulacions

de filologia. Aquesta adscripció garanteix l'acostament a la tradició teatral (la pròpia en el cas de la filologia catalana), però, al mateix temps, tendeix a reduir els continguts a aspectes relacionats només amb la literatura dramàtica. Contràriament, quan s'adopta una perspectiva més àmplia —la de les arts escèniques en general— la tradició catalana queda notablement desvalguda. Només cal donar un cop d'ull als plans d'estudis de l'Institut del Teatre per veure la poca importància que es concedeix al coneixement del repertori català. És cert que les universitats han fet alguns esforços per intentar cobrir el dèficit, però amb un rendiment més aviat restringit, ja sigui perquè no sempre s'ha tingut prou present la connexió amb la tradició pròpia (seria el cas de la càtedra d'Història de l'Expressió Escènica al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona) o perquè l'esforç no ha passat de ser un pedaç amb notables limitacions pressupostàries (la presència a la Universitat Autònoma de Barcelona d'un professor associat —fruit d'un conveni amb l'Institut el Teatre— per a impartir una única assignatura quadrimestral). Això no obstant, val la pena ressaltar que d'aquesta col·laboració entre la UAB i l'Institut del Teatre ha sorgit també un Doctorat en Arts Escèniques —amb una demanda molt notable per part dels estudiants— i que, almenys *a priori*, hauria de ser un bon marc per a establir un lligam entre l'estudi de l'espectacle teatral i el coneixement de la tradició catalana.

Algunes propostes d'actuació

Atesa la situació deficitària en què es troba la tradició teatral catalana en els diversos àmbits analitzats anteriorment, proposem algunes mesures d'actuació possibles amb el propòsit de dignificar i situar el repertori teatral català en el lloc que pensem que li correspon:

- obrir una línia en la programació dels teatres públics dels Països Catalans que tingui en compte, de manera coherent i continuada, la tradició teatral catalana, segons una visió molt més àmplia, tant des del punt de vista estètic com ideològic, del concepte de repertori;
- establir uns vincles de col·laboració fructífera entre el món acadèmic i els teatres públics amb l'objectiu fonamental de revisar de cap i de nou la tradició teatral actualitzable i proposar-ne títols i autors per a l'escenificació;
- consensuar una col·laboració lleial —no competencial— entre els teatres públics que permeti d'eixamplar al màxim el ventall d'obres representades i evitar redundàncies innecessàries i contraproduents; alhora, davant de la desconexió institucional dels teatres públics dels Països Catalans, fóra bo d'accentuar l'intercanvi, en general, dels muntatges teatrals que produeixen, però, en particular, dels relatius al repertori escènic compartit;
- promoure els muntatges teatrals dels autors clàssics catalans per la via de concursos de projectes, beques per a propostes d'experimentació, clàusules en les subvencions o en els contractes professionals, quotes de programació o altres mesures de discriminació positiva de la tradició teatral catalana;
- afavorir la difusió i el coneixement del repertori clàssic als espectadors dels teatres públics a través de les publicacions diverses que generen (revistes, programes de mà, etcètera) o de les activitats paral·leles que organitzen (conferències, taules rodones, visites, cursos, cicles, etcètera);
- crear espais dedicats a la difusió de la tradició teatral en els mitjans de comunicació escrits i audiovisuals —especialment els públics— no tan sols a través de programes divulgatius (dramàtics, reportatges, entrevistes, ressenyes), sinó també per mitjà de programes o seccions especialitzats que brindin un temps per a la crítica teatral (literària i espectacular);

- aplegar a l'entorn d'una publicació teatral acadèmica, que podria recuperar la capçalera *Estudis Escènics* i que hauria de ser editada amb l'ajuda mancomunada de les institucions teatrals representatives, tots els investigadors que, des de plantejaments metològics i enfocaments diversos, es dediquen a les arts escèniques;
- garantir la recuperació de la tradició teatral catalana a través de l'edició rigorosa de textos dramàtics i, en concret, d'una col·lecció de clàssics destinada tant al lector especialitzat com al gran públic, cofinançada per les institucions públiques implicades; paralelament, caldria revitalitzar, si convé amb una política de coedicions, una col·lecció com la de Monografies de Teatre, dedicada als assaigs i estudis escènics (en aquest punt, el Gabinet d'Edicions de l'Institut del Teatre hauria de prendre la iniciativa i trobar les complicitats necessàries);
- crear un fons col·lectiu amb tot el material documental relacionat amb les arts escèniques que han produït i produeixen les entitats de caràcter públic (RTVE, Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure, TV3, Catalunya Ràdio, etcètera), a fi de garantir-ne la conservació i la difusió en un sentit ampli, i de facilitar-ne l'accés als estudiosos i investigadors del teatre;
- incloure en els programes educatius dels diversos nivells de l'ensenyament el teatre com a matèria d'estudi (tant des de l'òptica literària com espectacular) i com a eina didàctica i pedagògica d'incalculable valor educatiu, i, en una actuació transversal, implicar-hi també altres institucions específicament teatrals (Institut del Teatre, Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure...) com també de signe cultural divers (biblioteques, centres cívics, ateneus, museus, etcètera);
- constituir un equip d'investigadors teatrals acreditats acadèmicament que, dirigits per persones de provada solvència i rigor en el camp de la investigació teatral, emprengui la redacció d'una cada vegada més necessària *Història de les arts escèniques dels Països Catalans*, editada també amb els suport de les institucions teatrals representatives.

Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria
Universitat Autònoma de Barcelona, primavera de 2004

ANNEX II: HEMEROTECA

- B[ordes], J[ordi]. «La UAB proposa crear una xarxa de teatres públics dels Països Catalans», *El Punt*, 18-IV-2004.
- P[alau], M[aria]. «Unes jornades a la UAB demanen revisar el repertori teatral català per coneixe'l millor», *El Punt*, 1-V-2004.
- Martí, Pep. «On és el nostre teatre?», *El Triangle*, núm. 681 (3-V-2004), p. 36-37.
- Casals, Daniel. «Converses de llengua. A propòsit de la situació del teatre català avui. Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?», *El 3 de Vuit* [Edició Alt Penedès], any XXIII, núm. 1137 (7-V-2004), p. 63.
- «Jornada a la UAB. El repertori teatral català: “Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?”», *Entreacte*, núm. 114 (maig de 2004), p. 7.