

**TOT TRAVESSANT
EL DESERT.
L'AUTOR COM A
ADAPTADOR.
QUATRE CASOS**

Rodolf Sirera

Documenta Teatral, 3

Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral

TOT TRAVESSANT EL DESERT

TOT TRAVESSANT
EL DESERT.
L'AUTOR COM A ADAPTADOR.
QUATRE CASOS

RODOLF SIRERA

Dramaturg

Documenta Teatral, 3

PUNCTUM & MÀSTER OFICIAL
INTERUNIVERSITARI D'ESTUDIS TEATRALS
LLEIDA, 2011

Coordinació i edició a cura de
Francesc Foguet i Núria Santamaria

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut del Teatre de Barcelona
Universitat Pompeu Fabra
Universitat Politècnica de Catalunya

Primera edició: gener de 2011

© 2011, del text, Rodolf Sirera
© 2011, d'aquesta edició, Punctum & Màster Oficial
Interuniversitari d'Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL

ISBN: 978-84-937371-8-4

DIPÒSIT LEGAL: L-22-2011

Va haver un temps en què se'm demanava de pronunciar conferències sobre teatre gairebé totes les setmanes. Era una època d'una certa combativitat, on es tractava de definir conceptes més o menys elevats, com ara quin teatre desitjàvem, quina havia de ser la funció del teatre en una societat canviant, quin futur li esperava al teatre, etc. A mesura que ens hem fet grans, aquestes convocatòries, aquests encàrrecs, han minvat: hem deixat d'estar d'actualitat, o potser també ens hem allunyat nosaltres de la realitat, no ho sé. Ara, quan se'ns demana de participar en un acte com aquest (és a dir, quan ja no hi ha manera d'escapar-se'n), pregunte: "de què parle?". I sempre em contesten el mateix: "del que tu vulgues". Insistesc: "De la meua trajectòria com a autor?". "De la meua experiència com a gestor?". "De per quin motiu he anat allunyant-me progressivament del teatre, dedicant-me a altres activitats, com ara el guionatge i la televisió?". "De l'evolució del teatre valencià al llarg dels darrers cent anys?". "Del teatre català i les diferents polítiques culturals que han portat els partits governants des de la transició?". "D'Eduard Escalante i el sainet?"... "No, no, *del que tu vulgues!*".

I la veritat és que *jo no vull parlar de res*. Però, com que no gose de dir-ho obertament, acote el cap i em passe

unes setmanes angoixat, tractant d'imaginar alguna cosa intel·ligent que dir. I la veritat és que no se me n'acudeixen moltes. Finalment, després de molt maquinar, i després de deixar de costat tot el que tinguéss alguna cosa a veure amb allò al que des de fa molts anys professionalment em dedique, i que intuec que no interessarà gaire els nostres oients, vaig arribar a la conclusió que potser podria parlar, des del meu escepticisme actual, del meu allunyament del teatre, i de com, per tal que aquest allunyament no siga total, he trobat un camí alternatiu que em fa el mateix efecte que la metadona al drogoaddicte: l'adaptació de textos teatrals. I així he titulat aquesta xerrada, "Tot travessant el desert. L'autor com a adaptador. Quatre casos".

Em permetreu que comence amb una anècdota: a un escriptor, li van preguntar un dia: "Vosté, què és?". Ell va contestar: "Escriptor". I l'altre: "No, no, vull dir: vosté *en què treballa?*" (en un banc, en l'administració, en l'ensenyament...). Bé, en el meu cas, jo *sóc* dramaturg i *treballe* com a guionista de televisió des de fa ja setze anys. I no sóc un cas únic, de cap manera. Com jo, altres autors dramàtics treballen també com a guionistes. Molts d'aquests dramaturgs escriuen poc —o ja no escriuen— i, en general, estrenen poc —o ja no estrenen—. Hi ha excepcions, com en tot. Perquè l'escriptura per a la televisió (o per al cinema) no els deixa temps, condicions, etc., per a escriure? O perquè, encara que no es dedicaren a la televisió, *no estrenarien* —o *no escriurien* (o *ja no escriurien*)?

Perquè, tret d'honroses excepcions, els dramaturgs que es dediquen a la televisió no escriuen i/o estrenen, o ho fan poc. Una excepció destacada seria Josep M. Benet i Jornet, però no oblidem que Benet va haver de passar també la seua particular travessia del desert. Ara es pro-

dueix el fenomen que alguns guionistes de televisió —i perdoneu que no diga sempre “de cinema i de televisió”, però és que el cinema a casa nostra és potser encara més dèbil que la televisió— han començat a escriure per al teatre. Generalment, el que fan és recuperar l’esperit de la *sit-com* televisiva, que originàriament es feia en teatres i en directe, amb presència de públic.

Però no ens enganyem: això de no estrenar no els passa només als dramaturgs esdevinguts guionistes. Un exemple molt significatiu: fa uns anys va morir Arthur Miller, un dels més grans, si no el més gran, autor nord-americà de la segona meitat del segle xx, conegut pel gran públic més que pel seu teatre pel seu fracassat matrimoni amb Marilyn, situació i personatge sobre els quals va escriure, el 1963, una inquietant obra, *Després de la caiguda*. Significativament, ja no va ser un èxit. Encara n’aconseguiria un amb *El preu* (1968). Però, a partir d’aquest moment, en paraules de Marcos Ordóñez:

Como le sucediera a Tennessee Williams y Edward Albee, Miller entró, en los setenta, en el terrible segundo acto de su vida, inexistente, como pronosticó Fitzgerald, para todo autor americano. Un limbo de ostracismo, bajo nuevas y pesadas etiquetas (anticuado, moralista, sermoneador) del que no saldrá hasta 1994, con el éxito de *Cristales rotos* [...] Durante esos años oscuros, Miller viaja por todo el mundo. En todas partes es aclamado como un clásico vivo, pero cada vez le resulta más difícil estrenar en su tierra natal. [...] *El descenso del Monte Morgan*, su última pieza, escrita en 1991, [...] tardó, muy significativamente, casi diez años en conseguir una producción decente.¹

1 Marcos Ordóñez, “La mirada trágica”, *El País*, 12-2-2005.

Si això li va passar a Arthur Miller a Amèrica, què no passaria —que no passarà— ara mateix a casa nostra? Sense anar més lluny, Antonio Buero Vallejo, el principal autor castellà de la segona meitat del segle xx, va ser desterrat dels escenaris amb la democràcia, i amb ell altres autors de la seua generació (José Martín Recuerda, Alfonso Sastre, José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo...). I el mateix va passar a Catalunya durant molts anys amb Benet i Jornet —amb ell afortunadament a hores d'ara això ja està superat— i amb els autors de la generació dels setanta (Jaume Melendres, Jordi Teixidor, Alexandre Ballester, etc.) tan reivindicada per Jordi Coca, entre d'altres, però amb una presència tan escadussera als nostres escenaris. Sempre queda, és clar, el consol de publicar i que et llegeixen. Però qui llegeix avui teatre a casa nostra? Ni tan sols la gent que fa teatre, em tem.

No vull, però, fer acudits fàcils ni generalitzar. M'agradaria parlar de la meua experiència, tot i que, en fer-ho, no podré evitar fer una panoràmica general de la situació. Els que vam començar a escriure teatre a final dels seixanta del segle passat o a començament dels setanta érem gent que no veníem majoritàriament del teatre. Vam arribar al teatre per a servir-nos-en, per a instrumentalitzar-lo com a arma de lluita política, però també per a enfrontar-lo amb el teatre comercial del moment, entés com a estètica, però també com a sistema de producció. Estic parlant, òbviament, del teatre independent.

El teatre independent, com molt bé sabeu, era una teatre summament ideologitzat, però també un teatre eclèctic. Hi va haver autors de la meua generació que oposaven al teatre “naturalista” que imperava als escenaris un teatre que era absolutament contradictori (el teatre del postab-

surd, el teatre de farsa i de paròdia, el teatre de provocació). D'altres ens vam acostar al teatre èpic, tot i que de manera molt *sui generis*, la qual cosa no excluïa que defensàrem també la utilització de fórmules més convencionals quan preteníem desenvolupar el que, de forma molt genèrica, s'anomenava *teatre popular*, és a dir, un teatre que buscava arribar a un públic més ampli i que concentrava la ruptura més en el contingut que en la forma; un teatre que, d'una manera senzilla i ingènua, s'esforçava per explicar al públic la societat en què vivíem, les contradiccions de classes i la Història, escrita òbviament en majúscula.

En tot cas, aquest primer teatre (de la nostra generació, *meu*) ve mediatitzat per aquestes "preses de posició" *prè-vies* a la mateixa escriptura dramàtica. A més a més, els autors, al teatre independent, escriuen per a un grup, del qual són també directors, actors... i això també condició. És una mica el que està tornant a passar darrerament, tot i que sense la pobresa de recursos dels col·lectius teatrals d'abans (no solament econòmics sinó també estètics).

A partir de la segona meitat de la dècada dels setanta i als anys vuitanta del segle passat, es produeix un canvi en profunditat. El autors anem assumint (jo vaig assumint) cada cop més decididament només la condició d'autors dramàtics, no lligats ja forçosament a un grup, és a dir, *només dramaturgs*. Els vuitanta són anys especialment significatius perquè en ells s'estan produint canvis en profunditat que afecten al sistema de producció, a la relació entre el que és *públic* i *privat*, a la intervenció de les institucions al teatre... L'acceptació del teatre com a bé cultural implicarà la concessió d'ajudes a la producció i la distribució d'espectacles; la creació de centres públics de producció, una mica seguint el model francès, però amb un nivell

d'intervenció de l'administració molt més gran; la recuperació i modernització de teatres i la creació d'una xarxa de sales de titularitat pública, etc. I tot això és possible, en gran mesura, perquè una part dels nous gestors i ideòlegs provenen del teatre independent.

Són anys en els quals els dramaturgs, els dramaturgs de la meua generació, encara veuen una possibilitat de desenvolupar una escriptura mínimament coherent, que puge als escenaris amb alguna regularitat, per petita que siga. Perquè *pujar als escenaris* no és solament necessari perquè alegre l'ego de l'autor; és necessari per testar l'efectivitat de la proposta, la resposta del públic. El teatre només està complet quan el text, és a dir, la proposta de l'autor, a través de la interpretació del director i dels actors, entra en contacte amb el públic, i la reacció d'aquest retroalimenta tots i cadascun dels elements d'aquest procés. Si aquest contacte no es produeix amb regularitat, el text, l'autor, s'anirà cada cop allunyant més i més del públic, de la realitat...

Entrada la dècada dels noranta és quan començaran a produir-se nous i molt significatius canvis. D'una banda, els centres públics de producció ja s'han consolidat i s'han pagat els deutes pendents amb les generacions anteriors (sense convicció, sense voluntat de normalitzar la presència d'una dramaturgia catalana i espanyola contemporània, tot s'ha de dir), i els directors dels centres dramàtics s'orienten cap a grans muntatges clàssics i de repertori universal, i cada cop hi ha més "nous autors" estrangers, més "descobriments", més modes (i més directors vedettes, també). D'altra, apareix, avançada la dècada, una generació d'autors més joves, que no han viscut ja l'època del teatre independent, una generació fascinada pels tallers d'escriptura dramàtica i per les investigacions formals.

Una generació, les obres de la qual tenen tendència a fugir de qualsevol concreció espacial i temporal, de qualsevol signe realista, de qualsevol referent social o polític. Un teatre on gairebé mai no es parla de la història recent, ni dels problemes que està vivint el país i la societat contemporània (avanç de posicions polítiques ultraconservadores, enfrontaments socials i culturals, etc.). Un teatre, en fi, que toca problemes de comunicació o d'identitat personal, o fins i tot de la mateixa escriptura, sovint sota formes de comèdia, i que presenta, en general, fórmules de trencament molt interessants, però que aviat acaben resultant reiteratives. Una part molt important d'aquests nous autors uneixen la seua escriptura, com passava en l'època del teatre independent, a un grup (com a autors, directors, actors), la qual cosa comporta una important revitalització dels col·lectius teatrals, i aquesta dramaturgia, nova o renovada, acaba tenint una presència als escenaris major i més constant que la dels autors més grans.

O dit d'una altra manera: els autors de la meua generació ja no són gairebé mai muntats per aquests grups emergents o les noves companyies privades. Possiblement, perquè no interessen (*no interessem*) suficientment a un públic com per a resultar rendibles (que, en el cas dels teatres públics, equival a no *assegurar* un mínim percentatge d'ocupació de les sales). Amb la qual cosa aquests autors es queden (*ens quedem*) majoritàriament fora dels circuits. Però no solament perquè no estrenen. Sinó també perquè no escriuen, o escriuen poc, o més senzillament s'enfronten a grans problemes a l'hora d'escriure. També, és clar, hi compten altres factors —el lingüístic, el geogràfic, el polític— que, en el fons, no són sinó cares de la mateixa moneda.

I és que en el nostre àmbit lingüístic, en l'àmbit del teatre català, tampoc no ens han rodat les coses massa bé a alguns de nosaltres, sobretot als que ens trobem a la perifèria. Durant els anys setanta, i començament dels vuitanta, hi havia la voluntat de consolidar l'àmbit lingüístic català (i consolidar-lo també al teatre). Així, els autors que no proveníem de la Catalunya estricta entràvem, amb una certa normalitat, als seus escenaris. Quan els teatres públics van aparèixer, en els seus inicis, més bé o més malament es va mantenir aquesta voluntat de *comunicació* (i jo recorde haver estrenat, amb una certa normalitat, al teatre públic i haver entrat en la programació de companyies privades). Però aquesta situació no va durar gaire. D'una banda, les estratègies de la política (el País Valencià marcant distàncies amb el Principat, primer; trencant obertament a partir que el PP va fer-se amb el poder... Però, al mateix temps, els pactes entre les diferents forces polítiques per accedir a o per conservar el poder, i abandonó progressiu de temes que poguessen resultar conflictius). Tot això, unit al pes que anava adquirint la producció pública, l'autonomia que anaven guanyant els directors, els gustos personals de cadascun. I també el renaixement, sobretot a Catalunya, de la producció privada, una producció privada de nou encuny, que apostava decididament (i amb molta lògica) per altres tipus de teatre. I, paral·lelament, l'aparició de noves generacions de dramaturgs amb plantejaments estètics diferents, de vegades oposats; tot això, tot el que hem acabat d'enumerar, va tallar una part important dels canals de comunicació que fins en aquell moment havien existit entre el teatre del Principat i del País Valencià.

El triomf electoral del PP al País Valencià, parcial des de principis dels noranta i total i abassegador des del 1995,

va fer la resta. Ho entendrem més fàcilment amb números i amb un exemple que directament em pertoca: des del 1995 ençà (15 anys), els teatres públics valencians no han produït cap obra original meua. Però tampoc no ho han fet les companyies privades, la supervivència de les quals depén en gran mesura de les subvencions de les institucions. Però tampoc a Catalunya les coses no m'han anat millor: el 1997 se m'atorgava el Premi Nacional de Teatre de la Generalitat per l'obra *Maror*, estrenada el gener del 1996 —aviat en farà quinze anys— i per tot el conjunt de la meua trajectòria. Doncs bé, de llavors ençà —quinze anys, torne a repetir— he produït sis obres llargues, de les quals només es va estrenar *Raccord* dins del programa d'escriptura del TNC, el T-6, a Barcelona, i una altra a València per un grup de teatre universitari. Dit d'una altra manera:

- a) a casa teua, al País Valencià, ho tens malament, els poders públics juguen amb el secessionisme lingüístic i et fan pagar (cares) les teues simpaties polítiques;
- b) a la Catalunya estricta sempre has estat una *rara avis* de la perifèria, situació d'estranyament que augmenta a mesura que la gent de la teua pròpia generació va perdent pes —i vitalitat— al món del teatre.

O siga, que al teu país no et deixen dir el que vols i aquí, al Nord, el que vols dir ja no interessa. Però tu vols continuar escrivint. I com que has de viure, no et queda altre remei que dedicar-te a la televisió com a guionista. Al capdavall, no és tan diferent, moltes de les coses que fas són també teatre, pots inventar, guanyar ofici, etc. I damunt, amb un èxit i un reconeixement més grans. I perquè el cuquet del teatre continue viu, malgrat els entrebancs,

mentre travesses el desert, treballes al teatre fent de traductor i adaptador (com la metadona per al drogoaddicte, que déiem més a dalt).

Només hem de comparar les xifres. Al llarg d'aquests quinze anys:

- a) obres originals escrites: 6; estrenades: una a nivell professional (al T-6) i una altra a un teatre universitari. És a dir, una a Catalunya i una altra al País Valencià;
- b) traduccions i adaptacions: 9, 7 en català i 2 en castellà; algunes de les fetes originàriament en català han estat posteriorment traduïdes també al castellà. Estrenades o a punt d'estrenar-se, 7, a llocs com ara el TNC, el CDN, el Teatro de la Abadía, el Teatre Rialto de València, etc.

Així que em permetreu que, en el que em resta de xerrada, en lloc de parlar del meu teatre, que està vist que interessa a molt poca gent, parle del meu treball com a traductor i adaptador, tasca de la qual estic molt satisfet, i que m'ha permès recuperar el contacte amb el procés de disseny i creació d'espectacles per a l'escena. Concretament, he pensat agafar quatre exemples, molt diferents, però que tenen com a característica comuna el treball amb el director. Amb els *directors*, perquè en són dos:

RAFAEL CALATAYUD, amb qui he desenvolupat un total de set projectes, des de fa trenta anys ençà. D'aquests set projectes, dos no han passat d'això, de projectes; quatre han estat estrenats, i el cinqué està en aquest moment en procés de muntatge.

CARLES ALFARO, amb qui he treballat en tres projectes, el primer és de l'any 2000, i amb qui, en aquest moment, intentem preparar un muntatge de *Maror*, en castellà, per a Madrid.

Les traduccions i adaptacions de les quals vaig a parlar ací són fetes en aquests darrers deu anys, i són les següents:

- a) *El miracle d'Anna Sullivan*, de William Gibson, dirigida per Rafael Calatayud per al Centre Teatral Escalante de València. La versió és del 2001 i va ser estrenada el mateix any.
- b) *La caiguda*, traducció i adaptació de la novel·la del mateix títol d'Albert Camus, dirigida per Carles Alfaro. També és del 2001, i va ser estrenada el 2002 al TNC i, després, en castellà, al Teatre de l'Abadía. Aquesta versió va obtenir diversos premis: el de la Crítica valenciana, el Max Aub, va ser nominada als Max del 2003 i guanyà el María Martínez Sierra de l'Asociación de Directores de Escena de España a la millor traducció o versió.
- c) *Tío Vania*, d'Anton Txèkhov, traducció i adaptació a partir de les propostes dramàtiques de Carles Alfaro. És del 2007 i fou estrenada al CDN-Teatro María Guerrero de Madrid el 2008, dirigida per Carles Alfaro.
- d) *Una jornada particular*, traducció i adaptació de l'obra teatral, adaptació al seu torn de la pel·lícula d'Ettore Scola, que signen aquest i Ruggero Maccari. És d'aquest mateix any, 2010, en castellà, per a Pavana, dirigida per Rafael Calatayud i en procés de muntatge.

Comencem amb els treballs realitzats amb Rafael Calatayud, director valencià al qual, com ja he dit, conec des de fa més de trenta anys. La primera cosa que vaig traduir i adaptar per a ell va ser *El mussol i la gata*, de Bill Manhoff, comèdia americana, portada al cinema amb èxit. La versió és del 1989. Jo, fins en aquell moment, havia fet tres o quatre traduccions, una mica pretensioses, i pensava sincerament que no era allò el que més em podia interessar de l'escriptura teatral.

Però l'any anterior, el recentment creat Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana em va encarregar una traducció de *L'home, la bèstia i la virtut*, de Luigi Pirandello. Feia quasi deu anys que no havia traduït teatre. I en aquest temps estaven passant coses importants al teatre al País Valencià. Millor dit, a la llengua del teatre al País Valencià.

Fins a final dels anys seixanta, són poquíssimes les obres que s'escrivien i s'estrenaven en català al País Valencià, tret, és clar, dels sainets residuals i l'epigonisme d'Escalante. Hi havien intents interessants, però aïllats (Faust Hernández Casajuana, Francesc de Paula Burguera, Joan Alfons Gil Albors...). Però va ser necessari que arribés el teatre independent perquè es replantegés a fons l'opció lingüística. Al País Valencià, però, no teníem ni tan sols un teatre burgés, establert, convencional, com el que per aquests mateixos anys es conreava a Catalunya, contra el que rebel·lar-nos. El nostre únic referent, com hem dit abans, era el sànet. En aquest context, doncs, i si a més a més afegim a això els dubtes sobre el destinatari social d'aquell teatre anomenat independent, no ha de resultar-nos estrany que les primeres passes d'aquest moviment es fessen a casa nostra en castellà. Malgrat això, el canvi lingüístic no trigà gaire a produir-s'hi, si bé no en tot el conjunt del moviment, sí entre els grups que es plantejaven una pràctica escènica més agosarada. El motiu d'aquest canvi fou la presa de consciència d'un sector del teatre independent, la major part dels membres del qual havien començat estudis universitaris, de l'existència de la realitat històrica, social i cultural del nostre País. No hi havia únicament una classe social explotada, a la qual havíem de contribuir a conscienciar: érem a un País subjugat la identitat nacional del qual havíem d'ajudar a recuperar i

això, en el nostre cas, només es podia fer mitjançant l'ús públic de la seua/nostra llengua als escenaris.

Els inicis d'aquest període, que podríem situar a les acaballes de la dècada dels seixanta i començament de la dels setanta, foren prou treballosos. Ni tot el conjunt dels grups i les persones que conformaven el moviment del teatre independent a casa nostra hi eren d'acord (per a molts, alguns d'ells pròxims a determinats plantejaments polítics d'esquerra, l'opció nacionalista era, al capdavant, una opció petitburgesa, i per tant una opció a bandejar, o fins i tot a combatre), ni molt menys les propostes estètiques que s'hi oferien responien a motivacions o estratègies comunes. D'altra banda, no hem d'oblidar un parell de fets que tenen molta importància en la conformació d'aquest període. En primer lloc, una part important de la gent que animava el moviment del teatre independent, com hem indicat, no provenia del món del teatre, o no havia tingut abans cap relació amb ell: utilitzaven el teatre, com es deia llavors, com una eina de redreçament, com una arma de lluita. Això els feia pregonament desconeguts de l'instrument que empraven, de la seua història, fins i tot de les seues possibilitats. S'oposaven sistemàticament a tot el teatre anterior, un teatre que ignoraven, una ignorància que suplien amb uns pocs llocs comuns i unes quantes desqualificacions generalitzadores, sense establir-hi cap mena de matisos. En segon lloc, molta de la gent que s'hi va dedicar en cos i ànima a bastir aquest nou teatre, era —érem— de formació castellana. No és que ignorem la llengua del País, però els nostres pares, en consonància amb la pressió social del moment, havien triat per nosaltres i per a nosaltres una determinada educació i una llengua. El canvi d'opció lingüística fou per a molts

de nosaltres un acte de voluntat —un acte de rebel·lió, si es vol, o de presa de consciència— que ens va dur a treballar, en un escenari o darrere d'una màquina d'escriure, o totes dues coses plegades, en una llengua que no coneixíem suficientment, que no dominàvem i que, a més, no havia arribat a definir, al País Valencià, un estàndard lingüístic apte per a tota mena de teatre, no només el de caràcter popular, com és el cas del sainet.

Això donà com a conseqüència un període de gran confusió, una confusió de la qual es ressenteixen molts dels textos d'aquella època, i que podem esbrinar en la major part dels que van passar posteriorment a l'estadi de lletra impresa. La necessitat de crear el que molts de nosaltres anomenàvem un nou teatre popular ens va dur a l'empreament de solucions lingüístiques força estranyes, on, al costat de formes específiques de la variant valenciana de la llengua comuna, apareixien arcaïsmes, formes orientals difícilment reconeixibles per a l'espectador, calcs sintàctics del castellà, fruit de la nostra deficient preparació lèxica i gramatical, etc. D'altra banda, el primer teatre valencià de la generació independent, sense un model de llengua oral apte per al teatre al qual acollir-se, va patir oscil·lacions pendulars, que anaven de la decantació per opcions dialectals, fins i tot de caire gairebé familiar, fins a la tria de formulacions ultrapuristes, amb un vocabulari que allunyava sovint aquest teatre de qualsevol possibilitat de reconeixement i identificació per part del públic. Si a tot això afegim que alguns de nosaltres vam començar aviat a publicar els nostres textos a Catalunya, fins i tot abans que al País Valencià, no ens ha d'estranyar el desconcert dels correctors d'aquelles editorials quan havien d'enfrontar-se a un material lingüístic tan heterogeni com el que els sub-

ministràvem, la qual cosa va propiciar, en contrapartida, que els autors ens acostumàrem a preferir les solucions més pròximes a la variant oriental, amb la qual ens trobàvem, almenys a nivell de lletra impresa, més identificats.

Aquest període de desconcert i vacil·lacions es va estendre, com déiem abans, tot al llarg de la dècada dels setanta. L'aparició dels teatres públics, l'increment de les produccions en català, sobretot durant l'època socialista, va ajudar també, un cop esgotat el moviment del teatre independent, que s'anaren experimentant i fixant models i estàndards lingüístics.

Bandejades solucions massa radicals o mimètiques, els autors han anat depurant els seus textos, tractant d'apropar-los a la sensibilitat d'uns espectadors, si bé encara minoritaris, cada cop més conscienciats i exigents des del punt de vista lingüístic. A això ha contribuït també, no podem negar-ho, la presència d'una televisió en valencià que ha ajudat a fixar i normalitzar determinades opcions lèxiques vàlides si més no a nivell de llengua oral, de les quals ha començat a servir-se el teatre sense els complexos del passat, tot això al costat d'altres alternatives, força rebutjables, que, atesa la influència del mitjà, han empobrit i limitat el vocabulari. Però, sobretot, cal assenyalar la permeabilitat i receptivitat del món acadèmic i les instàncies normatives, les quals han fet, en aquests darrers anys, un considerable esforç de comprensió i manca de prejudicis, que ha ajudat, sens dubte, a posar les bases necessàries per a la fixació d'una llengua vàlida per al treball escènic, una fixació que encara es troba, a hores d'ara, en procés.²

2 Tot aquest material pertany a diverses ponències i articles sobre el tema de la llengua al teatre al País Valencià, un tema que, des de

Com deia abans, quan vaig realitzar el primer treball de traducció per a Rafael Calatayud feia poc que havia acabat la traducció del Pirandello abans esmentat. I em permetreu que cite un fragment del meu pròleg a l'edició de l'obra:

Aquest Pirandello, em van dir, és quasi un sainet; la història que ens conta podria passar perfectament —podria haver passat perfectament— entre nosaltres. Sempre el sainet. O fem un teatre seriós, solemne, encarcerat, o acabem, de grat o per força, en el sainet. La temptació del sainet és, encara, molt forta entre nosaltres, i això fa difícil aconseguir, quan traduïm una obra de teatre on predominen les formes i els personatges populars —d'una altra realitat social i històrica però, sorprenentment, perfectament extrapolable—, una llengua que sone natural damunt d'un escenari, sense recórrer a les convencions, a les formes lingüístiques establides —deformades— pel gènere.

No oblidem tampoc que, quan parlem de la naturalitat de l'escenari, parlem, al cap i a la fi, d'una altra convenció, la del teatre, la de l'engany de la representació, acceptada tothora pel públic. Malgrat això, ¿ens hem preocupat, els escriptors, d'apropar fins ara el nostre llenguatge literari —o teatral— a unes convencions que puguen ser acceptades per un públic com més ampli millor, unes convencions on aquest mateix públic —el nostre públic— es pugui reconèixer? Em fa la impressió que no, que ens hem equivocat en moltes coses, i encara continuem equivocant-nos.³

sempre, m'ha interessat i preocupat. Moltes de les afirmacions que faig en aquest fragment han estat extretes de Rodolf Sirera, “Algunes notes sobre l'ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià”, dins Ramon Rosselló (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968–1998)*, València, Universitat de València, 2000, p. 95–106.

3 Rodolf Sirera, “Traduir Pirandello. La dificultat de les coses senzilles”, dins Luigi Pirandello, *L'home, la bèstia i la virtut*, Alzira,

La realitat és que aquest Pirandello, magníficament dirigit per John Strasberg, va significar la primera constatació del fet que no anàvem pel camí equivocacat. Després d'això, com ja he dit, vaig encetar la meua primera col·laboració amb Rafael Calatayud, la ja esmentada *El mussol i la gata*, del 1989. L'obra va significar el primer intent de fixació d'un estàndard oral valencià de comèdia. De comèdia contemporània, vull dir, i dins de la variant valenciana de la llengua comuna. I, després d'això, vaig fer, també per a ell, la traducció d'una obra més formal, *Estimat mentider*, de Jerome Kilty, una comèdia epistolar a partir de la correspondència entre George Bernard Shaw i l'actriu Patrick Campbell, que van estrenar dos excel·lents actors: Pep Cortés i Isabel Rocatti.

Van passar uns anys. Jo vaig entrar al món del guió. El teatre es va oblidar una mica de mi (o jo em vaig oblidar una mica del teatre). De fet, entre el 1994, any de l'escriptura de *Maror*, i el de *Punt de fuga* (1999), van passar cinc anys d'eixutesa, de dificultats per escriure teatre. I no era *Punt de fuga* una obra fàcil, ni inspirava grans entusiasmes com per a ser muntada.

Així, vaig considerar providencial que, en aquests moments de desconcert i d'una certa depressió, Rafael Calatayud em proposés, el 2000–2001 un projecte que em va resultar molt interessant i que va tenir una especial significació en la meua evolució posterior. Rafael Calatayud havia rebut l'encàrrec de realitzar una producció per al Centre Teatral Escalante, un espai teatral de la Diputació de València, dedicat a la producció i exhibició d'espectacles per a nens i joves espectadors. Rafael Calatayud

Bromera, 1991, p. 33–34.

havia fet ja altres muntatges per a l'Escalante, però eren per a espectadors més petits, i aquest era el públic al qual majoritàriament es dedicava la sala, tant en teatre com en dansa. Però el que ara es demanava era fer un espectacle per a nens una mica més grans, entre 8 i 12 anys. I a Rafael Calatayud se li va acudir muntar *El miracle d'Anna Sullivan*, i em va demanar que li fes la traducció i que l'adaptés als condicionants de la sala, és a dir, s'havia de fer pensant en els espectadors i en les possibilitats de l'espai escènic, i la seua durada no havia d'ultrapassar els setanta minuts. L'obra original, que en el seu moment va ser un gran èxit a Broadway, era llarga, molt llarga pel que se'm demanava. Amb excés de diàlegs i accions, i de personatges, s'havia de sotmetre a una operació d'alleugerament. M'hi vaig posar, però vaig descobrir que era més difícil del que pensava. Podia haver seguit les pautes de la pel·lícula, més curta, el guió de la qual l'havia fet el mateix William Gibson. Però allò que volíem muntar no era una pel·lícula. O sí? Jo, en aquell moment, portava sis anys escrivint guions, i alguna cosa sabia. Així que vam resoldre el problema no convertint l'obra de teatre en una pel·lícula, *sinó introduint el cinema dins de l'obra de teatre* (era la primera vegada que feia servir aquesta opció, que després he emprat en altres projectes). I així vam crear una pel·lícula perfectament integrada en l'acció dramàtica, de manera que es passava de la projecció a l'escena teatral sense solució de continuïtat. Així, començàvem amb una projecció: el bressol on era la petita Helen Keller, els pares que s'aboquen i li fan gràcies, càmera subjectiva des del punt de vista de la nena... i els pares que s'adonen que no hi sent. I no hi veu.

Un altre moment que vam resoldre de manera cinematogràfica (tot i que no realista) van ser els records d'Anna

Sullivan, la seua graduació a l'escola de sords i el seu viatge a la casa dels Keller. I el tercer moment, molt emotiu, ens va servir per concentrar tot el període de tancament d'Anna Sullivan amb Helen Keller a la caseta del jardiner.

El resultat va ser francament bo, vam assolir els objectius marcats i l'obra va ser un gran èxit i es va representar durant dues temporades, tres mesos cadascuna, i va fer nombroses gires. I, a mi, em va servir per apujar-me la moral, que en aquells moments estava sota mínims.

A partir d'aquell moment, vaig tornar a treballar en altres projectes amb Rafael Calatayud: com que el meu teatre original passava un llarg període d'hibernació, les traduccions i adaptacions es van convertir en un substitutiu que em resultava cada cop més interessant i més engrescador. A aquest *El miracle d'Anna Sullivan* va seguir un projecte que no va quallar, *Al bar d'un hotel de Tòquio*, una obra de la darrera època de Tennessee Williams, i un clàssic de la comèdia policíaca, *Llum de gas*, de Patrick Hamilton, que sí que vaig escriure, tractant d'accentuar tots els aspectes sadomasoquistes que s'amaguen al text, però que no va arribar a muntar-se. I ja al 2004, l'*Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, que sí que va pujar als escenaris, però només a València, i és una llàstima perquè era un bon muntatge.

I acabe la relació dels meus treballs amb Rafael Calatayud amb una adaptació recent, d'aquest mateix any, i que actualment està en procés de muntatge, i que és el segon dels projectes dels quals volia parlar en detall. Es tracta de la traducció i adaptació de l'obra teatral que va fer Ettore Scola de la seua pel·lícula *Una jornada particular*. En aquest treball vaig seguir el camí marcat a *El miracle d'Anna Sullivan* d'incloure elements cinematogràfics a

la versió teatral. Però és que, a més a més, aquesta versió es beneficiava també del meu treball durant sis anys a la sèrie de televisió *Amar en tiempos revueltos*, situada a la postguerra espanyola, i al maneig d'abundant material documental de tota mena, inclòs el cinematogràfic.

Així, el primer canvi que em vaig plantejar d'introduir era la ubicació geogràfica. Recordarem que l'obra ens narra l'encontre entre Antonieta Tiberi, una mestressa avorrida, amb un fum de criatures i un marit entusiasta admirador de Mussolini, i Gabriele, un locutor homosexual que espera la seua deportació. I tot això passa durant la visita d'Hitler a Roma el 1938, amb un fons constant de noticiaris radiofònics i cinematogràfics. Bé, en aquesta versió vam traslladar l'acció a Espanya, perquè teníem un moment històric que podia permetre la transposició perfecta: la visita del Ríchsführer Himmler a Madrid el 20 d'octubre de 1940 (visita que després continuaria a Montserrat i que serviria per preparar l'encontre Franco-Hitler a Hendaia pocs dies després). Si a Itàlia l'amfitrió d'Hitler era Mussolini, aquí el d'Himmler va ser Ramón Serrano Súñer. I teníem amplíssima documentació de la visita i dels actes: diaris de l'època, fotografies, etc. I la major part de les allocucions i transmissions de ràdio que se senten al llarg de la versió estan tretes d'aquestes cròniques. La situació política, a més a més, era molt semblant: la multitudinària recepció italiana l'organitzarà el partit feixista; ací la Falange, però la parafernàlia és pràcticament la mateixa. I òbviament per al nostre espectador té més força evocadora que l'obra passe a Madrid que a Roma.

El segon punt que caracteritza aquesta versió té relació d'una banda amb el meu interès pels elements audiovisuals incorporats a l'escena, del qual ja he parlat, però també

de la necessitat de convertir una producció originàriament pensada per a dotze personatges, dels quals només dos són fonamentals, Antonieta i Gabriel, i tota la resta compararia, en una obra per a dos personatges. Com fer això sense prescindir, però, de l'ambient de família, que precedeix l'anada del pare i tots els fills a l'acte de benvinguda a Himmler, la visualització de la qual és d'altra banda necessària per comprendre l'evolució posterior d'Antonieta? Mitjançant el cinema. Ho contem amb una llarga seqüència cinematogràfica que actua com a pròleg a l'acció teatral. I ací, el fet de portar molts anys escrivint guions, em va ser d'una gran utilitat. I conèixer prou a fons el cinema de Berlanga i els guions de Rafael Azcona, sens dubte.

Entre ara a parlar de la meua col·laboració amb Carles Alfaro, per a mi un dels directors més interessants i més engrescadors d'aquests últims vint anys, i sense dubte el més important que ha donat el País Valencià en la seua història recent. A conseqüència de tot això, i de la situació que patim a casa nostra, un distingit company d'exili (és a dir, un altre *blacklisted*).

El treball amb Carles Alfaro ha estat força diferent del que he dut a terme amb Rafael Calatayud, la relació amb el qual ha estat sempre caracteritzada per una gran independència mútua: Calatayud em dóna unes pautes per a treballar la versió, jo m'hi pose mans a l'obra i després el director sap que pot actuar amb una gran llibertat a l'hora de portar l'adaptació a l'escena. És a dir que, d'alguna manera, no hi ha confluència només que en el moment de dissenyar el projecte, i després, a la fi, en el moment d'avaluar la versió, abans de començar els assaigs.

Amb Carles Alfaro, contràriament, fer una versió és treballar intensament, colze amb colze amb ell, durant tot el

procés d'adaptació i fixació del text. Amb ell seria impensable tancar-se a casa, fer la versió, entregar-li-la i, com a màxim, assistir a un assaig i després el dia de l'estrena. Des del moment que es decideix quin és el text a adaptar fins que els assaigs han començat a donar forma al muntatge, es treballa continuadament, minuciosament, amb el director. És a dir, s'exerceix un veritable treball de dramaturgia.

La primera proposta en la qual vaig coincidir amb Carles Alfaro va ser *Què va passar, Wanouélé*, una obra d'una autora belga d'origen palestí, Layla Nabulsi, que jo havia conegut a través de la meua agent francesa. Vaig traduir-la per gust, perquè m'agradava. Carles Alfaro va tenir accés al text, i va decidir muntar-lo. Primer va ser una lectura dramatitzada, amb important presència de material audiovisual, i posteriorment va fer una versió teatral, que es va estrenar fa uns anys a Temporada Alta. Però després d'aquesta coincidència van passar dos anys fins que ens embarcàrem en el nostre primer projecte en equip, el tercer exemple de què estic parlant avui: va ser *La caiguda*, d'Albert Camus.

Sorgida en el període final de la seva producció —va ser publicada el 1956, un any abans que hom li concedís el Premi Nobel, i a quatre de la seva mort— *La caiguda* és una novella no gaire extensa, narrada en primera persona i en present, una mena de desassossegant diàleg establert amb un interlocutor que mai no fa ús de la paraula. En ella, Camus s'allunya dels seus habituals paisatges mediterranis, per presentar-nos el seu personatge, Jean-Baptiste Clamence, antic i prestigiós advocat parisenc esdevingut, en el capvespre de la seva existència, jutge-penitent, estrany ofici que exerceix exiliat entre les llums de neó i els canals plens de boira d'una “ciutat de mercaders”. Al llarg de sis moments

o seqüències, Clamence farà un repàs, desordenat, contradictori, grandiloqüent de vegades, amargament sincer en moltes altres, de la seva existència, de com va arribar al que ell considerava el cim i com, des d'aquest cim, es va precipitar a l'abisme. Aquesta "caiguda" és la del personatge des de la presumpció de la seva felicitat, des del convenciment de ser un "escollit", fins que, el descobriment de la futilitat dels seus esforços per afermar una seguretat fictícia, l'enfonsés en el darrer cercle de l'infern, on ara es troba. Caure en el pecat, el pecat de supèrbia de creure's innocents: la caiguda comporta sempre l'expulsió del Paradís. Però hi ha també una altra "caiguda", material, física, un cos que es precipita en les aigües del Sena, el record de la qual —de la seva actitud davant la qual— marcarà tota l'evolució posterior del nostre personatge. Jutjar-nos a nosaltres mateixos per tenir finalment el dret a jutjar els altres, aquest és l'objectiu últim de les diferents estratègies que Clamence assajarà, al llarg d'aquest viatge interior ple de desolació.⁴

La caiguda és, com hem dit, una novel·la, i una novel·la que havia conegut, entre d'altres, una dramatització feta per Catherine Camus, filla de l'escriptor, a partir de la qual s'han realitzat diferents posades en escena.

La nostra adaptació partia de les propostes de Carles Alfaro i del llarg i minucios treball dramàtic que en va ser conseqüència. Dic "llarg i minucios" perquè vam arribar a fer dotze versions del text fins arribar a la definitiva. I és que, ja ho he dit, treballar amb Carles Alfaro implica submergir-se amb ell, dia a dia, una sessió darrere d'altra, en una investigació, un esclariment gairebé detectivesc

⁴ Rodolf Sirera, "*La Caiguda*: una adaptació per a l'escena", dins Albert Camus, *La caiguda*, València, Teatres de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 9.

del text que tenim entre les mans. Un procés que parteix de la idea de posada en escena que Carles Alfaro vol aplicar, i en funció de la qual va desenvolupant-se la reescriptura. En el cas de *La caiguda* vam sotmetre el text a una pregona revisió i una selecció molt minuciosa de quins fragments o situacions havíem de bandejar, i fins i tot vam modificar la ubicació d'alguns que vam decidir conservar finalment. A *La caiguda* no hi va haver recursos audiovisuals, com als dos casos d'adaptacions abans esmentats. Ací hi havia únicament un personatge d'una gran intensitat dramàtica, i la seua veu, les seues paraules.

L'altre treball que vaig fer amb Carles Alfaro, el quart i últim que he volgut exposar-vos avui, fou *Tío Vania*, de Txèkhov, una traducció i adaptació en castellà per al Centro Dramático Nacional, estrenat el febrer del 2008.

Per a fer aquesta versió vam treballar sobre un total de tretze versions de l'obra de Txèkhov en cinc idiomes diferents, i amb els guions de dues pel·lícules, *Vania al carrer 42*, de Louis Malle, i *l'August*, d'Anthony Hopkins, dirigit per Julian Mitchell. Això es deu al fet que jo puc traduir bé del francès, l'italià o el portugués i acceptablement de l'anglès, però no sé rus (ni tampoc noruec, és el mateix problema amb el qual m'he hagut d'enfrontar quan he adaptat Ibsen). Per aquest motiu, vam anar treballant sobre les versions en les llengües que coneixem, analitzant i comparant les diferents solucions aportades a cada escena i els distints matisos de diàleg, per tal d'acabar elaborant la nostra pròpia proposta.

També Carles Alfaro va plantejar per a aquest *Tío Vania* una transposició del temps i l'espai en què transcorre l'obra original. Aquesta és una pràctica gens estranya al teatre contemporani, però que gairebé sempre sol

quedar-se en el que és purament ornamental, perquè s'hi modifiquen decorats o vestuaris però s'acostuma a mantenir els referents geogràfics o cronològics, amb la qual cosa es generen uns anacronismes que volen ser “distanciadors”, però que no sempre ho aconsegueixen. Com déiem al programa de mà de l'espectacle —cite en castellà—:

En el caso de nuestro *Tío Vania*, la trasposición sirve para romper con muchos tópicos sobre la época y la psicología del alma eslava, y propiciar una lectura mucho más cálida, más apasionada de la historia y de los personajes, más irridados y menos rendidos a la melancolía y el fatalismo de lo que suele ser habitual, aunque, al final, todos sus intentos de rebeldía queden en nada. Algo semejante a lo que hizo en inglés Julian Mitchell en *August*, su *Vania* trasladado a una región minera en el norte de Gales; eso sí, en la misma época que la obra original. Nosotros hemos hecho vivir a nuestro *Vania* en algún lugar indeterminado del África subtropical, y en el período impreciso de entreguerras, el último gran momento de una sociedad colonial que ignoraba todavía —como los terratenientes rusos de la época de Chejov— que el mundo en que vivían no iba a ser eterno. Y donde la depredadora mano del hombre, igual que sucedía en los fríos bosques del texto original, estaba sembrando los gérmenes de un cambio que, muchas décadas después, iba a afectar no sólo a la flora y la fauna sino también al clima de éstas y de muchas otras regiones de la Tierra.

I amb això arribem ja a la fi d'aquest viatge a través de quatre traduccions i adaptacions teatrals, d'òrgens i amb tècniques diverses, fetes *per a* o *amb* dos directors amb els quals acostume a treballar i amb els quals m'uneixen tantes coses.

Maneres diverses, recursos audiovisuals en uns casos per a concretar i condensar l'acció (*El miracle d'Anna Sulli-*

van) o per simplificar personatges alhora que es fa una ullada còmplice al cinema d'una època (*Una jornada particular*). En altres, transposicions espacials i temporals (*Una jornada particular, Tío Vania*). En altres més, un treball d'indagació sobre els personatges, la seua psicologia i la manera en què es manifesten al text narratiu (*La caiguda*) o dramàtic (*Tío Vania*). Però, sobretot, quatre treballs d'adaptació que m'han ajudat a fer més suportable la travessia del desert en què, en tant que autor dramàtic, em trobe immers des de fa ja molts anys.

Mentiria si diguera que el meu treball, durant aquest mateix període, al món audiovisual no ha actuat de substitutiu i no m'ha donat moltes satisfaccions. Però, què voleu, com deia al principi de la xerrada, jo sóc un dramaturg... que treballa com a guionista de televisió. Gràcies als déus que existeixen les adaptacions i directors com Rafael Calatayud i Carles Alfaro que m'han permés continuar vivint, d'alguna manera, vivint i patint el verí del teatre.

Bellaterra, 30 de setembre de 2010

DOCUMENTA TEATRAL

1. Jaume Mascaró Pons, *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*
2. Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*
3. Rodolf Sirera, *Tot travessant el desert: l'autor com a adaptador. Quatre casos*