

Dramatúrgia al País de les Meravelles?

I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

PUNCTUM & GELCC

DRAMATÚRGIA
AL PAÍS DE LES MERAVELLES?

DRAMATÚRGIA AL PAÍS DE LES MERAVELLES?

I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Edició a cura de
Francesc Foguet i Núria Santamaria

PUNCTUM & GELCC
2008

Aquesta publicació s'inscriu en el projecte de recerca
«Concepcions i discursos sobre la modernitat en la Literatura Catalana
dels segles XIX i XX» (HUM2005-01109),
finançat pel Ministerio de Educación y Ciencia.

Primera edició: juny de 2008

© 2008, dels textos, els autors
© 2008 d'aquesta edició, PUNCTUM
www.editorialpunctum.com

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per
QUADRATÍ
www.quadrati.com

Imprès per
ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL
Sant Salvador, 8
25005 Lleida

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

ISBN: 978-84-936094-3-6
DIPÒSIT LEGAL: L-568-2008

NOTA LIMINAR

La celebració del I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil fou una iniciativa del Grup Bambalina i la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, secundada pel Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània (GELCC), que n'assumí la coordinació. La Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès subvencionà el cost de l'organització del simposi i el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona i el GELCC es feren càrrec de la infraestructura i la logística. L'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, l'Associació de Teatre per a Tots els Públics, la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre de Barcelona també contribuïren, amb recursos humans, en l'organització del programa de la trobada. Des del punt de vista acadèmic, el simposi es va inscriure en el projecte de recerca «Concepcions i discursos sobre la modernitat en la Literatura Catalana dels segles XIX i XX» (HUM2005-01109), finançat pel Ministerio de Educación y Ciencia.

L'edició d'aquestes actes ha estat possible gràcies al suport econòmic de l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona i el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània.

SUMARI

<i>Pròleg</i>	9
Francesc Foguet i Núria Santamaria	
<i>Presentació del simposi. Parlaments de benvinguda</i>	15
Joan Carbonell, Antoni Morral, Consol Pla i Ramon Llimós	
CONFERÈNCIA INAUGURAL	
<i>El teatre infantil a Catalunya</i>	25
Lluís Calderer	
PONÈNCIES	
<i>El bosc fragmentat i líquid</i>	45
Manuel Molins	
<i>Dramatúrgia al País de les Meravelles?</i>	67
Anna Roca	
TAULA RODONA	
<i>On són els dramaturgs?</i>	73
Pasqual Alapont, Pep Albanell, Marta Albir, Joan Castells, Francina Gómez i Maria Agustina Solé	
DEBAT	101
APORTACIONS AL DEBAT	
Jordi Auseller Roquet	119
Josep Camps i Arbós	131
Roser Caño Valls	135
Joaquim Carbó	137
Rosa M. Isart	143
Moisès Maicas & Anna Soler Horta	147
Joan Segalés	157
Josep Vallverdú	159

COROLLARI	165
Nota biogràfica sobre els ponents	171
Annex: Document de treball del simposi	175

PRÒLEG

La Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya i el Grup Bambalina van tenir la iniciativa d'organitzar, en el marc del FIT 2006-Festival Internacional de Teatre infantil i juvenil de Cerdanyola del Vallès, una trobada sobre la situació actual de la dramàtúrgia adreçada als nois i noies, i van posar-se en contacte amb el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) per convidar-nos a coordinar-la des de la universitat. De seguida, vam acceptar el repte de definir-ne l'abast, els objectius i els continguts, conscients de la importància que té i del relleu que mereix el teatre infantil i juvenil, i també del paper que ha de jugar l'acadèmia en relació amb el cos social a què es deu.

Com hem anat fent en les dues edicions de les jornades de debat sobre el repertori teatral català d'aquests darrers anys a la UAB, hem procurat de comptar amb la màxima col·laboració possible d'altres agents interessats a participar-hi, en aquest cas l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC), l'Associació de Teatre per a Tots els Públics (TTP), la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre de Barcelona. Així mateix, hem intentat que el contingut del simposi combinés reflexió i experiència, teoria i pràctica, distància i proximitat, i que reunís gent d'arreu del territori, a fi de gaudir de posicions com més diverses i contrastades millor.

El document de treball que, amb el títol «Per una dramàtúrgia adulta», vam elaborar expressament per aquesta primera edició del simposi —el trobareu a l'annex— aspirava a ser *només* un punt de partida per encetar el debat.¹ Es tractava d'un text parcial i discutible, una presa de posició franca, potser políticament incorrecta, que volia

¹ El document de treball va ser publicat també al número 138, de setembre de 2006, de la revista *Entreacte* de l'AADPC.

incentivar la rèplica i afuar els arguments discrepants. Ens proposàvem no tan sols d'acollir la diversitat de plantejaments des de la llibertat i el respecte a les opinions d'altri, sinó també d'aportar alternatives constructives per al futur i de deixar testimoni en un llibre, el que teniu a les mans, que recull totes les aportacions al debat.

Amb Ramon Llimós, gerent de la Fundació Xarxa, i Rosa Maria Soler, presidenta del Grup Bambalina, vam convenir que el simposi havia de tenir, si més no en la seva primera edició, un format abastable, una jornada sencera, i havia de constar d'un programa que oferís una visió al màxim de polièdrica possible del tema de debat. És per això que, amb el títol connotatiu de «Dramatúrgia al País de les Meravelles?», vam acordar d'organitzar diverses intervencions que, des de l'opinió individual a la més coral, avancés en el fil cronològic del teatre infantil i juvenil i, alhora, intentés de reflexionar sobre la situació de la dramatúrgia escrita per al sector més jove del públic català.

No va ser fàcil —cal reconèixer-ho— de trobar persones vinculades al teatre infantil i juvenil que poguessin i volguessin venir a explicar-nos els seus plantejaments (en alguns casos, com fou el de Joaquim Carbó o el de Josep Vallverdú, les circumstàncies personals ho feren impossible). Les companyies que s'hi dediquen, d'altra banda, viuen immerses en la lluita quotidiana i rarament tenen temps i energies per meditar sobre allò que fan o deixen de fer. Els autors que s'hi han dedicat es deuen sentir expulsats del País de les Meravelles, bo i sabent que els textos que escriuen difícilment pujaran a l'escenari de forma regular, com passa en les escenes més potents d'Europa. Els responsables institucionals, ocupats en altres afers, no sembla que hagin pensat gaire en una acció efectiva, *desinteressada*, per promoure el teatre infantil i juvenil. Etcètera. Cadascú fa sa guerra, i costa de trobar punts d'encontre i cooperació.

Sigui com vulgui, el programa final, que va tenir lloc a la Sala de Graus de la Facultat de Lletres de la UAB, el 29 de setembre de 2006, va consistir en una conferència inaugural, a càrrec de Lluís Calderer, que oferia les coordenades del procés històric del teatre infantil i juvenil català; una primera ponència, encarregada a Manuel Molins,

que reflexionava sobre el tema del simposi situant-lo en el context de l'anomenada *modernitat líquida*; una segona ponència, signada per Anna Roca, que ens en brindava una visió des de dins de les companyies, i, per completar el debat, una taula rodona, moderada per Joan Castells i intitulada «On són els dramaturgs?», que aplegà dos dramaturgs, Pasqual Alapont i Pep Albanell, i tres responsables de companyies o de projectes de teatre infantil i juvenil, Marta Albir, Francisca Gómez i Maria Agustina Solé.

El simposi tingué també un complement textual i visual, ja que vam programar una lectura d'una tria de les 14 peces breus inèdites, adreçades al públic infantil i juvenil, de diversos dramaturgs, i una exposició presencial i virtual de petit format a la Biblioteca d'Humanitats de la UAB. Així, sota la coordinació de Gerard Vázquez, catorze dramaturgs van escriure una peça curta *ex professo* per al simposi que Enric Cervera edità en la col·lecció Teatre-Entreacte de l'AADPC.² D'aquests textos, diversos actors en feren una tria i n'oferiren una lectura dramatitzada. Al mateix temps, a cura de Fructuós Moncunill i Santi Muxach, la Biblioteca d'Humanitats de la UAB confeccionà una exposició virtual permanent (visitable al web http://hipatia.uab.cat/exposicions/teatre_infantil/presentacio.asp) i una mostra bibliogràfica presencial en l'espai expositiu de l'Hemeroteca d'Humanitats de la Facultat de Lletres.

Comptes fets, aquest primer simposi sobre el teatre infantil i juvenil, fruit dels esforços d'institucions i persones diverses, volia ser un fòrum de debat independent —la universitat n'és el marc ideal— en què tots els agents implicats (dramaturgs, companyies, programa-

² *Dramatúrgia al País de les Meravelles. Catorze autors escriuen per a infants i joves*, Barcelona: AADPC, 2006 (Teatre-Entreacte, 65). Precedit d'una presentació de Joan Font, aquest volumet recull els textos breus d'Àngels Aymar (*Cut & Paste*), Araceli Bruch Pla (*Hacdosò*), Toni Cabré (*Ningú*), Joan Cavallé (*Joc de mans*), Guillem Clua (*Andròmeda*), Lucía de la Maza Cabrera (*I van ser feliços*), Jordi Faura (*Hikikomori. Al marge*), Rosa M. Isart (*La carmanyola del dilluns*), Josep M. Jaumà (*El naixement*), Josep Maria Miró Coromina (*La petita princesa divina que no era divina, ni petita, ni volia ser princesa*), Gemma Rodríguez (*Quin malson!*), Helena Tornero (*Submergir-se en l'aigua*), Gerard Vázquez (*Gonçal ho dibuixa tot*) i Manuel Veiga (*A la bim, a la bam, a la bim-bom-bam...!*).

dors, professionals, editors, investigadors, etcètera) poguessin debatre, en llibertat, sense presses, sobre la situació actual de la dramàtúrgia adreçada a una de les franges més desamparades de la societat contemporània. Volia ser-ho i, en bona part, com podreu comprovar, ho sigui, ja que el simposi aglutinà un públic nombrós, tant de professionals com d'estudiants, que coincidí a valorar la idoneïtat de la iniciativa i la necessitat de dotar-la de continuïtat.

Per ampliar tant com ens fos possible el ventall d'opinions sobre el tema de la trobada i per aconseguir també els objectius que ens proposàvem, vam convidar diverses persones que, des d'àmbits molt diferents, volguessin dir-hi la seva *a posteriori*. De fet, ja *durant* la jornada del simposi, vam deixar la porta oberta a tots els assistents perquè, si els plaïa, ens fessin arribar la seva contribució escrita al debat (així ho va fer, per exemple, Joan Segalés). I, *després* de la trobada, vam fer una crida a diverses persones, vinculades directament o indirectament al teatre infantil i juvenil perquè ens enviessin la seva opinió. Tots els textos rebuts —no tants com voldríem— els hem editat, per ordre alfabètic de signatura, sota l'epígraf «Aportacions al debat».

Aquest llibre recull tots els documents que generà el simposi, des del text que serví de marc del debat fins a les aportacions per escrit que ens arribaren *a posteriori*, tot passant, naturalment, per les intervencions dels convidats i la transcripció de la taula rodona i del debat que generà (només, en aquest darrer cas, n'hem polit l'oralitat per facilitar-ne la lectura). Pensem que les contribucions al debat han estat variades, han arribat al pinyol de les problemàtiques que pateix el sector i s'han abordat amb un esperit constructiu que ofereix propostes i solucions viables. Confiem, en definitiva, que tota aquesta documentació contribueixi a fer conèixer més en profunditat el potencial immens del teatre infantil i juvenil als Països Catalans i a oferir vies per a millorar la seva situació de cara al futur.

Francesc Foguet i Núria Santamaria
Universitat Autònoma de Barcelona, primavera de 2007

AGRAÏMENTS

El I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil a la UAB és el resultat de la suma d'esforços i complicitats de diverses persones i entitats que l'han fet possible. Primerament, és de justícia remarcar l'entusiasme, la dedicació i l'eficàcia de Ramon Llimós, de la Fundació Xarxa, i Rosa Maria Soler, de Bambalina Teatre, als quals devem també la confiança que ens van fer a l'hora de sol·licitar-nos la coordinació del simposi. No ho hauríem tingut tan planer, val a dir-ho, si no haguéssim comptat, com ja és habitual en els fòrums teatrals que organitzem en la nostra universitat, amb el suport de Joan Carbonell, vicerector d'Estudiants i Cultura de la UAB, el dinamisme del qual ens fa creure encara en la vigència dels valors clàssics.

A títol individual, voldríem agrair, de nou, la col·laboració de Marina Carbonell, Fructuós Moncunill i Santi Muxach, treballadors diligents de la Biblioteca d'Humanitats de la UAB, que ens han tornat a prestar la seva valuosa ajuda per preparar una exposició presencial i una altra de virtual dedicades al teatre infantil i juvenil. Ens cal també consignar, en aquest sentit, la col·laboració de diverses persones en el simposi: Gerard Vázquez, que va coordinar la participació dels catorze dramaturgs que, com hem comentat, van escriure un text breu per al simposi; Enric Cervera, que edità les peces en la col·lecció Teatre-Entreacte de l'AADPC, i als membres de la companyia Maremagnum Jordi Andújar, Íngrid Marin, Míriam Puntí i Pau Plana i també als actors Dafnis Balduz i Ricard Sierra, que n'escolliren unes quantes per a fer-ne una lectura dramatitzada. A més del públic assistent al simposi, que va ser molt actiu durant totes les sessions, voldríem regraciar en especial les persones que han contribuït en l'epígraf «Aportacions»: Jordi Auseller, Josep Camps, Roser Caño, Joaquim Carbó, Rosa M. Isart, Joan Segalés i Josep Vallverdú. *Last but not least*, ens plau de remerciar la col·laboració tècnica de Martí March, un dels alumnes avantatjats de les darreres promocions de Filologia Catalana de la UAB.

Pel que fa als agraïments institucionals, cal subratllar la generositat de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès que ha assumit el cost del simposi, tot apostant per una política cultural de base que trobem encomiable. Així mateix, no podem deixar de consignar la Fundació Xarxa i el Grup Bambalina, perquè han estat els contraforts d'aquesta iniciativa. Com

ja comença a ser un fet consumat, del qual ens n'alegrem, deixem constància també de la col·laboració d'institucions o entitats professionals consagrades a les arts escèniques que han tornat a fer-nos costat: l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, l'Associació de Teatre per a Tots els Públics i l'Institut del Teatre de Barcelona. En darrer terme, perquè són de la casa, cal anotar la bona predisposició del Departament de Filologia Catalana i el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, que han acollit molt favorablement el simposi com un pas més per aprofundir en un objectiu que considerem clau: intensificar les relacions entre la universitat i la societat, perquè la primera ocupi el lloc que li correspon com a avantguarda d'idees, de reflexions i de progrés adreçats a la segona.

Els editors

PRESENTACIÓ DEL SIMPOSI PARLAMENTS DE BENVINGUDA

Joan Carbonell, Antoni Morral,
Consol Pla i Ramon Llimós

» JOAN CARBONELL Excel·lentíssim Alcalde de Cerdanyola, Il·lustre Regidora de Cultura, Director del Departament de Filologia Catalana, Gerent de la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, professors i professores, estudiants.

L'objecte que avui presentem i les circumstàncies que l'envolten em fan dir —corregeixo, em farien dir— que tots els que som aquí perdem el temps, si no fos... I justificaré l'afirmació i la restricció. Perdem el temps, perquè el teatre infantil i juvenil interessa a poca gent. Amb prou feines ocupa tres línies, si hi arriben, en les històries de la literatura; de fet, a la bibliografia casolana d'un no especialista com qui us parla, no n'he pogut trobar ni una. El número «I» que encapçala aquesta trobada em dóna la raó. I no obstant això, sorprèn que el teatre infantil —no tant el juvenil— sigui un àmbit pel qual hi ha passat la majoria de pares i mares que n'han estat dels anys vuitanta ençà. Abans —i em refereixo a la dècada anterior— era centre d'interès quasi exclusivament dels grups d'esplai o d'escoltes, que ocupaven les tardes de dissabte amb les actuacions de Marduix, aquella mítica companyia de titellaires, o amb els espectacles produïts per les Rialles terrassenques. Abans d'abans, el desert. A partir de la dècada dels noranta ha esdevingut també un objecte de consum de les escoles. Tot sumat, doncs, no m'estranyaria que els espectacles infantils fossin els que més espectadors aporten actualment a les sales teatrals. I, en canvi, «On són els dramaturgs?» us preguntareu en la taula rodona. I jo vaig més enllà. Què se'n fa anys després, d'aquest munt d'espectadors que assisteixen il·lusionats a les representacions

PRESENTACIÓ

de *Les aventures d'en Massagran* programades pel nostre gran Teatre Nacional? Passa també amb la lectura i amb la música i amb la dansa. Ens podem quedar tranquils amb l'aplicació conformista de la paràbola del sembrador: hi ha llavor que cau en els roquissars i no germina; d'altra és ofegada per les males herbes; d'altra despunta, però no acaba de créixer per manca de rec; és poca la que arriba a donar fruit. I aquests són anomenats els escollits, no se sap ben bé per qui, perquè les llavors, pobrissones, no tenen cap culpa de caure en un pedregar. Tanmateix, també podem pensar si la tasca del sembrador és prou acurada i si hi posa l'esment necessari perquè cap gra no caigui en terra eixuta.

Perdem el temps, sí. I durant aquesta jornada el perdreu, perquè el dedicareu a un argument «local». És evident que el tema del *teatro infantil carece de interés científico y, con ser un intento de acercamiento entre investigadores y profesionales, éste no deja de estar referido a un subgénero de las artes escénicas y tanto los organizadores como los ponentes están circunscritos al ámbito catalán, lo cual va en detrimento del interés del tema mismo, ya de por sí escaso, y del atractivo de una iniciativa que se propone conectar universidad y sociedad*. Paràfrasi i ampliació d'un text, que d'entrada podríem pensar rescatat d'un lli-gall de l'Arxiu Nacional de Catalunya amb signatura corresponent als anys 1959 o 1965 o 1970. Malauradament, el document encara no ha merescut la categoria d'arxivable.¹

Perdem el temps, si no fos... Si no fos perquè, a despit de les agresions escrites que ens fan dubtar de quin any i on vivim, el Francesc Foguet i la Núria Santamaria i el seu grup d'estudis i el seu Departament de Filologia Catalana i el Govern de la seva universitat continuem creient que la ciència en majúscules —també la ciència en

¹ El text en cursiva és una paràfrasi de la comunicació escrita amb què el Ministerio de Educación y Ciencia va denegar un ajut per organitzar, el maig de 2006, les II Jornades de debat sobre el repertori teatral català amb què el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la UAB mira de propiciar la relació del món acadèmic amb els professionals del teatre. La inauguració del simposi de teatre infantil i juvenil, organitzat pel mateix grup de recerca, ha coincidit amb la publicació d'aquesta notícia que ha escandalitzat el món universitari català.

català— es construeix a partir de simposis en versaleta sobre temes en cursiva que afecten les vulgars, però tan abundants, rodones.

L'auditori m'excusarà que avui no m'hagi permès cap concessió a l'anècdota simpàtica que, segons les normes de la retòrica, ha d'ornar un discurs, per breu que sigui. L'ocasió ho desaconsellava. Per acabar, i alhora que declaro inaugurada aquesta jornada, vull agrair la presència dels responsables de l'Ajuntament de la nostra ciutat i felicitar els organitzadors i col·laboradors per haver aprofitat l'avinentsa del Festival Internacional de Teatre Infantil i Juvenil per conversar al voltant d'una taula, ja sigui la rodona, ja sigui la del dinar o sigui la de sobre del dinar. No és això, en definitiva, el que significa «simposi»?

» ANTONI MORRAL Cerdanyola té el gran privilegi d'acollir el I Simposi sobre teatre infantil i juvenil, un simposi que tinc l'honor de presidir i que, de manera molt encertada, té com a marc la Universitat Autònoma de Barcelona.

La jornada té com a objectiu l'anàlisi de la situació actual de la dramatúrgia adreçada als infants, i crec que haurà de posar de manifest la necessitat ineludible d'estrènyer vincles entre institucions per tal de donar suport i d'incentivar aquells dramaturgs, companyies, programadors, investigadors que treballen per als nostres infants i joves, una de les franges d'edat més sensibles de la nostra societat. Sens dubte, la col·laboració entre la Universitat, a través del Departament de Filologia Catalana, la Fundació Xarxa i el Grup Bambalina, amb el suport d'aquest Ajuntament és un primer pas que demostra que, quan hi ha bona sintonia entre institucions, els resultats han de ser positius per força.

Com a mínim, el simposi ha de servir per palesar quelcom que és evident: el teatre adreçat al públic infantil i juvenil no té el reconeixement necessari i cal un esforç decidit per tal de donar solucions a aquesta clara mancança.

Les institucions, tot i que no tan sols les institucions, tenim la responsabilitat de donar resposta a aquesta evidència i un primer pas pot ser aquesta iniciativa engegada en el marc del Festival de Teatre

PRESENTACIÓ

Infantil i Juvenil que ja és un esdeveniment més que consolidat a la nostra ciutat.

Vull fer un especial esment a la importància que el I Simposi s'emmarqui dins l'àmbit acadèmic i concretament en el si de la Universitat Autònoma. No deixa de ser un pas més en l'apropament entre la ciutat i la universitat, entre la universitat i la ciutat.

Jornades com aquestes serveixen, de segur, per aconseguir el seu propòsit més específic, però, fan, de retruc, que els vincles entre Cerdanyola i la UAB siguin cada vegada més forts.

Vull agrair en aquest sentit l'esforç i la dedicació de la Fundació Xarxa, del Grup Bambalina, que des de fa tants anys treballa en la nostra ciutat per educar també en la felicitat els més petits, al Departament de Filologia Catalana de la UAB, al servei de cultura d'aquest Ajuntament i a totes aquelles persones que d'una o una altra forma han fet possible aquest I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil.

Desitjo fermament que aquesta iniciativa tingui continuïtat i que puguem celebrar-ne molts més. Cerdanyola està treballant per a la seva ciutadania en molts àmbits, i és evident que no podem deixar de banda dedicar tots els esforços que siguin necessaris a aquells que són el nostre futur.

» CONSOL PLA Aquest primer simposi sobre el teatre infantil i juvenil es realitza gràcies al suport i l'esforç d'institucions i persones diverses, totes vinculades en major o menor mesura amb el teatre infantil. La universitat, com a marc de referència, ha fet possible que tots els agents implicats en aquest interessant món escènic ens poguéssim trobar, intercanviar idees i reflexionar respecte al moment present i al futur immediat del teatre infantil i juvenil, ja sigui des d'un punt de vista local o nacional o, des d'una perspectiva més àmplia, en un pla internacional.

La pràctica i el gaudi com a espectadors de teatre tenen com un dels seus principals resultats el d'afavorir l'esperit crític, la creativitat i una visió distanciada, per bé que exigent, del món. És per això que una de les principals crítiques constructives que han de sorgir d'aquest

I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil és que, tot i que des de les institucions locals i associacions culturals es treballa intensament per fomentar el teatre dirigit a aquest tipus de públic, cal encara més implicació i un enfocament més decidit per part de tots els agents per poder contribuir a fer realitat un teatre qualitativament millor. No tan sols hem de pensar a crear i difondre un teatre de present en quantitat i diversitat, sinó també tenir una perspectiva de futur en la qual els propis espectadors i la seva formació requereixin uns nivells de novetat i de qualitat encara més alts.

Cal universalitzar la presència del teatre d'una manera sòlida com a element curricular d'importància en els diferents nivells educatius, centres d'educació primària i secundària, per tal de fomentar i treballar els objectius d'aquest art i experiència personal, i oferir l'oportunitat de conèixer-lo i viure'l d'una manera teòrica i pràctica en la totalitat de la població docent. I també, és clar, fer possible que d'altres segments de la població que ja han fet tard en aquesta primera fase, hi tinguin també l'accés obert i fàcil en d'altres àmbits de la formació i pràctica cultural i de lleure.

És una responsabilitat irrenunciable de l'administració local el donar suport a totes aquelles iniciatives, com en aquest cas, de realització i impuls d'activitats culturals com aquesta, que són i han de ser un fonament imprescindible de la societat que volem per l'avenir. L'art dramàtic, l'escenificació, un esdeveniment cultural i social que té els seus orígens en la nit dels temps, un fet comunicatiu i humà per excel·lència, transmissor d'idees i propulsor de vivències singulars, pot i ha d'aportar molt més del que *a priori* alguns podrien imaginar a les claus i valors d'una nostra societat futura més humanitzada, més racional i més lliure.

» RAMON LLIMÓS En nom de la Fundació Xarxa i del Grup Bambalina us dono la benvinguda al I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. Us vull donar les gràcies per ser aquí, com també vull donar les gràcies a l'Ajuntament de Cerdanyola i, en especial, a la seva regidoria de Cultura pel seu compromís des del primer dia a donar suport

PRESENTACIÓ

a aquesta iniciativa. També vull donar les gràcies a qui ens acull, la Universitat Autònoma de Barcelona, i en particular al Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània del Departament de Filologia Catalana. Aquí ha cristallitzat aquella idea que va sorgir del Grup Bambalina i de la Fundació Xarxa, i esdevé avui un acte acadèmic formal —i ben normal— per a un sector de les arts tan poc avesat a aquesta mena de formalitats i normalitats.

En efecte, l'anomenat teatre infantil i juvenil de Catalunya viu d'esquena al món acadèmic, o tal vegada és aquest qui s'hi ha girat d'esquena? Tant se val, aquest sector de les arts escèniques té tan coll avall que és la ventafocs del teatre català que ja no fa cas del qui l'n fa o del qui l'n deixa de fer. El cas és, però, que aquest àmbit té fins i tot una crisi d'identitat perquè no sap ni com s'ha de dir. N'hi ha que reclamen el nom de *teatre familiar*, d'altres propugnen *teatre per a tots els públics*, d'altres afirmen que el nom no arreglarà la cosa i ja els està bé l'*infantil i juvenil* de sempre, però entre aquests encara n'hi ha que els sobra el *juvenil*, perquè no cal dir que és tot un altre públic...

«Aquesta no és la qüestió», afirmen uns altres. I quina és, doncs, per aquests, la qüestió? El reconeixement, la dignificació de la professió i de la professionalitat. Aquesta és una batalla antiga i, fins al dia d'avui, no pas guanyada. Qui és, però, l'enemic? Ningú no el sap i em penso que tampoc ningú no l'ha vist mai. Qui vol un teatre infantil sense qualitat, producte de bones intencions, que distregui la mainada, barat i capaç d'ésser encabit en qualsevol racó de qualsevol equipament polivalent d'una població qualsevol? Ningú, oi tant que no! Però, en veritat, sabem que molts estan disposats a comprar-lo sempre que convingui. N'hi ha, és barat, *funciona* i gairebé no necessita res. D'aquesta mena, ningú no en vol, però no són pocs els que el compren; quin misteri el del teatre... infantil!

Finalment, cansats i un xic perplexos davant d'un panorama per ordenar, els artistes segueixen pujant a l'escenari amb la confiança dipositada en les seves pròpies capacitats o en les administracions (que algun dia o altre ho arreglaran) o en el públic amansit que ja els coneix. A l'altre cantó, el dels anomenats operadors, també hi ha qui

programa només allò que coneix i sap que *funciona*, qui prepara una temporada per quedar bé o afalagar qui toqui, i també hi ha, és clar, qui té cura del seu públic, tria i remena entre tot el que es fa per portar a la seva població una selecció que pensa que serà, per al seu públic i aquella temporada, el millor dels teatres infantils possibles.

Encara que no ho sembli, no voldria donar una visió negativa o pessimista de la situació del teatre infantil, ras i curt, a Catalunya.

La situació present pot ser vista també com una bona oportunitat per bastir una base sòlida del creixement que actualment viu aquest àmbit. Es compta amb un nombre suficient de companyies de rellevància artística, amb una quantitat molt important de municipis que fan programació estable perquè funcionen uns circuits de distribució solvents i consolidats i, finalment, es compta també amb un públic nombrós i fidel. Es tracta, doncs, de condicions avantatjoses que prefiguren una consolidació creixent del mercat. Per això pensem que cal no desaproveitar aquest moment de creixença i de consciència per tal d'estimular tots els implicats a eixamplar el camp de la seva actuació.

El nostre teatre infantil no té encara la densitat crítica indispensable per esdevenir objecte d'estudi o comentari crític en les publicacions o tribunes adequades. En els nostres escenaris s'hi representen, amb una regularitat que ja voldrien les produccions de teatre «per a adults», espectacles que veuen milers i milers de nens i nenes amb les seves famílies, però a on gairebé mai s'acosta algú amb funcions i capacitats de crític per a fer-ne la difusió adequada en una situació normalitzada. Massa sovint, també, aquests espectacles no se sustenten en el text, en el resultat de la feina, solitària o compartida, d'un autor que depura i refina la paraula.

S'ha escatimat, doncs, i durant massa temps, la presència d'algunes figures ineludibles en tota producció teatral (director, dramaturg, autor), l'acció de les quals sovint és condició de possibilitat perquè s'arribi al gruix i la consistència artístiques susceptibles de reclamar l'atenció dels mitjans, dels estudiosos, dels crítics, dels periodistes i de totes aquelles persones que, d'una manera o altra, esdevenen alta-

PRESENTACIÓ

veus de realitats culturals contundents i necessàries. Aquesta gasiveria, provocada per la mateixa manca de recursos existent i, a més, assumida ja en el precís moment de posar en marxa una producció, acaba passant factura en forma de productes artísticament anèmics.

Per això avui som aquí, per proclamar la nostra satisfacció perquè un sostre acadèmic com el de la Universitat Autònoma de Barcelona acull el I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. En tant que manifestació i disciplina artística plenament consolidada i portadora d'un públic nombrós i creixent, algú ha de començar a debatre i qüestionar des d'una perspectiva científica les fites assolides i els propòsits abandonats, a reflexionar sobre la qualitat d'aquesta expressió artística, sobre el públic al qual va dirigida, sobre les tècniques, pràctiques, estils i competència dels seus intèrprets i sobre tots els gèneres, sobre el mercat que s'ha establert i sobre les complicitats econòmiques que el sustenten, sobre l'incipient teixit industrial que algunes companyies configuren, sobre els circuits, sobre el paper de les administracions i el seu suport a la producció i a la distribució, sobre el dret a l'accés a la cultura de tots els ciutadans, també en el cas dels infants, sí, també en el seu cas. Cal la contribució de tots els que treballen aquí dins, catedràtics, doctors, filòlegs, periodistes, estudiants i estudiosos, especialistes, historiadors, crítics, sociòlegs, economistes, etcètera, per tal que el discurs del teatre infantil de Catalunya evocui una realitat complexa, rica, diversa, densa i canviant com les persones són; tant les grans com les menudes.

CONFERÈNCIA INAUGURAL

EL TEATRE INFANTIL A CATALUNYA

Lluís Calderer

A què ens referim quan parlem de teatre infantil? A aquell que fan els infants, ells sols i per a ells sols, com un més dels seus jocs? A aquell altre que representen a l'escola? I, dins d'aquesta, el teatre com a activitat lúdica o artística, o bé emprat com a instrument al servei d'altres matèries? Al teatre de col·legis i altres centres religiosos concebut amb un criteri d'edificació en una determinada moral? És evident que res de tot això no queda fora del concepte, però ho és també el fet de disposar ara d'un temps massa breu per parlar de tot plegat. Davant d'aquest condicionament, em veig en l'obligació de triar. I em decantaré per un altre aspecte que encara no havia esmentat: el del teatre pensat, escrit, escenificat i ofert com a espectacle equiparable al de la gent gran. Es tracta, doncs, de fer un repàs —ni exhaustiu, ni sistemàtic, i reconeixent, d'entrada, les meves limitacions en el coneixement de la matèria— a allò que ha estat entre nosaltres el fet teatral públic adreçat als infants.

Començaré amb la lectura de dos textos molt indicatius sobre el valor i la importància concedits al teatre infantil a Catalunya. En la tria he tingut en compte que fossin considerablement allunyats en el temps l'un de l'altre. El primer el trobem a *Mitja vida de teatre. Memòries*, d'Adrià Gual, quan parla de les seves activitats durant l'any 1909. Diu així:

«*El quènto de Nadal* que Apelles Mestres va compondre per encàrrec i suggestió meva, inaugurava el Teatre d'Infants a casa nostra, podem dir a tota la península perquè ningú no s'havia preocupat d'intentar-ho. No penséssiu pas que jo sigui un ferm partidari del Teatre d'Infants tal i com se'l concep. Però no em vull estendre sobre un tema tan interes-

sant, que, de tant que el crec interessant, em sembla fonamental per tal d'assolir un bon teatre.»¹

L'altre és extret d'un article de Joan de Sagarra publicat a *El Correo Catalán* l'any 1968: «El bon espectador no s'improvisa: és el producte d'una cultura i, més exactament, d'una cultura teatral encaminada a mostrar i fer comprensible el "llenguatge concret" dels escenaris. Aquesta formació s'ha d'iniciar des de la infantesa. El nen ha d'anar al teatre, ha d'assistir a uns espectacles pensats per als nens i en els quals aquests mateixos nens l'aprenquin a estimar i a conèixer com si els fos una cosa pròpia i necessària. En un país com el nostre, en què hem hagut d'improvisar massa coses, és molt saludable que es presti una gran atenció a la formació de l'infant com a futur espectador.»

Vist aquest marc, diguem-ne teòric, passem a donar una ullada a algunes de les maneres de com s'ha dut a la pràctica. Podem fer-ho tornant al text d'Adrià Gual. Notem-hi, en primer lloc, l'afirmació que amb l'estrena de l'obra d'Apelles Mestres «inaugurava el Teatre d'Infants a casa nostra». Com ho hem d'entendre? No pas, em sembla, d'una manera tan literal i taxativa sinó més matisada. Fixem-nos que, gairebé tot seguit, Gual declara no ser «un ferm partidari del Teatre d'infants tal i com se'l concep». Per tant, algun que ja existeix. En aquest sentit, podem assenyalar una possible pista molt concreta. En el *Diccionari de la literatura catalana* hi ha un article signat per Teresa Rovira; com que és molt breu, em permeto de llegir-lo sencer:

«ÀNGEL RIUS I VIDAL (Tarragona, 1875–Barcelona, 1939). Contista, poeta i comediògraf. Formà part del grup de joves intel·lectuals que, en els primers anys del segle, es reunien entorn de Josep Aladern (Cosme Vidal). Col·laborà a *El Rector de Vallfogona* i *En Patufet* i, sobretot, escriví —amb el títol general de *Teatre dels nois*— quatre sèries (1905, 1906, 1913) de peces teatrals curtes i en vers, d'intenció moralitzant i vida real, que

¹ Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos, 1960 (Biblioteca Biogràfica Catalana, 26), p. 232.

El teatre infantil a Catalunya

foren molt representades, pels mateixos infants, en nombrosos centres, escoles i teatres.»²

En els qualificatius «d'intenció moralitzant i vida real» és possible detectar-hi dos dels factors que explicitarien l'oposició de Gual. Així, allò que significaria l'estrena esmentada és l'aparició d'una nova manera d'entendre i de fer el teatre infantil. En aquest sentit, però, cal situar-la dins un fenomen de més amplitud i en el qual tant Mes-tres com Gual es trobaven implicats. Es tracta del gran interès per la cançó popular i el llegendari que detectem en el nostre Modernisme i que té un caire especial i diferent del dels romàntics de la Renai-xença. Josep Romeu i Figueras el va descriure així:

«Els modernistes accepten les velles concepcions sobre la poesia popular en tant que manifestació espontània de la consciència nacional i fenomen poètic filtrat i molt pur, i la consideren encara com a font permanent de vivificació creadora. Però van més enllà que els seus predecessors, perquè la seva ambició és universalista, com ho és el criteri mateix que tenen de l'art [...]. No és qüestió, doncs, d'assimilar les virtuts de la cançó popular per tal d'assolir una poesia nacional que es detura en les seves limitacions, sinó de tractar aquesta assimilació d'acord amb la fe en la validesa universal de l'art.»³

Pel que fa al nostre tema, i en aquells primers anys del segle xx, hi ha dos aspectes que cal tenir en compte: un és la introducció al nostre país, i en la llengua pròpia, d'una considerable quantitat de textos de la rondallística universal, perquè anaren creant un pòsit del qual es nodririen els nostres autors de teatre infantil en vistes a la configuració d'un imaginari on el meravellós hi tindrà un paper decisiu. L'altre aspecte és que ens trobem en un moment d'indefinició pel que

² *Diccionari de Literatura Catalana*, Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 617.

³ Josep Romeu i Figueras, «L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari», *Serra d'Or*, núm. 135, desembre 1970, p. 57-59.

fa als destinataris d'aquest tipus de literatura en relació amb l'edat. Vegem-ne alguns exemples.

L'any 1901, Joan Maragall, en col·laboració amb el mestre Antoni Ribera, tradueix de l'alemany al català el llibret de l'òpera *Hänsel und Gretel* d'Engelbert Humperdink, estrenada a Weimar la vigília de Nadal de 1893, dirigida per Richard Strauss. El text, d'Adelaida Wette és, òbviament, una adaptació dialogada del conegut conte dels germans Grimm. L'única «llibertat» que Maragall es permet és la catalanització del nom dels protagonistes, els quals passen a dir-se Ton i Guida. La traducció ha estat feta, diu el mateix Maragall, «amb l'exclusiu objecte d'aplicar-la a la música per a les representacions en català».⁴ Així és com va estrenar-se *Ton i Guida* al Teatre Principal de Barcelona el 30 de març de 1907. Tenim notícia d'una altra representació al Teatre de la Natura de Vallvidrera el 15 d'agost de 1916.

L'estrena de *Ton i Guida* al Teatre Principal, dins de la temporada 1906-1907, formava part de la programació dels Espectacles-Audicions Graner. L'objectiu principal era de treure el màxim partit de cançons, llegendes i rondalles, amb la intervenció d'artistes de prestigi en tots els terrenys, text, música, interpretació, direcció, decorats, *atrezzo*..., essent presentades en format de gran espectacle. Tot i no haver-hi, en aquest sentit, cap indicació explícita, sabem que als espectacles Graner hi assistien molts infants. Com a mostra podem aportar el testimoni de Francesc Baldelló qui, a les seves velleses, encara els recordava amb entusiasme.⁵ Però, justament, els textos que el jove Carner hi havia escrit i estrenat —*El comte Arnau* (cançó), *La Fustots* (escenificació de la rondalla de la Ventafocs) i *El miracle del Tallat* (llegenda)—, que feien les delícies dels infants, eren, per això mateix, objecte de menyspreu i blasme per Francesc Curet, el qual els considerava «més propis d'un repartiment de premis a nens d'es-

4 Joan Maragall, *Obres completes*, vol. 1, Barcelona: Selecta, 1970 (Biblioteca Perenne, 4), p. 489.

5 Francesc Baldelló, «Aspectes poc coneguts de la poètica de Josep Carner», dins *Lobra de Josep Carner. Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors*, Barcelona: Selecta, 1959 (Biblioteca Selecta, 263), p. 13-25.

cola o d'una vetllada de congregants que no pas d'un espectacle teatral per a gent gran».⁶

Si consultem la programació de les tres temporades dels Espectacles-Audicions Graner,⁷ podem constatar-hi que Apelles Mestres hi va estrenar set obres. Formen part dels que ell mateix anomenà «dramemes lírics» i que dividí en «poemes dramàtics» i «contes de la vora del foc». Malgrat aquesta darrera denominació, no sembla pas que pensés en els infants com a públic específic. Fixem-nos que la seva darrera estrena, *Joan de l'Ós* té lloc només mig any abans de la d'*El qüento de Nadal*, obra escrita —com hem vist al principi— per suggestió d'Adrià Gual amb la finalitat d'«inaugurar» el teatre d'infants a Catalunya. Curiosament, però, anys enllà, *Joan de l'Ós* s'ha incorporat feliçment al repertori del teatre infantil català amb un èxit i una acceptació indiscutibles per part de la mainada.

Pel que fa a Adrià Gual, l'estrena de l'obra de Mestres no quedà com una experiència aïllada, i el seu interès pel teatre infantil, com a autor i com a director, es posà de manifest altres vegades. En el primer aspecte, escriu *En Jordi Flama* per tal de col·laborar amb un projecte de «Teatre d'infants» iniciat per l'empresa del Teatre Romea. L'obra s'estrena en aquest teatre el 29 de gener de 1911 en una sessió que incloïa també *El titella pròdig*, de Santiago Rusiñol. Més endavant, Gual, entre 1918 i 1920, escriurà tres obres més per als infants: *Sabater sabaterot*, *La nit blava (nadalenca)* i *El millor del món*, a les quals caldrà afegir *Les forces de l'amor i de la màgia* del 1926.

Però encara hi ha una altra activitat d'Adrià Gual, aquesta com a director, que no podem deixar sense esment. Em refereixo a les sessions adreçades als alumnes de les escoles municipals de Barcelona a càrrec de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Només per fer-se una idea del nivell i l'ambició de l'empresa, heus aquí les representacions dutes a terme entre abril i agost de 1921: *El malalt imaginari*, de

6 Francesc Curet, *El arte dramático en el resurgir de Catalunya*, Barcelona: Minerva (Biblioteca de Cultura Moderna y Contemporánea), s.d., p. 340-341.

7 Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, Barcelona: Curial, 1985 (Biblioteca de Cultura Catalana, 58), p. 312-314.

Molière, al Palau de Belles Arts; *El sorrut benefactor*, de Goldoni, a les Escoles del Bosc de Montjuïc; *Ifigènia a Tàuride*, de Goethe, als Boscos de Villa Joana, i *Filoctetes*, de Sòfocles, a les platges de la Barceloneta per a les Escoles del Mar. Per copsar alguna cosa del que va ser aquesta experiència en directe no hi ha com contemplar tres belles i excel·lents fotografies d'una representació de *L'avi*, d'Apelles Mestres, el 1924, i que es troben reproduïdes a la pàgina 233 del llibre *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*.⁸

En tot el que hem vist fins ara no s'hi troba cap activitat que consolidi una programació regular de teatre per a infants. En aquest sentit, però, cal assenyalar un projecte més explícit i ambiciós en la notícia publicada el 2 d'octubre de 1915 en el setmanari *En Patufet* —que, de manera ininterrompuda, i amb gran èxit, anava apareixent des del gener de 1904—, i en la qual els responsables de la revista fan saber als seus lectors que han decidit d'intervenir de cara a aquell buit creant els «Espectacles Patufet». A fi de dur-los a terme, lloguen un teatre, l'Excelsior, i el 14 d'octubre inauguren l'experiència amb una sessió que inclou: titelles, una pel·lícula instructiva, una altra de còmica, pallassos i dues obres de teatre, *La presó de Xauxa*, d'Apelles Mestres, i *El vectigal de la carn*, de Manuel Folch i Torres. Aviat, però, una sèrie de problemes derivats del contracte obliguen a canviar de local. S'instal·len a la Sala Mercè, on el 14 de novembre estrenen *Jesús és nat o el bon rabadà*, de Manuel Folch i Torres. Altra vegada dissensions, ara entre els propietaris de la casa i els propietaris del terreny fan que, un bon dia, es trobin la sala tancada per ordre superior. Cal dir que l'èxit de públic hauria pogut garantir la continuïtat de l'empresa i que només els problemes esmentats van tenir la culpa que no pogués durar ni tres mesos.

De fet, no serà fins al 1920 quan s'arribi a l'inici d'una fita cabdal: els «Espectacles per a infants» del Teatre Romea. El seu triomf va ser degut, sobretot, gràcies a l'acció de tres fills molt ben lligats: un

⁸ Carles Batlle, Isidre Bravo, Jordi Coca, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona: Diputació de Barcelona-Àmbit, 1992, p. 233.

empresari, un autor i un escenògraf. Vegem, en síntesi, com es van arribar a trobar.

L'any 1916, els responsables del Coliseu Pompeia, un teatre del qual eren propietaris els caputxins i on cada any per les festes nadalenques representaven *El bressol de Jesús*, de Pitarra, considerant que aquesta obra resultava «antiquada» es van adreçar a Josep M. Folch i Torres per tal d'encarregar-li un text nou. El resultat, *Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús*, es va estrenar la vigília de Nadal del mateix any amb un èxit extraordinari. Si la gent del Coliseu Pompeia apuntaren a l'autor més conegut i de més prestigi entre el públic infantil per a la creació del text, tampoc no es van quedar enrere en relació amb els decorats, ja que van recórrer, ni més ni menys, que a Salvador Alarma, el màxim representant aleshores de la gran escola d'escenografia catalana.

Estimulat per un èxit tan esclatant, Folch i Torres escriví molt aviat una nova obra teatral, *La xinella preciosa o Galdric i Guiomar*. Va oferir-la a la gent del Coliseu, però no en podien assumir els costos de producció. Estimulat per Alarma, s'arriscà a constituir-se ell mateix en empresari i estrenà l'obra en el mateix local. L'èxit es repetí, però econòmicament resultà deficitari. Cal dir, però, que entre els espectadors que hi assistiren, l'espectacle cridà poderosament l'atenció de qui, al cap de dos anys, seria empresari del Teatre Romea, Josep Canals.

En aquest moment, 1918, l'empresari del teatre del carrer de l'Hospital era Evarist Fàbregas. De l'èxit de *La xinella preciosa* li n'arribaren notícies i decidí de presentar-la al seu teatre, anunciant que les representacions responien a la denominació d'«Espectacles per a infants». Tot allò que amb aquesta rúbrica es dugué a terme durant la temporada 1918-19, tant per part de Fàbregas com dels textos nous de Folch i Torres tingué un caràcter més aviat erràtic i poc definit i amb el risc d'anar-se'n aviat a l'aigua. Però la situació es va salvar a partir del moment en què Canals ocupà el càrrec. Des del primer dia, reconduí el tema establint una regularitat absoluta de programació: cada dijous (el mig dia de festa setmanal a les escoles) i cada diumenge a primera hora de la tarda, durant tota la temporada. Per altra banda,

Canals assumí sense por i fins a les darreres conseqüències l'enorme despesa que representava un tipus de teatre concebut en termes de gran espectacle: repartiment nombrós, abundància i complexitat dels decorats, riquesa de vestuari, músics... En definitiva, l'estrena de *La Ventafocs*, el 7 d'octubre de 1920, assenyala l'inici d'una aventura que, sense alts ni baixos, durà onze anys, només amb un canvi de local, de 1920 a 1925 al Romea i de 1926 a 1931 al Teatre Novetats. En tot aquest temps, el públic no fallà mai. Si l'experiència tingué un punt final va ser només per una sola cosa: s'acabà just en el moment en què Josep Canals decidí de plegar com a empresari.

Si bé ens hem de doldre de no poder disposar d'una edició assequible del teatre de Josep M. Folch i Torres, sí que en tenim un estudi seriós, exigent, acurat i admirable; em refereixo al llibre *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, de Xavier Fàbregas.⁹ El nostre autor hi és vist com el creador d'un gènere: la rondalla escenificada, i això ho dugué a terme «reelaborant un material pretèrit i autèntic que sentia viu a dintre seu i intentava viure com a imaginari. [...] Folch, quan escriu el seu teatre per a infants, retorna també a la infantesa, però hi retorna per a trobar-hi els contes que li arribaren per tradició oral. Aquest és l'ordit a partir del qual treballa».¹⁰ Xavier Fàbregas considera que el període central de l'activitat dramàtica de Folch i Torres comprèn quinze anys: de 1916 fins a 1931, dins del qual va escriure divuit rondalles escèniques. D'aquest total n'exclou *Les aventures d'en Massagran* perquè considera aquesta obra una novella d'aventures escenificada.

A manera d'aproximació al sistema creatiu de Folch i Torres, m'agradaria que ens miréssim una mica de prop la seva primera obra dins d'aquesta modalitat, *Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús*. El punt de partida és una situació real i actual. Una família de pagesos viu en l'angoixa de no saber res del seu hereu que, fa temps, va emi-

⁹ Xavier Fàbregas, *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, Barcelona: Millà, 1980 (Catalunya Teatral, Estudis, 3).

¹⁰ *Ibidem*, p. 30-31.

grar a les Amèriques seguint el somni de trobar-hi millors condicions de vida. Cap al final d'aquest pròleg té lloc el desitjat retorn. Podem, doncs, considerar-ho com una actualització en la vida quotidiana de la paràbola del fill pròdig. Però, a més, l'esdeveniment té lloc la nit de Nadal. Coincideixen, així, en el temps, el retorn del fill de la casa i la commemoració de la vinguda del fill de Déu del cel a la terra.

Després d'això, el salt del real al fantàstic vindrà donat, en aquest cas, per la via del somni dels rabadans de la masia, i, per al qual, abans, l'àvia, en començar a explicar el fet evangèlic en forma de conte, ja els n'ha subministrat, com si diguéssim, el teló de fons. És important de tenir molt en compte que Folch va voler mantenir el lligam amb les formes pròpies de la tradició catalana pel que fa a aquesta festa; és a dir, amb la manera com una comunitat ha anat fent seva una determinada història o llegenda. Recordem, en aquest sentit, la seva declaració tan explícita: «En escriure aquesta obra, més que els sants textos i les històriques referències, m'han fet de guiatge la bona olor de la molsa humida i del suro florit i l'encís de la clàssica caseta de pessebre.»¹¹ Al llarg de l'obra, la rondalla inventada per Folch es nodrirà i assimilarà amb tota naturalitat motius característics de la rondallística universal. Esmentem el dels nens perduts en el bosc com a punt de partida, i, al bell mig del viatge iniciàtic del Lluquet i el Rovelló, el del pacte diabòlic encarnat en el pastor Getsè que s'ha venut l'ànima a Satanàs.

Podem dir, doncs, que, tot i integrar elements de la rondallística universal, el relat bàsic és un invent del mateix Folch i Torres. Com a excepció, podem assenyalar el cas de *La Venta focs*, tot i advertir que no es limita pas a fer-ne una transposició escènica; allò que crea és una versió nova i personal del tema. Deixeu-me, encara, exposar un exemple del virtuosisme assolit pel nostre autor en l'ús d'aquests elements. En *El secret de la capsa d'or*, Folch manlleva per a l'«agressor» (en la terminologia de Propp) el nom d'un dels personatges emble-

¹¹ Josep M. Folch i Torres, *Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús*, Barcelona: Millà, 1992 (Catalunya Teatral, 167), p. 7.

màtics dels contes de Perrault, Barbablau, tot i que el tractament sigui diferent. Enmig de l'acció, aquest rei, condemna a mort tres personatges per haver-li robat les claus de la capsa. Però, abans d'executar la sentència, permet que Llibri blanc els conti una rondalla. Per retardar l'acompliment del fet, seran dues (inevitable, doncs, el record de Scherezade i la seva funció en el canemàs de *Les mil i una nits*). Quines són aquestes rondalles? La primera, *Ton i Guida*, dels germans Grimm (notem que Folch i Torres manté la denominació catalana dels protagonistes introduïda, com hem vist abans, per Joan Maragall). I la segona, la popular catalana de *La rateta que escombrava l'escaleta*. En la representació, mentre la noia feia els relats, els espectadors els veien a través de diferents quadres mimats en forma d'accions plàstiques. En definitiva, com escriu Xavier Fàbregas al final de l'estudi: «L'obra de Folch i Torres, com la de tot escriptor que transporta el seu món i l'elabora, es nodreix d'un material precedent i n'aporta un altre de nou. Aquesta és la riquesa de les seves rondalles antiquíssimes i noves alhora.»¹²

Les «rondalles escenificades» mereixen una consideració molt atenta en un aspecte concret que aquí només puc apuntar, però que, altrament, Xavier Fàbregas, en el seu llibre, analitza amb amplitud i perspicàcia. En resum, es tracta del fet que el nostre autor té una moral precisa que «es podria adscriure a la preceptiva formulada pel Sermó de la Muntanya, traslladada en el si d'una societat artesanal que ha iniciat només el procés de tecnificació».¹³ Folch s'hi sent tan segur i còmode que la pot «predicar» tranquil·lament adaptant-hi la seva matèria narrativa o dramàtica fins a incórrer en l'actitud «moralitzant» en el mal sentit de la paraula. Però, en emprar la rondallística, topa amb un gènere procedent de cultures i religions anteriors al cristianisme i que, en molts aspectes, li planteja problemes en relació amb les pròpies creences. D'aquesta manera, diu Fàbregas, «aquesta impotència de l'autor, que al capdavant respecta l'autonomia

12 Fàbregas, *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, p. 156.

13 *Ibidem*, p. 105.

dels ingredients que maneja, és allò que dóna diversitat a les rondalles i n'estableix una dialèctica interna». ¹⁴ En concret, els maldecaps se li plantegen a Folch, sobretot, quan es troba davant d'aquests quatre elements tan característics del gènere: els éssers extrahumans, els talismans, els conjurs i els encanteris.

Ara bé, una cosa és la moral d'una època, d'una societat, d'un grup o d'una classe, i una altra la moral de la rondalla que ha sobreviscut a les altres i es manté incòlume. Perquè no és cert que el món de la rondalla sigui el món de la fantasia, el somni i la llibertat oposat a un món real i opressiu, sinó que també té les seves pròpies lleis. En aquest sentit, considero pertinent de recordar algunes de les coses que diu G. K. Chesterton en tres dels assaigs que va dedicar al tema. ¹⁵ Segons l'escriptor anglès, hi ha una idea que travessa de cap a cap les rondalles i és que la pau i la felicitat només poden existir amb una condició. Aquesta idea, que és el nucli de l'ètica, és també el nucli de les rondalles. Tota la felicitat del seu món està suspesa d'un fil. El significat de la rondalla, diu més endavant, és que l'ànima es manté assenyada malgrat que l'univers estigui descabdellat i ple de meravelles. El problema que planteja la rondalla és: què farà un home sa en un món fantàstic? En les rondalles, l'univers embogeix, però l'heroi, no. Hi ha moltes més coses a dir, és clar, però del que es tracta ara és només de palesar que la qüestió de la «moral» en l'obra de Folch i Torres no es pot limitar al tòpic simplista, tan emprat per criticar-lo —justament, en alguns casos—, sinó que reclama una mirada neta disposada a examinar el tema en tota la seva complexitat. I, en aquest sentit, hem d'agrair a Xavier Fàbregas l'haver donat, amb honestedat, fermesa i competència, el primer pas.

Diguem encara alguna cosa sobre un altre aspecte bàsic de les «rondalles escèniques» del nostre autor: la seva espectacularitat. Per començar, llegiré algunes acotacions escèniques triades al volt.

¹⁴ *Ibidem*, p.106.

¹⁵ G. K. Chesterton, «Los cuentos de hadas», «Un cuento de hadas» i «La abuela del dragón», dins *Correr tras el propio sombrero*, traducció de Miguel Temprano García, Barcelona: Acantilado, 2005 (El Acantilado, 119), p. 363-377.

De *La Ventafocs*:

«Una flama petita llengoteja envoltant la nou com si la inflamés i la nou esclata en una explosió que destrueix la llar, fa caure el mur a bocins, i tot s'enruna, apareixent a la vista del públic, en mutació visible, un esplèndid jardí, ric de clarors i de colors, en el qual tot són flors. [...] Enmig d'aquest veritable núvol de flors hi ha una magnífica carrossa, amb molts plomalls i lluenteries, tirada per sis o vuit papallones-nenes.»¹⁶

D'*Els Pastorets*:

«Tot va de foc i flames. Tot és vermell i terrible. Es veu una renglera inacabable de grans calderes.» Més endavant: «La caldera esclata, obrint-se com una poncella i quedant transformada en una glorieta de flors, de dintre de la qual surt, radiant de glòria i de llum, Sant Miquel amb l'espasa flamejant. Davant el foro baixa un teló de flors. S'apaguen totes les resplendors roges i esclaten llums d'intensa claror.»¹⁷

D'*Una vegada era un pastor...*:

«És un bosc. Al fons les muralles del castell encantat. Una cascada de dos salts es veu davallar davant d'un riu que passa prop dels murs del castell i va a caure dins d'una torrentera fent molta remor. Per passar aquesta torrentera s'ha de passar per un pont o palanca, amb una barana rústega. [...] Es veu passar pel pont de la contrafigura de Guillemí. Seguidament avança Virgínia i, en ésser al mig, el pont es trenca i cau al riu la Virgínia, i la princesa, que anava al darrera, queda un moment penjada i també cau a l'aigua. Llavors en Guillemí s'hi llença i es veu en Tano que també s'hi tira.»¹⁸

D'entrada, sembla que llegeixis el text d'un guió cinematogràfic, o d'una obra teatral irrepresentable. I no era pas així. Folch tenia sempre molt clars els aspectes funcionals i mai no proposava res que no sabés per endavant que els seus escenògrafs no poguessin realitzar tal com ell ho demanava. Però la importància d'aquest element no és

¹⁶ Josep M. Folch i Torres, *La Ventafocs. Rondalla popular en tres actes dividits en set quadres*, Barcelona: Millà, 1995 (Catalunya Teatral, 286), p. 47.

¹⁷ Folch i Torres, *Els pastorets*, p. 61-62.

¹⁸ Citat per Fàbregas, *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, p. 51.

pas gratuïta, ni d'una ostentació de luxe pompós i banal. Una vegada més, Xavier Fàbregas és qui ens en dóna la clau:

«Folch pensa, potser, que l'adult pot enfrontar-se amb el fet teatral mitjançant un predomini de la funció lògico-auditiva, però que l'infant ha de poder captar la realitat escènica mitjançant un desenvolupament dinàmic-visual que supleixi el seu dèficit de comprensió lògica. I, sembla segur, aquest fet explica que les rondalles de Folch tinguessin tanta acceptació entre la mainada, però també entre les persones grans.»¹⁹

Pel que fa al resultat, em semblen molt escaients aquestes paraules de Teresa Rovira:

«Tot donava així, una impressió de dinamisme i, ahora, de meravella. Prop de quinze temporades de teatre infantil, amb la companyia —i els escenògrafs— de més prestigi de Barcelona, i amb sessió cada dijous i cada diumenge, constitueix una experiència que no s'ha repetit a Catalunya ni, creiem, en cap altre país.»²⁰

Pel que fa a això darrer, podem concretar-ho una mica més gràcies a les informacions que ens facilita Josep Miracle en la seva biografia *Josep M. Folch i Torres*.²¹ El nostre autor no arribà a aquest nivell de cop i volta. Li calgué superar un difícil escull assenyalat per Manuel de Montoliu en la seva crítica arran de l'estrena de *La llum de Jesús* i que coincidí amb l'opinió general. La considera «una obra híbrida que peca por exceso si se la dedica al teatro para niños y resulta bastante pueril para el teatro de personas mayores». ²² Segons Miracle, aquesta manera de procedir explicaria el fracàs dels intents de teatre per a infants assaïjats a París i Madrid (el «*teatro para niños*» de Jacinto Benavente).

Dèiem abans que l'equip Canals-Folch-Alarma havia canviat de teatre l'any 1926. Sembla, però, que al Romea no van renunciar —o no pas del tot— a seguir programant teatre infantil en el seu escenari.

19 *Ibidem*, p. 43.

20 Teresa Rovira, «La literatura infantil i juvenil», dins *Història de la literatura catalana*, dirigida per Joaquim Molas, vol. XI, Barcelona: Ariel, 1988, p. 440.

21 Josep Miracle, *Josep M. Folch i Torres*, Tàrraga: F. Camps Calmet, 1971 (Estudis Biogràfics, 1), p. 307-333.

22 *Ibidem*, p. 329.

Així es desprèn de la notícia que l'abril de 1929 hi tingué lloc l'estrena d'*El jardí meravellós*, obra en dos actes i sis quadres, original de Lola Anglada, i per a la qual, en paral·lel a com ho feia en els seus contes —autora del text i il·lustradora—, va fer també els figurins i els decorats. Val a dir que, abans, ja havia escrit dues obres més d'aquesta modalitat, *El rusc* i *La pedra dels miracles*, i que, a final del mateix 1929, en tenia enllestida una altra, en tres actes i set quadres, *Follets*.²³ Sabem també que un altre autor «de la casa», Carles Soldevila, estrenà una comèdia infantil, *Aventures nocturnes d'en Quimet i en Jordi*, al Teatre Poliorama, el 22 de novembre de 1934. Deixem el tema de la programació del Teatre Romea per a la investigació, però valgui aquí l'esment de la presència activa en el nostre terreny dels dos excel·lents i prestigiosos creadors de la nostra literatura.

Seguint el fil cronològic, seria tan fals com injust parlar d'un buit en els, com a mínim, vint anys posteriors a la guerra de 1936-1939. Allò que hi ha és una continuïtat fins i tot des dels moments en què les circumstàncies eren més adverses. Si poguéssim comptabilitzar la quantitat de representacions de teatre infantil en català en els escenaris de centres parroquials i altres menes d'entitats, potser quedaríem astorats. Perquè no només es tracta de quan es produïen d'una manera tan esporàdica com la de limitar-se a fer *Els Pastorets* per les festes de Nadal, sinó d'experiències com la de la Joventut de la Faràndula de Sabadell. Fundada com una extensió de la Congregació Mariana, des de 1947, representà setmanalment obres de teatre infantil —amb un repertori dins del qual Folch i Torres era l'autor predilecte— i, a més, a partir de 1951 va crear un premi anual d'obres per a infants. En 1967 podia celebrar ben merescudament els vint anys d'activitat ininterrompuda.

Deixeu-me també fer esment d'un exemple en l'àmbit del teatre professional. Pere Gener i la seva dona Elvira Jofre —la intèrpret dels vailets en les rondalles més importants de Folch i Torres en les estre-

²³ Vegeu Montserrat Castillo, *Lola anglada o la creació del paradís propi*, Barcelona: Meteora, 2000, p. 121-22.

nes del Romea i el Novetats des de 1924— crearen una companyia pròpia amb la qual van actuar per tot Catalunya i a Barcelona fins al 1964. Doncs bé, en el seu repertori el teatre infantil de Josep M. Folch i Torres hi estava molt ben representat.

El mes de setembre de 1961 es va publicar el primer número de la revista *Cavall Fort* dedicada als nois i noies. És una data valuosa i significativa en el difícil camí de recuperar els mitjans d'expressió i de comunicació propis, sobretot aquells que s'adrecen a públics més amplis. Així, en el cas de la revista esmentada, de bon principi només es podia comprar per subscripció. No va ser fins a l'agost de 1964 quan es va poder fer present als aparadors de quioscos i llibreries. Més endavant, l'any 1967, l'equip que la duia a terme es va plantejar la promoció d'espectacles per al públic a qui anava adreçada la revista. Som a les portes d'una altra de les fites cabdals de la història del teatre per a infants en català.

Per tal de dir-ne aquí alguna cosa, he pogut disposar d'un llibre de referència bàsica i ineludible, *El teatre de «Cavall Fort»*, de Joaquim Carbó.²⁴ No puc passar per alt el fet que una col·lecció tan seriosa, amb estudis del nivell i l'exigència com els que avui pot exhibir en els, aproximadament, quaranta títols publicats, iniciés el seu periple amb una obra dedicada al nostre tema. D'ella n'extrec les dades que resumiré tot seguit, malgrat que Carbó només hi faci la història-inventari dels primers vuit anys d'aquesta dilatada i fructífera experiència.

Els organitzadors van estructurar els muntatges en cicles bimensuals que oscil·laren entre cinc i vuit espectacles diferents cada un. No van crear una companyia pròpia, sinó que potenciaren les que ja existien en aquest terreny i n'hi van implicar d'altres, sobretot, de l'àmbit del teatre independent. Més endavant, a partir de l'activitat generada pels cicles van crear una xarxa de representacions que cobrís tot l'espai dels Països Catalans. Van poder comptar amb col·laboracions decisives; en primer lloc, la Junta de Propietaris del Teatre Romea que

²⁴ Joaquim Carbó, *El teatre de «Cavall Fort»*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre—Edicions 62, 1975 (Monografies de Teatre, 1).

va cedir el local per a les sessions matinals en condicions econòmiques especials, així com el personal del teatre. L'Ajuntament de Barcelona assumí la despesa dels anuncis dels cicles a la premsa diària i adquiria cent entrades per a cada sessió destinades als alumnes de les escoles municipals. Així mateix, cal esmentar les empreses i entitats que pagaven els programes de mà.

Altres aspectes que cal tenir en compte són, per una banda, que els crítics més preocupats per la renovació del teatre es van ocupar de cada estrena a la premsa. L'atenció constant del fotògraf Pau Barceló ha deixat un important testimoniatge visual de com es feien aquelles representacions. I, finalment, el clima d'interès pel teatre suscitat des de les pàgines de la revista mitjançant la seva presència com a tema de portada, articles de divulgació, peces curtes aptes per a representar a l'escola o en reunions de jovent i concursos.

Després d'organitzar i sistematitzar les dades facilitades per Joaquim Carbó, m'he dedicat a fer uns quants càlculs numèrics i he arribat als següents resultats: durant els primers vuit anys d'activitat, pels cicles de *Cavall Fort* hi van actuar 28 grups teatrals diferents. He comptabilitzat un total de 540 representacions que es distribuïen així: a Barcelona 189 (130 al Romea i 59 en altres llocs), als Països Catalans, 351 (324 al Principat, 14 a Menorca, 10 a la Catalunya Nord, 2 a Andorra i 1 a Mallorca).

Pel que fa al repertori, tot i que també va incorporar altres modalitats com l'animació musicoteatral, el mim, les marionetes i els titelles, es va centrar de manera predominant en l'anomenat teatre de text. Aquest, en el període esmentat, abasta un total de 54 obres que podríem classificar així: a) obres originals d'autors teatrals contemporanis, 22; b) adaptacions de teatre clàssic universal, 13; c) adaptació d'obres (no teatrals) clàssiques, 10; d) clàssics del teatre català infantil, 3; e) teatre estranger contemporani, 3; f) teatre espanyol contemporani (traduït al català, naturalment), 2; g) teatre clàssic català, 1. Permeteu-me d'afegir unes dades complementàries a l'esquema: en relació amb l'apartat a), els textos originals d'autors teatrals contemporanis corresponen a 20 autors diferents, tenint en compte

que dues de les obres van ser escrites en col·laboració per dos autors. Només 4 hi van estrenar més d'una obra (que, en tots els casos, van ser dues): Jaume Batiste, Joaquim Carbó, Joana Raspall i Josep M. Benet i Jornet. En l'apartat b), hi figuren: 4 comèdies de Molière, 3 de Shakespeare, 2 de Goldoni, 1 de Plaute, 1 de Racine, 1 farsa anònima francesa del segle XV i un drama de Schiller. Finalment, pel que fa a l'apartat d), les obres representades foren: *En Joan de l'Ós*, d'Apelles Mestres, *Les forces de l'amor i de la màgia*, d'Adrià Gual, i *El viatge prodigiós d'en Pere-sense-por*, de Josep M. Folch i Torres.

Seria bo que algú que pogués disposar de la informació i la documentació pertinents ens fornís ben aviat la història completa d'aquest capítol de la història del nostre teatre infantil.

Posaré punt final a aquest itinerari situant-lo en el Teatre Regina de Barcelona on tenim, des de l'any 1988, una programació de teatre infantil i juvenil estable, és a dir, de temporades senceres —de setembre a juny-juliol—, amb representacions per al públic tots els dissabtes i diumenges a la tarda, més les que es fan entre setmana concertades amb escoles. El teatre, dirigit per Agustina Solé i Riumalló, té companyia pròpia, La Trepça, que va ser la impulsora del projecte, però també n'hi actuen d'altres. L'empresa té la seriositat com a principi i la intenció de mantenir el llistó alt en tots els aspectes. És evident que el factor decisiu en la seva llarga i ininterrompuda trajectòria ha estat l'excel·lent resposta d'un públic entranyable i còmplice i que haurà d'agrair per sempre més a la gent del Regina, entre altres coses, la d'haver-los creat l'hàbit d'anar al teatre. És clar que, des de l'aspecte crematístic, això sol no permet de sostenir una empresa de tal envergadura. En aquest sentit, cal esmentar l'ajut institucional, sobretot de la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, així com també el patrocini d'una empresa comercial, Kit Kat de Nestlé.

El repertori és molt variat i va des d'obres clàssiques fins a contemporànies. En aquest darrer aspecte, cal dir que disposen d'un autor «de la casa», Macià G. Olivella, i que també han encarregat textos a altres escriptors com Jordi Díaz, Jordi Voltas, Xesc Barceló, Pep A. Gómez. Entre els espectacles del Regina, podríem remarcar: *Aladí* (1991); *El*

cas de la torxa olímpica (1992), de Macià G. Olivella; *La bella i la bèstia* (1998), a càrrec del director del Teatre Nacional de Sarajevo, Hadi Kurik; *Els tres mosqueters* (1999), en coproducció amb Focus. Recordem també la brillant i premiada participació, el 1993, al festival de Rostov amb *El cercle de guix*, dirigida per Carlo Formigoni.

Tinc al davant el programa del Teatre Regina per a la present temporada 2006-2007. Hi figuren vuit espectacles: un musical, *Cara, calla!*, un de marionetes de gran format, *Les tres bessones i l'enigmàtic Sr. Gaudí*, i sis obres de «text»: *La gallina dels ous d'or*, inspirada en la faula clàssica, *El malalt imaginari* de Molière; *Sherlock Holmes i el club dels pèl rojos*, de Conan Doyle; *El conte de Nadal* i *Oliver Twist*, de Dickens, i *El cavaller de la rosa*, de Macià G. Olivella i Alícia Serrat, sobre la llegenda de Sant Jordi.

El fet de poder acabar així la meva exposició resulta la prova més concloent d'haver-me referit a un fenomen que segueix ben viu i que, per sort, m'estalvia la dolorosa feina d'invocar el guariment d'un malalt o la resurrecció d'un mort. Així, doncs, voldria deixar ben clara la meva actitud. La revisió d'allò que ha estat i és un aspecte important del teatre infantil a la nostra terra no té res, per la meua part, d'evocació nostàlgica d'un passat millor i debolit, sinó d'afirmació i estima d'uns valors que encara avui es mostren operatius. Pot considerar-se significatiu també, em penso, del reconeixement de la vàlua i el pes específic d'aquesta tradició, el fet que el Teatre Nacional de Catalunya hagi inclòs en la seva programació d'enguany *Les aventures extraordinàries d'en Massagran*, de Josep M. Folch i Torres, en una adaptació de Joan Castells partint directament de la novel·la i no de la versió escènica del mateix Folch, i amb la qual ha reeixit molt bé a demostrar la viabilitat i la capacitat d'adaptació, d'actualització d'un clàssic.

Considero, en definitiva, que una mirada neta i sense prejudicis al passat i al present del teatre infantil a Catalunya és un bany poderós, eficaç i estimulants d'autoestima, motiu de joia dins d'un present gens amable i un esguard cap al futur ple de confiança.

PONÈNCIES

EL BOSC FRAGMENTAT I LÍQUID

Manuel Molins

A Maria Pérez i Ismael Blasco

1. Pluja de temes

Quan em van proposar de participar en aquest simposi, no acabava de centrar-me en el tema a tractar i em vaig plantejar diversos assumptes. El primer va ser presentar-los una petita història de la Sala Escalante de València que, com molts de vostés saben, porta més de vint anys dedicada exclusivament al teatre infantil. Em semblava que podia ser interessant veure què s'ha fet, com s'ha fet, quina ha estat la resposta del públic i quina la incidència real i les aportacions, o no, a la sempre difícil pràctica i reflexió sobre aquesta mena de teatre. Però, malgrat que el tema és ben viu, vaig creure que potser es tractava d'un assumpte massa historicista que probablement oferia un cert interès «acadèmic», però poques possibilitats per a la polèmica i la participació col·lectives d'on sempre se solen traure algunes intervencions, idees o reflexions interessants. I això em va fer descartar la possibilitat de parlar-los, ara i ací, d'aquesta sala valenciana.

Després, em vaig plantejar estudiar algunes col·leccions de teatre dedicades als infants i joves, especialment el Micalet Teatre de l'editorial Bromera, que aparegué el 1995 i on jo mateix he publicat algun text, però també vaig abandonar aquesta idea per diverses raons.

En tercer lloc, vaig sospesar el fet de presentar-los una comunicació sobre el premi de Teatre Infantil i Juvenil de Paterna (Horta Nord), del qual jo he estat jurat en totes les edicions fins ara, i on es presenten obres de tots els territoris de la nostra llengua (València, Mallorca, Eivissa, Barcelona...) per veure què està passant en la dramàtúrgia «textual»; però això tampoc no em va acabar de convèncer.

És a dir, considerava que hi havia molts temes i assumptes ben estimulants, però, a la fi, em vaig decidir per comentar-los algunes idees sobre la nostra realitat i la realitat del món dels infants, ja que tots, nosaltres i ells, ells i nosaltres, vivim immersos en aquesta mena de gran bosc fragmentat i líquid amb tot de trampes i fantasmes que sovint no ens deixen distingir les plantes i els bolets verinosos ni els camins i viaranys de sortida.

Com ja els vaig indicar, als organitzadors d'aquest simposi, potser la millor manera d'aprofitar el temps fóra comentar i debatre en profunditat el document de treball preparat pels professors Núria Santamaria i Francesc Foguet, però com que insistien que calia també escoltar altres veus, vull deixar-los clar que la meua intervenció no serà eminentment pràctica, contra el que sol agradar a la gent de teatre, que sempre demanem coses pràctiques i que ens puguen servir en la nostra lluita quotidiana; ni tampoc serà estrictament teòrica, sinó moderadament reflexiva. Potser la moderació siga prou immoderada, però, en fi, aquest és el propòsit. Només intente convidar-los a pensar sobre alguns aspectes a propòsit del teatre infantil i juvenil que considere interessants en el moment actual. No dic que ho siguem, sinó que a mi m'ho semblen. Així, doncs, aquestes paraules tindran i volen tenir una càrrega subjectiva ben assumida i inevitable, però una càrrega subjectiva oberta al diàleg per si és possible traure'n alguna idea de profit.

2. Maneres d'entendre el teatre infantil i juvenil

D'entrada, i sense cap ànim essencialista ni exhaustiu, potser caldria esbrinar una mica què solem entendre per teatre infantil i juvenil. Hi ha diverses respostes possibles derivades de la pràctica real de grups, educadors o professionals, però jo, és clar, només en reportaré algunes.

En primer lloc, hi ha qui considera que teatre infantil i juvenil és aquell que es fa per part dels adults, normalment professionals, pensant en infants i joves. Probablement és una resposta adequada, tot

i que de seguida ens obri a noves preguntes, ja que la «i» copulativa, «infantil i juvenil», ens presenta altres problemes. Vol dir que podem agrupar-hi sense més els infants i els joves? Que són equivalents? Que no tenen problemàtiques diferenciades i ben específiques? Alguns, fins i tot, parlen de teatre infantil o *familiar* com si aquesta «o» tingués un valor d'equivalència real, la qual cosa no és certa del tot, ja que, quan pensem en el teatre infantil, no podem pensar en la família sinó en l'infant. Tot plegat ens porta a plantejar-nos quina és la idea que tenim de la infantesa i de la joventut, cosa sobre la qual tornarem una mica després. Quin és el coneixement i la valoració que fem de les diferents etapes evolutives dels infants i amb quins criteris i perspectives ens posem a la feina, etcètera.

Per a mi, aquesta «i» copulativa que intenta relligar en un tot «teatre infantil i juvenil», és una còpula més que dubtosa perquè, primerament, els joves reals, preadolescents i adolescents, no volen ni sentir a parlar de res que soni a infantil. Després, perquè estableix un equívoc conceptual discutible. I, per fi, perquè la problemàtica i el món emocional dels uns i dels altres estan ben allunyats, encara que només es porten dos o tres anys de diferència. Que ningú li diga, a un nen d'onze anys, que és com el seu germà de vuit, perquè probablement es trobarà amb una reacció no gaire agradable. Amb tot, aquesta fórmula, «teatre infantil i juvenil» és l'expressió que fem servir habitualment, encara que no sempre sapiguem què volem dir o a què ens referim quan n'analitzem el sentit.

Una segona manera de respondre a la pregunta seria introduint una variació en el subjecte agent: teatre infantil i juvenil és el que es fa pels mateixos infants o joves amb l'ajuda d'un monitor, coordinador o professor. Això ha portat a la introducció d'alguna assignatura voluntària en les escoles, la creació de tallers i altres activitats, on els alumnes treballen les més diverses tècniques textuais i no textuais, corporals, vocals, rítmiques, objectuals... que solen cristallitzar en un petit espectacle per a companys, amics i familiars en determinats moments, ja siga per acabar el curs escolar, o bé per celebrar alguna festa especial. Jo mateix vaig desenvolupar diversos tallers d'aquesta mena durant

els anys setanta en diferents àmbits educatius: escola parroquial del meu poble, Universitat Laboral de Xest i alguns col·legis privats.

Especialment significativa va ser l'experiència en el Col·legi el Pilar de València. Es tracta d'un col·legi privat on la classe mitjana alta valenciana, més aviat alta que mitjana, envia els seus fills perquè els eduquen en un ideari religiós i conservador on els hi haja. Jo hi vaig anar perquè estava sense feina i una amiga em va demanar que la substituís. Disposàvem d'una sala ben àmplia, en un soterrani amb sòl de linòleum, bona il·luminació a base de fluorescents i finestres altes que ventilaven la sala i deixaven passar la llum matinal, un petit racó magatzem per guardar tots els materials de vestuari i objectes diversos; una bateria convencional i altres instruments de percussió més una cadena de música, etcètera. No hi havia ordinadors i altres tecnologies actuals, perquè encara no existien, és clar. Solíem barrejar tècniques de dramatúrgies no verbals amb altres de verbals, elements bàsics de la formació actoral —relaxació, expressió corporal, veu i vocalització...—, amb diferents tècniques i diverses modalitats de la improvisació: a partir d'uns estímuls sensorials o literaris, una paraula o un concepte, lliures o amb un objectiu definit, etcètera. De fet, la improvisació era l'eix de cada sessió. Durant un llarg trimestre, vaig proposar als alumnes que jugàrem sobre el món d'Edgar Allan Poe. Així que vaig preparar-los una selecció de contes i els els vaig passar. Cada setmana, dividits en grups i utilitzant les més diverses formes d'expressió, verbals i no verbals, intentàvem posar en peu un dels contes seleccionats. D'aquesta manera, obteníem moltes i molt diferents mirades sobre la mateixa base o matèria literària. A la fi de cada sessió, solíem comentar els aspectes positius, les dificultats, els problemes, les novetats i els avanços, etcètera.

Va ser una experiència molt interessant, de la qual encara guarde alguna carpeta de materials i, pel que sé, també hi ha alumnes que encara se'n recorden agradablement. De fet, un antic alumne que llavors tenia dotze o tretze anys, i que ara ja en té quaranta, em va enviar un missatge entranyable a través d'una amiga de Madrid. Treballaven en no sé quin ministeri, ella era funcionària i ell un càrrec polític del

PP. Un dia, comentant sobre València, va eixir el meu nom, i vés per on, l'home es va alegrar moltíssim i va recordar aquelles velles sessions amb Poe i altres propostes. Li vaig agrair el record, és clar, perquè, com diu la dita castellana, «amigos hasta en el infierno».

Però no totes les experiències van gaudir de tan bones infraestructures. Vull dir que, en la immensa majoria de llocs, no disposàvem de tants mitjans, perquè treballàvem en escoles de barri o parroquials, amb un alumnat de perfil econòmicament pobre. En conseqüència, també ens havíem d'enfrontar a unes realitats i problemàtiques personals i familiars ben diferents, així que ens calia buscar altres estratègies i mitjans per arribar a fer teatre, cosa que sempre complaïa molt els alumnes i les seues famílies.

Una tercera resposta que en la pràctica s'ha donat a la nostra pregunta sobre aquesta modalitat teatral és que ha de servir sobretot per *adoctrinar i/o formar* els joves i els nens. Es tracta d'una visió instrumental i moralística del teatre que històricament han fet servir les parròquies i els col·legis religiosos. Els jesuïtes, per exemple, utilitzaven molt aquesta fórmula del teatre per adoctrinar i moralitzar. Això no obstant, cal tenir en compte que la pedagogia renaixentista també utilitzava els diàlegs teatrals per a l'aprenentatge d'algunes matèries. Recordem, si més no, el mestratge de Juan Lorenzo Palmireno (1514-1579), humanista aragonés, que va mantenir una notable activitat teatral a l'Estudi General de València des de 1562 a 1578. El seu treball va ser estudiat per Henri Mérimée en el llibre *L'art dramatique à Valencia*¹ i, segons el professor Julio Alonso Asenjo, «el teatro escolar de Palmireno, como humanista y profesor de Retórica que era, tiene una función aducativa y docente y, secundariamente, propagandística y pragmática».² Amb tot, aquesta pràctica teatral va constituir «una de

1 Henri Mérimée, *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, 2 vol., València: Institució Alfons el Magnànim–Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985 (Estudios Universitarios, 12-13).

2 Julio Alonso Asenjo, «Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno», *Anejos TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, 1992, p. 2. <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/estudios/Palmireno.pdf>

las bases decisivas para el surgimiento teatral del siglo XVI».³ Per això, la Universitat de València li ha dedicat la sala de teatre universitari de la Facultat de Geografia i Història. Actualment, però, aquesta mena de teatre encara continua més o menys viu en certes festivitats tradicionals (*Els miracles de Sant Vicent de València*, entre d'altres), en les pràctiques pastorals d'algunes parròquies o en les activitats d'algunes colles d'amics on el teatre és també un instrument per cohesionar el grup, eliminar inhibicions o fer noves coneixences. Algunes vegades aquest tipus de teatre desemboca en la creació i consolidació de grups amateurs que busquen sobretot el plaer de trobar-se, reunir-se amb la gent del barri o la parròquia, i fer teatre.

Una quarta resposta seria la d'aquells que es dediquen al teatre infantil i juvenil amb una orientació bàsicament econòmica i com una eixida professional que no han aconseguit per altres vies. Així, per exemple, es dona el cas de grups que no poden atènyer una legítima estabilitat en el teatre d'adults i acaben en el teatre infantil i juvenil per crear-se un mercat a través del públic escolar o familiar, rebre ajudes de l'administració i realitzar produccions menys costoses i de menor risc i exigència estètica la qual cosa justifiquen amb arguments didàctics i pedagògics. Per a molta d'aquesta gent, teatre infantil i juvenil és sobretot una manera com una altra de guanyar-se la vida. Potser caricaturitze una mica, però, com sol passar, fins i tot en les caricatures més extremes, sempre hi ha quelcom de veritat. No seré jo qui jutge l'activitat o les opcions de ningú, però al darrere d'aquesta visió bàsicament economicista, em sembla que hi ha sovint una acceptació acrítica i un reforçament del fet de la piràmide invertida, de què tractaré tot seguit, al costat d'una visió estereotipada i convencional de la realitat psicològica, evolutiva i intel·lectual del públic, considerat infantil i juvenil.

La piràmide invertida. Sempre he cregut que el món de l'ensenyament, i per extensió també el món de la cultura i el teatre, funciona al revés. És a dir, cobren més i són més valorats els catedràtics d'uni-

³ *Ibidem*, p. 1.

versitat que els parvulistes i els mestres dels infants. Els catedràtics són al capdamunt de la piràmide del prestigi academicsocial, mentre que els professionals que treballen cada dia amb els infants són gairebé al darrer graó en una proporció gairebé inversa a la gran responsabilitat i transcendència col·lectiva, social i de futur de la seua tasca. Des d'un punt de vista estrictament quantitatiu, és més que evident que a les universitats, per més gent que hi vaja, sempre hi va una minoria, mentre que a l'escola primària i secundària, segons el nostre ordenament educatiu, està obligat a acudir-hi tothom. I els pares que no hi envien els fills són investigats pels serveis socials corresponents. Des d'un punt de vista qualitatiu, també resulta evident que les elits universitàries són certament necessàries. Però la resta, que no forma part d'aquestes elits, configura la immensa majoria social que sosté un país en totes i cadascuna de les seues activitats econòmiques, culturals, polítiques, esportives... Si volem un ciutadà solidari i creatiu, l'hem de formar, i això significa inversions. Per tant, és molt important que d'alguna manera aquesta piràmide invertida la posem a lloc. En bona lògica, donada la responsabilitat, importància i transcendència per a la cohesió, la bona marxa i el futur econòmic, polític, social, lingüístic i cultural d'un país, els parvulistes o els mestres de l'ensenyament primari haurien de cobrar més i tenir la millor consideració social possible. Però no és així. I no és així per diverses raons.

Perquè, malgrat tota la retòrica permanent sobre la importància de l'educació, l'ensenyament no es valora adequadament, i això és una realitat que ve de lluny, com podem comprovar, per exemple, si llegim la gran novel·lística del divuit i el dèneu. Pensem en el preceptor d'*El roig i el negre*, de Stendhal: es tracta d'un distintiu de classe, un adorn que només es poden pagar els rics, però l'important no és l'educació ni el mestre, sinó els diners que els permeten presumir d'educació i de tenir un preceptor...

A més a més, cal considerar també els eslògans del neoliberalisme extremat dels nostres dies que augmenten les diferències socials en compliment de la llei de la sostracció universal: a qui no té, fins i tot allò que té li serà negat.

També hi ha qui pensa que aquesta situació es deu al fet que infants i adolescents no tenen encara capacitat de vot. Però cal no oblidar que sovint són els fills qui orienten algunes decisions dels pares. Potser no el vot. Amb tot, tampoc no es resolen els problemes de les pensions més baixes o de la gent gran pobra, i aquests sí que voten.

Per això, em sembla que una raó fonamental està en el fet que la base de la piràmide interessa poc: el poble baix ha de continuar a baix. I això mateix sembla que accepten els qui sostenen una visió bàsicament economicista del fet teatral, o del teatre infantil i juvenil. Des del meu punt de vista, el teatre infantil i juvenil hauria d'estar tan ben atès, subvencionat i ajudat com el teatre per a adults. O més. Perquè configura les bases de l'imaginari col·lectiu. I això és realment molt important i va molt més enllà d'una opció estrictament professional.

Per altra banda, en aquesta quarta resposta o opció, hi trobem, o a mi m'ho sembla, una acceptació *de facto* de molts dels mecanismes conductistes i estereotipats que regeixen la majoria dels productes infantils per a la televisió, ja que, en efecte, buscant el resultat immediat, imiten els models estructurals, imaginaris i de participació posats en circulació per aquest mitjà. Així, ens trobem amb reedicions de pallsos, frases fetes, gags o personatges televisius..., de manera que, de vegades, veient alguns dels espectacles concebuts des d'aquestes premisses, es té la sensació que s'infantilitza i s'estandarditza més del compte la realitat complexa i viva dels receptors. Però un xiquet és un xiquet, i un adolescent un adolescent, no un idiota. En general, tenen la maduresa intel·lectual i emocional que els pertoca, d'acord amb l'edat i els coneixements, reglats o no reglats; i també amb les capacitats individuals i les possibilitats del seu medi social i cultural, coses ben elementals que sovint s'ignoren o es menyspreen per aconseguir un resultat fàcil i immediat.

Aquestes serien quatre maneres possibles de respondre la pregunta sobre què és el teatre infantil i juvenil. N'hi ha més, evidentment. I cadascú de vostés en podria donar una altra. Sobretot, la d'aquells que tenen un sentit quasi «vocacional» i realitzen la seua professió amb una gran exigència ètica i estètica.

Cal, però, subratllar que en totes aquestes maneres d'entendre o practicar el teatre infantil i juvenil es dona una pràctica molt variada de temes, estètiques i tècniques, des dels titelles purs a les combinacions d'actors i titelles, o bé només actors; combinacions d'actors amb noves tecnologies o mitjans audiovisuals, dramaturgies corporals i dramaturgies textuais, adaptació de contes tradicionals, ciència-ficció, etcètera. En totes elles, és clar, s'expressa una idea dels infants i els joves, del món que els envolta. Per això, tractarem de fer una ullada també al món en què vivim.

3. La flexibilitat d'un món inflexible

Per més que els valors individualistes s'estenen arreu, hi ha un fet evident: ningú és una illa. Ni Robinson Crusoe estava realment sol. El xiquet, doncs, com tothom, viu en una societat, una família, una escola, té uns amics i rep l'impacte dels mitjans de comunicació, de les emocions i els valors d'aquest univers que l'envolta i sovint el pressiona. Quines serien, doncs, les característiques bàsiques del món d'avui?

Després de les diverses guerres i postguerres del segle xx a Europa i Occident, ja siga la Gran Guerra, la Guerra Civil espanyola, la Segona Guerra Mundial o la Guerra Freda, entre tantes, hem passat de l'Utopisme amb majúscula, propi de l'herència racionalística i romàntica, a la societat de consum o la societat de l'espectacle que denunciaven els situacionistes (Guy Debord), fins arribar actualment a allò que alguns sociòlegs denominen la «societat líquida» (Zygmunt Bauman) o del «capitalisme flexible» (Richard Sennett), on el treball, les relacions i fins i tot l'amor han perdut l'«estabilitat».⁴ Un món definitivament i irremeiablement «fragmentat» (Enric Balaguer) on els valors

⁴ Vegeu, respectivament, Guy Debord, *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Buenos Aires: La Flor, 1974; Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2003, i Richard Sennett, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama, 2000 (Argumentos, 239).

que venien de la Il·lustració i les Revolucions s'han liquat, esmicolat o volatilitzat en l'aire inevitablement contaminat dels nous temps.⁵

En conseqüència, ens trobem en un territori aparentment de ningú, flexiblement inflexible, sense història, passat o futur, d'un presentisme clos, amb les perplexitats, angoixes i confusions que tot plegat genera. És com si la bona de la Caputxeta es disposés a portar el menjar a l'àvia, entrés al bosc com cada dia i, de sobte, tot el bosc perdés la consistència de la terra, els camins, les flors, les pedres, els matolls i els arbres. Fins i tot, el llop sembla ara un estrany animal aquàtic i mutant. Ella creu que es tracta d'un somni o d'un miratge, però no: per més que es pessiga la cara, no aconsegueix despertar-se, ja que tota aquella metamorfosi és ben real.

Especialment significatiu, a més, per a la nostra reflexió, em sembla l'emocionisme sense sentiments o les emocions de xoc, que denuncia Michel Lacroix, i la mala educació analitzada per Salvador Cardús.⁶

Segons Lacroix, avui en dia els sentiments perden valor i consideració a favor de l'impacte emocional, ja que els sentiments contenen una certa estabilitat i profunditat mentre que l'emotivisme es consumeix en el pur impacte de l'instant, la qual cosa ens portaria al predomini de l'hedonisme de l'immediat, l'èxit individual a qualsevol preu i la devaluació de les idees d'esforç, solidaritat, treball a mitjà o llarg termini, estudi... Tot això interessa ben poc al costat de la descàrrega instantània d'adrenalina que ens prometen determinats espectacles i activitats o de les sensacions tan fortes que ens ofereixen alguns programes de televisió amb els *reality* o els suposats espais d'investigació periodística on mares i fills, matrimonis, amics i col·legues, amants i examants es devoren i reciten totes les seues misèries, reals o inventades, sense cap mena de rubor ni pudor: el circ romà i el fulletó decimonònic es donen de la mà a un preu ben assequible per

5 Enric Balaguer, *La totalitat impossible (sobre la fragmentació en la vida actual)*, València: Generalitat Valenciana, 2006 (Biblioteca Valenciana).

6 Vegeu Michel Lacroix, *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*, Barcelona: La Campana, 2005 (Obertures, 17), i Salvador Cardús, *Ben educats. Una defensa útil de les convencions, el civisme i l'autoritat*, Barcelona: La Campana, 2006 (Obertures, 14).

amenitzar-nos les avorrides vetllades familiars asseguts en un sofà bevent cervesa, licors o refrescos i devorant fruits secs, galetes o bosses d'aperitiu sense parar. Pensem, per exemple, en els culebrots de després de dinar que no són, ni de lluny, tan excitants com els *reality* i altres programes afins. Si la problemàtica que allí es planteja es tractés amb un mínim de coherència i profunditat, serien intolerables i més d'un vomitaria o tindria problemes estomacals. Però no; aquestes telenovel·les ajuden a fer la digestió i molta gent s'hi adorm plàcidament. Són innòcues? Potser sí; però de fet contribueixen a configurar un imaginari, una visió del món i de les relacions humanes entre el tremendisme i la superficialitat digestiva.

Per altra banda, no cal dir que això té també una incidència en la situació de l'escola. Cardús, per exemple, en el seu llibre sobre la bona educació, planteja, entre d'altres, la qüestió de com fins i tot l'escola moderna i tots els moviments de renovació pedagògica dels darrers quaranta anys han aportat moltes coses d'una importància innegable, sobretot si tenim en compte la misèria educativa del franquisme, però també hi ha elements negatius a tenir-hi en compte com ara la destrucció dels referents d'autoritat: lluitant contra l'autoritarisme, s'ha caigut en una mena de tolerància familiar i acadèmica indiscriminada que provoca la dissolució de l'*auctoritas*, en el sentit etimològic del terme, que no ens ajuda a superar les dificultats objectives de l'estudi i les males maneres dominants. Així, per exemple, segons el darrer informe de l'OCDE, de setembre del 2006, el fracàs escolar supera ja el 34% en l'etapa obligatòria i el 30% dels alumnes abandona els estudis també en el mateix període. Tot això sense tenir en compte les dades del *bullying* i els atacs a professors, fins i tot per banda dels mateixos pares, o les dades sobre estrès infantil, depressions, hiperactivitat, anorèxia, bulímia, sobrepès... i tot un seguit de desordres emocionals amb què psicòlegs i mestres es troben cada dia.

No es tracta de recrear-nos en l'alarmisme de certs mitjans de comunicació, sinó de mostrar alguns dels problemes del món «líquat» i de treball «flexible» en què els xiquets i nosaltres vivim. Unes realitats que no podem ignorar si volem acostar-nos teatralment al seu uni-

vers ja que la suposada fi de les ideologies ens deixa cada dia més en braços de la ideologia del capitalisme impacient, el qual no només ho vol tot, sinó que ho vol ja.

Què hi podem fer des del teatre infantil i juvenil? Com respondre a la perplexitat, desorientació i confusió que tot aquest canvi de realitats i de valors socials i personals suposa? Evidentment, no hi ha fórmules màgiques ni solucions estàndards. Alguns reclamen la necessitat urgent d'un nou humanisme que amare tant l'economia com la vida social, escolar o política. Nosaltres, però, hem d'actuar des del teatre sense caure en la vella i estúpida pretensió de voler «canviar el món» que un cert tipus de teatre polític arborava com a consigna inevitable: «canviar el món» necessita de moltes coses més que el teatre, però el teatre pot col·laborar en la construcció d'un altre imaginari individual i col·lectiu, en l'oferiment lúdic d'una altra manera de veure, viure i riure la liquació i la inflexibilitat de tantes «flexibilitats» que ens amenacen.

4. Els viaranys del bosc o Caputxeta pot abraçar l'àvia

Segons Arcadi Oliveres, un altre món és possible. I és possible sense haver de recórrer als vells recursos «revolucionaris» que sovint, com ens mostren moltes històries recents, acaben enfortint el sistema que pretenen combatre o imposant-ne un altre de més inflexible encara. Tornaré després sobre el pensament d'Oliveres. Ara voldria arriscar algunes hipòtesis a tenir en compte en el nostre treball. Seran tres consideracions generals que potser ens ajuden a repensar el nostre afany dramàtic i la nostra pràctica del teatre infantil i juvenil: tres camins que potser ajudaran la Caputxeta a retrobar la casa de l'àvia i abraçar la persona estimada.

1. *Posar el públic infantil i juvenil en contacte amb les dificultats, l'esforç per sobreviure dignament i la duresa de la vida.* És a dir, no edulcorar, no maquillar, no amagar les realitats, sinó presentar-les amb un imaginari potent i adequat, tot oferint estratègies fictivals per superar-les i con-

tinuar endavant. Precisament aquesta és, segons Bruno Bettelheim, la funció primordial dels contes tradicionals.⁷ Si observem la major part d'aquesta mena d'històries, veurem com ben sovint ens presenten uns personatges infantils que cauen en algun parany o es troben amb dificultats, ja siga perquè s'han perdut o perquè s'han quedat orfes. L'orfandat és una de les situacions més dramàtiques en la vida d'una criatura, ja que perdre els pares és perdre també els punts de referència i seguretat que els garanteixen la continuïtat de la vida i la felicitat.

Per a Bettelheim, i sense entrar en cap tipus d'anàlisi formal, en tot conte tradicional podem diferenciar tres grans seqüències estructurals. La primera és la de la dificultat. No només se'ns hi plantegen els personatges, el temps i l'espai, sinó el conflicte base: orfandat, madrastres, enveges, mals tractes, pèrdues i desorientacions... tot allò que amenaça els infants. Pensen vostés en *La Ventafocs*, *Blancaneus*, *La caseta de xocolata* o el seu conte tradicional preferit. En la segona seqüència, assistim a les diverses estratègies que viuen els personatges per superar la situació dramàtica inicial. I en la tercera, recollim els fruits de les diferents estratègies seguides: la superació de les dificultats primeres, si hem fet servir una estratègia adequada, o el fracàs, si hem optat per una estratègia equivocada.

Sovint, però, ens trobem que la resolució sol ser fantàstica, tot i que ajustada a l'estratègia general: bastir la criatura de recursos imaginaris de supervivència i seguretat. El final de la Caputxeta, per exemple, és absurd i increïble per a una mentalitat adulta, però no ho és en absolut per al xiquet ja que ell no té una idea de la realitat i el fantàstic com la nostra. El xiquet hi percep una fórmula d'esperança, la possibilitat de sortir-se'n: si hi ha un llop, sempre hi haurà una manera de desfer-se'n. No està absolutament sol. I algun caçador (potser els pares, la família, els amics...) l'ajudarà a vèncer-lo. I això és el que més li interessa: l'oferiment d'un imaginari per a l'autoafirmació, la superació de les pors, la seguretat i les perspectives de vida i solució.

⁷ Vegeu Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1995 (Drakontos).

Així, doncs, el primer camí per temptar les eixides del bosc liquat, flexible i fragmentat seria acarar les dificultats, no emmascarar-les ni ocultar-les. Però em sembla que aquesta és una pràctica més difícil del que podríem pensar, ja que, de fet, tant a moltes famílies com a molts espectacles infantils i juvenils es tracta de presentar un món fàcil, bonic, amb herois que tenen el triomf a tocar de la mà. I els pares es queixen sovint que els fills rebutgen l'esforç i les dificultats...

Convé, però, tenir present que tot no depèn de la base literària i/o argumental de les històries i els personatges. Una vegada, vaig ajudar una amiga mestra amb un treball d'investigació sobre els contes infantils. Ella havia constatat que algunes alumnes d'origen gitano, i molt espacialment una nena de vuit anys, morena i grasseta, rebutjaven la lectura de certs contes. No els molestava la història, ni els personatges, ni el nivell de vocabulari o de sintaxi, sinó els dibuixos... No volien veure aquelles princeses rosses, magres i d'ulls verds o blaus que, seguint el model «bizantí», se'ls hi presentaven.

Per això, vam estudiar la incidència dels dibuixos i les il·lustracions en la configuració de l'imaginari corporal infantil, ja que en els contes, tradicionals o no, la descripció i caracterització literària sol ser irrellevant. Qui fixa les característiques corporals del príncep, la princesa, la bruixa, el bruixot, el drac o el dolent és el dibuixant o l'il·lustrador en general. I aquelles nenes no es veien reflectides en l'imaginari gràfic; ben al contrari: el rebutjaven no tan sols perquè, d'acord amb aquells dibuixos, mai no podrien ser les protagonistes, sinó perquè tenien la sensació que el seu color i els seus trets les posaven al costat de les bruixes odiades i d'altres personatges malvats, cosa que els produïa una certa angoixa i el rebuig corresponent.

Per causa d'aquest treball, vam visitar una exposició sobre més de cent anys d'il·lustracions de *La Caputxeta vermella* a la Biblioteca Nacional de Madrid. Va ser una exposició tan rica i documentada com divertida. Entre els molts motius d'estudi, ens hi vam fixar en l'evolució del cistell de Caputxeta. El cistell de les il·lustracions de la postguerra espanyola, per exemple, era immens, de forma que la nena a penes si el podia dur. Hi havia barres de pa grossíssimes, rastres de

xoriços i botifarres a vessar, botelles de vi negre... Per contra, el bosc de les il·lustracions actuals era com el jardí d'un xaletet en una urbanització discreta i el cistell com un «complemento» d'El Corte Inglés: tot ben fàcil i bonic, l'eterna primavera.

2. *Apropar els infants i els joves a les idees bàsiques sobre la complexitat del món.* Això em sembla un dels punts més importants per desfer tòpics i certes trampes ideològiques molt de moda actualment.

Segons el físic Jorge Wagensberg, en tot sistema complex es donen dos grans moments: un moment d'*adaptació* i un altre d'*autoorganització o catàstrofe*. L'*adaptació* representa la component ordinària i previsible; la rutina quotidiana dins d'unes solucions, mecanismes i formes de vida que constitueixen el nostre món, la nostra tecnologia i la nostra cultura en un moment donat. És un moment de seguretat i tranquil·litat. Per contra, l'*autoorganització o catàstrofe* és la component novedosa, que provoca la pertorbació de les seguretats anteriors i l'aparició de nous elements necessaris per constituir un altre període d'*adaptació*. La complexitat funciona així i, en conseqüència, la realitat és sempre una realitat canviant. Per això, cal desdramatitzar els canvis. Els períodes d'*autoorganització o catàstrofe*, contràriament al que podria semblar, no són gens catastrofistes. Alguns canvis poden ser molt durs, però els canvis no són dramàtics *per se*, sinó necessaris i inevitables.

En conseqüència, a més d'*educar* i enfortir els nens i els joves en la pràctica de la creativitat perquè coneguen i assumisquen la realitat dels organismes i les societats vives, cal que posem en joc diferents recursos teòrics, ideològics i emocionals en el món dels adults. És a dir, cal acabar amb els catastrofisme mediàtic, que a fi de comptes no fa més que difondre una visió estàtica, conservadora, aliena i contrària a la complexitat. Fins i tot, hi ha firmes periodístiques i mitjans d'informació que es diuen progressistes que mantenen una actitud ignorant de la complexitat. Perquè la complexitat ens obliga a mantenir una actitud oberta i utòpica. Però la utopia no està de moda. El món líquid i inflexiblement flexible se'n riu, de la utopia i els utòpics, pre-

dicant-nos, una vegada i una altra, que això són deixalles superades. Per contra, Wagensberg ens fa veure que sense utopia no hi ha ciència ni avanç. Una utopia en minúscula, és cert, però utopia al capdavant. Una utopia per impulsar-nos a buscar noves i millors solucions (*adaptacions*) d'aquelles que ara tenim o ens imposen. Una utopia feta carn de cada dia per evitar-nos triomfalismes estèrils, angoixes, depressions, immediatismes i presentismes que, al capdavant, no únicament ens aboquen a un consumisme i hedonisme poc gratificant, sinó que fins i tot ens fan ser un producte de consum més.

3. *Acostar els xiquets i els joves a la pluralitat del seu jo.* Fins ara, la visió del jo ha descansat sobre la secularització de la idea cristiana d'ànima i cos. I és aquesta bipolarització d'arrel escolàstica la que articula gairebé tot l'imaginari modern. Així, ens trobem amb figures com Quijote / Sancho, Faust / Mefistòfil, Jekyll / Hyde, o contraposicions com ètica / política, raó / somni, ciència / literatura... Però aquest esquema ja no ens val ni des del punt de vista del jo personal ni des d'un jo col·lectiu. Aquesta estructura, operativa i eficaç fins ara, ja no ens permet avançar ni pensar-nos adequadament perquè avui sabem que tots nosaltres som Quijote / Sancho, Jekyll / Hyde i moltes coses més. Per això, hem de passar del jo bipolar a l'assumpció d'un jo múltiple: cadascú porta en si mateix un idealista, un pragmàtic i un assassí; un professional competent, un pare de família modèlic i un violador. Ens cal, doncs, buscar nous imaginaris, noves històries i noves ficcions que possibiliten als xiquets veure's a si mateixos no com a Jekyll i Hyde, sinó com un tot multipolar més ric i complex: continuar amb la bipolarització del jo és perllongar un món d'interessos opressius i mantenir unes tensions col·lectives que només beneficien els més poderosos.

Es diu, per exemple, que la contraposició est/oest, típica de la Guerra Freda s'ha acabat. Però què fan el senyor Bush i tots els ideòlegs neocon? Ja que els components de l'esquema bipolar que els ha fet forts i rics ha periclitat, cal substituir-los per uns altres que els ajuden a mantenir la mateixa estructura de fons. Així, en lloc d'acceptar

un món multipolar molt més democràtic i real, inventen un eix del bé front a un eix del mal, un xoc de cultures, una guerra preventiva i una croada contra el terrorisme internacional. D'aquesta manera, volen perpetuar el seu predomini i el control de tots els recursos estratègics en una mena de nova guerra de les galàxies: un imaginari ben simple al servei d'uns interessos ben complexos.

Per això, si volem una estructura imaginària d'acord amb els reptes del nostre moment, cal començar a imaginar utòpicament un jo múltiple per a un món múltiple. El gran poeta Pessoa, entre d'altres, va començar a fer realitat aquesta exigència amb els heterònims: acabar amb la pesada càrrega de l'herència del jo bipolar de l'artista és també una manera d'infantar el món múltiple més democràtic i obert que els conservadors de totes les tendències i condicions es neguen a acceptar.

Hi ha qui considera aquest jo bipolar com un jo fragmentat i que la fragmentació és una característica essencial, inevitable, del nostre món, la nostra cultura i el nostre teatre més innovador.⁸ Així, per exemple, Enric Balaguer, professor de filologia catalana a la Universitat d'Alacant, assumeix que la caiguda dels grans relats del passat impossibilita una nova síntesi i s'imposa la fragmentació com un fet ineludible. Però, per la seua banda, el filòsof alemany Peter Sloterdijk ironitza sobre aquells als quals «alivia la tesis de que los grandes relatos ya no son posibles».⁹ I potser aquest «alleujament» (*alivio*) el troben en el fet de no haver de pensar en profunditat la situació real en què ens trobem i deixar-se endur inconscientment pels tòpics que ens imposa el relat dominant. O potser es tracta d'una «manca d'imaginació» per oferir respostes a la «fragmentació» de certes institucions concretes, com indica el sociòleg Richard Sennett, i creure que la gent pot viure orientada al gran relat del curt termini, la qual cosa és un parany de conseqüències doloroses perquè «la majoria de la gente

8 Vegeu Carles Batlle, «Dels usos de la fragmentació en el drama català contemporani», dins *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat*, Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 2005 (Actes), p. 177-193.

9 Peter Sloterdijk, *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*, Madrid: Siruela, 2000 (Biblioteca de Ensayo, 2), p. 21.

necesita un relato de vida que sirva de sostén a su existencia, se enorgullece de su habilidad para algo específico y valora las experiencias por las que ha pasado. Por tanto, el ideal cultural que se requiere en las nuevas instituciones [capitalistes] es perjudicial para muchos de los individuos que viven en ellas». ¹⁰

Més encara: tota aquesta teoria de la suposada fragmentació, plantejada des de diversos àmbits, em sembla un correlat ideològic, polític, artístic o dramàtic inconscient de la impotència de cert «progrèsisme» per assumir i pensar l'*autoorganització* del moment actual i per projectar un món diferent i veritablement alternatiu a l'embranchada de la dreta neoliberal i neocon que ens imposa la seua utopia econòmica, política, militar i mediàtica de la mundialització en què vivim. Perquè, com ens fa veure Arcadi Oliveres, aquest món de la utopia dretana no se sustenta en la fragmentació, sinó en la concentració: la tendència no és a la dispersió o fragmentació del poder i els recursos, sinó a l'agrupament de tots els mitjans de producció i control. Fins i tot, el control de les consciències i el lleure. Orwell i el seu 1984 han quedat ja molt lluny.

Ara bé, «és possible un altre món? Crec que sí.» —ens diu Oliveres— «I crec que, a més, és necessari davant l'accelerada degradació del nostre planeta. Vivim immersos en uns sistemes de relacions de poder, de control i de lligams que ens aclaparen cada dia. Tot un engranatge al qual ens hem acostumat i que acabem convertint en un bandera d'allò *inevitable*. Però, lluny del pessimisme més passiu, sóc d'aquells a qui agrada trobar notes d'optimisme, encara que cada dia rebem impactes negatius, encara que el canvi no sigui d'avui per demà. Però que hi hagi les intencions. Per aquí es comença i per aquí es continua.» ¹¹

Passivitat, impactes negatius... paraules que ja ens resulten massa familiars. És a dir, tot allò que ens descarta i afebleix en la persecu-

¹⁰ Richard Sennett, *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama, 2006 (Argumentos, 349), p. 11-12.

¹¹ Arcadi Oliveres, *Un Altre món*, Barcelona: Angle, 2006 (El Fil d'Ariadna, 20), p. 9.

ció d'un altre tipus de canvi, d'una utopia quotidiana que ens permeta plantar cara, desfer les trapes ideològiques i encetar una altra reflexió sòlida i lúdica sobre la realitat i sobre el jo que també voldrien reduir a «pedaços».¹² Perquè el jo múltiple ja no és un jo fragmentat, passiu, sinó la visió interior i l'impuls que ens permetrà acceptar un món multipolar i divers, a vegades contradictori i amb forces oposades, però no reduccionista i negador de la pluralitat que som.

En síntesi, *acarar les dificultats i no ocultar-les, maquillar-les ni emmascarar-les; apropar els infants i els joves a la realitat viva de la complexitat, i acostar el nostre públic a la pluralitat del jo*. Heus ací tres aspectes que potser ens ajudaran a retrobar els camins del bosc per on la nostra Caputxeta arribe al seu destí. Tres camins que em permeten resumir aquesta exposició en els següents viaranys:

- Acceptar els xiquets tal com són: no considerar-los idiotes, immadurs o perversos per principi. Ans al contrari, la immensa majoria respon a les característiques de maduresa intel·lectual i afectiva de la seua edat.
- Investigar un món propi, no deixant-se dur en els temes i les relacions amb el públic per un conductisme primari, inspirat en els èxits, les emocions de xoc i els impactes televisius o mediàtics.
- Guanyar-se la vida dignament sense buscar la rendibilitat econòmica en primer lloc. Cadascú té dret a viure del seu treball, però una cosa és guanyar-se la vida amb dignitat i una altra la visió bàsicament mercantil de l'espectacle per a infants i joves que s'està fent.
- Mostrar sense simplificar, ni sobretot «ximplificar». Sovint la liquació s'installa tant en tots els elements de la faula com en els usos lingüístics dels personatges: una llengua líquida no afavoreix el procés de normalització lingüística ni la maduració personal dels espectadors.

¹² *Ibidem*, p. 135.

- Propiciar les lectures dramatitzades perquè els xiquets coneguen els textos, els comenten i treballen, es facen la seua pròpia idea i la puguen contrastar amb la de l'espectacle que se'ls ofereix.
- Cuidar al màxim les produccions i reclamar tota mena d'ajudes així com una política que faça possible la inversió de la piràmide. El teatre infantil i juvenil ha de ser tan important, si més no, que el teatre d'adults. No només perquè aquest públic serà el públic adult de demà, sinó perquè ells són els ciutadans que hauran de sostenir i millorar aquesta societat en tots els aspectes, social, econòmic, convivencial, cultural, polític... En conseqüència, no s'hi poden tolerar polítiques febles: cal exigir a les administracions més coherència i risc, més contundència i un bon pressupost.
- Acarar la duresa sense defugir les dificultats ja siga exagerant-les o edulcorant-les: els contes tradicionals ens mostren algunes estratègies a seguir i molts nens es queden cada setmana sense pares per un accident de cotxe. Apuntar alguns elements sòlids o solidificants com l'esforç o la solidaritat sense cap mena de moralisme caduc i innecessari.
- Entendre i presentar la complexitat del món. Treballar la imaginació per trencar esquemes tòpics, desdramatitzant els canvis i apuntant cap a utopies quotidianes i sempre renovades.
- Incorporar les noves tecnologies que permeten uns espectacles multidisciplinars sense perdre la funció humanística bàsica del joc teatral.
- Contribuir a la construcció d'un imaginari del jo multipolar per a un món multipolar superant les fal·làcies de la bipolarització, la globalització economicista i la fragmentació.

Nota bibliogràfica

Alonso Asenjo, Julio, «Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno», *Anejos TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, 1992, p. 1-13. <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/estudios/Palmireno.pdf>
Autors Diversos, *Teatro para la infancia y la juventud*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2002.

El bosc fragmentat i líquid

- Balaguer, Enric, *La totalitat impossible (sobre la fragmentació en la vida actual)*, València: Generalitat Valenciana, 2006 (Biblioteca Valenciana).
- Batlle, Carles, «Dels usos de la fragmentació en el drama català contemporani», dins *Actes del I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 2005 (Actes), p. 177-193.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bauman, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2005 (Selecció de Obres de Sociologia).
- Bauman, Zygmunt, *Identitat. Converses amb Benedetto Vecchi*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2005 (Assaig, 12).
- Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1995 (Drakontos).
- Cardús, Salvador, *Ben educats. Una defensa útil de les convencions, el civisme i l'autoritat*, Barcelona: La Campana, 2006 (Obertures, 14).
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Buenos Aires: La Flor, 1974.
- Hernando, César de Vicente (ed.), *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, Hondarribia: Hiru, 1999 (Sediciones, 11).
- Lacroix, Michel, *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*, Barcelona: La Campana, 2005 (Obertures, 17).
- Mérimée, Henri, *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, 2 vol., València: Institució Alfons el Magnànim–Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985 (Estudios Universitarios, 12-13).
- Oliveres, Arcadi, *Un Altre món*, Barcelona: Angle, 2006 (El Fil d'Ariadna, 20).
- Rosselló, Ramon X., «Producció teatral privada i models actuals al País Valencià», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*, Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, 2005 (Actes), p. 379-402.
- Serrano, Àngela (ed.), *Acoso y violencia en la escuela. Cómo detectar, prevenir y resolver el bullying*, Barcelona: Ariel, 2006.
- Sennett, Richard, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama, 2000 (Argumentos, 239).
- Sennett, Richard, *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama, 2006 (Argumentos, 349).
- Simon, Adolfo, «Suszanne Lebeau: ¿Cómo se pueden decir a los niños cosas tan tontas?», *Primer Acto*, núm. 293 (abril-juny de 2002), p. 102-107.
- Sloterdijk, Peter, *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*, Madrid: Siruela, 2000 (Biblioteca de Ensayo, 2).
- Wagensberg, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona: Tusquets, 2003 (Fábula, 205).

DRAMATÚRGIA
AL PAÍS DE LES MERAVELLES?

Anna Roca

Quan vaig llegir *Alicia al país de les meravelles*, era jove i, com sempre (encara ara), m'agradava molt volar. Després de fer la lectura, vaig intentar trobar el meu país de les meravelles. Volia conèixer el conill que parlava, volia que tot el que no parlava parlés i que els que parlaven callessin.

Tenia una edat molt difícil, em molestava tot, i em vaig endinsar en el món de la lectura.

En aquest món, vaig trobar el meu país de les meravelles; era un món màgic, on jo podia ser el que volia: forta, intel·ligent, maca, elàstica, etcètera. Tenia uns tretze anys.

Vaig començar llegint novel·les, còmics, contes. La veritat és que els textos de teatre van trigar, ja que a la biblioteca no els vaig veure mai. Devien estar amagats en algun racó.

Un dia, un professor va tenir una gran idea: fer teatre. I ens va passar una obra per llegir. Ens va encantar, tant llegir-la com fer-la. Vaig descobrir el teatre i, com veieu, m'hi he quedat. Des d'aquell dia, la meva vida sempre ha girat a l'entorn del teatre, primer vaig estudiar teatre a Girona, més tard a Barcelona i, quan em semblava que ja tenia la tècnica, vaig començar a dirigir teatre amb nens i nenes.

Aquí vaig tenir el meu primer contacte amb la dramaturgia i/o amb els textos teatrals. I un problema que sempre he tingut és trobar textos de teatre. Obres amb contingut, històries amb sentit, obres clàssiques adaptades a l'edat.

En aquell moment, i encara ara, només hi havia dues col·leccions dedicades als textos teatrals. Sabeu quina és la solució per als professors? Intercanviar els textos.

Més tard, em vaig dedicar a fer teatre per a nens i nenes, i sempre m'ha agradat ser original amb els textos. Una part del meu text són els contes, i encara que sembla que n'hi ha molts, costa molt trobar-ne un d'aprofitable, amb sentiment i cos. Això també m'ha passat amb els textos teatrals, no he trobat obres amb prou sentiment i cos per poder-ne fer l'adaptació.

Per què no hi ha dramaturgs de teatre infantil o juvenil? Quin problema hi ha per escriure per aquesta franja d'edat?

Jo no en sé la resposta, però si em poso en el seu lloc, és obvi que tens molt més prestigi escrivint per a grans que per a petits.

Per què la meva companyia, de teatre familiar, no treballa amb un escriptor i fem d'autors nosaltres mateixos?

Una resposta seria que és molt difícil trobar obres de teatre per al nostre públic. Difícil trobar obres de teatre que s'adaptin a la situació actual del teatre familiar, ja que la majoria són obres de més de quatre actors, i la majoria de companyies són d'un a tres actors.

També hem de pensar que dins el teatre familiar hi ha diferents tipologies, diferents llenguatges: titelles, màgia, dansa... on tots treballen la dramàturgia.

D'altra banda, quan vaig demanar a un altre escriptor si podia treballar amb la seva obra, em va dir que sí, però sense tocar ni una coma. Ho vaig haver de deixar córrer; és molt diferent el llenguatge escrit del llenguatge teatral. Les obres escrites sempre necessiten una adaptació. Sort que tenim autors com en Jordi Sierra, que sí que ens deixa llibertat per treballar els seus textos.

He provat de treballar amb un escriptor al costat; la veritat és que m'hagués encantat. Reconec a cadascú la seva feina, i si en una obra hi ha un bon escriptor al darrere es nota en el llenguatge acurat, les frases ben construïdes...

Quin va ser el problema? La falta de pressupost; tornem a estar a la boca del llop. Sí, perquè quan creo una obra de teatre m'agrada que siguem un equip des del seu naixement, que l'actor, el director i l'escriptor treballin a la una, aquesta és la meva idea. Com més s'involucra la gent, més seu s'ho sent.

Dramatúrgia al País de les Meravelles?

En conclusió: m'agradaria treballar amb un dramaturg, sempre que conegués el meu llenguatge, i fes néixer l'obra de teatre amb mi. Que de la mateixa manera que per fer una producció tinc un director, un escenògraf, un dissenyador de llums... pogués incloure un dramaturg. Però, com a creadora, crec molt amb la feina de qualsevol creador, i no es paga amb quatre duros. Jo no sé quina és la solució; el que sí que sé és que les institucions haurien de creure més en el nostre producte, i també els mitjans de comunicació, perquè així els actors de teatre familiar no estaríem sols i començaria a canviar la visió que se'n té.

TAULA RODONA

ON SÓN ELS DRAMATURGS?

Pasqual Alapont, Pep Albanell,
Marta Albir, Joan Castells, Francina Gómez
i Maria Agustina Solé

» JOAN CASTELLS Comencem aquesta taula rodona. He quedat amb els ponents que estalviaré la lectura dels seus currículums, perquè, essent tants, menjaria temps a les idees. De tota manera, si tenen interès a explicar alguns dels aspectes concrets de la seva activitat, ho faran quan tinguin el torn de paraula. Hi ha: Pasqual Alapont, dramaturg i director del Micalet Teatre de Bromera; Pep Albanell, que és escriptor i dramaturg; Maria Agustina Soler, que és l'ànima del Jove Teatre Regina i de moltes altres coses; Marta Albir, que és la presidenta de l'Associació Professional de Teatre per a Tots els Públics, i Francina Gómez Ars, directora d'escena i vinculada a un dels centres de Granollers que es dedica amb molta força a aquesta activitat.

Bé, qualsevol persona que vulgui intervenir avui haurà de fer referència a les paraules magistrals de Manuel Molins. Jo volia dir modestament que el teatre per a un públic infantil i jove és més modern que la *playstation*, però ell no tan sols ho ha dit, sinó que ho ha argumentat d'una manera extraordinàriament lúcida.

M'agrada el títol de la taula rodona —«On són els dramaturgs?»— perquè ja hi inclou una certa dramaturgia. Anirem, ara, a la recerca del dramaturg, i jo he pensat tres pistes per donar als participants per veure si, finalment, trobem aquest ésser tan estrany i tan rar i tan poc freqüent que és el dramaturg de teatre infantil i juvenil.

La primera pista està en la seva pròpia trajectòria professional: si han fet teatre, si han escrit teatre, alguna cosa de dramaturgia deu haver-hi. Per tant, m'agradaria que ells, fent un repàs a la seva pròpia activitat, vegin com han plantejat les dramaturgies, perquè pràcti-

cament és impossible posar una cosa en escena sense que hi hagi el concepte de dramaturgia.

La segona pista és potser més teòrica: quan aixequem una pedra de teatre infantil, què volem trobar-hi a sota quan diem *dramaturg*? Una temàtica, un estil de posada en escena, un gènere, un determinat tipus d'escriptura? Per tant, quines característiques demanem a un dramaturg de teatre infantil i juvenil que no siguin les característiques pròpies d'un dramaturg?

I la tercera pista que els volia proposar és: a l'hora de buscar dramaturgs, hi ha problemes també socials? S'ha apuntat el prestigi. Hi ha prou diners per a totes les idees que es poden posar en un moment determinat en el món del teatre infantil i juvenil?

Bé, aquestes serien una mica les tres pistes que m'agradaria que ells, des de la seva experiència, ens puguin aclarir una mica, per si realment al final d'aquest col·loqui hem trobat el camí per veure on són els dramaturgs. Parlarà cada un dels tres temes d'una manera continuada, amb un temps d'uns deu minuts si pot ser, i després començarem l'intercanvi d'opinions entre ells, i suposo que entre vosaltres. Si us sembla, comencem per Pascual Alapont.

» PASQUAL ALAPONT La veritat és que no he pogut escoltar tota la ponència que ha dit Manuel Molins, encara que el conec de fa anys i sé que haurà sigut, com sempre, una exposició brillant, com ell és. També he escoltat les paraules que ha dit la companya que ha parlat després, i la meua primera intervenció supose que es podria estalviar perquè algunes de les coses que s'han esmentat jo també les he reflexionat, però atès que a mi m'ha costat de preparar el text mig matí i m'ha costat quatre hores de venir des de València —me n'he anat de Barcelona, m'he perdut, he anat a Vallvidrera, he estat rodant cosa d'una hora, i per les rotondes de Bellaterra, en fi, ho he passat molt bé—, com que llegir el text és tan sols cinc minuts, jo el deixo caure com la meua primera intervenció.

La pregunta que se'ns planteja en aquesta taula rodona —«On són els dramaturgs?»— em fa l'efecte que pressuposa, si no la inexistèn-

cia, almenys la irrellevància del gremi. No sé com és en altres literatures, però en una de petita com la nostra, i dic petita per la demografia, no per l'ambició, tendim sovint a plantejar-nos qüestions d'aquesta índole. I aquesta preocupació que avui posem en relleu ja l'hem vista en altres gèneres i en altres contextos temporals: «una generació sense novel·la», «un país sense crítica», etcètera. Ara bé, això no és cap consol, ni podem conformar-nos a dir que, com que no tenim la potència demogràfica de la Xina, les nostres manifestacions culturals, el teatre infantil i juvenil que ací ens ocupa, ha de ser per força reduït i irrellevant. M'agradaria poder capgirar la pregunta en positiu: què fan els nostres dramaturgs? Supose que alguna cosa d'això anirà apareixent al llarg de la taula rodona, però tampoc no és profitós que ignorem els problemes, molts dels quals s'evidencien en el document de treball molt exhaustiu que han elaborat els responsables d'aquest simposi, i que supose que tots coneixeu. És bo que fem una reflexió i una autocrítica des de tots els àmbits que tenen a vore amb la dramaturgia infantil i juvenil, justament perquè tenim la demografia que tenim, i el que en la meua opinió no ens podem permetre és renunciar a la qualitat.

Coneixem de sobres els entrebancs, fins i tot alguns són compartits per altres literatures molt més potents. La crítica, per exemple. Si ja les colleccions de teatre ocupen un lloc reduït als mitjans de comunicació, si la literatura infantil i juvenil és pràcticament inexistent, ens podem imaginar que en el cas de la dramaturgia que ens ocupa, que suma la condició de teatre i la modalitat d'infantil i juvenil, l'atenció és testimonial. La consideració social és nul·la perquè el món dels infants mereix poca consideració als adults, per dues raons bàsicament: els infants ni voten, ni tenen diners. Se'n pot deduir que els pares sí que en tenen, i bé que els comprem artefactes caríssims, però és que per regla general és un mite que els pares s'interessen per la cultura. Sí, en veu alta diuen que el teatre és important, que la lectura és important, però l'obra de teatre que veuen ells és el Barça-València, i la lectura que fan davant dels fills, *El Mundo Deportivo* o una revista de xafardeigs. Bé, però tot això ja ho sabem

i, de moment, no ens ajuda a saber on estan els dramaturgs infantils i juvenils, encara que sí potser a entendre a quina problemàtica social s'enfronten.

Què és per a molts pares el teatre infantil i juvenil? Una vegada, una dona que coneixia de vista, em va parar pel carrer al poble on visc i em va dir: «Escolta, tu fas teatre infantil, no?». I dic, mira, deu haver vist una obra meua o el seu fill n'ha llegit una... Tot cofoi, vaig dir: «Sí». I ella diu: «És que el meu fill fa vuit anys i volia que, si tu feies pallasos, en fi, si ens pots fer una obreta...». No ens enganyem, aquesta és la idea del teatre infantil que té molta gent. Però, si ells estan confosos, nosaltres no hem de caure en l'error. Fer festes és una manera de guanyar-se la vida molt honesta, però una obra de teatre és una altra cosa. Fins i tot el circ és una altra cosa. Lamentablement, aquesta confusió, aquesta desconsideració, me l'he trobada també en gent afí a la professió. Una vegada vaig escriure una obra de teatre infantil per a un grup, i devien quedar acceptablement contents perquè van voler que els en fera una altra, però aquesta d'adults. Quan vam parlar de diners, recorde que el productor em va dir: «Supose que deus cobrar més que per l'infantil.» Em vaig quedar parat, potser devia haver callat i m'hauria embutxacat la pasta, però és que no ho entenia. Per què ha de ser més barat, perquè és més curta? No necessàriament. Perquè és més fàcil de fer? A vegades sí i a vegades no, depèn de si trobes el que vols dir i la manera en què ho vols contar a la primera. I això pot passar en el teatre d'adults o en l'infantil, perquè els conceptes són abstrusos. També és difícil expressar la senzillesa.

Em preocupa que els dramaturgs no ens contaminem de tot aquest ambient i pensem que el teatre infantil i juvenil és «alimentari», i que per al públic que és, i pel que paguen, no cal que ens hi escarrassem massa. Aquesta actitud l'he vista sovint en la literatura infantil i juvenil, autors que pretenen fer una obra seriosa d'adults, pensada, elaborada, rigorosa, però que, perquè hi ha un mercat escolar que demana llibres, es llancen a escriure per a infants, rapidet, perquè els surt a compte, i amb el desconeixement absolut de les claus del gènere. Però no vull parlar d'intrusisme, no m'agrada. No sé si

cal ser un dramaturg professional per fer una obra de teatre infantil, però el que sí que és indispensable és que s'ha de treballar amb ambició, conèixer la tècnica i estimar el que es fa, i a vegades ni amb això te'n surts.

En la collecció de teatre que dirigesc, la Micalet Teatre de Bro-mera, ens arriben molts textos. No cal dir que n'hi ha de bons, i que publiquem, i d'altres que se'ns poden escapar o que no s'ajusten al nostre gust o a la nostra línia editorial. Al cap i a la fi, no ho podem publicar tot. Però el que volia dir és que, de tots els que llegim, fins i tot de molts que publiquem, només una mínima part compleixen amb els requisits del gènere. A vegades, ens arriba un text interessant com a teatre infantil, però descurat quant a la literatura dramàtica. Aquests són sovint com una mena de guió, amb acotacions de l'estil «gag de les cafeteres», «gag del mitjó», donant per suposat que el lector intuirà un joc que està en la ment del director o de l'actor, que és qui a vegades compon el text. L'obra s'escriu per a l'eternitat, no per a la nostra posada en escena. Moltes vegades aquests dramaturgs els diem que han d'escriure acotacions no pensant en els quatre focus que ells tenen, sinó en els climes i atmosferes que volen crear. Això a banda de ser més útil per al lector, és molt més suggeridor per a una futura versió. En canvi, en altres ocasions, ens arriben textos que es poden qualificar d'infantils però que amb prou feines resistirien el pas pels escenaris. Això és clamorós amb les adaptacions de contes infantils tradicionals, on d'una banda hi ha els diàlegs, i la narració se'ns embotix en la didascàlia. Però una ambientació narrativa i una tirallonga de diàlegs no fa necessàriament una proposta teatral. Quan tractes d'explicar-ho, alguns, entre els quals hi ha molts mestres que es dolen que no hi ha versions que s'adeqüen a les seves aules, addueixen que a ells sí que els hi ha funcionat, que els funciona molt bé, i com a exemple aporten vídeos on es veu un públic entregat que aplaudeix d'allò més. Jo també, quan he assistit a representacions dels meus fills, he rigut i he plorat d'allò més, encara que fóra una obra de diàlegs absurds, sense cap mena de ritme ni una mínima arquitectura dramaturgic. No voldria de tota manera fer conya dels mestres,

entre els quals hi ha excel·lents escriptors de literatura i teatre infantil, i pedagogs eficaços que han sabut transmetre l'amor per al teatre i han sabut aprofitar-ne les potencialitats didàctiques.

Però ja que parlem d'això, no sé si és per aquesta estreta relació del teatre infantil amb les aules, però moltes de les aportacions dramàtiques posen últimament l'accent sobre aspectes educatius. Als mestres, hom els exigeix que, a banda de les matèries de tota la vida —matemàtiques, llengua, història, ciència—, inculquen als infants i als joves coneixements sobre sexualitat, educació viària, multiculturalitat, prevenció de la violència, hàbits higiènics, gastronòmics, etcètera. No m'estranya, per tant, que hi haja la temptació, des de les aules, d'aprofitar l'avinentsa de sumar una cosa i l'altra, però també aquesta pressió es viu i es provoca des de les editorials, que estan, o estem, atentes a les expectatives del mercat. Ara bé, el problema per a mi no és la temàtica, sinó si això finalment és teatre; si no és simplement un discurs que es mira de fer empassar d'una manera més lúdica que, posem per cas, una conferència. Jo crec que no hem de tenir por d'aquests temes. Per què no es pot fer una obra de teatre sobre l'anorèxia o sobre el *mobbing*? Per què defugir aquestes problemàtiques que són vives en la nostra societat? Per què no parlar de les coses que afecten als infants d'ara? Crec que un dramaturg contemporani pot trobar ací una font d'inspiració magnífica. Naturalment que es poden fer adaptacions de contes tradicionals. N'hi ha de molt bones. Però la intervenció, quan es limita al maquillatge del llenguatge, és excessivament pobra. Per a mi, una versió moderna d'un conte tradicional no és afegir-hi «tronco», «depre», «superguachi», i que el príncep siga un «guaperes» amb un radiocasset al muscle. Al final, això produeix un efecte molest, i és que el missatge, que en essència no s'ha canviat, resulta grotesc i desfasat amb les maneres superficials d'ara. Total, que ens hem perdut la moral contextualitzada del conte clàssic i només hem guanyat l'aportació d'uns *gags* saineters.

No vull estendre'm més, però per acabar la meua primera intervenció voldria reprendre la pregunta que se'ns ha formulat: «on són els dramaturgs?». La veritat és que no ho sé molt bé, però sí que sé

on voldria que foren o que fórem. Confie que treballant, estudiant, formant-nos, investigant sobre l'imaginari infantil i juvenil. Quatre actors que s'ajunten no fan necessàriament un dramaturg; no és indispensable que un dramaturg infantil siga un actor, però per contra tampoc no crec que siga bo que un dramaturg es tanque entre les quatre parets del seu estudi o de la seua aula, que ignore la realitat dels escenaris, el món de la interpretació, o que fins i tot ignore la realitat de les produccions professionals.

» PEP ALBANELL La primera vegada que es van posar en contacte amb mi els organitzadors, quan vaig llegir la pregunta de la taula rodona, vaig quedar una mica perplex. A mi, que em sento un dramaturg i que he dedicat una part important de la meua feina com a escriptor a la literatura infantil i juvenil, quan em pregunten «on són els dramaturgs?», doncs estic a punt de cridar «aquí!». Però realment aquest crit sorgiria d'una manera bastant espontània, si surto de casa meua i dono una volta pels escenaris, pels teatres de Barcelona. I efectivament veig dues coses. Primera: tinc la sensació que, si camines pel camp i fots un cop de peu a una pedra, sortirà un dramaturg a sota. Em sembla que hi havia una dita castellana que deia que tots els espanyols duen una obra de teatre sota el braç, i això jo diria que és veritat en una part important.

Tinc la sensació, en el món on jo em moc, de gent que fa literatura infantil i juvenil, que hi ha molts escriptors que fan teatre o que estarien disposats a escriure teatre infantil i juvenil. O, en tot cas, que n'han fet i n'han deixat de fer. Aleshores, veig que hi ha teatres específics per a obres de teatre infantil i juvenil, i també hi ha, però menys, molt menys, alguna editorial que es dedica a publicar textos de literatura teatral infantil i juvenil. Però el que sembla que falta és que aquests tres elements, que existeixen pel seu compte, funcionin coordinadament. És a dir, jo m'he trobat un parell de vegades que han vingut grups de teatre i que m'han demanat una obra i que evidentment, al final, hem fet un espectacle tots junts, però també m'he trobat en el cas d'escriure textos que no he sabut què fer-ne.

Hi ha editorials que publiquen, que tenen col·leccions de literatura teatral: molt poques, i de teatre infantil encara menys. Però, en general, les editorials defugen el teatre. Us explicaré un cas personal que em sembla que és il·lustratiu. Fa molt poc vaig escriure uns pastorets moderns, uns contrapastorets, on la mare de Déu és negra; si era fugitiva al segle zero, ara seria una indocumentada, i els pastors, en lloc d'adorar aquest nen que neix d'aquesta pseudomarededéu, l'insulten: «fot el camp», «què hi fots aquí», etcètera. Com que la companyia d'aficionats que l'havia d'estrenar finalment no la va poder estrenar, i a mi em sabia greu, la vaig presentar a un premi, el Premi de Teatre Infantil i Juvenil de la SGAE, i vaig tenir la immensa sort de guanyar-lo. El premi comporta l'edició castellana automàtica en una editorial que es diu Anaya, en la col·lecció Sopa de Libros Teatro. Sabeu que Anaya, i si no ho sabeu us ho explico, té una delegació catalana que es diu Barcanova, que publica també una col·lecció catalana que es diu Sopa de Llibres, i jo vaig fer una oferta al director literari de l'editorial: «Escolta, aquesta obra es publicarà en castellà; a mi em sap greu que es publiqui abans en castellà que en català, perquè està escrita en català, ha guanyat el premi en català, doncs publiquem-la.» Em va dir: «No, no la volem publicar.» I li demano perquè. Diu: «Home, perquè saps què passa? El teatre no el venem, perquè si alguna companyia o alguna escola volen representar l'obra en comprar un exemplar, fan fotocòpies i ja està.»

Però Molins, en el seu extraordinari discurs d'aquest matí, m'ha donat una resposta que d'alguna manera ve a contrarestar l'opinió de les editorials: ensenyem els nens a llegir textos teatrals, i mireu que és fàcil. Jo, quan era petit, era un lector voraç, hi tenia una certa tendència, sobretot perquè la vista és més atractiva, captiven més els diàlegs que les descripcions. Al text teatral, la proporció és absolutament inversa al que hi ha a les novel·les: tot és diàleg i, de tant en tant, hi ha petites descripcions, més o menys riques, segons la qualitat de l'autor. Quan vaig descobrir que, en un text teatral, hi havia molt diàleg, molt més àgil, i em divertia exactament igual que llegint una novel·la, buscava textos teatrals com un desesperat, i no en trobava. Si les edi-

torials fessin una petita feina per intentar convèncer els agents pedagògics i culturals que llegir teatre és tan important com llegir novel·la, segurament editarien més obres teatrals. No totes les obres teatrals que s'editen són només per representar-les.

I la segona resposta me l'ha donat l'Anna Roca. Abans de pujar aquí a la taula, jo estava comentant que, cada vegada que assisteixo a un simposi, a una reunió, a unes jornades de treball sobre literatura infantil i juvenil, i es parla de teatre, em rebaixen la dosi, em rebaixen els components. Fa uns anys em deien: «Oh, si escrius una obra de més de set o vuit personatges, no podràs...». Fa dos o tres anys, em deien: «No, no, quatre o cinc.» Ara em diuen. «Tres, com a molt!». Suposo que, en el mercat, en aquests moments, hi deu haver literatura de les dues menes, obres de teatre pensades per ser representades per companyies professionals d'adults per a nens, i llibres, jo almenys en tinc un, pensats per ser representats per nens a les escoles. Però el que passa és que, és clar, són de més de tres personatges. A les meves obres de teatre, aquests pastorets que acabo de descriure, hi surten, amb veu, set o vuit personatges, i de figurants, trenta o quaranta. És clar, com uns bons pastorets, hi ha d'haver un bon elenc de diables, etcètera.

Respecte a dues de les preguntes que hi ha pendents, si l'autor de teatre infantil i juvenil ha de tenir unes característiques especials, jo tota la vida he considerat que la literatura, no ja el teatre, sinó la literatura infantil i juvenil, és un gènere que potser el seu tret diferencial no és en la temàtica, com sol ser normalment en els altres gèneres —ciència-ficció, policíaca, sentimental, d'aventures, etcètera—, sinó en unes determinades característiques dels textos. Però la veritat, i Pasqual ho ha comentat, la meva dificultat a l'hora d'escriure una novel·la per adults o una novel·la per a infants sovint només es diferencia pel fet que, si la novel·la per a infants té quaranta pàgines i la novel·la per a adults en té quatre-centes, trigo més temps. Ara, el rigor amb què t'has de posar a escriure, l'exigència és el mateix. Quan jo em poso a escriure, en l'època en què estic enmig d'una obra, no faig res més que viure en funció d'allò que estic fent, tant si és per a adults com

si és per a nens. No hi ha cap característica especial. És a dir: vaig a fer aquesta obra, i descobreixo que el format més adequat és l'infantil i juvenil. Aquí potser podríem discutir, perquè la literatura estrictament infantil sí que necessita una aportació professional concreta molt específica, però a mesura que ens anem acostant a la literatura ja per a joves i, finalment, a la literatura sense adjectius, les característiques desapareixen.

En la qüestió del prestigi, aquí sí que hi ha un petit problema. Suposo que hi deu haver uns quants autors que no es decideixen a fer obres infantils i juvenils perquè els pagaran menys o socialment la valoració és inferior. Però sortosament en la literatura catalana, la literatura que s'escriu en català, hi ha un ampli ventall d'autors disposats a córrer el risc que la seva obra, si es fa en el camp de la literatura infantil i juvenil, sigui si no obviada com a mínim valorada d'una manera lleugerament pejorativa. Abans, en la conferència inaugural, Lluís Calderer ens ha parlat que dos crítics d'una solvència contrastada —com diria Quim Monzó—, Fàbregas i Joanet de Sagarra, en el moment en què *Cavall Fort* va començar els Cicles de Teatre de «Cavall Fort», en parlaven, i no sols ells: recordo en Joan-Anton Benach que també feia articles. En aquests moments, en els diaris, almenys els de Barcelona, no sé si a València o a Mallorca passa una altra cosa, aquí pràcticament no hi ha crítica de teatre infantil i juvenil. Per tant, és que els crítics no valoren aquesta feina. Si no la valoren els crítics, vol dir que la majoria de la societat no la té en compte.

» MARIA AGUSTINA SOLÉ A mi em sembla que tot plegat és una mica el peix que es mossega la cua. Hi ha autors, hi ha companyies, hi ha crítics, hi ha públic, hi ha mestres, hi ha nens. El que moltes vegades ens falta és una comunicació entre els uns i els altres. Això ja ho ha dit algú abans que jo. No penso que, amb això, descobreixi la sopa d'all, ni molt menys. És evident que la crítica passa del tema del teatre infantil, però si recordem unes jornades que temps enrere, potser l'any passat, es van fer, també des de Xarxa, allà a Sant Andreu, va venir en Joan-Anton Benach i ens va explicar el perquè.

On són els dramaturgs?

Nosaltres, la companyia La Trepça, ja som una companyia antiga, farem trenta anys l'any que ve, i tinc crítiques dels primers anys. Jo penso que fins a l'any 1995 es van fer crítiques de teatre. De cop i volta, un bon dia, van deixar de fer-se. Per què? No ho sé, potser hauríem de fer una anàlisi de com s'ha anat desenvolupant el teatre des de l'any 1995. Ha anat endavant, han estat millor els espectacles, o hem anat patint un retrocés? Per què aquest matí, quan el primer conferenciant ha parlat de *Cavall Fort*, ens hem quedat aturats als anys seixanta? A mitjan dels setanta, cap al 1976-1977, hi va haver un gran ressorgiment del teatre infantil. Es van fer coses molt boniques i molt interessants. Moltes companyies treballaven amb el teatre infantil. Hi va haver —d'això ens en podria parlar molt bé Pedagogia de l'Espectacle, que va ser un dels artífex que va començar això, i després també «la Caixa» a les Escoles— uns moviments teatrals. Aleshores es feien espectacles d'una gran qualitat, no es miraven els actors que hi havia, potser perquè «la Caixa» pagava bé, no ho sé, potser sí, perquè em sembla que amb els caixets ens hem quedat estancats a l'any 1977.

» UNA VEU Pagava un 200% més que ara.

» MARIA AGUSTINA SOLÉ Del 1977 ençà, hi ha hagut poca diferència. Per tant, si fem un còmput del percentatge, és brutal. Hi havia dramaturgs que escrivien, companyies que treballaven... Hi va haver un gran ressorgiment i, des d'aleshores, excepte en comptades excepcions, que a més a més també potser han estat lluites molt personals dels que hem tirat endavant, la cosa ha anat com diluint-se.

Després ja hem entrat en el mercat aquest globalitzat en què ha valgut més, diguem-ne, la qüestió crematística del preu baratet; i que un espectacle si pot sortir per quatre amb cinquanta millor que no pagar-ne deu. Doncs, és clar, no és culpa de ningú, simplement les coses canvien i som mimètics, i intentem d'adaptar-nos... Per sort, l'any 1988, me la vaig jugar obrint una sala per a infants i joves i he estat bramant —fins avui en dia que encara bramo— amb les administracions («apa, estigues contenteta i vés fent»), i hem pogut anar

tirant. Avui puc fer obres de teatre amb nou actors. Però bé, no vol dir que jo sigui millor que una altra, potser he estat més batalladora o he estat en el lloc precís en el moment oportú, no ho sé, ara no voldria posar-me medalles ni treure'n a ningú.

Penso que és una feina de tots, i és una feina que es reflecteix en moltes realitats, i d'aquestes, cap no és absolutament la veritat. La veritat som tots junts: el que ha de fer un espectacle d'un actor i se l'ha de muntar ell i no pot buscar un dramaturg, perquè, a un dramaturg, li dius: «fes-me una cosa per un actor», i et diu: «tu estàs sonat», o fins jo que puc fer-ne per nou, perquè la meva realitat és una altra. I passant pel Teatre Nacional, que ara des de fa uns anys està començant a fer coses, i que es pot permetre els luxes que vulgui. Aleshores, és clar, totes aquestes realitats conformen la realitat del teatre infantil. Caldria afegir també uns subproductes, diguem-ne així, que circulen per sota i que van cobrint uns apartats, i aquests ningú mira ni quants són, ni com ho fan, ni si tenen dramaturg o no en tenen, simplement sobreviuen. I, per gran meravella, la gent que ho ha de comprar, que se suposa que són els mestres, que són els pedagogs, que són els que realment haurien de posar el llistó, ho compren.

Actualment, estem assajant *El malalt imaginari*, i l'altre dia va venir un company i em va explicar entre rialles que ell l'havia feta no fa gaire, i que tres actors feien tots els personatges i eren tres homes. Això es ven, hi ha algú que ho compra. Aquest també és un factor, un factor important en aquest batibull de teatre infantil que actualment tenim.

És fàcil de dir «on són els dramaturgs?». Suposo que els dramaturgs hi són, i estan disposats a treballar. Les companyies hi som i estem disposades a treballar amb els dramaturgs. Ja he dit abans, hi som tots, però potser cal aclarir totes aquestes coses. A mi, m'ha agradat molt el que ha dit Manuel Molins, que s'ha de ser agosarat, que el nen ha de tenir contacte amb la realitat i tal. Com s'insereix tot això en una societat actual superprotectora amb la infància?

Em permeteu que vagi endavant i endarrere, amb la pròpia experiència. Nosaltres vam començar treballant amb autors: Jorge Díaz, Cesc Barceló, Toni Rumbau, Jordi Voltas, Elisa Crehuet. Els espec-

tacles anaven bé per a l'estructura que teníem. Alguns eren d'encàrrec. Després, en una segona fase —és clar, amb trenta anys dóna per molt—, vam començar a treballar, inspirant-nos en un festival a què vaig assistir i on vaig fer contacte amb en Carlo Formigoni, els textos clàssics; vam fer *l'Aladí i la llàntia meravellosa*, la *Blancaneus*, seguint una mica les pautes, estudiant i aprofundint una mica Bruno Bettelheim. I bé, vam fer uns espectacles que tenien un cert punt d'agorament. Va ser esplèndid.

Després, vam fer una adaptació d'*El cercle de guix caucasià*, de Bertolt Brecht. Aquí, ja començàvem a tallar caps. Algun espectador, concretament a Madrid, va dir: «Esto no es para niños porque se corta la cabeza a una...». Era molt plàstic i no feria cap sensibilitat. I ens van començar a dir: «Compte, que talleu caps!». Encara érem l'any 1992-1993. Però és que, més endavant, el 1995, vaig fer el Volker Ludwig, el *Max i Milli*, que és un espectacle de l'any 1970 i parlava dels nens, dels pares que estaven separats, de la violència als carrers, de tota una sèrie de coses que a Alemanya les tenien molt presents. Vaig pensar que ja érem prou adults per pensar que els nens tenen pares separats, que van al banc de la plaça i potser els prenen el mòbil. Doncs bé, em van dir que això era violència i que els nens ja vivien prou violència, que a dalt d'un escenari no tenien perquè veure violència.

Aleshores, què pinta la societat en tot això? Quina mena de societat s'està muntant en la qual, el nen, el tenim en una formatgera tancat i quan arriba als divuit anys li obrim la formatgera i li diem: «Apa, el mundo es tuyo!». I no l'ajudem a desenvolupar una sèrie d'armes per poder anar sobrevivint en aquest món. Tot això cau i recau quan busques una obra de teatre. Què ha de dir l'obra de teatre, quines característiques ha de tenir? Doncs, no ho sé, perquè aleshores ja se m'hi afegixen altres conceptes. Sóc la productora, de vegades la directora, i a més a més la venedora; de vegades, és un atac d'esquizofrènia davant del mirall. «Oh, és que penso que ara estaria bé..., no sé, tinc ganes de dir això». Ah, molt bé: «I això que diré, és políticament correcte?». Perquè aquesta és una altra de les coses que també hem de dir. És políticament correcte? Ah, potser no és políticament cor-

recte. Quan al final sumes tot el que vols dir, la manera com ho vols dir, i, més o menys, si som sis a la companyia base, si podem dir-ho entre sis millor que entre nou, doncs clar, el més fàcil és buscar el dramaturg i dir-li: «Mira, ens agradaria tocar aquest tema i ens agradaria fer-lo d'aquesta manera».

Nosaltres, des de ja fa bastants anys, treballem amb en Macià Olivella; és una persona que escriu molt bé amb un llenguatge acurat. Si abordem el conte, li donem sempre la volta de manera que no ens limitem a dir «tronco» i coses d'aquestes, sinó que per a nosaltres adaptar-lo és donar-li unes pautes, que un nen d'avui en dia pugui entendre perfectament el paral·lelisme que es fa entre el conte i el que li pot interessar, i ho treballem des de la millor de les maneres. Que ens agradaria molt accedir a col·leccions de teatre meravelloses, en què hi hagués molt per triar i remenar? Però és que tampoc no hi són.

Potser, pel fet de disposar d'una sala, puc tenir més facilitat a l'hora de fer certes coses, però el problema és el mateix que el que té un actor, o que en té dos o que ho ha de fer amb tres. També val a dir que, des que treballo amb nou actors, he deixat de fer *bolos*. En fem molts pocs. Bé, és una manera d'assumir també el pas dels anys i la teva pròpia evolució, que també és una dada important. Vull dir, els programadors suposo que no tenen prou diners per poder pagar els nou actors; quan ho fas has de mirar que et càpiga la gent en una furgoneta. Al capdavall, el diner està al darrere de tot això.

És evident que les institucions s'omplen la boca i *patalegen* per fer veure que fan moltes coses, però a l'hora de la veritat, què són? Quin suport ofereixen a les companyies, a les distribucions, a la difusió? Com ajuden a les companyies els mitjans de comunicació? És una vergonya: ni se'n preocupen. Només els interessa el Nacional, els altres «estamos en el limbo de los justos». Si vols alguna cosa, pam!, paga, i amb això podràs tenir els teus cinc minuts de promoció. No ho sé. Des del meu punt de vista, des de la meua experiència, la realitat és aquesta, tots hi som, tots batallem com podem, i potser ens falten més punts d'unió, més opinions i anar enviant a l'administració moltíssimes decisions que hem pres conjuntament, i aleshores passar a les

exigències. Els mitjans de comunicació, com ens explicava Benach, no s'interessen per la cultura. Tots tenim raó i no la té ningú.

» JOAN CASTELLS Si em permeteu, com si fos un debat televisiu, una pausa per explicar-vos una anècdota sobre això del políticament correcte. Vam fer una prèvia de *Les aventures d'en Massagran* amb mestres per veure si ho compraven, i en tota l'obra només sortia una vegada la paraula «negre». Davant d'una tribu es deia: «Ho veig molt negre, això.» Doncs va haver-hi uns mestres que van protestar, i l'única argumentació que vaig tenir va ser: «Però fixeu-vos que ho diu el Pum, que és el gos». Llavors van dir: «Ah!, tens raó.»

» MARTA ALBIR Bon dia. Jo vinc en representació de l'Associació de Companyies de Teatre per a Tots els Públics, que vam crear ara fa sis anys aquí, a Catalunya, però també vinc en representació d'una trentena de companyies molt diverses, venint d'àmbits molt diferents. És clar, quan vaig rebre l'escript que ens van enviar —molt guapo, per cert, l'escript—, vaig pensar: si jo hi parlo, ho faré com a companyia. Per tant, vaig començar a fer elucubracions de l'estil de: «què deu pensar la gent de les trenta companyies? Ja sé que normalment les companyies ens escrivim el text de les nostres pròpies obres, però per què?». «Pot venir per un problema econòmic, per què?» Tradicionalment, sobretot les que portem tants i tants anys, la nostra companyia també ve de l'època de «la Caixa» a les Escoles, en la qual sí que és veritat que podíem fer uns muntatges amb cara i ulls perquè, entre altres coses, els escolars ens pagaven molt bé; no hi havia aquestes rebaixes que hi ha ara. Com que treballes per a les escoles, es veu que aquella obra, aquell dia, té menys valor. Aquesta és la realitat. És a dir, ens ho fem tot; no ens fem la furgoneta perquè segurament no rodaria, però ens fem els decorats, el vestuari, ens ho fem tot; per tant, dins del mateix *pack* cau la dramaturgia. Deu ser per això, dic.

La nostra companyia com a tipologia sí que és molt peculiar, perquè som músics amb voluntat de fer teatre. Vam començar així. Ara no se sap ben bé on acaben i on comencen els nostres espectacles: són de

teatre i música en directe. Per tant, com a companyia, érem un exemple poc vàlid, i és per això que volia parlar en nom de les trenta. És a dir que el que vaig fer va ser enviar el document de treball a totes les trenta companyies, perquè em diguessin el seu parer. I, com que som un col·lectiu una mica mandrós, els vaig fer tres preguntes, perquè els fos fàcil de respondre, que era potser el que pensava que més interessaria aquí. Les preguntes que els vaig fer són: «Us escriviu les vostres obres?», «El text de qui és, és propi, és vostre?» i «Per què?».

De les respostes, més que parlar molt jo, voldria que sentíssiu la veu de les companyies, perquè és molt variada, perquè som un col·lectiu així. Penseu que estem parlant molt de dramaturgia, per tant, hom pensava en obres tipus Folch i Torres, que no en fem ni un, però vull dir que no són obres que s'aguantin pel seu text, sinó per altres raons. És a dir, hi ha titelles, evidentment, hi ha teatre de text, hi ha músics, hi ha mags, hi ha espectacles de dansa. Som un col·lectiu molt variat. La importància del text potser és molt diferent d'una companyia a les altres. Per tant, també el que han contestat són coses molt diferents. No us les llegiré totes, en llegiré alguna i, a més a més, bastant a l'atzar:

«Normalment és nostre, encara que històricament hem fet servir textos i adaptacions d'altres autors. Moltes vegades ens basem en textos que no tenen forma dramàtica i els dramatitzem, i l'autor sóc jo mateix. També hem utilitzat textos d'altres autors.»

«Actualment, estem treballant amb guionistes professionals que ens assessoren, però sense perdre del tot l'autoria. M'agrada molt participar en l'elaboració del contingut i la forma d'allò que vull dir, i és de les parts més boniques de la meua feina. Encara que reconec que potser no en sé prou, penso que en el meu camp, el teatre d'animació de titelles, no hi ha obra dramàtica ni al país ni a l'estranger que em vingui de gust posar en escena. Sóc autor, modestament, de tot el que faig, per gust i per obligació. Aquesta faceta de la nostra feina penso que s'està posant en entredit, no se'ns reconeix com a autors. Encara que tenim les nostres obres enregistrades, no les publiquem.»

On són els dramaturgs?

«Poca atenció pel nostre sector dels diferents àmbits culturals, i públics i privats. Qui separa el gra de la palla? Qui li posa el cascavell al gat? Amb quins criteris? Han deixat el sector a la inèrcia de la demanda del mercat i tenim el resultat a la vista. No podem començar a construir carregant-nos el que hi ha, com s'està fent. Em sembla que la gent que treballem i tenim un número d'actuacions suficients per tirar endavant el nostre projecte ens mereixem una mica més de respecte després de tants anys d'ofici; més de trenta, en el meu cas. Respecte per la feina feta i pel nostre públic, el que hem tingut i el que encara tindrem. Això és el que demano.»

En tots els escrits, notareu que som gent que hem hagut de lluitar sobre això que s'està dient. És a dir, l'Agustina ha dit que en el Teatre Regina poden fer obres de nou actors; un exemple pràctic, la nostra companyia ara fem un muntatge amb sis: ens treu la son i no ens toca la pell als ossos pensar què en farem d'aquest espectacle perquè el caixet que hem de posar no sabem si ens el podran pagar. És un repte, perquè ens sentim tant per tot arreu que les companyies no arrisquem que ho estem fent. La trista realitat és aquesta, ens movem amb uns caixets que no ens permeten fer moltes coses, i llavors som gent que ens ha endurit una mica la professió. Per què som sis? Som els que cabem a dins d'una furgoneta. És que, a més a més, si fóssim més de sis, hauríem de portar un altre vehicle. És a dir, no és un mica el perquè, però podria ser un perquè. En el nostre cas no és així, però és la trista realitat. La part econòmica, en els nostres muntatges, és molt important, molt.

En el camp de la dramaturgia, a més a més, ens trobem, i no sabem per què passa, però això passa només a Catalunya... Sabeu que la manera de cobrar que tenen els dramaturgs, o els fas l'encàrrec i els pagues, o després una altra manera, que seria l'òptima i la que està establerta a la nostra societat, que és a través de la Societat d'Autors, és a dir, un tant per cada vegada que es representa. Per tant, el risc és compartit per la companyia i l'autor. Surts de les fronteres de Catalunya i els drets d'autor es paguen d'una forma normalitzada. Dins de Catalunya, a més a més, se'ns suma aquesta problemàtica. Aquest funcionament no està engranat, no acaba de funcionar. I ens sentim

una mica en la necessitat de dir-ho, perquè ens ho han comentat moltes companyies; és un dels problemes que també patim.

El que passa és que, com que la gent que en vivim acabem fent els nostres textos, perquè la immensa majoria estem en el parer que a l'hora que fem la construcció del nostre espectacle, com que normalment creix a partir d'una idea del que volem fer i del que volem dir, ens és més fàcil fer els textos nosaltres mateixos que encomanar-los. No som tots, eh? Perquè l'exemple després és la Francina que la seva companyia sempre ha treballat al costat de dramaturgs, però en la immensa majoria de les companyies ens passa això. Una de les coses que hem sentit avui, que recull el document de treball, de fer servir dramaturgs de renom, que en realitat escriuen per adults i, de tant en tant, fan una incursió en el nostre camp, ens trobem amb textos escrits que potser són molt macos, però que el contingut queda molt apartat de la realitat, com ens ha explicat Molins. Aquesta és la sintonia en què estem més les companyies que treballem en el sector, dins de la nostra associació; cal tenir en compte, però, que actualment hi ha unes tres-centes companyies que actuen al país i que són les que donen la imatge del sector.

Nosaltres, com a associació, estem intentant que els referents siguin, no tan sols les trenta que estem aquí, perquè tothom és lliure de ser-hi i n'hi ha moltes de molt bones que no hi són, en la nostra entitat, Penseu que, en la immensa majoria dels actors que formen part de les companyies de la nostra associació, si no hi ha mestres, sí que hi ha especialistes d'haver treballat molt al costat dels nens, amb treball directe. És a dir, que quan nosaltres muntem les obres, no tan sols mirem si és bonic el text, sinó que també tenim present si globalment és el que volem transmetre, i que hi ha moltes formes de transmetre-ho: no tan sols amb el text, sinó també amb la imatge (dansa, màgia, titelles).

En resum, les companyies ens fem el text perquè el volem fer i disfrutem de fer-lo i perquè és una de les coses que ens fa créixer dins de la companyia. Jo penso que queden moltes coses al damunt. L'altre dia el Carles, que és el meu company, que havia treballat amb U de Cuc, em recordava parlant del tema, perquè és una cosa que l'hem deba-

On són els dramaturgs?

tuda molt entre les companyies, que ens sentim una mica Molière o Shakespeare, però que en realitat no estem fent res que no s'hagi fet tota la vida. He anomenat dos dels grans, però hi ha molts grans dramaturgs que es feien les seves pròpies obres per representar-les ells mateixos. Voldria acabar amb la frase, que va ser dita per en Francesc Alborch, el director dels U de Cuc d'aquella època: «No sóc Molière, però faig el que puc.»

» FRANCINA GÓMEZ Jo penso que els dramaturgs hi són. I això és una mica el que us vull explicar a partir de l'experiència de la nostra companyia, que hi hem treballat. Nosaltres, des de l'any 1995 —que va ser quan va néixer Tàbata Teatre—, hem creat cinc espectacles, i tots ells han nascut d'encàrrecs que hem fet als dramaturgs, a partir d'una idea que nosaltres també els hem donat: una mica, doncs; «mira, ens agradaria treballar a partir d'aquest tema, o de l'altre... » I, de vegades, depèn del dramaturg, hem treballat conjuntament, i de vegades no. Altres vegades el dramaturg, a partir de la idea, ens ha donat la proposta. Un cop acabada la feina, nosaltres els hem pagat religiosament, i no els hem demanat: «Escolta, que és un espectacle per a tots públics, ens ho faràs més barat?». No, perquè considerem que és una feina equiparable, com si escrivissin una obra per a adults. I això penso que també ho hem de tenir en compte. Aquests autors amb els quals nosaltres hem treballat, n'hi ha que són coneguts i d'altres que no. Us en podria citar alguns, com ara Xavi Companys, Ignasi Roda, Eulàlia Canal, Jonay Roda, Pere Fullana. La majoria no té res publicat, vull dir que no trobareu cap llibre seu en una llibreria, però sí que té un gran nombre d'obres de teatre infantil i juvenil escrites a casa seva. Alguns d'aquests dramaturgs que us he citat i d'altres que també hem tingut han sortit a partir de centres d'ensenyament de dramaturgia com poden ser l'Obrador de la Sala Beckett o l'Institut del Teatre. Per tant, jo no puc dir que no hi hagi dramaturgs i, a més a més, la prova és que, en aquesta sala, en aquesta taula, n'hi ha. Només penso que cal buscar-los. De tota manera, és clar que no en sobren, vull dir que en falten, que en necessitaríem més.

Per això, m'agradaria posar a sobre la taula tota una sèrie de preguntes que serveixin de reflexió i col·loqui. Aquestes preguntes tenen molt a veure amb la SGAE, que és la institució que penso que pot també ajudar-hi, a part d'altres, com ha dit l'Agustina. Les meves preguntes serien una mica les següents. Primera: què es podria fer per tenir més dramaturgs a l'abast de les companyies? Segona: creieu que la SGAE hauria de fer més difusió, més premis —sabem que hi ha un de premi de teatre infantil, però jo en reclamo més—, i més ajudes per fomentar autors? Tercera: creieu que ajudaria de tant en tant fer lectures dramatitzades per descobrir nous contes, noves obres infantils, a partir dels centres d'ensenyament de dramaturgia que abans us he citat?

Evidentment, totes aquestes preguntes són una mica també per contribuir al debat. Penso que, d'això, no se n'ha parlat i que estaria bé esbrinar com podem engegar tot aquest tema de nous dramaturgs. La quarta pregunta és: seria bo poder tenir un programa especial a TV3 o al Canal 33 en què es pogués fer entrevistes als dramaturgs, i es pogués fer difusió de les seves obres? Una mica també va això amb el que deia l'Agustina, que no ens fan cas. La cinquena, que també s'ha dit però que m'agradaria tornar-la a repetir, i que penso que també és un puntal important: per què no hi ha crítics? Jo, que fa anys que m'hi dedico, no ho entenc. Per què hi ha crítics per a adults, per anar a veure espectacles per a adults, i no n'hi ha per a infantils? Realment, som la part més baixa, per dir-ho bruscament. Quin és el motiu?

I, per últim, i una mica això també ve a partir d'allò que la Marta ha dit amb el tema dels drets d'autor: creieu que si es cuidés igual com es cuiden els dramaturgs per a adults amb el tema dels drets d'autor seria una altra cosa? Ja sabeu que els drets d'autor en l'infantil, com ha dit la Marta, aquí a Catalunya està fatal. Nosaltres, per exemple, quan hem anat a actuar a fora de Catalunya, no hem tingut cap mena de problema. El dramaturg ha cobrat per la seva funció, i aquí a Catalunya hi ha molts llocs que ens truquen i diuen: «Escolta, que has fet tres funcions a tal lloc, i aquí no apareixen per enlloc». I, a més a més, llocs públics, que això és una de les coses que jo no sé si també pot influir a l'hora d'abordar el tema dels dramaturgs.

» MARTA ALBIR Un incís. En moltes coses, em sembla que les companyies sintonitzem molt amb en Molins, perquè tot el que ha dit és bastant pel camí per on anem les companyies que formem part de la TTP. Si més no, és que sortir de Catalunya també vol dir que els caixets es doblen i a vegades tripliquen. De Catalunya, no estic dient d'Espanya. És clar, aquí patim, estem molt enfaixats econòmicament, i anem a mínims per a tot. Però jo el que abans he volgut reflectir és que les companyies ens fem el propi text de les nostres obres per voluntat. Si no, busquem els autors a sota les pedres, perquè la gent te'n parla, però també et comenta la dificultat que hi ha de poder donar i pagar el preu que tenen els autors.

Quant al tema dels autors de renom, és una cosa que ens passa i això la gent que treballem molts anys en aquest sector ho sabem: tot d'un plegat vivim en el món dels adults, fins que un dia per naturalesa ens casem i tenim fills, i tot d'un plegat te n'adones, que hi ha els nens, quan tots hem estat nens i la societat passa per aquest procés sempre. També ens passa amb els ajuntaments. Tot d'un plegat el tècnic de cultura que no ha volgut mai programar teatre per a tots els públics, se n'adona, que existeix, perquè ha tingut fills i comença a programar-ne. Però de sobte el fill li comença a fer futbol, perquè ja té onze o dotze anys, i deixa de programar-ne. Això ho hem vist, és veritat o no? Això passa. Doncs, imagineu-ho, això que ens passa amb les institucions públiques, ens passa a tot arreu. Hi ha autors que treballen per a adults i tot d'un plegat descobreixen que existeixen els nens, perquè els hi han d'explicar contes a casa, que és la seva professió —jo suposo que és per això que hi ha obres de teatre escrites per escriptors d'adults, que passa això, que estan una mica escrites amb molta voluntat, però amb poc coneixement. És per això que us deia que moltes companyies diem, quan veiem això, doncs ens ho fem nosaltres, i de veritat que hi ha molts mestres i que penso que també s'estan fent coses molt ben fetes. Torno a repetir la frase, que no som Molière, però fem el que podem, que és el que volem transmetre.

» PEP ALBANELL Jo només volia fer una observació respecte als drets d'autor. És una posició personal. Jo penso que, quan una companyia munta una obra de teatre d'un autor, no té perquè pagar-lo la companyia, a l'autor. Quan he col·laborat amb companyies per fer teatre, l'acord no ha estat mai que la companyia m'hagués de pagar, el que ha de pagar és la Societat d'Autors, prèvia recaptació de les representacions. Què passa? Que les escoles paguen a la companyia, però no paguen drets d'autor; la majoria d'institucions públiques, ajuntaments, institucions culturals, etcètera, no sé per què, tampoc. És clar, aleshores, només paguen els teatres estables que estan obligats a pagar, amb la qual cosa el teatre infantil, des del punt de vista de l'autor, no és rendible. El que passa també és que encara que pagués tothom, realment les recaptacions no solen ser excel·lents.

» MARTA ALBIR És el que dèiem. Perquè, a més a més, aquí a Catalunya anem amb uns caixets tan baixos i sabem que els drets d'autor estan percentualment contemplats. Els drets d'autor de fora de Catalunya, els caixets, són més alts i a sobre et paguen el que t'han de pagar. És una quantitat important, i dius, així sí que un autor pot viure. Bé, no ho sé, si pot viure, però vull dir que sí que raonablement en treu un fruit d'aquella feina feta, però aquí a Catalunya la realitat és que per drets d'autor no el treu.

» PEP ALBANELL Seguint amb aquest discurs econòmic, sembla evident que, tal com deia l'Agustina, la descoordinació dels components del teatre infantil i juvenil, autors, companyies sales, crítics, l'ha de solucionar una entitat superior, que deu ser l'administració. Jo penso que, després d'escoltar i reflexionar sobre el que heu dit i sobre el que ja fa temps que se sent, les institucions, des del meu punt de vista, no han de donar més premis, sinó que han d'ajudar muntant, essent-ne els productors, donant ajuts a la gent que es dedica a produir perquè es puguin muntar amb condicions, encara que només sigui una obra, de manera que vosaltres no tingueu limitacions per si voleu muntar una obra de set actors i només teniu una furgoneta per sis i hagheu de

deixar de muntar una obra que pot ser interessant. Si l'administració subvencionés muntatges de companyies concretes, fent concursos o de la manera que volgués... En aquest moment, sé que la Institució de les Lletres Catalanes —ho sé perquè he estat un dels afortunats— sortosament subvenciona la creació d'obres. Tu presentes un projecte de novel·la, hi ha un tribunal que valora i et diu: «Pst! Aquest senyor mereix». Et poden donar sis mil euros, te'n poden donar dotze, te'n poden donar deu. Per a un autor és suficient, però, escolti, si en lloc de donar quaranta subvencions o quaranta ajuts, s'ajuda a muntar quinze obres, s'ajuda quinze companyies i quinze autors, i es proporciona a la població la possibilitat de tenir accés al teatre amb unes condicions millors que les que tenim actualment.

» MARTA ALBIR Però llavors ve la segona part que és quan una població petita, un muntatge d'aquests té un caixet, perquè encara que les institucions t'ajudin, les institucions t'ajuden amb un percentatge d'allò que tu presentes, vol dir que la resta l'has de treure de la feina. Una població abans agafarà un muntatge d'un caixet baix, que sigui curteta, que un de gran que li costa un caixet alt, i nosaltres vivim dels *bolos*. Aquest és el problema.

» PEP ALBANELL Aquí segurament hi ha una qüestió de prestigi. Estic segur que l'obra del Rubianes si ara, en lloc de l'hivern vingués l'estiu, seria representada per tot arreu.

» PASQUAL ALAPONT Traient un altre tema. La veritat és que jo no tinc carnet de dramaturg, no sé si n'hi ha. He escrit una sèrie d'obres de teatre per a adults, altres infantils. Jo m'he considerat des del principi dramaturg i algú em va considerar dramaturg. Vull dir amb això que no sé si se m'ha entès malament, però jo crec que les persones que treballen en una companyia són actors i, si elaboren els seus textos, fan de dramaturgs. I ja està. Quan he dit: quatre actors no fan necessàriament un dramaturg, però un dramaturg no té perquè estar tancat a l'espai del seu estudi. Pot estar, com Shakespeare i com tants d'altres,

treballant a les companyies i coneixent la realitat de les produccions i podent treballar amb els actors. El que moltes vegades un pensa en sa casa, com es tradueix, com adquireix una altra dimensió, i no és la del paper simplement. Per tant, on són els dramaturgs? Molts dels dramaturgs que hi ha, estan en aquestes companyies elaborant els seus textos. No voldria que se m'haguera entés malament.

» MARTA ALBIR No, no, en absolut.

» PASQUAL ALAPONT Volia deixar-ho clar perquè, per a mi, és una manera molt interessant de treballar. Quan el treball naix de les improvisacions amb els actors, del contacte amb ells. Per al dramaturg és un luxe poder treballar vinculat a una companyia i poder pensar la seua producció, que ràpidament pot vore com sonen els textos, com li'ls capgiren, perquè evidentment, deu ulls o vint orelles escolten i senten i hi veuen millor que dos.

» MARTA ALBIR És que, a més, penseu que, com que encara que siguem tres a dalt de l'escenari, volem fer quinze personatges... Això vol dir que molts personatges estan posats en funció de «mentre aquell es canvia, jo faig això». Que és una *tonteria*, però això ha de quedar bé estèticament dins de la construcció. Ens passa que estem fent un muntatge i dius: «Ah!, no hi hem caigut, però és clar, s'ha de canviar aquest mentre tu...; llavors, espera, aquest tros s'ha de canviar.» És un exemple pràctic de com tot el text de l'obra va naixent conforme es va muntant moltes vegades. Que fabulós que es pogués fer al costat d'un dramaturg! Ens passa això: que a vegades a les companyies ens agrada fer de dramaturgs, perquè forma part de la nostra feina.

» PEP ALBANELL Jo sóc un autor «pur» que m'agradaria fer teatre però que en faig poc. Respecte a això, també volia dir una cosa. Evidentment, Shakespeare, Molière, eren actors, però, per exemple, Valle-Inclán no ho era. Fins i tot, moltes de les seves obres teatrals durant molts anys van ser considerades irrepresentables. Fins que

On són els dramaturgs?

algun director, alguna companyia una mica agosarada va demostrar el contrari. Però hi ha una cosa que em sembla que és absolutament inevitable en el cas dels autors teatrals. Els autors literaris, els que fem novel·les també, avui dia, a vegades hi ha autors que consideren que el seu text és intocable; sé que l'Espriu no suportava que li canviessin una coma, i em sembla que és perfectament lícit.

» UNA VEU El Brossa tampoc.

» PEP ALBANELL El Brossa tampoc, però em sembla que els autors teatrals, els dramaturgs, realment han de tenir, almenys aquest és el meu cas, molt clara una cosa: nosaltres no escrivim textos teatrals, escrivim pretextos teatrals, precisament per això que acabes de dir tu. En un moment determinat, tu no saps si la teva obra serà representada pels set personatges que has determinat, o bé que n'hi ha dos que es poden doblar, que en aquell moment s'hauran de canviar, i que els actors es veuran amb la necessitat de canviar. O bé que es pot donar perfectament el cas que una frase que tu dius, una vegada es posa damunt de l'escena resulta que és una merda, que és ridícula o que és impronunciable. En el cas del Valle-Inclán passa bastant. És perfectament lícit que els actors i els directors... lícit des del meu punt de vista, és clar, evidentment des del vostre ja ni ens ho plantejem, però quan jo he anat a veure un text que m'han muntat i del qual no havia assistit, pels motius que fos, a la preparació del muntatge, sempre he tingut sorpreses i normalment, en un percentatge elevadíssim, les sorpreses sempre han estat agradables, perquè això que dius tu: veure que una altra persona o unes altres han interpretat i han fet seu un text que era teu a partir d'una determinada concepció, una idea que tu vols expressar i que ells li han donat un matís nou, és realment una sorpresa i normalment és una sorpresa enriquidora. Vull dir que em sembla bé que s'hagi de canviar text i que s'hagi de fer amb la freqüència que calgui.

» JOAN CASTELLS El col·loqui m'han dit que va dins del debat, i, per tant, totes les preguntes que has fet suposo que aniran figurant al debat. Bé, a mi em sembla que ara sabem on s'amaguen els dramaturgs: sota les dificultats socioeconomicoculturals, claríssimament. Molt bé doncs, ho deixem aquí.

DEBAT

» PEP VIVES Sóc Pep Vives, treballo al Servei d'Ensenyament del Català del Departament d'Educació, i, des de fa cinc anys, estem portant una experiència: vam veure que a les escoles s'havia deixat de fer teatre amb els nens, i un grup d'assessors del Servei d'Ensenyament, Joan Salamó i jo, vam pensar que podríem reactivar una activitat que agafés, que enganxés els mestres a l'hora de fer teatre amb els seus alumnes. El Departament d'Educació ho va trobar bé, i des de fa cinc o sis anys som quatre assessors, que estem abastant a quatre-cents nens per curs cada assessor, i ens dediquem a això, a explicar als mestres els avantatges que té el teatre ben treballat. Nosaltres som professors de llengua, no som mestres de teatre, i el que fem és treballar la llengua a través del teatre. Però els mestres veuen tots els avantatges que comporta fer una activitat teatral amb la seva canalla. El problema que tenim és el que s'ha exposat aquí.

Contràriament al que us passa a les companyies, que necessiteu obres per a tres actors, nosaltres en necessitem per a vint-i-quatre. Tenim algunes obres que ens van bé, que van des dels catorze personatges fins als vint-i-cinc o trenta, o els trenta-tres de *Nassos, nassas, nassís* de Bromera, que és una meravella d'obra. Aleshores, més que dramaturgs que fessin obres de teatre per a companyies, nosaltres necessitem dramaturgs que facin obres de teatre pensant en els nens, i pensant en grups de classe que són vint-i-dos, vint-i-quatre, amb un llenguatge no gaire elevat, que atregui els nens. Ja hem dit abans que les editorials de teatre en català han deixat d'existir, excepte Bromera, que bàsicament teniu teatre juvenil més que infantil, si no m'equivoco. La nostra demanda és a veure quin dia ens dediquem a fer obres de teatre per a nens altra vegada. El Departament d'Educació, en aquests moments, està obert a l'activitat teatral a dintre de les aules, la sisena hora ens ha ajudat molt. Jo penso que els dramaturgs podríeu intentar parlar amb algú del Departament d'Educació, a veure si els convenceu una mica més.

» MANUEL MOLINS M'ha agradat molt la taula rodona i he pres moltíssimes notes. Així que excuseu-me si m'allargue. En primer lloc, s'ha

parlat de la desaparició de La Galera i altres col·leccions de teatre publicades al Principat i, en conseqüència, sembla que ja no s'edita quasi res més de teatre infantil i juvenil en català. I això ens mostra un tipus de pensament molt estès entre la gent d'ací: el que no hi ha al Principat, no existeix. És el mateix tipus de pensament que hi ha a Madrid o a d'altres centralismes. Per tant, de la mateixa manera que rebutgem el centralisme madrileny, també hem de criticar aquest jacobinisme. Cal llegir més i comprar textos en totes les variants de la llengua perquè no és veritat que no hi ha publicacions: simplement ha desaparegut La Galera, però hi ha altres col·leccions com ara la de Bromera.

En segon lloc, s'ha dit que el teatre infantil i juvenil no té importància per als polítics perquè els xiquets no voten. En preparar la meua exposició anterior, també vaig pensar que aquesta podia ser una de les causes, però ja no n'estic tan segur. Us contaré una anècdota. Els dies d'eleccions ens reunim a casa una colla d'amics i fem una porra per veure qui ho endevina o s'acosta més al resultat final. En les passades eleccions del 14-M, jo vaig encertar que guanyaria Zapatero perquè, quan venia de votar del meu poble en el metro, va pujar-hi un grupet de xiquetes d'uns dotze anys més o menys, i totes portaven al coll el mocador de ZP. I em vaig dir, guanya Zapatero, perquè en totes aquelles xiquetes, amb tota la seua illusió adolescent, les rialles despreocupades, etcètera, havia calat el missatge electoral i em semblava que això també podia animar el vot dels pares, influenciant-los, com així va passar. Es tracta d'un fet real. És a dir, moltes vegades els pares es mouen pel que diuen els fills. Per tant, jo no crec que el fet que els xiquets voten o no siga una raó determinant: simplement el teatre infantil i juvenil no interessa, és un àmbit molt poc valorat perquè no forma part de les elits. Com he tractat de mostrar en un dels punts de la meua intervenció, vivim en el domini de la piràmide invertida on la base interessa menys i està pitjor pagada que la cúpula.

Després, també s'ha parlat d'obres de dos actors: el gran problema em sembla que es troba en el fet que fins ara els mestres generalment demanaven obres on podia intervenir tota la classe. Jo crec que això és un error i que s'hauria de replantejar i així ho vaig fer en un text meu

que va editar Bromera. Un text per a dos personatges amb la intervenció final d'una *street band* on pot participar tota la classe. I crec que ens hauríem de replantejar la nòmina de personatges perquè sovint genera molts problemes. En primer lloc, perquè moltes vegades els mestres no saben què fer amb vint o trenta xiquets tant en els assajos com en moure l'espectacle; i en segon lloc, perquè normalment el tractament que hi ha en moltes d'aquestes obres de tants personatges respon a un imaginari... diguem-ne rural que ja està una miqueta passat. Per això, jo vaig provar de fer un text pensant en quin és el món del xiquet actual, és a dir, el món d'una habitació tancada en un pis d'una ciutat. Aquest és un dels grans reptes dramatúrgics que tenim, què fem, com intentem crear imaginaris nous en textos que els mestres puguen treballar adequadament i que, a més, ho puguen fer sense haver de recórrer necessàriament a la nòmina dels vint o trenta personatges, sense negar la possible participació de tota la classe en el muntatge escolar. Una alternativa que vam pensar Josep Gregori de l'editorial Bromera i jo és fer obres de quatre o cinc personatges, que duren un quart d'hora més o menys, i així tots els xiquets, vint o vint-i-cinc, poden intervenir-hi alhora que els mestres també poden treballar més còmodament dividint-los en grups de quatre o cinc fins a la fi del procés en què hauran d'ajuntar tots els treballs en la coordinació general de l'espectacle

Una altra experiència interessant a analitzar és el concurs de teatre infantil i juvenil escolar que fa Coca-Cola. No sé si coneixeu aquesta activitat. Jo en vaig ser jurat en la fase autonòmica i em va resultar molt paradoxal, que en un concurs escolar, no hi hagués cap criteri dramaturgicopedagògic, per dir-ho així, sinó pseudoprofessional en funció de diferents components espectaculars com ara l'escenografia, el vestuari, el disseny de llum... Quin era, doncs, el resultat? Que normalment els grups guanyadors eren els que tenien més diners per invertir en aquests elements i pagar-se gent professional que els ho resolgués, escoles privades o privades concertades, en detriment de les escoles públiques que en general no disposen de tants pressupostos. D'aquesta manera, l'activitat suposadament pedagògica esdevé

una operació publicitària, no només de la Coca-Cola, sinó dels centres escolars amb més recursos econòmics, reproduint-hi alguns dels conflictes o discriminacions bàsics que ací s'han indicat en el teatre d'adults i les possibilitats de supervivència dels qui volen dedicar-se a aquesta activitat. Parle, és clar, des de la meua experiència.

Per altra banda, em sembla que no cal escriure només a partir d'un tema, una notícia, etcètera. Per què no escriure des d'una sensació? Un dels exercicis que solíem fer a l'època en què jo em dedicava a pràctiques i cursets de creativitat era precisament treballar a partir d'una olor, per exemple: es donaven un conjunt d'olors, iguals o diferents, als participants els quals portaven els ulls tapats amb un mocador perquè així no contaminaren excessivament els elements olfactius d'associacions visuals. Després, havien de plantejar una història a partir d'aquella olor. Hi havia també exercicis a partir del tacte, etcètera. Quant a la creació de la història es permetia qualsevol tècnica, ja fora verbal, corporal, musical o amb sons... Per què no? Tot és vàlid si realment ens serveix per provocar i harmonitzar la creativitat del grup o les persones.

Un altre aspecte: els dossiers pedagògics. D'entrada, jo hi sóc absolutament contrari perquè crec que el dossier pedagògic sol coartar que el xiquet vaja al teatre per plaer. Fa un parell d'anys, vaig proposar a la SGAE de València ciutat un cicle de lectures de teatre infantil. Vam elegir tres obres, vam contractar un grup de sis actors, tres directors, etcètera. L'experiència va resultar molt bé. Però, quan reunirem els mestres per explicar-los el cicle i els objectius, la primera pregunta que ens van fer fou: «I el dossier pedagògic?» Resposta: «No hi ha dossier pedagògic, que els xiquets vinguen i que s'ho passen bé.» D'entrada, és la millor «explotació didàctica» que s'hi pot fer. Després, si s'ho han passat bé, una vegada tornen a classe, se'ls pot preguntar com han viscut l'experiència, si s'han divertit o no, i si hi han après alguna cosa, etcètera. Però no hi vam plantejar cap mena de dossier pedagògic previ. Estem caient en el «didactisme», una mena de burocratització de la didàctica que porta el xiquet a sentir-se absolutament pressionat i on també es pretén «reglar» el gaudi, en lloc d'ensenyar-lo a gaudir lliurement i personalment. Després ens espantem si explota

i diu: «Quin teatre ni quins collons, em quede en casa jugant amb la *playstation* o el que siga sense pressions ni deures que m'obliguen a veure el món d'una manera única». I això té conseqüències importants en l'adolescència, etcètera, ja que sovint s'associa el teatre i la cultura al món de l'escola o de l'institut, un ensenyament reglat que molts viuen com a «enemic» i que cal superar i/o rebutjar.

També s'ha criticat el centralisme de les produccions. Com ja he dit abans, jo també estic en contra dels centralismes. Pense que la nova política, que intentava demanar o que he expressat directament en la meua intervenció, no passa només pel Teatre Nacional de Catalunya o pel Centre Dramàtic de València. Per què? Perquè la pluralitat i la proximitat són dos fets molt importants i necessaris: que els grups de teatre giren per les escoles, els pobles, els barris, les associacions de veïns... Per tant, està molt bé i és necessari que els teatres públics tinguen una oferta estable de teatre infantil i juvenil, però també cal que hi haja una xarxa d'espectacles de proximitat en els àmbits més habituals de la vida quotidiana dels xiquets i les seues famílies.

Alapont ha parlat del fet que, en relació amb la literatura catalana, solem perdre'ns en discussions sobre si és una literatura petita o no, la crisi de la novella, etcètera. Bé, només una altra anècdota, per divertir-nos, si pot ser. Fa alguns anys, en uns Premis Octubre, es va plantejar una taula rodona on les grans patums de la crítica catalana discutien sobre si ja teníem una literatura normal o no. Ens hi vam passar un bon grapat d'hores escoltant doctes dissertacions sobre la normalitat o anormalitat. I en un moment donat, jo vaig comentar: «Anem a vore: la patrona de Catalunya és una negra i la de València una geperuda; és a dir, una minusvàlida i una altra de color encara majoritàriament menyspreat. Per això, nosaltres i la nostra literatura som gloriósament anormals!» Em sembla profundament malaltís i morbós que constantment ens mirem el melic. I això és especialment terrible aquí, al Principat; a València, per sort, solem agafar-ho amb molta més alegria. Potser a vegades amb massa alegria i tot.

Agustina ha posat sobre la taula les lluites personals i com, a vegades, aquestes lluites impedeixen que determinats projectes no vagen avant.

A mi, això m'inquieta moltíssim. Les lluites personals a València són dures, però jo crec que ací són molt més dures encara i més infèrtils. No deixen créixer determinades coses. O estàs amb un grup, o estàs contra eixe grup. I si no estàs a favor del grupet dominant, pobre de tu! No cal donar-hi noms perquè tothom en té més d'un al cap. Però tot això em sembla terrible ja que, si a més de ser una literatura i una cultura petita —gloriosament petita, com he dit abans, amb una negra i una geperuda com a patrones—, ens combatem entre nosaltres d'una manera tan salvatge, tot resulta molt castrant. Potser més castrant que la minorització i els atacs a què ens sotmeten un dia sí i l'altre també tots aquells a qui els molesta que siguem diferents i que, malgrat tots els gurús, tinguem una literatura tan plural i vigorosa.

La novetat. També s'hi ha tractat d'una estranya pràctica de la «novetat». El representat de la universitat ha parlat de la novetat i s'ha contat el cas d'una obra de Molière feta per tres actors que es venia com a cosa nova. Però, aquesta novetat per a qui era, per als xiquets o per als pares? Jo crec que sovint determinades novetats són per als pares. Els pares poden estar interessats a veure com s'ho fan tres actors en personatges femenins, etcètera. Però, quan parlem de novetat en el teatre infantil i juvenil, de quin tipus de novetat parlem? Quins poden ser els paràmetres? Sembla que la novetat siga una paraula màgica, un valor absolut incontestable i incontrastable. Jo no ho crec així. A més, sol passar que sovint aquesta novetat no fa més que ocultar la precarietat en què treballen certes companyies o grups. Està molt bé que es faça de la precarietat virtut, però no veig gens clar que això haja d'esdevenir ideologia de la novetat.

S'ha parlat també de l'excés de proteccionisme a les criatures. Només voldria recordar que, paradoxalment, aquesta és una de les característiques de la societat líquida que cal trencar. Per això, en la meua intervenció, he parlat de «desprotecció». O siga, ajudar el xiquet a fer-se amb un imaginari potent per enfrontar els problemes reals i les dificultats d'acord amb el que, segons Bettelheim, han fet i fan els contes de fades: *Caputxeta*, *La Caseta de xocolata*... Un dia els pares poden morir d'un accident de cotxe, per exemple, i com s'ho farien els

nens? Ells han de continuar vivint i cal que tinguem estratègies imaginàries que els ajuden a sobreviure. Per què no contem una història en què els pares moren a la carretera i el xiquet resta viu? Em sembla que estem caient en una trampa terrible: hem desterrat la mort, els accidents, els xocs brutals, la soledat, el mal (bruixes, dimonis...), l'esforç i l'afany de superació... de les nostres històries infantils i juvenils, oferint-los un món de comoditats i competitivitats consumistes amb bruixots i mags a la carta, i després acusem els infants i els joves de falta de maduresa, responsabilitat, insolidaritat, etcètera. Però ni ells en tenen tota la culpa, ni nosaltres som uns angelets tan i tan bondadosos.

I una darrera nota sobre el tema lingüístic. També s'ha dit que el problema és de l'escola. A València, a més de la Sala Escalante dedicada al teatre infantil, també hi ha altres sales que tracten de fer programacions per a escolars com ara el TEM (Teatre El Musical) situada en el barri d'El Cabanyal. Em van consultar perquè els indiqués algunes idees i, entre les vàries suggerències que els vaig fer, hi havia una proposta de contar el *Tirant lo Blanc* a través de Cervantes, ja que sense el nostre cavaller no s'expliquen moltes coses del *Quijote*. No es tracta només del conegut passatge del capítol seté de la primera part on diu que és la millor obra del món, sinó que, com ha posat de relleu més d'un especialista universitari, hi ha tot un seguit d'elements que fan referència més o menys explícita a *Tirant*. La meua proposta no era ingènua, sinó una forma de «valencianitzar» el clàssic valencià a través d'una estratègia indirecta, perquè la situació de la nostra llengua a València no passa precisament pel seu millor moment i amb el govern del PP que tenim, no es veu una millora ni a mitjà termini. I una darrera anècdota que manifesta molt bé el que vull dir: tinc costum de comprar llibres en català al Corte Inglés perquè vull que aquestes grans superfícies s'acostumen també a tenir col·leccions i novetats en la nostra llengua. Mentre jo esperava que m'atengueren, un senyor va demanar si tenien «*Tirante el Blanco* en versión infantil para mi nieto, porque es una obra muy buena de la literatura española». No hi vaig dir res, és clar; però aquella demanda era el resultat exemplar d'una determinada política de la dreta i d'una horrible pel·lícula del

Sr. Aranda al servei dels mites més rancis i espanyolistes. Per això, en la meua proposta al TEM, jo intentava jugar-ho al revés, és a dir, el llibre clàssic de la literatura castellana reivindica i mostra els seus deutes al nostre *Tirant*.

» ANNA BRASÓ Són només tres coses. La primera, referent a les obres de teatre del grup classe: recordo una obra que vam fer un dia a l'escola, estava molt contenta, engrescada, veient com es posava en marxa el projecte, fins que em van dir quin paper havia de fer: de carnisser, sortir amb un pollastre a la mà i un ganivet a l'hora de saludar. I això, d'engrescador, no n'era gaire, i desanima. La segona cosa que vull dir és sobre el Teatre Regina: m'ha fet molta gràcia perquè crec que puc dir que sóc una nena Regina, i recordo molt un *Tom Sawyer* de fa temps i *Els cavallers del nas vermell*. Dues obres senzilles, que van agradar tant a grans com a petits; i llavors és quan em pregunto quins són els límits del teatre infantil i juvenil. I finalment, una altra cosa sobre el prestigi: no sé si l'etiqueta mateixa de teatre infantil i juvenil juga a favor o en contra; fa un moment s'ha demanat que sigui amb un «llenguatge no gaire elevat», però què és el llenguatge elevat? Potser estem parlant de senzillesa simplement, i la senzillesa és complexitat, i ser senzill és molt difícil.

» ANNA ROCA Jo voldria respondre una mica..., i ja no parlo com a companyia sinó com a professora de teatre que sóc. Estic amb el que diu en Manuel, que és millor que els dramaturgs no escriguin més obres de teatre per a vint actors, una mica lligat amb el «carnisser», i millor que agafeu i adapteu vosaltres el sistema. A veure, a l'escola de les meves filles —van a l'escola Pia d'Olot—, l'any passat em van proposar: «Anna, volem integrar el teatre com una assignatura més dins de cinquè i sisè». És clar, jo vaig allucinar, em va encantar la idea, imagina en horari lectiu fer teatre amb nens que a més han de passar-hi tots, perquè és una assignatura obligatòria. Però els hi vaig fer una proposta: jo no podia tenir vint-i-cinc nens fent teatre, perquè no hagués arribat enlloc. Estàvem treballant molt el tema personal de

cadascú, saber parlar en públic, vocalitzar, tot això, i el que vam fer és: mig curs treballa amb dotze alumnes, i l'altre mig curs amb els altres dotze, que mentrestant fan francès. És clar que els agrada més venir a teatre, pobres. T'ho explico perquè, potser cal trobar solucions sobretot de no fer teatre amb vint alumnes... Quan estava vivint a Sant Feliu de Llobregat, ho havia fet, i perquè no sortís el carnisser amb el ganivet a saludar, me n'havia vist una... Perquè, és clar, jo crec que vosaltres els dramaturgs heu d'escriure obres de teatre sense pensar en el nombre d'actors. Heu d'escriure el que us surti, a partir d'aquí ja ho adaptarem nosaltres, no? Estic parlant com a professora de teatre amb nens, és més fàcil, no com a companyia de teatre. Només dir-vos això: que canvieu el sistema.

» DAVID LAÍN Jo també sóc companyia de teatre, una companyia no gaire grossa però amb molt personal, i també he estat mestre, i com tu també he fet el que nosaltres en dèiem tallers de teatre, perquè no era una assignatura, sinó que era una escola que en aquell moment era privada, ara és pública, però segueixen fent el mateix, és a dir, tallen la classe. No sé com s'ho fan ara, quan jo hi era fa vint-i-nou anys agafàvem mig curs, en aquell moment érem setè i vuitè de bàsica, i l'altre mig feia una altra activitat que no recordo. Però és que és l'única manera de fer-ho.

Una qüestió lligada amb el món del teatre, de la literatura, i de la rondallística. Aquí, a Cerdanyola, amb l'Ajuntament, fa tres cursos que estic fent una experiència que és anar a fúmer un rotllo, així de clar, als nens i nenes de tercer i als de cinquè. Parlem de literatura, porto un grapat de llibres, i jo els proposo que s'ho quedin mirant i que s'ho llegeixin i al cap d'un mes ja els hi anem a recollir i tal. Una de les propostes que tenia era justament el *Joan de l'Ós*, amb una versió que va fer en Jordi Pujol, el de Marduix Titelles —que ja fa uns quants anys que Proa va editar—; és un llibre molt petit, molt escaransit, i no té cap il·lustració. Estem parlant de nens de tercer de primària. Aquest era l'últim llibre que presentàvem, en presentàvem sis, em sembla, i els deia: «Mireu, aquest últim, eh que és molt ridi-

cul, que és molt petit? Doncs és, amb el que us ho podeu passar tots i totes millor, a més plegats.» Però també era un llibre que em sembla que hi surten catorze personatges. Partiu la classe, catorze que facin d'actors i actrius, els altres deu o onze que siguin els espectadors, i després que s'ho canviïn. A veure, el *Joan de l'Ós* era una proposta, em sembla que no hi ha hagut cap de les escoles que se'ls hi hagi proposat que ho hagin fet. Era una simple proposta, era per dir: «Mireu, a part de les rondalles, a part de les novel·letes, a part dels textos més clàssics hi ha una cosa que es diu teatre i que no fa mal a ningú.»

Ara parlo com a companyia. A L'Estenedor ens neguem sempre que podem a fer dossiers pedagògics, perquè no som mestres; bé, jo sóc mestre però fa vint-i-vuit anys que no en sóc. A més, no me'n recordo, ni tinc punyeteres ganes de tornar-ho a fer. Anem a les escoles a fer funcions perquè: primera i principal, és una forma de guanyar-nos la vida, honradíssima i molt bé; segona, crec que el teatre ha d'arribar a les escoles, i si no arriba als pares i mares al cap de setmana almenys que arribi a l'escola. Jo he fet teatre i el faig a les places, al metro i allà on sigui, però crec que en el lloc on està més bé és en el teatre. Vull dir, si tu vols crear un bon clima teatral, dramàtic, doncs si aquí tanquem aquestes cortines, posem quatre focus, el micròfon no fa el *tonto*, i ens ho muntem una mica, és molt diferent que si ho fem així a plena llum del dia. Tothom centrarà molt més l'atenció, i el producte serà més bo; al capdavant nosaltres fem un producte, com si fossin caps de sabates com algú deia fa uns dies —és que venim d'escalfar cadira tres dies seguits parlant de gestió, i a la gent que actuem el que menys ens agrada és parlar de gestió, perquè nosaltres no som gestors, som actors, actrius, som creadors al capdavant, però hem de fer d'empresaris, ni que sigui de nosaltres mateixos. I lligat amb això, aquí a Catalunya, la Generalitat dedica el deu per cent —dit per la Generalitat, no m'ho invento— de la part del pressupost de teatre al que en diuen el teatre infantil i juvenil. El deu per cent d'una cosa que ja és migrada de per si, que és la cultura, i dintre de la cultura el teatre. Si hem d'invertir la piràmide, com estic absolutament d'acord amb el que has dit —gairebé amb el noranta-nou per cent, perquè si no ja seria la pera—,

ja cal que ens hi posem. Però fins que no fem un tomb de piràmide o, si més no, ho convertim en un rectangle, malament anirem. I aleshores és quan hi ha tota aquesta bona voluntat de les entitats que amb molta bona fe i amb molta illusió, i a vegades amb molts mitjans i a vegades amb cap mitjà, doncs intenten organitzar coses com això d'avui, circuits com el que en aquest país hi ha, però circuits que a la vegada també ens trobem, com es deia abans a la mesa, que nosaltres com a professionals hem de fer dos-cents *bolos* a l'any, mínim, per guanyar-nos les garrofes, i no per anar amb un *jaguar*, per anar amb una furgoneta que n'hi caben sis com a molt, i l'escenografia. A veure, no estic demanant que ens regalin els diners, jo no crec en les subvencions a la producció, crec amb la bona gestió del diner públic, i la bona gestió del diner públic vol dir que vagis a un teatre que estigui en condicions i no com em va passar fa quinze dies, en un teatre on no funcionava l'equip de so —bé, funcionava un altaveu—, on dels divuit canals de llum només n'anava un, i on la persona que, amb molta bona fe, t'obre i et tanca el teatre et diu: «És que jo no hi entenc». I la tècnica que porto jo, que és una tècnica professional, no va saber-ho arreglar, perquè allò estava tan embolicat que amb l'hora i mitja que tenim per muntar... Perquè, és clar, si demanes cinc hores per muntar, et diuen: «I ara!, on vas! Hem de matinar». També matino jo! A veure si ens entenem. El teatre infantil i juvenil, el teatre familiar —a mi m'agrada més dir-ho així— lluita contra molts dimonis, el primer nosaltres mateixos, però contra molts, i a sobre volem fer un teatre que no només diverteixi, sinó que instrueixi, que doni continguts, que faci canviar la societat. Tenim al davant una escudella difícil de pair, però entre tots i totes la parem. Això segur.

» JOAN CASTELLS Gràcies, David. Jo estic aquí a la taula però m'he demanat una paraula a mi mateix perquè volia intervenir. Simplement per remarcar la diferència entre el teatre fet per a escolars, l'adreçat a les escoles a través de campanyes específiques, i una altra el teatre convencional, fet al teatre en cap de setmana. Poden ser les mateixes produccions, però són dos circuits completament diferenciats.

En una, té sentit potser un dossier pedagògic, hi ha mestres que el demanen, i és un públic actiu que diu «anirem a veure aquesta funció»; s'emporten la classe i se'n van al teatre a veure la funció, no es fa teatre a l'escola, sinó que l'escola se'n va al teatre, etcètera. Per tant, la dinàmica educativa, com poden anar a veure una exposició, com poden anar al cine, però no fan ni de directors de cinema ni de res. L'escola diu: «Ah!, a través del teatre podem tenir beneficis pel nostre currículum, sigui a través de la llengua, la matemàtica. Ens agradaria una obra en anglès. Per què? Perquè així jo en trec un rèdit.» Estem parlant d'una altra cosa: és un teatre social que té un benefici aliè al que és el teatre. El teatre en cap de setmana, en circuits de produccions estables, és una oferta cultural més, que voluntàriament el nen, sovint no de manera autònoma, sinó a través de la família, tria anar al teatre. És un hàbit ciutadà, com pot anar a veure exposicions o el Harry Potter al cinema, etcètera. Són dues vies, estem parlant de teatre infantil però són dues coses completament diferenciades, i el paper del dramaturg és a tot arreu, però no és el mateix. No barregem les necessitats de l'escola amb les necessitats que pot tenir el sector del teatre infantil quant a dramaturgs, per exemple.

» PEP VIVES A veure, Anna Brasó, nosaltres no som actors ni directors de teatre. La teva idea és fantàstica, però el que treballem nosaltres és la llengua a través del teatre, i amb els vuit mil o nou mil alumnes que hem tingut no n'hi ha hagut cap que hagués fet de carnisser i hagués saludat. Tots tenen paper parlat. Ens trobem sovint amb nens que acaben d'arribar, que porten deu dies, i se'ls dóna un text per dir-lo, fan una representació final, si pot ser en un teatre de la ciutat on representem, on estem actuant, i la gràcia és aquesta, que ells ho viuen com una obra de teatre i nosaltres ho veiem com un treball de llengua oral. I per això necessitem textos... De fet, tenim un munt de textos que els hem dinamitat, perquè els comencem a retocar; si tenen catorze personatges n'afegim catorze més, i tots a dintre de l'aula perquè la nostra idea és que els mestres vegin com es pot fer teatre dintre d'una aula, quins resultats dóna i que, als anys poste-

riors, siguin ells els que continuïn fent l'obra. Hi ha una cosa que és molt important, obliguem a tots els nens a comprar l'obra editada. I la compren. El problema és que hi ha moltes obres que les hem de fotocopiar perquè ja estan fora de catàleg. *Nassos, nassas, nassis*, que és una obra que l'hem reproduït força vegades, segurament ha tingut un augment de vendes bastant espectacular.

» ANNA BRASÓ Per fer una mica de justícia al que és l'escola o l'institut, i per compensar una mica l'anècdota del carnisser, m'agradaria explicar una altra experiència, de quan ja era més grandeta. A secundària, fèiem l'assignatura de Vida Social, en la qual els alumnes realitzàvem diferents activitats (hi havia dibuix, música, teatre), destinades a muntar una obra de teatre conjunta: uns feien l'escenografia, els altres preparaven l'acompanyament musical i els altres, la interpretació. Coordinar diverses activitats, amb l'objectiu de fer una feina conjunta és bonic. Crec també que potser, de vegades, es força el nombre de personatges que han d'intervenir en una obra, fent que no tots els actors disposin d'un espai mínim per gaudir del que estan fent. Potser, si es necessita que una obra tingui molts personatges, es podrien fer quadres més breus. D'altra banda, en relació amb les obres que de vegades es van a veure amb les escoles, crec que és important tenir en compte també la qualitat dels muntatges que s'hi ofereixen; no pel fet de tractar-se de teatre infantil o juvenil s'ha de ser menys crític o exigent.

» PÚBLIC Hola, a veure, nosaltres som una companyia de teatre i tots som actors, però també intentem ser dramaturgs dins de la nostra modèstia. Jo vaig començar a fer teatre gràcies al fet que hi havia professors que feien obres de vint-i-cinc personatges en què cadascú deia cinc frases. Després, vaig anar a un grup de teatre amateur que érem quinze i dèiem vuit frases. A poc a poc, el grup de teatre amateur es desfeia, érem cinc i ja deies mitja obra, i gràcies a això ara sóc actor professional i dramaturg. Com s'ha dit, una cosa és el professional per als nens, i l'altre el que fan els professors. Per tant, crec que

es poden combinar totes dues coses: fer obres de quatre i cinc actors i obres de vint-i-cinc. Que no ens tirem les pedres al cap els uns damunt dels altres, perquè es poden fer les dues coses.

» M. AGUSTINA SOLÉ Jo volia recollir una miqueta les preguntes que ha fet la Francina. Una em semblava molt interessant, si la SGAE té alguna cosa a dir, si potser ella és l'aglutinador aquest que ha de facilitar més l'arribada d'obres de teatre a les companyies o donar-les a conèixer. Una anècdota: jo vaig fer dos anys de jurat d'aquest premi de teatre infantil, i dues vegades em va interessar no la guanyadora, sinó una de les que havia quedat allà, doncs no em van voler dir qui era l'autor, perquè no, perquè ells agafaven allò i ho retornaven sense obrir-ne la plica, perquè tothom es presentava amb un pseudònim; perquè, és clar, podia ser un autor de renom i era un descrèdit que no hagués guanyat el premi. Tinc el text però no sé qui és l'autor. Això em sembla una barbaritat. Aquests senyors a vegades no sé què hi pinten en el panorama teatral, a part de cobrar els diners. Suposo que els autors cobreu, perquè ja només faltaria això, perquè ara últimament s'han comprat un teatre. A veure, no serveixen pel que haurien de servir. Penso que aquí és on hauríem d'anar a donar una mica de canya. Evidentment a les institucions també, però aquests senyors estan aquí manegant una quantitat de diners, jo ho sé perquè pago i sé la quantitat de diners que remenen. Si nosaltres que som els últims monets paguem el que paguem, imagina els grans monos, no? Aleshores, potser que aquests senyors s'espavilin una mica, i a part de fer-se seus meravelloses i quedar-se ara amb l'espai Scènic del Paral·lel, que facin alguna cosa més pels seus afiliats i pel teatre en general. Penso que hauria de ser una de les coses que d'aquí en sortissin clares.

» JOAN CASTELLS Però s'hi afilia qui vol. És voluntari ser soci de la SGAE.

» GLÒRIA Volia fer-me ressó dels actors que comencem tot just ara en aquest món, i que ens intentem obrir pas, i que lligat amb el que

ens ha dit el Manuel, doncs que ens trobem amb aquests grupets que ja estan fets i que és molt difícil accedir-hi, perquè evidentment cadascú vol cuidar la seva feina, i amb prou feines ja tens prou merder per dir: som sis i potser hi ha una altra persona que podria participar però, com que hi ha un pressupost..., doncs t'has de limitar. A partir d'aquí, arrel del que s'ha dit que ho hem de fer entre tots, i tots units, doncs una mica, sé que és difícil, però obrir portes als que comencem. Llavors també, lligat al que ha dit abans l'Agustina, que ha dit allò de políticament correcte o incorrecte, el que podem dir o no en una obra de teatre, jo ara estic treballant en un projecte sobre la lactància materna i tinc dos titelles i un d'ells són uns pitets. I molta gent que ha vist aquest xou s'escandalitza per veure dos pits que expliquen una història sobre uns pits que busquen una boqueta per alimentar. Llavors, on està el punt de dir...?, on està la tolerància? on se'ns en va el cap?, perquè realment molta gent ens diu: «Això té contingut sexual». Bé, perdona, em sembla que els pits no només es poden veure amb aquest sentit, sinó que es poden veure des del nodriment d'un bebè.

» IRENE S'està parlant molt de l'escola però jo crec que els pares són qui han de portar els nens al teatre, no ens enganyem. Els que ens agrada el teatre és perquè de petits els pares ens portaven al teatre. L'Anna ja ha dit que anava al Regina; jo anava al Regina, al Malic, a la Fundació Miró etcètera. S'ha de fomentar que els pares portin els nens al teatre i prou històries d'escoles, que ja tenen prou feina, que s'ho carreguen tot.

» MANUEL MOLINS Ara promet que seré breu. Respecte al tema de la SGAE, només algunes consideracions. Sabeu que s'han reformat els estatuts dels Premis Max. Considere que és una reforma pensada sobretot per a les empreses, o per a certes empreses, i no per als autors. I per què, després de tants anys, no es poden reformar els vells estatuts fundacionals fent-los més democràtics i ajustats als temps actuals? Perquè no interessa al grup que controla la Societat. I no em val que

es diga que s'hi apunta qui vol. Efectivament. Com a Telefònica, que durant anys i panys ha estat un monopoli. No és la primera polèmica que tinc amb el senyor Teddy Bautista, que és sobretot un empresari que agrana cap a casa, tant en el món de la música com en altres. Però també hi ha alguns encerts macroeconòmics per dir-ho així. El tema SGAE és complex i potser caldria fer-ne un monogràfic.

El que ara volia comentar és respecte al problema que tots els xiquets tinguen representació, etcètera. Això depèn també de la imaginació dramàtica de cada u. S'han fet moltes experiències professionals, per exemple, d'obres amb dos o tres personatges i on els mateixos personatges han estat interpretats per diversos actors. Per tant, si s'agafa un text de tres o quatre personatges, posem per cas, per què no es presenta la mateixa obra interpretada per diferents xiquets? Pot donar uns resultats increïbles perquè es tracta dels mateixos personatges i la mateixa història vistos per diferents intèrprets, la qual cosa ens mostra un joc de perspectives i un calidoscopi teatral molt ric. Com en la vida mateixa, on la realitat no té només una lectura possible i prou. Vull dir que hi ha moltes combinacions possibles, amb la qual cosa se li pot donar més protagonisme al xiquet aprofitant les seues possibilitats i coneixements; investigar en diferents aspectes com el lingüístic, el corporal, etcètera, d'acord amb aquestes capacitats i a més es pot crear tot un imaginari de contrastos i variacions molt més interessant sense caure en la competitivitat agressiva de qui ho ha fet millor. A més, això podria ajudar per començar a resoldre l'assumpte de treballar amb vint-i-cinc xiquets, cosa que sovint, com ja hem comentat abans, és un terrible problema per a molts professors perquè, a vegades, el gran equívoc del teatre escolar, i no hi entrarem ara, és que sovint els mestres es consideren directors d'escena. I ni ho són ni estan preparats ni tenen cap obligació de ser-ho. La seua funció és una altra. Per tant, per què acumular més frustració i dificultats a la difícil tasca dels mestres, com s'acaba d'indicar en una altra intervenció anterior? No carreguem més l'escola, sinó ajudem-la a resoldre problemes. Però cal que l'escola tampoc no vulga carregar-se de coses que no li pertoenen.

APORTACIONES AL DEBAT

JORDI AUSELLER ROQUET
Professor d'alemany
a la Universitat de Vic

El text del teatre infantil i juvenil a Catalunya

1. La producció de literatura dramàtica
per a infants i joves: des dels orígens fins avui

La creació literària de teatre infantil i juvenil en català neix amb el segle xx. Entre els noms pioners, hi trobem Apelles Mestres i Adrià Gual, que amb l'escenificació de rondalles populars —*En Joan de l'Ós* i *En Jordi Flama*, respectivament—, van iniciar una tradició en la qual també trobem el treball de dramaturgs com Àngel Guimerà —*La Santa Espina*—, Manuel Rocamora —*La pomera dels nois*—, i Ambrosi Carrion —*Els esclots de la sort*—, fins que apareix Josep M. Folch i Torres, que omple tota una època del teatre infantil català. Folch i Torres fou autor d'una cinquantena d'obres. Entre les peces de més èxit, s'hi compten *Els Pastorets* (1916) i *La Ventafocs* (1920), amb milers de representacions arreu del país, però són igualment mereixedors de destacar textos com *Muset i Bernadeta*, *El rei que no reia*, *El príncep blanc*, *El viatge prodigiós d'en Pere-sense-por* i *La xinella preciosa*.

A partir de 1939, es produeix la desfeta cultural catalana, i no és fins a final dels anys seixanta que comença una època que va donar molts bons fruits en el terreny de la literatura dramàtica per a infants i joves. Els cicles de teatre per a nois i noies engegats per la revista *Cavall Fort*, que van començar el 1967 i que van tenir una continuïtat fins al 1986, van propiciar l'existència d'una borsa important d'autors i autores que es van dedicar a escriure textos teatrals. Aquí podem parlar de dues tendències bàsiques: una que adaptava obres de la literatura clàssica, faules, llegendes i rondalles —és la línia que van seguir Josep

Vallverdú, Xavier Romeu, Maria Aurèlia Capmany, Carme Suqué i Jaume Batiste, entre d'altres—, i una altra que incloïa obres originals, on cal destacar noms com Joaquim Carbó, Núria Tubau, Josep Tre-moleda, Joana Raspall i Josep M. Benet i Jornet. Tant els uns com els altres avalen la importància del teatre infantil i juvenil de text escrit en català d'aquells anys. Aquells cicles «Cavall Fort» van permetre, a més, donar a conèixer, al públic infantil i juvenil, textos dramàtics de Shakespeare, Molière, Cervantes, Goldoni, Plaute, Schiller i Brecht, a través d'adaptacions que van anar a cura, entre d'altres, de Francesc Nello, Nicasi Camps i Aurora Díaz-Plaja.

El teatre per a infants i joves també va tenir una presència a les pàgines de la revista. D'aquesta manera, alguns textos dramàtics —peces curtes— van aparèixer publicats en determinats números entre els anys setanta i vuitanta.¹

Durant la dècada dels setanta, dos grups van basar la seva feina en el teatre de text: U de Cuc i La Tropa. U de Cuc, format el 1972, va fer un teatre de text modern i conceptualment arriscat, i va estrenar textos de nous autors catalans, com *El somni de Bagdad*, de Benet i Jornet; a més, amb els seus muntatges va donar a conèixer alguns dels millors textos que es representaven llavors als escenaris de França i Alemanya. La Tropa, que es va formar el 1977, fou l'altre grup fonamental d'aquells anys. Des de llavors, aquesta companyia està portant a terme un treball basat en un teatre de text i de qualitat, i és referència obligada a l'hora de parlar del teatre per al públic més jove, no tan sols a Catalunya sinó també a l'Estat espanyol.

Els principis dels vuitanta són sinònim de davallada i estancament. Però, a partir de mitjan de la dècada, des del punt de vista de la creació literària dramàtica, i com a reflex del que succeïa en el teatre d'adults, es va produir una recuperació del text en el teatre per a infants i joves. Això també fou possible gràcies a l'aparició d'autors que es van abo-

¹ Entre altres textos, *Pirates a la mar salada*, de Josep M. Benet i Jornet (núm. 223); *Les plomes de la venjança*, *Una granota-granota*, *El núvol* i *El foc salvador*, de Josep Vallverdú. (núm. 424, 428, 436 i 462, respectivament); *En Peret*, de Joan Baixas (núm. 433), i *La princesa i el pèsol*, en una adaptació de Teresa Duran (núm. 481-482).

car a escriure textos dramàtics per a infants. Noms com ara Macià G. Olivella, Pep Albanell, Ignasi Roda, Joan-Andreu Vallvé, Xesc Barceló i Joaquim Carbó són prou representatius d'aquella autoria escènica. A més, van aparèixer altres autors que habitualment creaven per a un públic adult, com ara Josep M. Benet i Jornet, Lluís Coquard, Gabriel Janer Manila, Joan Casas, Núria Tubau i Jaume Melendres, que també van fer incursions en el teatre infantil i juvenil. Es tractava, doncs, de la creació d'una dramaturgia autòctona, no traduïda.

En l'oferta de textos editats llavors, i fins ben entrada la dècada dels anys 90, podem parlar de tres orientacions bàsiques. Des de les peces que adaptaven rondalles populars de diverses tradicions —probablement el corrent més estès—, passant per les obres que revisaven textos literaris clàssics (infantils o no), fins a les obres originals, que contenien una mirada crítica aplicada a noves problemàtiques (el medi ambient, la societat de consum, etcètera) i a determinats valors (la tolerància, la insolidaritat, etcètera).

Del panorama actual que presenta la creació de literatura dramàtica adreçada als infants i joves, i de la problemàtica a què està abocada, en parlarem a continuació.

2. La situació actual de la literatura dramàtica per a infants i joves

Malauradament, cal dir que avui dia la creació literària de teatre infantil i juvenil presenta una situació no gaire optimista. Ens trobem davant d'una problemàtica de manca de dramaturgs: no hi ha autors que es dediquin a la dramaturgia infantil i juvenil. En conseqüència, la producció se'n ressent: tenim un patrimoni reduït de textos dramàtics, no se'n escriuen tants com en altres èpoques, ni tampoc se'n tradueixen d'altres llengües. No obstant això, i paradoxalment, hi ha autors i textos, però, o bé són desconeguts, o bé les seves creacions no surten a la llum, perquè no se'ls dona cap tipus de difusió; llavors, les possibilitats de veure estrenats aquests textos són escasses. A banda de tot això, el text dramàtic, com a obra literària, es troba en

una posició minoritària i marginal davant d'altres gèneres com poden ser la novel·la o el relat. I aquesta poca consideració és especialment visible en la literatura dramàtica infantil i juvenil.

Hi ha, segons el meu parer, tota una sèrie de factors que influeixen de forma negativa en la creació, difusió i recepció de la literatura dramàtica per a infants i joves, i que a continuació anirem desgranant.

D'entrada, i des del punt de vista literari, un escriptor té pocs incentius per dedicar-se a escriure teatre, i menys encara a crear per a un públic infantil i juvenil. És, primordialment, una qüestió de mercat: el teatre no és un gènere de consum, com ho pot ser la narrativa. Els lectors de textos teatrals són pocs i, per aquest motiu, les obres es publiquen en petites col·leccions. Així, i pel que fa a l'àmbit editorial, la situació és força crítica: els pocs editors que fins fa només uns anys encara tenien col·leccions de teatre per a infants i joves, i que ja comptaven amb una certa tradició en aquest camp, han deixat d'impulsar aquest gènere. Ens referim a La Galera, per exemple: les tres col·leccions que aquesta editorial havia engegat —Taller de Teatre, Tramoietà (adreçada a nens i nenes a partir de 8 anys) i Tramoia (per a nois o noies a partir de 12 anys)— formen part del fons de llibres, actualment. Per la seva part, Edicions Bromera, amb seu a Alzira (País Valencià), i que amb la seva col·lecció Micalet de Teatre ofereix un total de 27 títols, és malauradament una editorial força ignorada. I, pel que fa als textos dramàtics publicats per altres editorials (Millà, Edicions 62, Edebé, etcètera), aquests són difícils o impossibles de trobar.

Resulta evident també que ens trobem davant d'un gènere literari ignorat per la crítica. En general, l'espai destinat a la literatura dramàtica infantil i juvenil en diaris o revistes de literatura és escàs; pràcticament no hi ha referències a textos que es publiquen; en l'àmbit de la premsa, la crítica teatral és gairebé inexistent o del tot nul·la, i a més, es confonen els termes, ja que no es distingeix entre la crítica literària, és a dir, de textos dramàtics, i la crítica espectacular.

A més, des de l'escola no es dona al gènere del teatre la importància que se li hauria de donar. El text dramàtic té un caràcter marginal: l'obra dramàtica no es considera apta per a la seva lectura, molts

docents desconeixen les possibilitats que ofereix aquest tipus de text, el qual, per les seves característiques, és un excel·lent recurs per a la lectura, el joc i l'aventura.

Davant d'aquests factors negatius, doncs, no ens ha d'estranyar que ni l'autor de teatre infantil ni la seva creació (el text dramàtic) no gaudeixin d'un reconeixement, i aquest fet és des de fa temps una assignatura pendent del nostre teatre. Cal repensar el paper i la importància de l'obra i l'autor dramàtics. Només la restauració de la figura de l'autor, entès com un creador de textos dramàtics, és imprescindible per tenir espectacles de qualitat. En aquest sentit, hem de reivindicar el text dramàtic, ja que no podem oblidar un principi fonamental: anem al teatre amb el desig que ens expliquin una història dramatitzada, i això és una qüestió clau. I amb això no vull menysprear ni desmerèixer la dramaturgia visual.

Restaria, finalment, anomenar alguns àmbits d'actuació, tant des de la iniciativa privada com pública, per tal d'estimular la creació, afavorir la distribució i potenciar la recepció de textos dramàtics:

- Convocatòria de concursos de textos dramàtics adreçats a infants i joves.
- Ajuts per al foment de l'escriptura dramàtica infantil i juvenil.
- Realització de tallers d'escriptura dramàtica conduïts per autors ja consagrats que donessin acollida a joves promeses.
- Creació d'un banc de textos dramàtics per a infants i joves.
- Creació d'assignatures sobre l'escriptura d'obres teatrals en els centres de formació teatral existents.
- Celebració de fòrums d'autors dedicats al teatre per a infants i joves que servissin de plataforma per presentar nous autors i per a fer conèixer, mitjançant lectures dramatitzades, els seus treballs als professionals del sector (editorials, companyies...).
- Creació d'un centre de documentació i investigació del llenguatge teatral infantil i juvenil.
- Creació d'una biblioteca infantil i juvenil tant d'obres ja representades com d'inèdites.
- Implicació més gran de les editorials.

- Potenciació més intensa de la lectura d'obres de teatre infantil i juvenil dins l'àmbit escolar, perquè no quedi tan sols reduïda a la novel·la.

3. El text dramàtic per a infants i joves a la cartellera teatral d'avui dia

En aquest apartat, ens referirem a la presència i relleu que actualment té el text dramàtic en la cartellera de teatre per a infants i joves. Per tal d'abordar aquesta qüestió, ens hem posat la fita cronològica d'aproximadament cinc anys enrere, i hem tingut en compte, d'una banda, la programació de teatres i sales alternatives de Barcelona (Jove Teatre Regina, Teatre Poliorama, Teatre Romea, Fundació Miró, Teatre Tantarantana, Teatre Artenbrut i Teatre Nacional de Catalunya), i d'altra banda, els espectacles que es van poder veure a diferents espais de dues comarques catalanes (Osona i El Ripollès) entre els anys 2001 i 2004, i dels quals jo mateix me'n vaig fer ressò al setmanari *La Marxa de Catalunya*. Així mateix, hem consultat tant els programes de mà com les fitxes artístiques d'obres de diferents gèneres —des del teatre de text, passant pels titelles i el teatre de clown, fins al teatre musical—, i en les quals figura una persona responsable del text.

Val a dir, d'entrada, que ens trobem davant d'una qüestió complexa, sobretot perquè estem parlant d'una producció de textos dramàtics que resta inèdita, per tant fora de l'abast públic i lluny de poder ser objecte d'estudi i anàlisi; a més, cal puntualitzar que hi ha un elevat nombre de creacions que no posseeixen una clara dimensió literària, ja que són més aviat guions de treball sobre els quals es realitza l'espectacle, i en aquest sentit no podem elevar-los a la categoria de textos dramàtics.

En tot cas, observem que, per damunt de les obres originals, en la cartellera dominen les adaptacions. Les obres originals representen un grup poc nombrós i, pel que fa a les traduccions, aquestes són pràcticament inexistent. Un gran nombre d'obres teatrals, doncs, parteixen, adapten, s'inspiren o bé són una versió d'un text de la lite-

ratura infantil i juvenil. A banda d'algunes excepcions, la tendència és a adaptar un text narratiu. Tanmateix, tant si es tracta d'adaptacions com si són obres originals cal destacar, tal com comentàvem, que els textos dramàtics no surten a la llum.

Vegem primerament les adaptacions, que formen el grup més nombrós. La temàtica d'aquesta tipologia de textos serà molt semblant a la dels textos dels quals parteixen; de vegades, però, s'hi incorpora una mirada actual i crítica. Ja hem dit que la majoria de creacions es realitzen a partir de textos narratius. En aquest sentit, doncs, un primer subgrup estaria format per aquelles peces teatrals que es basen en clàssics de la literatura infantil i juvenil, tant del gènere d'aventures i viatges —*L'illa del tresor, Robinson Crusoe, El llibre de la selva, Els viatges de Gulliver, Les aventures del baró de Münchhausen, El Petit Príncep*— com del gènere de la novella-rondalística: *Pinotxo, Peter Pan, Alicia en terra de meravelles*, per citar només alguns títols. Altres textos tenen la seva base en obres de la literatura universal no necessàriament adreçada a infants i joves, com ara *Frankenstein, Oliver Twist* o *Don Quijote*. Així mateix, en aquest primer subconjunt, hi podríem incloure les adaptacions dramàtiques, malauradament molt escasses, d'obres d'autors catalans, com ara Josep M. Folch i Torres, del qual la companyia Teatre Nu ha realitzat una adaptació d'una de les seves novel·les més populars, *En Bolavà, detectiu*, i Lola Anglada, de qui Olga Socias, de la companyia Alèxia, ha versionat *Margarida*.

En un segon subgrup, hi hauria totes aquelles peces teatrals que adapten faules, llegendes i rondalles populars de diverses tradicions, principalment de les cultures nòrdiques, que amb el temps s'han convertit en referents culturals de primer ordre. Així, els contes populars, que són els textos més adaptats, pertanyen sobretot a la rondalística europea, amb històries principalment dels germans Grimm —*La Ventafocs, Hänsel i Gretel, Els tres pèls del diable, La Caputxeta Vermella*, etcètera—, de Hans Christian Andersen —*La reina de la neu, El vestit de l'emperador, Les sabatilles vermelles*—, i de Charles Perrault. Alguns textos adapten també rondalles i llegendes extretes de la rondalística oriental, sobretot dels contes de *Les mil i una nits*. Així mateix, no

podem oblidar les adaptacions dramàtiques a partir de contes d'autors clàssics moderns, com ara Roald Dahl, Italo Calvino i Rudyard Kipling, que també omplen la cartellera per a infants i joves. Només cal pensar en el musical de la companyia Coco Comín, *La fàbrica de xocolata*, que recrea la novel·la de Dahl, o bé en *El drac de set caps* i *La princesa i l'euga* de Titelles Naip, espectacles basats en contes de Calvino. I, finalment, les adaptacions de contes d'autors més actuals —encara que l'adjectiu «actual» pot resultar força imprecís— també hi tenen cabuda: entre els catalans, Pep Albanell, de qui la companyia Ralet Ralet ha adaptat un text (*Les peripècies de l'estorní*), i Joan Salvat-Papasseit (*Els nens de la meva escala*, de la companyia Teatre Nu, es basa en un conte seu); i entre els estrangers, Kurt Baumann (Per Poc ha estrenat recentment el musical de marionetes *Joaquim el drapaire*, que recrea un conte d'aquest autor suís).

A banda d'aquestes tendències principals d'adaptació de textos literaris narratius, cal fer-nos ressò de les dramatitzacions de llibres il·lustrats, una tendència poc explotada en el nostre teatre, però que, en canvi, està agafant una embranzida força considerable en altres tradicions teatrals europees, com ara l'alemanya i la sueca. En el nostre àmbit, *Les aventures d'un bigoti*, el darrer espectacle de la companyia Titelles Babi, proposa una versió del llibre il·lustrat de Lluís Arca-razo, per exemple.

La poesia i el teatre són també font d'inspiració a l'hora de crear un espectacle, tot i que en comptades ocasions. En aquest sentit, podem destacar, d'una banda, companyies com ara Marduix, L'Estenedor i Titelles Naip, que s'han atrevit a realitzar espectacles a partir de textos poètics d'autors com ara Jacint Verdaguer, Pere Quart, Miquel Martí i Pol i Federico García Lorca. D'altra banda, i quant al teatre, en els últims anys s'han pogut veure muntatges que són una revisió de textos dramàtics, tant clàssics com moderns, adaptats pel públic infantil i juvenil. Pensem, si no, en les versions del *Cyrano de Bergerac*, d'Edmund Rostand (Xirriquiteula Teatre), *Somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare (companyia Teia Moner) o *La millor marihuana la fa la mama*, de Dario Fo (La Trepà). Aquí també cal

fer esment d'una producció estrenada el 2004 a Barcelona, i que em sembla d'especial interès. Es tracta de *Bertoldina en el cercle de guix*, una versió de la coneguda obra de Bertolt Brecht, a càrrec del Teatre de la Riereta i que va adreçada als més menuts.

Fixem-nos, ara, en les obres de creació original, que, en comparació amb les adaptacions, conformen un grup menys nombrós. En línies generals, i des del punt de vista de la temàtica, hem de parlar de varietat: des dels textos que tracten problemàtiques actuals de la realitat quotidiana, i que mostren als joves espectadors noves actituds, valors i normes (*Joan el Cendrós*, de Carles Alberola i Roberto García), passant per aquells que recuperen elements de la cultura tradicional (*La Venta focs. Potser sí, potser no*, de Josep M. Benet i Jor-net), fins als que combinen en els seus arguments fantasia i aventura (*La draga Draga*, de Pep Albanell, *El somni del petit Turquesa*, d'Anna Maria Fité).

Per acabar, ens referirem molt breument a les traduccions d'altres tradicions teatrals. Dins d'aquest grup voldria destacar dues obres pel públic juvenil de l'autor alemany Lutz Hübner que han estat traduïdes al català. D'una banda *Creeps* (traducció d'Eduard Bartoll) i, de l'altra, *El cor d'un boxejador* (traducció de Ramon Farrés i Theres Moser). Val a dir que aquest jove dramaturg alemany gaudeix des de fa un temps d'una gran reputació als escenaris del seu país, amb obres crítiques, plenes d'antiherois i de rabiosa actualitat; el 1998 fou mereixedor del prestigiós premi de Teatre Juvenil Alemany (Deutscher Jugendtheaterpreis).

Alguns textos bàsics

- Albanell, Pep, *La draga Draga*, Alzira: Bromera, 2000 (Micalet Teatre, 17).
- Albanell, Pep, *El rei i el drac*, Barcelona: Edicions 62, 1993 (El Galliner, 89).
- Alberola, Carles; García, Roberto, *Joan, el Cendrós*, Alzira: Bromera, 1999 (Micalet Teatre, 13).
- Amo, Montserrat del, *Esclops i taronges*, Barcelona: La Galera, 1994 (Taller de Teatre, 18).
- Andersen, Hans Christian, *El vestit nou de l'emperador*, adaptació a cura d'Antoni Cuadrench, Barcelona: La Galera, 2000 (Tramoietà, 1).
- Benet i Jornet, Josep M., *Helena a l'illa del baró Zodiac*, Barcelona: Millà, 1988 (Catalunya Teatral, 229).
- Benet i Jornet, Josep M., *El tresor del pirata negre*, Barcelona: Millà, 1992 (Catalunya Teatral, 264).
- Benet i Jornet, Josep M., *El somni de Bagdad*, Barcelona: Bruño, 1992 (Tinell, 7).
- Benet i Jornet, Josep M., *Carlota i la dona de la neu. La història de Carlota quan se'n va a anar a salvar el seu amic de les mans de la dona de la neu*, Barcelona: Vicens Vives, 1992 (Ala Delta, 42).
- Benet i Jornet, Josep M., *Taller de fantasia. Supertot*, Barcelona: Edicions 62, 1997 (El Cangur, 229).
- Benet i Jornet, Josep M., *La Ventafocs. Potser sí, potser no*, Barcelona: Proa, 2004 (TNC, 44).
- Canals, Quim, *Nassos, nassos, nassis*, Alzira: Bromera, 2001 (Micalet Teatre, 18).
- Carbó, Joaquim, *Les armes de Bagatella*, en col·laboració amb Jaume Batiste, Barcelona: La Galera, 1980 (Teatre Joc d'Equip, 11).
- Carbó, Joaquim, *El jardí de Flaira-nas*, Barcelona: La Galera, 1988 (Teatre Joc d'Equip, 16).
- Costa, Eduard, *Circus*, Alzira: Bromera, 2004 (Micalet Teatre, 24).
- Dickens, Charles, *El conte de Nadal*, traducció i adaptació a cura de Martí Camprubí, Barcelona: La Galera, 2001 (Tramoietà, 7).
- Dumas, Alexandre, *Els tres mosqueters*, versió escènica lliure a càrrec de Jaume Batiste, Barcelona: Don Bosco, 1977 (Teatre Edebé, 8).
- Fité, Anna M., *El somni del petit turquesa*, Barcelona: La Galera, 1993 (Taller de Teatre, 16).
- Fité, Anna M., *Estrella Delta*, Barcelona: La Galera, 2000 (Tramoietà, 2).
- Fluixà, Josep Antoni; Vidal, Xaro, *La ciutat dels gratacels*, Alzira: Bromera, 2003 (Micalet Teatre, 23).
- Folch i Torres, Josep M., *La Ventafocs*, Barcelona: Millà, 1995 (Catalunya Teatral, 286).
- Folch i Torres, Josep M., *El rei que no reia*, Barcelona: La Galera, 1993 (Taller de Teatre, 13).
- Grimm, Jacob i Wilhelm, *Els músics de Bremen*, adaptació a cura de Joan de Déu Prats, Barcelona: La Galera, 2001 (Tramoietà, 4).
- Janer i Manila, Gabriel, *La princesa embruixada*, Barcelona: La Galera, 2001 (Tramoietà, 6).

El text del teatre infantil i juvenil a Catalunya

- Llinares, Francesc; Minguella, Carme, *L'espasa del rei Artús*, Barcelona: La Galera, 2002 (Tramoia, 4).
- Martí i Pol, Miquel, *En Joan Silencis*, adaptació a cura de Felip Gallart, Barcelona: La Galera, 2002 (Tramoia, 8).
- Molière [Jean-Baptiste Poquelin], *El malalt imaginari*, traducció i adaptació a cura de Jordi Voltas, Barcelona: La Galera, 2001 (Tramoia, 3).
- Pitarra, Serafi, *El castell dels tres dragons*, edició a cura de Pere Martí, Barcelona: Barcanova, 1993 (Biblioteca Didàctica de la Literatura Catalana, 32).
- Prats, Joan de Déu, *El flautista d'Hamelin*, Barcelona: La Galera, 2000 (Tramoia, 2).
- Raspall, Joana, *El pou*, Barcelona: La Galera, 1994 (Taller de Teatre, 19).
- Romero del Río, M. Pilar, *L'últim tren de Vila-xica*, traducció de Martí Olaya, Barcelona: La Galera, 2001 (Tramoia, 5).
- Ros, Roser, *De quan les bèsties van començar a parlar*, Barcelona: La Galera, 2001 (Tramoia, 3).
- Shakespeare, William, *La feréstega domada*, traducció i adaptació a cura d'Aurora Díaz-Plaja, Barcelona: La Galera, 2000 (Tramoia, 1).
- Shakespeare, William, *Romeu i Julieta*, adaptació a cura de Rodolf Sirera, Alzira: Bromera, 2005 (Micalet Teatre, 26).
- Sirera, Rodolf, *La princesa del desert*, Alzira: Bromera, 1995 (Micalet Teatre, 4).
- Teixidor, Jordi, *El retaule del flautista*, Barcelona: Edicions 62, 1998 (El Cangur, 221).
- Tremoleda, Josep, *Planta Cara!*, Barcelona: La Galera, 1994 (Taller de Teatre, 22).
- Tubau, Núria, *Any de neu, any de Déu*, Barcelona: La Galera, 1995 (Taller de Teatre, 23).
- Vallverdú, Josep, *La caputxeta i el llop*, adaptació lliure del conte de Charles Perrault, Barcelona: Millà, 1984 (Catalunya Teatral, 204).
- Voltas, Jordi, *La farsa del príncep encadenat*, Barcelona: La Galera, 1994 (Taller de Teatre, 20).

Assaigs i estudis

- Baile, Ferran, «Més de trenta anys d'espectacles per al públic més jove a Catalunya», *El Correu de la Unesco*, núm. 260 (novembre 2000), p. 3-9, i núm. 261 (desembre 2000), p. 3-10.
- Carbó, Joaquim, *El teatre de «Cavall Fort»*, Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1975 (Monografies de Teatre, 1).
- Memòria de les Jornades de debat sobre Teatre infantil i juvenil a Catalunya: Terrassa, 18-19 d'octubre de 1986*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1989.
- Janer Manila, Gabriel et al., «La literatura infantil i la construcció d'Europa», *Estudis Baleàrics*, núm. 52 (juny-setembre de 1995).
- Valriu, Caterina, *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*, Palma de Mallorca: Moll, 1998.

JOSEP CAMPS I ARBÓS
Professor de l'IES
La Serra de Mollerussa

*La Baldufa giratòria:
nota sobre l'actual teatre infantil i juvenil
a les Terres de Ponent*

Com és ben sabut, de companyies de teatre infantil i juvenil n'hi ha de moltes menes: des d'aquelles que plantegen l'espectacle com un divertiment sense excessives pretensions artístiques (i, sobretot, pedagògiques) a d'altres que traspuen imaginació, enginy i didactisme. Des de la meua modesta òptica d'espectador ponentí, La Baldufa és, sense cap mena de dubte, una de les companyies que inclouríem en el segon grup. Va ser fundada el maig de 1996 a Lleida per uns joves que es volien dedicar professionalment al món del teatre: Carles Bensey, Enric Blasi, Emiliano Pardo i Carles Pijuan. Els seus espectacles els definiríem com a multidisciplinars, atès que utilitzen una gran varietat de recursos i tècniques escèniques (música, màscares, clowns, titelles, capgrossos, combinacions de dibuixos, ombres xineses, animacions, projeccions...) sempre, i cal no perdre-ho de vista, al servei d'una finalitat didàctica (bona part de les obres van acompanyades d'un dossier que serveix per a treballar-ne els continguts). Un breu recorregut per alguns dels espectacles que han dut a la pràctica ens permetrà explicar i, tal vegada, reflexionar, sobre el model educatiu que planteja La Baldufa.

Una de les primeres obres, *3 porquets a la platja!*, és una adaptació del cèlebre conte popular. Ara bé, els membres de La Baldufa no es limiten a resseguir l'argument fil per randa, sinó que fan aparèixer a l'escenari, persecucions amb avió i helicòpter, una plaça de braus, un constructor sonat, un socorrista esbojarrat, una *top-model*... L'objectiu de la trama va més enllà del que podria semblar una banal

transgressió, ja que mentre els infants es diverteixen amb uns personatges que els són familiars, però que viuen unes aventures diferents a les que coneixen, els adults es deixen endur per una més que saludable ironia. El títol d'una altra de les peces, *Embollic a la granja*, ens remet, inevitablement, a la coneguda novel·la de George Orwell. L'argument, tanmateix, és força diferent: en una granja on conviuen diversos animals desapareix un ou de la senyora gallina; fruit d'això sorgeixen desconfiances entre els habitants del mas i les sospites acabaran per dirigir-se cap al corb, un nouvingut. Ens trobem, per tant, davant d'una crítica en forma de faula dels conflictes actuals de la nostra societat, exposats d'una manera reflexiva però sense deixar de banda l'humor. *El Catitau dels Carallots*, en canvi, ens explica la història d'en Peirot, un captaire i rodamón que amb els seus companys i els minairons (ben coneguts dels adolescents per la novel·la de Pep Coll, *Què farem, què direm?*) iniciarà un viatge fantàstic pels Pirineus. Durant el camí trobarà diferents personatges i criatures que ajudaran el públic a descobrir una part de la mitologia pirinenca amagada pel pas del temps: serps amb cabellera, capellans ressuscitats, encantadors, gegants... Evidentment, l'eix vertebrador de l'obra és fer reviure a l'espectador unes llegendes i tradicions populars que cal valorar i tenir presents, ja que formen part del nostre patrimoni cultural.

Les aventures del Baró de Münchhausen és, amb tota probabilitat, l'espectacle més conegut de La Baldufa (n'han dut a terme, fins i tot, una versió en èuscar!). Narra la història d'aquest cèlebre viatger conegut per ser el protagonista de les històries més increïbles. Acusat de farsant i condemnat a l'Illa dels Mentiders, juntament amb personatges novel·lesc com Simbad, Gulliver o El Quixot, podrà salvar la vida gràcies a quatre admiradors que narraran al llarg del judici algunes de les aventures que el van fer famós, la qual cosa els permet mostrar al tribunal les seves nombroses virtuts. Una de les habilitats de l'obra, a banda de l'ús magnífic dels recursos escènics que hem esmentat, és la interconnexió constant entre el món real i el dels personatges (valgui com a exemple l'explicació que efectua el Baró de les seves vivències en un camp de batalla i que són il·lustrades amb imatges del quadre

La Baldufa giratòria

Guernika, de Picasso). *Zeppelin* ens endinsa, com en l'obra anterior, en el món del somni i de la inventiva. Situada temporalment a principis de segle xx, els seus protagonistes efectuaran un periple pel món que els permetrà conèixer gent i ciutats distintes i, alhora, fer realitat les seves il·lusions, que coincideixen amb les dels espectadors.

El llibre imaginari és la darrera obra estrenada per La Baldufa (va ser al Teatre Nacional de Catalunya el Nadal de 2006) i la que presenta un grau d'exigència més gran (no en va, la música és d'Òscar Roig, col·laborador habitual de Sergi Belbel). Concebuda per celebrar el desè aniversari de la companyia és, novament, un espectacle multidisciplinar. El protagonista mena una existència monòtona i avorrida: treballa en una oficina i fa cada dia les mateixes tasques. Un bon dia li cau a les mans un llibre, la lectura del qual li obrirà les portes a un món nou: el de l'aventura i el viatge, que canviaran per sempre la seva vida. Des d'una perspectiva cultural, el missatge que ens transmet la peça és impecable: la lectura obre les portes a la imaginació.

En definitiva, el model pedagògic que ens proposa La Baldufa consisteix a oferir i divulgar, a partir d'uns referents coneguts, entre els infants i els joves (i els adults que assisteixen a l'espectacle!) valors com la tolerància, el pacifisme, la fantasia, l'interès per la cultura popular i la història o la lectura, entre molts d'altres. Un teatre que serveix, a més, per a formar un públic imaginatiu i, alhora, amb un esperit crític.

ROSER CAÑO VALLS
professora de llengua i literatura catalanes
a l'IES Eugeni d'Ors (Badalona)

Pedagogia didàctica en el teatre infantil i juvenil

Sóc professora de català de secundària. Avui he tingut el plaer d'assistir a una taula / debat sobre el tema «On són els dramaturgs?», dins del I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil, organitzat pel Departament de Filologia Catalana de la UAB, conjuntament amb diverses entitats del teatre adreçat a nens / nenes i adolescents. Si fullegem les cartelleres teatrals, podrem observar que hi ha una gran varietat d'oferta, però hi ha un públic latent que no té el seu espai. Aquest públic, efectivament, són els nens i adolescents. En el transcurs d'aquesta taula, la directora del Teatre Regina ha dit que, actualment, els infants i adolescents viuen dins d'una «formatgera», és a dir, que els continguts de les obres teatrals són censurats, perquè cal anar amb compte amb allò que els oferim. Però, a l'hora de la veritat, el que fa falta és preguntar-se per què hi ha tants pocs espectacles per a infants i per què alguns dels que es programen s'adrecen a aquest públic d'una manera «ensucrada». Per tant, hi ha una confusió sobre el concepte «educar» a través del teatre, que en la majoria de casos es tradueix en una errònia sobreprotecció.

Des de fa molts anys, el Jove Teatre Regina ha programat espectacles per a aquest públic. En l'actualitat, hi ha entitats, editorials, associacions, etcètera, que treballen dia a dia per convertir el «marginat» subgènere de teatre infantil i juvenil en un gènere més de la cartellera, tant o més important que el teatre per a adults. Perquè, quan som petits, necessitem que ens despertin la imaginació i la creativitat en un espai on només els nens puguin entrar i participar. I aquest desvetllament ha de crear un hàbit i una sensibilització per al teatre; un hàbit que ha de perseverar en el camí d'aquests infants i adolescents.

El teatre, com la literatura i la música, són eines que permeten no tan sols educar els espectadors i lectors, sinó que també faciliten que aquests es formin uns criteris a partir d'allò que han vist o llegit. De fet, a Secundària, un dels objectius és que els alumnes aprenguin a sensibilitzar-se per la literatura, adquirint l'hàbit de llegir, i analitzant autors i obres treballades a l'aula. El teatre és l'espai cultural que fa possible de posar en pràctica allò que els alumnes han après dins de l'aula. I aquest públic no és un públic conformista, al qual pots oferir-li qualsevol espectacle. Tot al contrari: és un públic tant o més exigent que el dels adults. Per tant, cal que hi hagi varietat d'obres teatrals infantils i juvenils que els captivin. Per això és necessari que allò que veuen parli d'ells i sobre ells.

Mestres i professors no únicament ensenyem una matèria concreta, sinó també una sèrie de valors i actituds, a un grup d'alumnes que no saben ben bé on són, ni cap a on van, i que a més tenen contextos familiars difícils. Això no vol dir que sigui acceptable «censurar» certes obres per ser considerades poc correctes, políticament parlant, per alguns sectors. Però opino que la pedagogia educativa és bàsica per aconseguir que els nanos aprenguin a valorar el teatre; aquell teatre que està fet per a ells, i en què són els protagonistes. Perquè és a través del teatre que poden aprendre quina és la realitat que els envolta, com a protagonistes i no com a espectadors.

En conclusió, crec que, si pares, mestres, professors, dramaturgs, actors, directors d'escena, crítics i associacions treballem plegats per a fer conèixer aquest gènere, que ha estat sempre tan minvat, podrem rescatar-lo progressivament de l'oblit i, d'aquesta manera, podrem educar i formar lectors, escriptors, crítics, actors...

JOAQUIM CARBÓ
Escriptor

Record d'una iniciativa pionera: el teatre de «Cavall Fort»

L'any 1975, per encàrrec de Xavier Fàbregas que dirigia una nova col·lecció d'Edicions 62, Monografies de Teatre de l'Institut del Teatre de Barcelona, vaig publicar *El teatre de «Cavall Fort»*. Era un volum en què intentava explicar què havien estat fins aquell moment els cicles de teatre per a nois i noies que la revista organitzava al Teatre Romea de Barcelona a partir de febrer de 1967.

Com a redactor de *Cavall Fort*, vaig tenir el goig de viure aquesta empresa des del principi, ja fos com a modest col·laborador de Martí Olaya, que en portava l'organització, com a pare d'un espectador que llavors tenia vuit anys i no es volia perdre cap representació, com a autor i, finalment, com a notari per recollir en uns papers aquella experiència que es va engegar ara fa quaranta anys i que encara va durar fins a 1987, tot i que, en els últims temps, la complexitat dels muntatges del Centre Dramàtic de la Generalitat, instal·lat llavors al Romea, no permetia la regularitat del començament.

És evident que aquelles matinals del Romea van ser la llavor de molt del teatre per a noies i nois que va venir després, fins i tot, segurament, del que es fa ara i del qual no m'atreviré a parlar per falta de coneixement, ja que n'estic del tot desconnectat. La meua aportació al simposi ha de ser forçosament històrica, concreta i molt poc original. Ara mateix, *Cavall Fort* acaba de publicar el meu article «Quaranta anys del teatre per a nois i noies» i no crec que pugui dir gran cosa més del que ja hi he escrit.¹

¹ Joaquim Carbó, «Quaranta anys del Teatre de Cavall Fort», *Cavall Fort*, núm. 1084 (segona quinzena de setembre de 2007), p. 6-7.

En un intent de resumir-ho, podria explicar que el primer cicle ja va marcar les tendències que tindria aquella aventura. Val a dir que no es partia de zero i que el mèrit de la revista va ser aglutinar els esforços que ja es feien en aquest camp, a part d'oferir als diversos grups que feien la guerra pel seu compte l'oportunitat de mostrar la seva feina en un escenari de prestigi com el Teatre Romea. Reprodueixo a continuació un fragment d'aquest article:

«El teló es va aixecar per primera vegada amb *La comèdia de l'olla*, una adaptació per a infants, divertida i enjogassada, d'un clàssic llatí, Plaute, a càrrec de L'Òliba, del GTI, dirigit per Francesc Nel·lo, amb un grup d'actors que ja participaven en l'intent de renovació del nostre teatre professional com Alfred Lucchetti, Francesc Balcells, Nadala Batiste i Montserrat Roig, que després va ser una famosa novel·lista. L'escenografia era d'un dels homes de teatre més importants que hem tingut en aquest país, Fabià Puigserver. Aquest mateix grup va tancar el primer cicle amb *El metge a garrotades*, de Molière, en què van repetir alguns actors a més de Josep Minguell, Carme Sansa, Ernest Serrahima i Ventura Pons, que ara és un bon director de cinema.

Per un altre cantó, en un estil ben diferent, La Joventut de la Faràndula, que ja feia vint anys que organitzava un premi i que desenvolupava un sens fi de representacions al seu teatre de Sabadell, va portar a l'escenari del Romea *Cantarina al país dels Tsen.Tse.Khan*, de Josep Torrella, per exposar als barcelonins una mostra de la seva feina tan meritòria i abnegada. En aquell primer cicle també van representar *Ha fugit un cavall*, de Josep Tremoleda, que era, precisament, el director de *Cavall Fort*, i que l'any 1962 havia guanyat el premi de La Faràndula.

La tercera de les obres que es va representar va ser *El rei dels aires*, de Joaquim Espau, a càrrec de l'Aula de Teatre de la Institució Montserrat, al davant de la qual hi havia l'infatigable i entusiasta Jaume Batiste, professor d'aquell centre, que quan convenia feia d'actor de la mateixa manera que dissenyava i construïa el vestuari i els decorats amb l'ajut d'algun dels seus alumnes, d'entre els quals sorgien els actors. Algun d'ells participa en *Els tres mosqueters* que s'ha muntat fa poc per celebrar aquest quarantè aniversari. L'Aula de Teatre de la Institució Montserrat no va faltar mai en els cicles. *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, adaptada i dirigida per Jaume Batiste, i *El castell dels tres dragons*, de Pitarra, van ser les obres que es van representar més vegades, tant al Romea com per

El teatre de «Cavall Fort»

tot el país. De les pàgines de *Cavall Fort* van saltar a l'escenari *Les aventures de Jan i Trencapins* i *Les armes de Bagatella*, un conte que Jaume Batiste i jo mateix vam convertir en teatre.

I la quarta representació va anar a càrrec d'Els Joglars, que llavors era un grup de mims que s'expressava sense paraules. En aquells moments el dirigien Albert Boadella i Anton Font, i hi actuaven, entre d'altres, Carlota Soldevila i Glòria Rognoni, que més endavant serien unes professionals ben destacades.»

A la introducció que vaig escriure per al volum en què feia història, comentava que el teatre infantil tenia una història curta des del moment que, com tantes altres experiències, naixia amb el paternalisme burgès: segons uns, per allunyar els infants de la realitat, i, segons altres, per l'atenció i el respecte que mereixen els infants en un moment històric determinat. Hi reproduïa un text d'Antífanes: «L'escriptor de tragèdies és un home afortunat. L'auditori sempre en coneix la trama en el punt que la representació s'inicia... Si pronuncia el nom "Alcmenon", fins els infants repeteixen a un temps: "Es va tornar boig i..."».² I hi comentava que es veien infants entre els espectadors que hi ha al quadre de Watteau, *Els comedians italians*, i al de Joseph Heintz, *Vista sobre la plaça de Sant Marc de Venècia el dia de Carnestoltes...* I, també, que no se sabia que els grans moviments teatrals com el grec, la *commedia dell'arte* o el Siglo de Oro castellà mantinguessin en paral·lel productes teatrals pensats i representats especialment per a infants. O que Molière exigia que els fills dels membres de la seva tropa assistissin als assaigs per tal de copsar-ne les reaccions... Els historiadors del teatre català també situen el naixement de l'especificitat infantil a primers del segle passat. A l'època actual, després de la desfeta de la guerra civil, apareix com un subproducte que els mateixos professionals denominen *el cuentu*, amb representacions poc acurades a primera hora de la tarda dels festius,

² Joaquim Carbó, *El teatre de «Cavall Fort»*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre—Edicions 62, 1975 (Monografies de Teatre, 1), p. 7.

de cara a augmentar els migrats ingressos dels mateixos actors que després intervindran en les obres per a adults.

Els punts bàsics d'aquell teatre que s'iniciava l'any 1967 van ser sempre els mateixos:

- *Cavall Fort* no feia teatre: el promocionava... S'obria a tota mena de col·laboracions: des dels propietaris del Romea, que cedien el local en excel·lents condicions econòmiques, fins a l'Ajuntament, que en feia la publicitat i adquiria entrades per als alumnes de les escoles municipals, passant per tots els grups que hi intervenien amb entusiasme i rigor.
- El teatre per a nois i noies era popular... Xavier Fàbregas havia escrit que les entrades es venien a preus d'abans de la guerra.
- No era un subproducte... Només calia veure la tirallonga de noms de renovadors del teatre català que hi van intervenir al llarg d'aquells anys: autors, actors, escenògrafs, músics... De Maria Aurèlia Capmany a Josep M. Benet i Jornet; de Francesc Nel·lo a Ovidi Montllor; de Carme Sansa a Alfred Luchetti; de Fabià Puigserver a Iago Pericot; de Jaume Batiste a Josep Anton Codina, Francesc Alborch, i... A part d'autors clàssics com Shakespeare, Plaute, Goldoni, Thackeray, Cervantes, Schiller, Racine...
- Havia cridat l'atenció de la crítica... D'Àlex Broch a Joan de Sagarra, Jaume Melendres, Joaquim Vilà, Pérez de Olaguer i molts més se'n ocupaven periòdicament als diaris i revistes...

No tinc prou informació del que va sorgir a continuació. Em consta que a Lleida encara se celebren uns cicles de teatre infantil que porten el nom de *Cavall Fort*. I que el Teatre Regina, de la mà d'Agustina Solé, és un centre estable de producció i difusió de teatre infantil i juvenil. També se'n representa sovint al Guasch Teatre. I a molts altres escenaris de Barcelona o de tot Catalunya, tant a les sales comercials com a les alternatives, amb un seguit de representacions, tal com es pot llegir a les cartelleres i també un cop al mes a *Cavall Fort*, de la mà de Ferran Baile, que informa els joves lectors del bo i millor que es pensa, s'escriu i es representa per a ells.

Potser no seria lògic tancar aquest article sense esmentar la meua participació com autor que va ser representat en aquests cicles. En una demostració que, com diria Pere Calders, tot s'aprofita, una nit, a la redacció de la revista miràvem les il·lustracions que el dibuixant Robert Duran ens havia ofert com a mostra del seu treball, uns dibuixos que ironitzaven amb tendresa unes escenes medievals: un castell amb dos sentinelles que usaven el casc com a regadora per mantenir viva una planta exòtica i uns guerrers armats fins a les dents que empaitaven una rata mecànica... Me les vaig endur a casa per si em suggerien alguna cosa, i això em va portar a escriure *Les armes de Bagatella*, un conte que vam publicar com a il·lustració d'aquells dibuixos. Jaume Batiste em va suggerir que «allò» s'havia de convertir en una peça de teatre... Ens hi vam posar tots dos, a quatre mans, i l'obra va formar part durant uns anys del repertori del seu grup. També es va publicar en versió reduïda per La Galera, en una col·lecció de teatre per ser representat a les escoles.

Encara vaig viure una altra experiència. Un grup molt jove, que actuava als Lluïsos de Gràcia, em va demanar autorització per passar a l'escenari la meua novel·la *La casa sota la sorra*. Tot i que no els coneixia de res, vaig acceptar, però amb la condició que em deixessin escriure els diàlegs. Van accedir a contràcor, amb la insolència de la joventut. El resultat de la posada en escena va ser força decebedor. No em van deixar assistir a cap assaig fins que no van creure que la cosa ja rutllava. Confesso que aquella nit vaig dormir malament. La representació al Romea es va mig salvar gràcies a l'escenografia i a alguns moments tan grotescos que feien petar de riure. Ai!

ROSA M. ISART
Autora teatral

Tibi dabo. Reflexions sobre el teatre infantil

Assenyala el mestre Ricard Salvat que «la funció del teatre és despertar els misteris de la vida i intentar reduir el seu misteri o misteris».³ I continua: «Els espectacles per a joves han de complir aquella funció que el mite compleix a les societats primitives, en els períodes infantils de la humanitat.» Salvat nega la viabilitat de l'element fantàstic en els espectacles per a nens o joves, justament pel que acabem d'assenyalar. Però, vista la norma magna, escarbotant cap enrere, com és específicament aquest teatre? Des de quins paràmetres el fa néixer el creador teatral?

El teatre per a infants té grans diferències respecte al teatre per a adults, o *convencional* podríem dir, si pensem en tants per cents productius. Si l'obra adulta és un acte absolutament egoista, de gaudi creatiu, d'engrescament excèntric, de vòmit artístic selecte i rítmic, la peça infantil és, en canvi, un *acte de generositat*. Per què? Perquè, en realitat, és un *acte de responsabilitat*: enfront del nen, dels seus propis pares i de la pròpia societat —la quadrícula que acull, en definitiva, els individus en un marc normatiu i amb un definit sistema de forces i poders. S'escriu llavors per a unes ments en formació, àvides i terriblement àgils físicament i mentalment, i la manera en què presentem aquest discurs teatral nostre serà la responsable que aquest nen vulgui tornar a repetir l'experiència. Un adult no va obligat al teatre, a tot estirar haurà rebut l'estímul de la seva promesa —ja que el perfil habitual del visitant als nostres dies dels recintes escènics és la dona. El nen acostuma a anar-hi per un procés de culturització i edu-

³ Ricard Salvat, *Escrips per al teatre*, edició a cura de Maria-Josep Ragué, Barcelona: Institut del Teatre, 1990 (Monografies de Teatre, 32), p. 95.

cació dirigida. No és el moment, aquí, de discussions sobre polítiques teatrals infantils, no és el moment de preguntar-nos si les escoles van només al Nacional, si seria bo articular un ingent sistema de descentralització dels programes d'«els col·legis van al Teatre». Tampoc no escau ara preguntar-nos si programar teatre (i dansa) infantil a Barcelona s'ha convertit en una moda per a demostrar el tarannà de bon jan del programador (econòmic, ergonòmic) escènic o bé si respon a una conscienciació de la importància del fet teatral i de la necessaríssima connexió, comunió, convivència amb el públic que demana el teatre viu.

El teatre infantil ha de respondre també a les expectatives dels pares: ha de proporcionar diversió i visió del món, però també ha de ser benefactor per a la personalitat del nen; ha de transmetre algunes pautes mínimes de convivència i de respecte pel proïsme —això, en especial, ara que la societat que vivim està tan confusa (maltractaments, inexistència de normes de cortesia, menyspreu a la gent gran, prepotències i irreverències, analfabetisme difús del primer món, relacions de veïnatge fantasmagòriques, rols passius en progressió derivats de l'hàbit televisiu...) i atès que recupera, cíclica i acomodaticia, el radicalisme conqueridor romà i la desconfiança medieval. Però, en especial, quan indico aquest segon filtre que cal passar, estic pensant en el teatre fet no *per als nens*, sinó en aquell teatre fet *pels nens*, des d'ells mateixos: uns diàlegs, uns exercicis mnemotècnics, unes creacions pretecnològiques, unes directrius de ball, cant o moviment. Aquest punt és ben important: hauríem d'escriure el teatre que faran uns nens a escena tot pensant que nosaltres som els seus pares. Què voldrem veure'ls fer? Evidentment, és com si ens traslladéssim a la fastuositat de la cort barroca on les sofisticades presentacions dels aliments alimentaven el plaer i anticipaven saliveres abans del mossec. El criteri de la mare i del pare serà ben subjectiu, però clarament voldran observar un ventall suficientment ample d'habilitats del seu fill sense que allò arribi a provocar l'angoixa en l'infant. El nen ho ha de viure com un bombonet, que no perjudica ni mareja ni embafa. El teatre infantil és, doncs, un art de l'equilibri, de la savi-

esa narrativa i de la subtileza ètica i conceptual, i del color. No ha de ser un teatre polièdric, no ha de ser una expressió del geni creador, és un teatre més del color que de la forma, més calculador que intuïtiu i torrencial, molt possiblement. És un teatre tendrament metafòric, evidentment a cinquanta mil anys llum dels mestres per a adults que mai no em trec del cap com ara Tadeusz Kantor o bé Michel de Ghelderode.

El teatre infantil és una inversió social. Imprescindible. L'ésser humà ha nascut per assaborir, perquè a hores d'ara ningú no ens ha pogut definir el sentit de la vida, ni els Monthy Pyton ni en Lars von Trier, ni deu mil persones més. Degustar en el marc del més estricte respecte a l'altre.

No sóc capaç de pronunciar-me sobre el sector específic que constitueixen els *joves*. No sé si és per distància generacional, només sé que em desborden. No els entenc. No hi arribo. Només sé que no vull abocar la culpa sobre ells sinó al sistema. No voldria ser titllada de conservadora. Només m'atenc al que veig cada dissabte al vespre quan pujo als trens de la RENFE —pronunciada, aquesta darrera vocal, neutra. Recordo que quan vaig veure *El tinent d'Inishmore*, de Martin McDonagh, autor irlandès nascut el 1970, a la Sala Petita del Nacional (2003), vaig pensar que seria una bona obra per recomanar al meu germà —que, si és nascut el 1983, diuen les matemàtiques que llavors tenia vint anys. Cal dir, però, que l'obra era una mica macabra. I era divertida. I dinàmica. Tal vegada aquesta és la via que cal seguir per intentar un teatre per al jovent —sempre que els cervells siguin ja suficientment moblats—, perquè són subjectes actuant a partir de les coordenades de la fugacitat i del grotesc i, tal vegada, per què no, d'una revisitació inconscient o telepàtica de l'esperpent valleinclanesc, però de poques i soltes paraules.

Aquestes són les reflexions que habitaven disperses al meu cap el dia en què vaig començar a escriure *La carmanyola del dilluns*, la peça de teatre breu infantil que m'encarregà l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC) per al volum de Teatre-Entreacte per a nens i joves.

Els cànons canvien. I, així doncs, queden ben lluny aquells anys en què la meva àvia, la Pepita Esteve, i altres nens, cap a l'any 1928 interpretaven *La princesa i el pastor*—suposo que d'en Folch i Torres— al col·legi de Masquefa, sota les pautes de la senyoreta Carolina Edo, amb la Lola de l'Hostal (o Lola Mas, filla de forners, de cal Daniel) fent de princesa. No puc contrastar aquestes dades. El rei deia a la princesa: «Que formosa t'has fet, filla meva.» Jo us dic: «*Tibi dabo*. Un caramel. I el nen no podrà treure l'ull de l'escena. O voldrà ser actor. O comprendrà millor els misteris de la vida i l'harmonia.»

El Masnou, 10-11 de novembre de 2006

MOISÈS MAICAS & ANNA SOLER HORTA
Director d'escena i traductora

*Shakespeare a ritme de hip-hop:
bases per a un projecte escènic destinat al públic
infantil i juvenil*

Des del restabliment de la democràcia, les infraestructures i les iniciatives impulsades per les institucions públiques i les empreses privades a fi de desenvolupar l'activitat teatral per al públic infantil i juvenil a Catalunya no han crescut, ni de bon tros, en la mateixa mesura que ho han fet les destinades al públic adult. Conscients d'aquest fet, i amb la voluntat de treballar per oferir a joves i nens un teatre de qualitat en català —en un moment, a més, que la demanda d'aquest tipus augmenta any rere any (els percentatges d'ocupació dels teatres que dediquen la seva programació íntegrament o parcialment al públic familiar s'han incrementat el 2007 d'una manera més que notable) i que tant els teatres públics com els privats dediquen cada cop més atenció a aquest segment de públic—, el 2006 vam concebre i dur a terme el projecte de recerca *Shakespeare a ritme de hip-hop*, que va comptar amb un ajut de l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural, del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.

Sobre la base d'un seguit de reflexions teòriques, el propòsit de l'estudi és esbossar un projecte escènic interdisciplinari destinat a nens i adolescents, i posar els fonaments d'una sèrie d'iniciatives teatrals especialment concebudes per a aquesta categoria d'espectadors. Les diverses aportacions incloses al projecte de recerca aspiren a fomentar l'interès pel teatre infantil i juvenil a Catalunya i es proposen esdevenir una eina de treball útil per a futures produccions teatrals pensades per als joves i des dels joves.

La primera part de la investigació aplega, sota l'epígraf «Estudis preliminars», un conjunt d'anàlisis teòriques entorn del teatre infantil i juvenil, les pràctiques culturals dels joves en relació amb el *hip-hop* i el concepte d'*adaptació*. A «Autenticitats i *hip-hop*», Roger Martínez, David Abril i Aitor Humbert reflexionen des de la sociologia sobre la relació dels joves amb el teatre i el *hip-hop*; la participació d'aquest equip de sociòlegs en el procés de recerca ofereix una base de coneixements essencial per enfocar adequadament treballs ulteriors de dramaturgia i tenir present la realitat dels seus destinataris últims. Dolors Gómez i Jordi Romero estudien sintèticament la realitat del teatre infantil i juvenil a Catalunya analitzant les programacions de municipis molt diversos. Per la seva banda, Moisès Maicas aborda la situació actual del teatre infantil i juvenil a París (i a Île-de-France) i a Berlín, dues capitals europees que compten amb una gran tradició teatral i que han estat pioneres en aquest terreny. Finalment, l'estudi d'Anna Soler Horta s'aproxima al concepte d'*adaptació*, n'ofereix algunes definicions i analitza el fenomen en el context de la literatura infantil i juvenil; l'examen es completa amb el repàs d'algunes adaptacions d'obres de Shakespeare fetes en català pensant en el públic no adult (des de 1929 fins a l'actualitat).

La segona part del projecte de recerca, titulada «Avantprojecte d'espectacle», posa les bases del muntatge teatral *Dreamin' & Rappin'*, pensat per a nens i adolescents, a partir de 8 anys, la franja d'edat potser més desatesa al nostre país en l'àmbit del teatre infantil i juvenil. L'avantprojecte es compon de les aportacions de Pau Marfà i DJ Code (col·laboradors habituals del CLAP, sala de concerts i empresa de gestió musical que s'ocupa també de regir la Casa de la Música Popular de Mataró), d'Anna Soler Horta, de Nina Pawlowsky, de l'empresa Euphoria i de Mudit Grau en el terreny de la música, del text, del vestuari, de l'escenografia i de la coreografia, respectivament.

De totes les contribucions que componen la recerca, pensem que, en el marc de les actes del I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil, pot ser útil presentar una síntesi de l'estudi de Moisès Maicas titulat «Aproximació al teatre infantil i juvenil a Europa: París i Berlín,

un mosaic de propostes», perquè les experiències que s'hi exposen poden extrapolar-se o servir de model a l'escena catalana. Aquest treball analitza la història i els criteris de programació d'un conjunt de teatres de significada trajectòria en l'àmbit infantil i juvenil, es nodreix d'entrevistes amb les persones responsables dels teatres esmentats, aporta dades històriques i examina les intervencions de reconeguts especialistes en un col·loqui que va tenir lloc el juny de 2006 al Théâtre 95 de Cergy-Pontoise (Île-de-France) sobre les pràctiques culturals dels joves.

En l'estudi, s'hi exposa que a França i Alemanya, dos països amb una gran tradició escènica que han exercit i exerceixen una gran influència al nostre país en l'àmbit de les arts escèniques, el teatre per als més joves és, des de fa molts anys, un motiu de reflexió i de debat. Això ha donat peu a nombroses iniciatives públiques i privades, algunes de les quals han superat tota mena de dificultats abans de consolidar-se com a referents; altres han evolucionat o s'han transformat amb l'experiència adquirida.

París —juntament amb Île-de-France— i Berlín, com a capitals culturals i focus d'innovació escènica, són dos nuclis pioners en la creació de centres de producció i d'exhibició d'espectacles per a infants i adolescents i en l'establiment dels criteris que informen l'activitat d'aquests centres. Actualment, trobem en aquestes ciutats diferents teatres especialitzats en el públic infantil i juvenil, els quals compten amb altíssims nivells d'assistència i es regeixen per criteris de programació diversos que en determinen la personalitat.

L'estudi citat es fixa en els projectes escènics més significatius de les ciutats esmentades i en les iniciatives que destaquen per la coherència dels criteris artístics i per la qualitat de la programació o de les produccions pròpies. El conjunt de descripcions dels teatres i les entrevistes als seus responsables —directors, dramaturgs...— permeten analitzar la riquesa i la complementarietat dels diferents criteris de programació i conèixer millor una part significativa de la xarxa europea de centres de producció i d'exhibició destinats als més joves. El futur del teatre infantil i juvenil al nostre país pot inspirar-se en alguns dels

aspectes més reeixits dels models que s'examinen en aquest treball; a continuació se'n presenten els més significatius:

- *Théâtre de la Marionnette*. La missió del Théâtre de la Marionnette a París és promoure les formes contemporànies del teatre de titelles. L'equip, sota la direcció d'Isabelle Bertola, treballa en l'àmbit de la creació, la producció i la difusió i du a terme anualment les activitats següents: programació d'espectacles de companyies franceses prestigioses en temporada i en el marc de festivals; el cicle Scènes Ouvertes à l'Insolite, que els seus responsables defineixen com un trampolí per a la jove creació francesa i europea, i l'organització de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette, una mostra dels artistes internacionals més significatius d'aquesta disciplina. Des del setembre de 2004, aquest centre edita trimestralment deu mil exemplars de la revista *OMNI*, una publicació que, segons expliquen els seus responsables, «té per objectiu guiar els espectadors en el paisatge de la marioneta contemporània».
- *Théâtre de l'Est Parisien*. Catherine Anne dirigeix aquest teatre des del juliol de 2002. L'actriu, directora i escriptora ha imprès un segell de qualitat a aquest centre, que té una filosofia molt clara: basar-se en el teatre de text i treballar amb autors contemporanis vius, els quals participen activament en el procés de muntatge dels seus textos en col·laboració amb el director i els actors de la companyia. Catherine Anne parla d'un teatre ancorat en el present i accessible a tots els espectadors. Sota la premissa de crear muntatges pensats per a tots els públics, la programació del Théâtre de l'Est Parisien busca l'equilibri entre els espectacles destinats als infants i adolescents i els espectacles per a adults. Encarrega textos tant a escriptors prestigiosos com a dramaturgs emergents i els demana que s'impliquin en la vida del centre.
- *Théâtre Dunois Pour l'Enfance et la Jeunesse*. L'etapa actual del Théâtre Dunois, dirigit per Nelly Grévellec, s'inicia el 1999 quan la sala s'especialitza en el món infantil i es converteix en un tea-

tre privat, que rep el suport del Ministeri de Cultura. La programació d'espectacles d'un alt nivell artístic i el seu compromís amb els nens ha fet del Théâtre Dunois un teatre parisenc de referència per al públic jove. La seva idea és que l'art ha de tenir en compte els més joves a fi de combatre l'aculturació social. El Théâtre Dunois programa espectacles de totes les disciplines: text, música, dansa i teatre visual o objectual. El centre es defineix com un espai de descoberta on poden confluïr joves i adults i col·labora amb festivals europeus especialitzats (Festival Escapades, Festival Glitterbird...), treballa amb companyies i artistes associats, organitza nombrosos esdeveniments dedicats a la infància i edita periòdicament la revista *La Gazelle*.

- *Théâtre de Sartrouville*. El 1968 Claude Sévenier convida, per primera vegada al Théâtre de Sartrouville, Catherine Dasté i el Théâtre du Soleil, que hi presenten dos espectacles per a infants: *L'arbre sourcier* i *Jérôme et la tortue*. L'any 1969, Catherine Dasté funda la companyia La Pomme Verte, que s'instal·la al Théâtre de Sartrouville i inicia una veritable política de creació teatral per als joves, que continuarà fins al 1989. El 1986 s'inaugura a Sartrouville un teatre nou, que compta amb una sala dedicada exclusivament al públic jove (Espace Gerard-Philippe). El mateix any neix en aquest teatre el projecte Heyoka, un «centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse», que es proposa obrir la creació destinada al públic jove a nous artistes i donar la dimensió que correspon a aquesta disciplina, en un estat marginal. Directors joves i consagrats s'impliquen en el projecte creant espectacles per a nens i adolescents: Stanislas Nordey, Olivier Py, Nicolas Lormeau, Arlette Boinnard i Marcel Bozonnet van ser els primers. Aquesta iniciativa és guardonada pel ministre de Cultura Jack Lang amb el Gran Prix National de l'Entreprise Culturelle per la qualitat de la seva gestió, pel caràcter innovador i pel treball amb el públic. El 1997 es crea el festival Odyssées 78, una biennal de creacions escèniques per a la joventut. Durant un decenni s'amplia la llista de directors d'escena que col·laboren

amb el Théâtre de Sartrouville pensant en els més joves: Philippe Adrien, Joël Jouanneau, Bruno Bayen, Irina Brook... i molts altres.

L'any 1999 s'enceta una nova política en relació amb els textos: cal convèncer els autors perquè creïn un veritable repertori de teatre per als joves. Es funda la col·lecció Heyoka-Jeunesse, amb la col·laboració de l'editorial Actes Sud-Papiers. Els primers títols són a càrrec d'autors com Jean-Claude Grumberg, Normand Chaurette, Joël Jouanneau i Jean-Claude Carrière, que seguiran molts altres. El 2001, la Scène National de Sartrouville i el Centre Dramatique pour l'Enfance et la Jeunesse Heyoka es fusionen, i el Théâtre de Sartrouville es converteix en un «centre dramatique national», codirigit per Claude Sévenier i Joël Jouanneau. El Théâtre de Sartrouville s'ha mantingut fins a l'actualitat com un gran referent europeu en l'àmbit de teatre per a infants i adolescents.

- *Escapades / Festival International Jeune Public*. El 2006 va tenir lloc la quarta edició d'aquest festival ubicat a París i dedicat al públic jove, dirigit per Pascale Paulat i impulsat per l'associació Ère de Jeu. Aquesta associació es va crear el maig de 2002 amb la finalitat de desenvolupar i d'organitzar manifestacions culturals i artístiques per als nens i els adolescents. El Festival té la voluntat d'aprofundir en la diversitat cultural per mitjà de la promoció de nous llenguatges i escriptures per al públic jove i incrementa en cada edició la presència internacional.
- *Grips Theater*. La història del Grips Theater, a Berlín, es remunta a la darrerria dels anys seixanta, en el context dels moviments estudiantils. Neix com una plataforma de creació i de difusió de teatre infantil lligat al present i a la realitat social del moment. És reconegut arreu del món com un dels teatres per a infants i joves de més anomenada. La idea del Grips és detectar les necessitats i els problemes del seu públic i, a partir d'aquí, crear peces teatrals en què els espectadors es puguin reconèixer, amb l'objectiu últim d'ajudar-los a comprendre millor el seu entorn i d'animar-los a transformar-lo. Des que va fundar-se, el Grips ha produït

uns 70 muntatges, que s'han representat per tot el món més de 1.300 vegades i s'han traduït a unes 40 llengües. L'abril de 2001, la seva peça més coneguda, *Linie 1*, va celebrar a Berlín el seu 15è aniversari amb la representació número mil. El director, principal dramaturg i «pare» del Grips Theater és Volker Ludwig. A més de les produccions teatrals, el Grips ofereix als espectadors més joves diversos serveis, com un club anomenat Banda Agita, en què cada temporada es treballa amb una obra de creació pròpia. L'oferta pedagògica del teatre és molt àmplia i inclou, entre d'altres, cursos de formació per a mestres i pedagogs, informació sobre peces adreçades a estudiants d'entre 5 i 16 anys, etcètera.

- *Theater an der Parkaue*. El Theater an der Parkaue, dedicat exclusivament al públic infantil i juvenil, disposa de tres escenaris i compta amb una plantilla de més de noranta persones. El repertori per a la temporada 2006-2007, la 56a de la seva història, inclou més de vint espectacles, bastits a partir de contes populars, mitologia, traduccions noves, obres teatrals conegudes per tothom i clàssics de la literatura. Paral·lelament als muntatges teatrals, el Theater an der Parkaue organitza un seguit d'activitats, com les que es detallen a continuació:
 - Tallers: Els participants als tallers treballen sota el guiatge d'artistes convidats i/o de pedagogs del Theater an der Parkaue mateix.
 - Projecte *Premierenklasse*: Projecte pensat per a grups classe, en el marc del qual se segueix tot el procés de creació d'una peça teatral, s'aprofundeix en el tema d'una obra determinada i s'expressen amb llenguatges diversos (escènic, filmic, documental...) les idees que emanen del treball a l'aula.
 - Clubs de teatre: L'oferta del Theater an der Parkaue en aquest sentit s'adreça a infants i joves d'entre 10 i 20 anys, per als quals s'organitzen activitats diverses entorn d'un tema concret o una peça teatral.

- Training on stage: Aquest és el nom que rep un projecte impulsat pel programa Leonardo, de la Unió Europea. Es tracta d'un conjunt de mesures orientades a facilitar la inserció laboral dels joves i, en general, de les persones que busquen feina en l'àmbit de les arts escèniques. Els interlocutors europeus del Theater an der Parkaue en aquest projecte són: National Theatre (Regne Unit), Fondazione Aida (Itàlia), AGECIF (França), Teatrul Ion Creanga (Romania) i ICIMSS (Polònia).
- *TUSCH*. Theater und Schule ('Teatre i Escola'), és un programa de col·laboració entre escoles i teatres berlinesos que teixeix una xarxa d'intercanvis entre alumnes i professionals del teatre. A través del contacte directe d'una escola amb un teatre de la ciutat, els joves tenen l'oportunitat de conèixer el món teatral en tota la seva diversitat; participen com a observadors en esdeveniments escènics concrets i assisteixen a tot el procés: des de la posada en escena fins a la dramaturgia, passant pels aspectes més tècnics i per les tasques de difusió i d'organització. TUSCH possibilita, en definitiva, la trobada dels teatres berlinesos amb la gent jove de la ciutat i es fa ressò dels seus interessos, de les seves opinions i experiències. El projecte TUSCH va iniciar-se el 1998 i, des de llavors, ha propiciat la cooperació entre un gran nombre d'escoles i de teatres de Berlín (com el Grips Theater, el Theater an der Parkaue, la Schaubühne, el Berliner Ensemble, la Sophiensäle, el Deutsches Theater, etcètera), que es comprometen a treballar plegats durant dos anys. En el marc d'aquest programa de col·laboració, s'organitzen tallers i un festival anual i s'impulsen produccions pròpies, sota el guiatge de directors i coreògrafs professionals.
- *Atze*. Fundat el 1985, Atze és el nom que rep el teatre auditori destinat exclusivament al públic infantil que hi ha a Berlín. Des del novembre de 2002, la Max-Beckmann-Saal, a Berlin Mitte, és la seva seu; disposa d'una sala gran, amb capacitat per a 500

espectadors, i d'una sala petita, amb 99 butaques. La programació de l'Atze se centra en el teatre musical. La música que acompanya els espectacles és sempre en directe. La intenció de l'Atze a mitjà i llarg termini és integrar en el seu repertori la música clàssica, el jazz, la dansa contemporània i els muntatges multimèdia. Està previst que en les pròximes temporades, l'Atze rebi uns 80.000 visitants anuals. Algunes de les seves produccions, com la reeixida *Lolle rennt*, s'han representat arreu del país. Paral·lelament als espectacles, l'Atze ofereix un seguit d'activitats pedagògiques i edita uns quaderns didàctics sobre les obres que conformen el seu repertori.

- *FEZ-Berlin*. Herència de l'antiga RDA i amb el lema «Educació, aventura i cultura», el FEZ-Berlin s'erigeix com el centre sense ànim de lucre més gran d'Europa destinat al públic infantil, juvenil i familiar. Les instal·lacions del FEZ s'ubiquen en un terreny de més de 13.000 m² situat el sud-est de Berlín, que allotja, entre d'altres, un teatre amb capacitat per a 588 espectadors, una sala de concerts amb 250 places, un cinema amb 136 butaques, un teatre de titelles i un teatre a l'aire lliure amb capacitat per a 16.000 persones. Des de l'inici dels anys noranta, el FEZ rep anualment més d'un milió de visitants de totes les edats. La programació del FEZ-Theater està pensada per a infants i joves d'1 a 18 anys i per a les seves famílies. En col·laboració amb el KinderMusikTheater, ofereix també musicals, espectacles de dansa i concerts. No acull solament companyies professionals, sinó que serveix també perquè grups de teatre escolars o grups amateurs de joves sorgits en escoles de música o de ballet hi presentin els seus muntatges. Atenent al desig de pares i d'educadors d'introduir els més petits en el medi teatral, el FEZ-Berlin impulsa, des de 2002, les produccions destinades a espectadors d'1 a 5 anys.

D'aquest recorregut per diferents models europeus i de tota la tasca de recerca abocada al projecte *Shakespeare a ritme de hip-hop*, se'n

desprèn que a Catalunya hi ha encara molta feina per fer, malgrat els esforços continuats de nombroses companyies especialitzades en el públic familiar. Calen recursos i iniciatives decidides per definir un model propi que intenti apropar la cultura institucional a les pràctiques culturals dels joves a fi de connectar amb les seves expectatives (tenint en compte, per exemple, les noves expressions artístiques); que superi la relació d'oposició o d'indiferència dels adolescents respecte a les institucions culturals; que promogui l'ús de català, miri d'anar més enllà de la cultura entesa en termes de consum (expressada generalment en castellà) i contraresti la uniformització cultural que fomenta el mercat (el qual domina els mitjans de comunicació). Entre altres comeses, caldria estimular produccions de qualitat i centres de creació especialitzats, promoure la implicació de professionals reconeguts en l'àmbit de les arts escèniques en espectacles pensats per aquest segment de la població i, en conjunt, donar prestigi al teatre infantil i juvenil i equiparar-lo al teatre per a adults. Es tracta, en definitiva, de formar el públic del demà i, en general, de pensar el teatre i la cultura del futur.

JOAN SEGALÉS
Actor
(membre de Vol-Ras)

Sobre els dramaturgs de teatre infantil i juvenil

Si no trobeu els dramaturgs, és que són a la feina, estan ocupats. Això sí, la major part de dramaturgs per al teatre infantil i juvenil, si no vaig errat, estan creant i pensant i fent els espectacles que després intentaran d'obrir-se pas en aquesta programació estesa i espessa del teatre.

Altra cosa és preguntar-se si hi ha prou escriptors de teatre per als espectacles infantils i juvenils. Això són figures d'un altre paner.

Si en la dramaturgia per a espectacles d'adults no s'han valorat els escriptors fins que s'han endegat una sèrie d'activitats de tallers d'escriptura, de T-6 al Teatre Nacional de Catalunya, de cooperacions i intercanvis en els teatres alternatius, de concursos de textos promoguts per diferents fundacions i entitats, de lectures més o menys dramatitzades, i fins que no s'han estrenat de manera més normalitzada obres d'autors actuals, és perquè els dramaturgs estaven amagats, no gosaven escriure, i per a qui ho havien de fer, si no col·laboraven ja amb alguna companyia amb què treballaven braç a braç, i era la manera de veure arribar la seva obra a l'escena? Tot i així, n'hi havia que escrivien, però la seva obra no era coneguda, fora de comptadíssimes excepcions.

Si deixem de banda els dramaturgs que he esmentat només començar, que gairebé són tants com components dels centenars de companyies que ja treballen fent espectacles per a infants i joves (altra cosa és constatar si en són conscients, de la seva dramaturgia, i valorar la qualitat de la seva obra), qui gosarà aventurar-se a ser escriptor o dramaturg en aquest gènere, si les condicions són de treball en precari?

Se li plantegen, a l'aspirant a dramaturg, una sèrie d'interrogants que no tenen resposta fàcil en aquests moments: Algú voldrà i podrà

estrenar el que he escrit? Com ho donaré a conèixer? Què podré cobrar per l'escriptura, si les produccions de teatre infantil són d'arremangar-se i «a veure què podem fer amb els quatre euros que tenim per a la producció i a veure quants *bolos* podem esgarrapar»? Cobraré alguna cosa dels drets d'autor, gestionats o no per la SGAE, si la programació d'espectacles infantils en gira molt sovint està en mans de gent que ja té prou feina per aconseguir diners per programar? Però, a quins preus es mou el caixet dels espectacles infantils? Qui valorarà la meua obra, més enllà dels qui la representen i del públic assistent, si el teatre infantil gaudeix de poca consideració social i ocupa ben poques ratlles als diaris? Quins continguts puc donar a la meua obra de la manera com està el món de la relació amb els nens?

De segur, sorgiran més interrogants encara. Però, si volem potenciar els escriptors d'obres per al teatre infantil i juvenil, només cal que els qui s'hi volen dedicar es moguin, proposin, busquin les companyies, moguin peça, vaja. Es pot donar el cas que no estiguem valorant el teatre infantil perquè no el dotem de prou categoria i no defensem tot el seu potencial i, com el peix que es mossega la cua, donem la culpa als altres que el teatre infantil està com està perquè «per als nens qualsevol cosa va bé» i, quan estigui millor la situació, ja hi entrarem.

JOSEP VALLVERDÚ
Escriptor

Text i joglaria

Visitem el veterà autor a casa seva. L'home, depassada la vuitantena, sembla que s'ha rumiat el tema que li proposàvem.

«—Jo crec —comença— que un autor conegut, diguem professional, almenys amb producció abundosa i constant, haurà escrit també coses per al públic infantil, i afegeixo, públic infantil lector, molt menys per a quitxalla espectadora. Perquè la carcassa del teatre per a nens i preadolescents és tan fràgil i el seu esdevenir tan incert que no fa pas venir ganes d'esmerçar temps a crear un text teatral. Jo mateix, i em sembla que l'exemple serà il·lustratiu, tinc relats per a mainada que originalment havien estat pensats i fins planejats com a peces per a l'escena; i a l'hora de la veritat es van convertir en novel·les: en vaig accentuar l'epicitat i reduir-ne la densitat situacional, i van rutllar.

Qui em garantiria, en canvi, que seria capaç de congregar molt de públic i que ompliria dies i dies la sala amb una obra de text? Obra de text que considero necessària, que se m'entengui, oi?

El fet és que qui miri la nòmina de novellistes per a joves se sorprendrà de la quantitat d'autors, ells i elles, que s'hi dediquen d'una manera molt constant. Ja no es tracta de l'escriptor genèric que de tant en tant dedica una obra literària al públic jove, sinó d'autors que preferentment escriuen per a aqueix públic. Bé, doncs, tots conreen la novel·la. Per ventura podem escatir si alguns han fet escadusserament obres de teatre, i segurament els les trobarem jaient relligades als calaixos o en un disquet.

La discussió sobre el text teatral per a joves serà baldera si perdem de vista que un text d'aquest tirat no està complet fins que no roda pels escenaris. Un estudi dedicat als mèrits literaris de les obres teatrals pot dur-se a terme fent abstracció de la seva posada en escena?

És clar, com pot també fer-se l'estudi dels valors literaris de qualsevol manifestació escrita. Ara: em costa d'imaginar-me autors que acumulin obres teatrals inèdites, i no estrenades, i persisteixin a escriure'n. Seria una llei de vocació masoquista.

La literatura feta per als infants i joves és una literatura de consum; ja ho es el còmic, ja ho és el conte, com la narració llarga. Doncs, molt més l'obra teatral.

Això ho demostra l'*espectacle*, el muntatge, la xerinola escènica amb què unes persones amb molt de mèrit i vocació de transmissió i entreteniment munten cicles, gires i xarxes. He vist espectacles d'aquests que funcionen força bé, i no els he sabut descobrir un text al darrere, només situacions, un cert enjòlit i molta tramoia aproximada al circ i les varietats. Una gran quantitat de les anomenades «sessions» infantils són imaginades exactament com un succedani del teatre per a nens: el teatre requeriria un text, que aquelles persones no estan en disposició de servir, perquè per al seu quefer no els cal cercar autors ni disposen de companyia ni d'actors capaços d'impersonació compromesa; en canvi, són prou aptes per fer la petita màgia, la cabriola i l'enjòlit de situacions senzilles de conflicte. Donen color al seu espectacle, de vegades qualificat de teatre als cartells i programes, perquè d'alguna manera se n'ha de dir.

Aquests espectacles són eficaços, divertits, imaginatius i alhora pobres de text. No el necessiten, un *text literari*. En tenen prou amb el llenguatge quotidià. També alguns autors de narrativa infantil empren un llenguatge poc elevat, poc exigent, i no per això els hem de bandejar: cadascú tria el camí que li sembla més eficaç al seu propòsit. Però en un altre nivell cal que hi hagi també un llenguatge literari per vehicular obres de més ambició, un llenguatge que capti i sedueixi el públic jove, acompanyament fascinant de l'acció. Enlloc com en el teatre el llenguatge aconsegueix la funció de seduir.

Aquesta seria la doble fórmula ideal: espectacles de consum, menats per la faràndula menys textual, i paral·lelament teatre de text per als joves, a càrrec de companyies abocades a la complexitat corresponent a aquell teatre. Ara: qui penjarà el cascavell a la fera?

Text i joglaria

Vaig estrenar una obra, *La Caputxeta i el Llop*, fa més de trenta anys, a càrrec de l'elenc de La Faràndula de Sabadell. La tarda de l'estrena, i a mesura que l'acció entrava en la fase més densa i anguniosa, vaig veure, amb una estovada esgarrifança, com tot de menuts espectadors abandonaven les butaques i avançaven com insectes pels passadissos centrals i laterals vers l'escena i es quedaven a tres passes d'un prosceni no gaire alt, amb els ulls ben oberts, les orelles ben obertes, i una immobilitat d'encanteri. Allí, sota l'esclat de la llum de l'escena, es desenvolupava l'acció, acompanyada d'uns mots que la subratllaven o la precipitaven; melodia i acompanyament

Fa anys, empès per Frederic Roda vaig fer diversos serveis al teatre, traduint peces per a l'ADB, i una peça per a públic de grans. Finalment, per a les meves breus incursions a l'escena vaig optar per les petites peces de pocs minuts de durada, que els infants podien representar a les aules o al gimnàs del centre escolar. Perquè no hi ha companyies i no hi ha un servei oficial de promoció del teatre infantil, ni més que escorrialles d'euros al seu servei; i en aquestes condicions, la darrera cosa plausible serà la descoberta, dins del panorama actual, d'escriptors i escriptores de textos teatrals.»

COROLLARI

El gremi de creadors de teatre infantil i juvenil és una divisió del món de l'espectacle inveteradament agreujada. Allò que no porta la marca d'«adultesa» sol ésser relegat per tota mena d'instàncies. A desgrat que aquesta marca sovint afecta més la virtut del que és negociable —políticament o econòmicament— que no pas els beneficis d'altra mena (cívics, estètics, morals). A voltes, la postergació s'ha fet cosina germana de la displicència que, en rauxes d'afanyós mestretitisme, ha combatut l'esperit mateix d'un teatre pensat per a nois i noies, en pro d'un teatre presumptament essencial i universal. No poques vegades la displicència ha disfressat un malèvol menyspreu que no ha mirat prim a l'hora de barrejar «infantil» amb «infantiloide», és a dir, amb estupiditzant.

El gremi de creadors de teatre infantil i juvenil és també un sector crític, però no s'entreté gaire en victimismes. El que empeny i manté la majoria dels professionals que treballen en aquest ram és una vocació de pedra picada, el convenciment genuí que són un engranatge insubstituïble en la maquinària social i estètica del país. Aquesta consciència no admet lleugereses i no es pot permetre erosions, per això el col·lectiu, que és heterogeni i complex, que sap que necessita trobar el moment de passar comptes amb les pròpies febleses i els propis errors, s'ha aturat, de nou, a pensar sobre el que són i el que volen ser, començant per la substantiva qüestió dels adjectius i les preposicions: teatre familiar, teatre infantil, teatre per a tots els públics, teatre de nens o teatre per a nens...

El I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil ha mirat d'obrir vies per a la reflexió i per al debat, tot proposant també vies d'actuació. Un primer pas, fructífer i necessari, que tot just enceta una caminada que es vol mantenir a ritme regular, el ritme més saludable —diuen— si el trajecte és llarg i costerut. El Departament de Filologia Catalana i el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la UAB, contents d'haver estat convidats a aixoplugar i organit-

zar aquest simposi, han procurat acollir l'estol de creadors de teatre infantil i juvenil amb el disseny de comprendre, de col·laborar i d'ajudar a explicar, que seria també una manera d'«explicar-nos». L'edició d'aquestes actes, impensable sense la col·laboració de les institucions i les persones a què fem referència en els agraïments, n'és una prova, i les conclusions, provisionals, que es glossen tot seguit són el producte de l'honorat esforç de reflexió dels participants i del reflex que els cronistes d'ocasió hem provat d'oferir lleialment.

El punt de partida del debat, resumit en el document de treball inicial d'aquest I Simposi, es concentrava en la figura del dramaturg, en la sospita, per ser més precisos, que en aquests darrers anys s'ha consumat una progressiva imposició de l'autarquia artística de les companyies en detriment de les escenificacions pautades per un escriptor, de resultes de la qual aquest romania injustament exiliat del «País de les Meravelles». La premissa que s'oferia com a provocatiu alçaprem a la discussió de la trobada s'ha demostrat matisable en un aspecte tant fonamental com és la reformulació del concepte mateix de dramaturg en el marc del teatre infantil, una reformulació en la qual coincideixen tant els escriptors d'ofici com els integrants de les diferents companyies.

En essència, el consens rau en el declivi d'un cert tipus de dramaturg emparat en les residus d'un romanticisme mal digerit: el componedor literari d'històries representables sense contacte amb l'escena, el sancionador privilegiat d'idees i significats que els actors s'han de limitar a il·lustrar i servir. Els usos actuals han diversificat els perfils i s'han inclinat per l'antiexclusivisme, la cooperació i la hibridesa. Són els autors mateixos que defensen la dessacralització del text, perquè hi ha espectacles que se sostenen amb la brillantor dels codis visuals sense l'assistència literària, perquè els textos s'inventen com a propostes modificables a l'hora de confegir cada representació i perquè el dramaturg d'ara aspira a encaixar orgànicament en el treball d'un grup, no a ser qui diu la darrera paraula.

D'altra banda, el fantasma de la desaprensiva usurpació de funcions del dramaturg ha estat convenientment relativitzada pels artistes

que han aclarit els plantejaments de les respectives companyies sobre la qüestió. El reemplaçament de l'escriptor, quan es dona, pot obeir a causes d'ordre tant distint com les que guien una filosofia particular sobre l'ofici, una noció presidida per la idea de l'artista polifacètic, edificada sobre els mites fundacionals de Molière i de Shakespeare, o unes inquietuds expressives i/o ideològiques que es pretenen de vehicular des de la més pregona autenticitat personal: com que no es troba cap obra ni al país ni a l'estranger que vingui de gust d'escenificar, i això que n'hi ha a balquena, hom es fa autor mig perquè vol, mig per obligació.

No es pot passar per alt el complement «per obligació». La distància entre la realitat i el desig ha estat constatada amb enfadosa insistència en relació amb múltiples vessants de l'ofici. També els que afecten els tractes amb els dramaturgs: criteris pragmàtics i criteris prosaics determinen una lògica que, a primera vista, sembla indefugible per als grups que han optat per una professionalització amb tots els ells i ells. En aquest sentit, l'aparent indiferència dels autors cap als imperatius mecànics i materials dels intèrprets ha estat un dels punts clau de les converses i ha posat sobre la taula unes divergències que no cal tenir per insalvables i que expliquen, en part i només en part, l'eclipsi de la figura del dramaturg.

Per un costat, les magres condicions econòmiques en què les companyies fan la viu-viu han forçat, tret de comptadíssimes excepcions, a una dràstica reducció dels elencs i del farciment espectacular. La precarietat material ha conduït amb freqüència a una reducció prudent de requisits tècnics i de components humans. El principi de la mínima despesa i de la màxima rendibilitat ha convertit en prescindible la baula més feble, aquell que «només» construeix històries, i s'ha tendit a l'autoservei de l'adaptació o a la creació col·lectiva, bo i admetent la pèrdua qualitativa que en moltes ocasions implica i que s'ha compensat amb additius musicals i visuals. En aquest punt, un dels greuges expressats pels intèrprets radica en les dificultats de trobar textos avinents, quant al nombre de personatges sobretot, a les exigües possibilitats de les petites companyies.

Per un altre costat, les declaracions dels escriptors, si bé demostren que no són pas insensibles als condicionants dels grups actuals i que sempre han mantingut la disponibilitat per emmotllar-se a les noves circumstàncies, tampoc no deixen de reivindicar el marge d'independència creativa, innegociable, que demana la feina realitzada amb rigor. Al capdavant, els escriptors que conceben una obra per a un públic que encara no és adult no escatimen ambició literària a les seves peces, entre altres raons, perquè la vàlua d'un text dramàtic no s'exhaureix en les concrecions escèniques que pot generar, i també té o aspira a tenir un valor autònom, «literari», degustable a través de la lectura. Vet aquí un dels plecs més interessants de les converses del I Simposi, atès que involucra temes d'importància decisiva, com són el de les vies de difusió amb què compta el dramaturg que escriu per a joves dins de l'àmbit catalanoparlant i el reconeixement que pot obtenir amb la seva feina. Totes les observacions que s'han recollit sobre aquestes dues qüestions coincideixen en la injusta consideració social, cultural i econòmica que han d'entomar els creadors d'aquesta àrea.

Tal vegada, una de les proves més flagrants dels menyscapes que suporten és la dificultat que tenen per cobrar els drets d'autor i que es deu tant a la negligent gestió de la Societat General d'Autors com a la cínica incúria de determinades institucions i entitats que, o bé fan l'orni a l'hora de retribuir la propietat intel·lectual dels textos que les companyies professionals que han llogat representen, o bé, quan els intèrprets són els escolars mateixos, prefereixen acudir a la pirateria fotocopística en lloc de comprar l'edició. Els aspectes pecuniaris són el símptoma d'un profund desconeixement sobre el treball dels dramaturgs i d'una —tornem-ho a dir— injusta depreciaió de les seves funcions, del paper que podrien i haurien de jugar en la formació intel·lectual i estètica de les lleves més joves. L'exercici d'aquestes funcions, transcendent i difícil, demana el compromís de tots aquells que tenen a les mans mitigar la sensació d'aïllament i frustració de qui pica ferro fred escrivint teatre infantil i juvenil, des de l'escola fins a les administracions, passant pels crítics i les editorials...

Dramatúrgia al País de les Meravelles?

Les enteses i les col·laboracions que es fan necessàries ja s'assenyalen en el document de treball i més d'una de les persones que han intervingut en el debat ha sabut formular amb una gran clarividència mesures concretes per sortir del destret actual. Val a dir que la llista de deures no eximeix els dramaturgs. Hi són, prou que s'ha vist, però no poden ser-hi a qualsevol preu. Plantades les bases que dignifiquin l'ofici, cal exigir-los una total integritat artística on es desterrin els cants de sirena de les correccions polítiques de suca mulla, les moderns epidèmiques, el sentimentalisme degradant, els reclams mesells del mercat, la simplificació didàctica que, en lloc d'educar, amanseix... Cal instar-los, en suma, a bastir aquella dramatúrgia adulta adreçada a les persones que ja són, no als clients de «la cultura del nou capitalisme», per dir-ho en termes de Richard Sennett.

NOTA BIOGRÀFICA SOBRE ELS PONENTS

PASQUAL ALAPONT I RAMON (Catarroja, 1963). Llicenciat en Geografia i Història a la Universitat de València. Entre 1986 i 1993 va fer d'actor, després va bandejar aquesta faceta per dedicar-se a l'escriptura i la direcció escènica. Al costat de poesia, novel·les i peces per a adults, també ha produït llibres per als públics més joves, tant de narrativa com ficcions teatrals (*Això era i no era* [1993], *Els viatges de Marco Polo* [1996], *Alícia* [1997]). Actualment és director de la col·lecció Micalet Teatre de Bromera.

JOSEP ALBANELL (Vic, 1955). Llicenciat en Filologia Hispànica a la Universitat de Barcelona. Va ser un dels fundadors del col·lectiu Ofèlia Dracs i compta amb una nodrida producció literària. Ha estat col·laborador de les revistes *Cavall Fort* i *Tretzevents*. Les obres pensades per als més petits han estat signades amb l'anagrama Joles Senell, mentre que per a les destinades als joves ha mantingut el nom de ploma habitual. La seva darrera aportació en el camp del teatre infantil ha estat *És teu? «Els contrapastorets de la Seu»* (2006), Premi SGAE 2005.

MARTA ALBIR (Barcelona, 1953). Actriu, música i pedagoga. Graduada al Conservatori Municipal de Barcelona, també va començar la carrera de Ciències Matemàtiques a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha compaginat tots dos interessos treballant en l'ensenyament de la música i en el camp de la Didàctica de les Matemàtiques. El 1980 va fundar amb Carles Bertrand la companyia Toc de Retruc, que combina la dansa, la música i el teatre en els seus muntatges. La companyia (www.tocderetruc.com) pertany a l'Associació

de Teatre per a Tots els públics de la qual ella ha estat presidenta durant algun temps.

LLUÍS CALDERER CORTASA (Manresa, 1944). És llicenciat en Filosofia i Lletres. Ha estat col·laborador de diversos diaris i revistes i traductor al català de literatura francesa i italiana. Alguns dels seus estudis sobre literatura han estat recollits en els volums *De la veu a la lletra: qüestions de literatura catalana i estrangera* (1995) i *Diàleg amb la poesia* (1996), i també ha desenvolupat una tasca de divulgació pedagògica, participant en la redacció de manuals i obres de referència. En el vessant de la creació, ha incidit tant en la poesia com en la prosa i la narrativa.

JOAN CASTELLS (Esparraguera, 1946). És professor a l'Institut del Teatre de Barcelona i ha exercit de crític teatral una bona colla d'anys. Va ser fundador i director de la companyia estable El Teatrí. Va dirigir el Festival Internacional de Teatre de Sitges (1991-1992) i ha format part del Consell Artístic del Teatre Nacional de Catalunya (1998-2006). Com a director independent, ha estat responsable d'una gran varietat d'escenificacions. Ha publicat amb Àngels Zamora i altres col·laboradors *El món del teatre* (2002), un manual de suport pedagògic per als crèdits de síntesi d'escoles i instituts.

FRANCINA GÓMEZ I ARS (Mataró, 1963). Actriu. Fundadora de la companyia La Farinera Teatre Factoria (1982-1990) i de la companyia per a tots els públics TàBaTa Teatre el 1995. Amb aquesta darrera, ha estrenat *Grúmic, un somni de tardor* (1995), *Hers, el fantasma del teatre* (1997), *Tina, la bruixa fina* (2000) i *Naishma, el viatge d'una estrella* (2003). És sòcia fundadora de les empreses Accés Teatre (1988) i Teatre de Ponent SL (1997), nascudes per consolidar un ampli projecte sociocultural i artístic consagrat a les arts escèniques.

MANUEL MOLINS (Alfara del Patriarca, Horta Nord, 1946), és dramaturg, professor i assagista teatral. Fou el fundador del Grup 49

(1968-1981), amb el qual participà en el moviment del teatre independent del País Valencià. Ha estat membre del Consell Assessor de Teatre i de la Comissió de Dramatúrgia del Centre Dramàtic (1984-1993), dependents de la Generalitat Valenciana, i també fou professor de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València (1986-1989). De la seva extensa i variada obra dramatúrgica, que ha estat premiada i reconeguda per la crítica i el públic, destaquen dos textos especialment adreçats als espectadors més joves: *Rosegó, el rodamón* (2001) i *Monopatins (Skaters)* (2006).

ANNA ROCA (Olot, 1967), actriu, especialitzada en el teatre familiar. Després d'estudiar interpretació a l'escola Festino Barocco de Barcelona, es va dedicar a fer classes de teatre per a nens i nenes. El 1996, va crear la companyia de teatre Anna Roca, amb la qual volta per tots els racons de Catalunya. El seu darrer muntatge ha estat *Les sabates noves de l'emperador*, estrenat el maig de 2006 amb molt bona acollida. Des del 2003, dirigeix la seva pròpia escola de teatre a la ciutat d'Olot.

MARIA AGUSTINA SOLÉ I RIUMALLÓ (Barcelona, 1945), llicenciada en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona, l'any 1971, amb el premi extraordinari d'interpretació Enric Giménez. Formà part de la Compañía Nacional de Teatro Àngel Guimerà (1971-1993) i participà activament en el Grec 1976 i en l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle el 1977. Cofundadora de la companyia de teatre La Trepa el 1977, n'assumí la direcció el 1984. A partir de 1988, gestiona i dirigeix el Jove Teatre Regina, on ha programat nombrosos muntatges adreçats al públic infantil i juvenil.

ANNEX:
DOCUMENT DE TREBALL DEL SIMPOSI

Per una dramaturgia adulta

El teatre adreçat especialment al públic infantil i juvenil no té ni el reconeixement social, ni el cultural, ni l'artístic que fóra desitjable. L'espai que aquest teatre ocupa en l'ecosistema escènic dels Països Catalans és, per dir-ho de pressa, marginal. Aquesta situació de marginalitat revela no únicament una genèrica insensibilització social, sinó també un dèficit palmari d'iniciatives i propostes institucionals. Allò que hauria de ser una aposta de futur, òptima per a la formació de lectors / espectadors crítics i imaginatius, és percebut com una nosa que es cobreix amb solucions de pedaç.

Per poc que s'hi pensi, no costa gaire de desgranar els agents coresponsables de la deixadesa o del decidit menyspreu envers una manifestació artística que proporciona uns rèdits positius en l'educació «humanística» i en la socialització dels infants i dels joves. Dramaturgs, institucions educatives, empreses editorials, teatres públics i privats, mitjans de comunicació no fan prou esforç perquè aquesta mena de teatre disposi d'un «lloc» de referència i evolucioni en paral·lel al teatre per a «adults».

Efectivament, el teatre infantil i juvenil ocupa un lloc secundari entre els dramaturgs catalans de prestigi (Josep M. Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Manuel Molins), que només n'escriuen en circumstàncies excepcionals. Val a dir, en descàrrec seu, que no tenen gaires incentius externs per escriure teatre pensat per aquesta franja indefinida de públic que anomenem «infantil i juvenil». Tanmateix, la nòmina dels qui s'hi han dedicat més intensivament no és pas curta: els catàlegs de les col·leccions teatrals en són una bona mostra. Si més no, hi ha una mínima base de textos a l'abast de tothom i d'autors en actiu. Com és que aquestes obres no interessin a les companyies?

En els diversos graus educatius, a l'escola o a l'institut, el teatre també hi té, com el conjunt de la literatura, una presència escassa: no n'hi ha prou a programar un crèdit de síntesi, ni tampoc a fer una lectura de teatre en el batxillerat; fóra limitar en excés les possibilitats socioculturals i formatives que brinden les arts escèniques. Tampoc no és gaire recomanable «anar d'excursió» al teatre «per obligació» o «perquè toca», sense fer una tasca prèvia i ulterior que permeti els estudiants de comprendre i gaudir de l'espectacle i d'assaborir el desig de tornar-hi.

En l'àmbit editorial, tot i algunes experiències reeixides, com ara les col·leccions de Bromera d'Alzira o les de Tàndem de València, la crisi profunda que ha viscut el sector ha afectat dràsticament l'edició de textos teatrals dedicats als infants i joves. La Galera, una editorial consagrada a la literatura infantil i juvenil, per posar un cas flagrant, ha congelat per raons econòmiques les tres col·leccions de teatre (Taller de Teatre, Tramoietà i Tramoia) que fornien eines de treball, obres originals i adaptacions de textos clàssics. Amb les col·leccions teatrals, La Galera es proposava d'oferir instruments perquè els estudiants es llancesin a l'aventura de llegir i fer teatre.

Quant als teatres, siguin públics o privats, excepció feta del Teatre Regina de Barcelona, la Sala Escalante de València o el Teatre Tantarantana de Barcelona, les programacions destinades als espectadors més joves són, o bé un complement de la temporada, com ara la majoria dels teatres municipals, o bé una simple juxtaposició a les quotes de rigor, com passa amb El Nacional més Petit del Teatre Nacional de Catalunya. D'altra banda, els programes de teatre per a educació infantil i primària de la Diputació de Barcelona es ressenteixen amb massa freqüència de les atzagaiades o vicissituds polítiques. Altres iniciatives, com pot ser la Platea Jove de l'Associació Cultural El Galliner de Manresa o el Cirvianum de Torelló, són experiències satisfactòries, per bé que d'abast i projecció limitats al seu clos d'actuació i sovint força dependents dels governs locals.

Com a contrapartida, algunes entitats creades des de la base cívica, com ara Rialles o la Fundació Xarxa, han suplert o supleixen precàri-

ament, amb un escreix voluntarista, la inhibició de les administracions públiques i de les instàncies educatives i culturals. També l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana duu a terme algunes activitats de promoció de la literatura infantil i juvenil, com ara el Premi Aurora Díaz-Plaja d'articles d'anàlisi i estudi, si bé el teatre, com a gènere, té un paper més aviat testimonial en el conjunt de l'associació. Altres aventures, sempre aïllades, com ara el cicle de lectures dramatitzades per a joves que, sota el nom de «Llegir, imaginar, viure teatre», es va dur a terme a la sala de la SGAE de València durant el curs i la temporada 2004-2005, demostren, en fi, el potencial poc explorat que té el teatre infantil i juvenil.

La crítica de textos d'aquesta dramaturgia en la premsa o en les publicacions periòdiques és absolutament residual. Llevat d'alguns cas aïllat, el desinterès pel teatre en general que demostren els suplementos o les seccions culturals s'accentua encara més quan es tracta de la literatura dramàtica o de les estrenes d'espectacles adreçades al públic més menut. La investigació acadèmica en aquest terreny continua pràcticament verge.

Ben mirat, posats a fer un memorial de càrrecs i greuges, les actuacions d'una bona part dels ajuntaments, dels programadors de sales comercials, les conselleries de cultura, els *ministerios*, les escoles, les universitats, etcètera, ens serveixen en safata l'avinentsa d'ampliar la responsabilitat a altres agents implicats. Així i tot, potser el panorama actual reclama també no defugir l'autocrítica, professió endins, en aspectes sensibles com ara el tipus d'espectacles estàndard que acostumen a programar-se per als infants i joves, o com ara la necessitat d'un treball de dramaturgia que doni coherència als continguts.

Cal tenir present que l'oferta majoritària de les produccions per a infants tendeixen a atorgar un protagonisme absolut als codis visuals, coherents amb el predomini d'aquest tipus de comunicació en la societat contemporània. L'escenografia, l'expressió corporal, el vestuari i el maquillatge acostumen a sostenir-se sobre una història convencional elaborada *ad hoc* per un dels intèrprets. I, tot sovint, la història es presenta com una versió actualitzada d'un conte clàssic. En

aquest procés, s'erosionen dos elements de relleu: la qualitat literària i la pedagogia de l'imaginari.

De resultes d'això, el que pot proporcionar un dramaturg de vocació i ofici —estructuració adequada, *tempo*, joc de referències amb la tradició i, sobretot, sentit del llenguatge— resta malmès. La llengua accessible dins d'un registre col·loquial adequat, correcte, pulcre es converteix sovint en un argot bastard que pretén d'acostar-se a la manera de parlar d'avui. Semblantment, la introducció a un sistema de significació amb mitjans autònoms com és la literatura o el teatre, es malbarata amb esquematismes alligonadors que busquen una remissió directa a la circumstància present de l'infant (la presència de nens d'altres ètnies a l'escola, per exemple). Una línia que tendeix a continuar-se sense gaire més matisos que una ampliació dels temes (drogues, sexe, enfrontament generacional) en el teatre ideat per a adolescents.

La majoria de textos teatrals adreçats al públic infantil i juvenil deixa d'aportar (que no vol dir que ho hagi de fer sempre) estratègies plausibles d'interpretació del món. En lloc d'això, que és la funció que solien exercir els contes tradicionals, els dramaturgs tendeixen a eliminar o a neutralitzar, de manera paternalista, aquest component i, a costa d'una edulcoració de referents televisius o de gènere, a explicar històries planes i banals. De més a més, quan s'alludeix a la realitat, aquesta s'amida d'acord amb patrons d'una determinada correcció política. En bona part de les dramaturgies i muntatges teatrals no hi ha, excepcions a banda, una elaboració acurada del llenguatge, ni una iconografia rica i atractiva, ni una visió complexa del món amb què es troben cada dia els nois i els joves.

Per tant, el fet de disposar de dramaturgs diligents amb la seva feina en la base dels muntatges pot implicar un enriquiment tangible per al teatre per a nois i noies, atès que repercutiria en una diversificació més gran dels continguts. Una diversificació que va més enllà del grau d'accessibilitat en funció de les edats i que permet d'oferir una estratificació horitzontal que treballi des de les convencions mateixes de la ficció (gèneres i modalitats) i que possibiliti de fer un tea-

tre que, si bé és adequat al nivell dels lectors / espectadors potencials, no els escatimi la complexitat.

Fet i fet, des d'una perspectiva més àmplia, cada vegada és més urgent i indispensable de promoure la «imatge social» del teatre infantil i juvenil com una alternativa de qualitat i no com un circumstanciat tapaforats per als «ocis» familiars o les activitats educatives «complementàries». En aquest punt, és necessària la implicació de tots els agents que poden contribuir a fer realitat un teatre qualitativament millor: la crítica, els mitjans de comunicació, les plataformes editorials, el món educatiu, etcètera.

És imprescindible un seguiment escrupolós de les estrenes de teatre infantil i juvenil per la crítica d'espectacles amb un tipus d'aproximació que no sols orienti els pares sobre la mena de muntatge que és i l'edat a la qual va adreçat, sinó que també avalui amb rigor els mèrits artístics de l'escenificació. Complementàriament, la crítica literària ha de donar compte i, amb criteris professionals, valorar les novetats publicades en forma de llibre.

És necessari que els mitjans de comunicació afavoreixin la divulgació d'altres alternatives d'entreteniment, però també hauria de ser plausible la col·laboració d'autors de teatre i de companyies amb les televisions, o bé en la confecció de programes específicament televisius com el mític *Terra d'escudella* dels Comediants, o bé a través de la periòdica retransmissió de representacions gravades.

Convé que, amb els suports que calgui, les revistes infantils i juvenils trobin la manera d'estimular l'escriptura dramàtica i que les editorials facin el mateix donant continuïtat a les col·leccions o convocant nous premis, armats amb bases més sòlides. Així mateix, cal que les edicions constitueixin un element de prestigi en la qualitat de l'elaboració gràfica i editorial, sense caure en didactismes simplificadors ni en oportunistes esterilitzants. La via de les traduccions d'obres estrangeres, de reconeguda vàlua, pot ser també una manera de prestigiar el gènere i d'anostrar-se'n models importables. Al capdavall, les editorials poden jugar un paper clau, conjuntament amb l'escola i l'institut, per crear hàbits de lectura i formar un lector / espectador competent.

ANNEX

És imperatiu que les acadèmies, des de l'escola fins a la universitat, facin atenció als gèneres teatrals per a infants i joves des d'una perspectiva que vagi més enllà de la instrumentació pedagògica concreta, funcional; n'analitzin el context històric i cultural, la tradició, i en ponderin el valor estètic. Sense oblidar tampoc l'abast pedagògic i socialitzador que pot suposar el *fer teatre*, sobretot si es treballa des d'una imaginació lliure i viva que no renunciï als tresors oblidats i que afavoreixi l'esperit crític i la creativitat.

Corol·lari: tots els agents implicats en la creació d'un teatre infantil i juvenil de qualitat, adult, haurien de repensar els camins de l'entesa i l'autopromoció, probablement a través d'una estratègia transversal, de consens, que aplegui esforços de col·lectius i institucions diferents. Cal crear, en definitiva, una «densitat» teatral que faci possible de disposar d'aquest teatre pensat per al futur.

Francesc Foguet i Núria Santamaria
Coordinadors del I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil
Universitat Autònoma de Barcelona, 19 de juliol de 2006