

SI EL FUTUR JA ÉS ARA, EL TEATRE, ON PARA?

JOAN CAVALLÉ

Dramaturg

Abans de començar, unes paraules de justificació. No soc cap estudiós del teatre, ni cap especialista, ni exerceixo de crític, ni em caracteritzo per estar al dia del teatre que es fa darrerament. Soc, això sí, un autor de teatre: he escrit i estrenat o publicat una dotzena d'obres. Alguns que sí que exerceixen d'especialistes o crítics han considerat que em situo al marge de les tendències imperants i, a més a més, com que no m'ho miro des de cap centralitat geogràfica, sinó des d'una de les moltes perifèries de la nostra cultura, creuen que el meu punt de vista podria tenir un cert interès. Això a banda, m'he dedicat durant una bona colla d'anys a la gestió cultural (els últims vint de manera professional) i, durant vuit anys, vaig dirigir una col·lecció de teatre, en la qual vaig tenir la satisfacció de publicar alguns dels autors que són objecte d'aquesta intervenció, fet que em facilita tenir una altra perspectiva del tema.

Malgrat això, o potser per això, el cert és que se me n'ha demanat el parer en unes quantes ocasions i en moments molt diferents, alguns d'ells de transcendents o significatius. El primer de tots devia ser l'any 1990, en el marc de la Fira de Teatre de Tàrraga; una taula rodona, coordinada pel crític Joaquim Vilà i Folch, en què participàvem Toni Cabré, Sergi Belbel, Francesc Rodríguez Pereira i jo mateix. De llavors ençà, ha plogut molt i la dramaturgia catalana ha experimentat un canvi copernicà. En quin punt ens trobem ara?

Aquesta jornada es dedica a la dramaturgia catalana del segle XXI. Vint anys, doncs, de recorregut, que un seguit de comunicacions analitzaran en aspectes concrets i que a mi se'm demana que provi de mirar amb caràcter general.

Una de les primeres coses que vaig veure, quan vaig posar-me a pensar-hi, va ser l'enorme quantitat de reflexions, d'anàlisis i de ba-

lanços que el nostre objecte d'estudi ha merescut per part de nosaltres mateixos. I, també, per part d'analistes que s'ho miren des de talaies diferents. El segle xx, de fet, acabava amb un balanç general de la nostra dramaturgia a càrrec de María José Ragué Arias. Em sembla just de recordar-la aquí, ara que ja no hi és, per tota la feina feta, per la seva capacitat de treball, per la voluntat d'explorar tots els racons on hi havia alguna vivència teatral digna de ser tinguda en compte (RAGUÉ 2000).

Una de les característiques del moment actual és la rapidesa amb què transcorren les coses. Una altra és la consciència d'estar ja instal·lats en el futur. Fruit d'una cosa i de l'altra, en resulta la necessitat imperiosa que tenim de fer balanç, d'autoanalitzar-nos, de passar comptes, de vegades sense tenir prou perspectiva temporal. Si abans es mirava el passat com si fos present, de tant que li costava abandonar-nos, ara ens mirem el present com si fos passat, de tantes ganes que sembla que tinguem de provar novetats. Ens avancem als historiadors i escrivim la història en el mateix moment que l'estem protagonitzant. Això, que s'explica en part per la rapidesa de les nostres vides, s'ha traduït en aquesta contínua interrogació sobre si estem fent bé les coses.

La darrera dècada del segle passat va servir per demostrar que el teatre de text en català era possible. Que es podia traslladar als escenaris, que podia tenir èxit, que continuava sent-nos útil per parlar d'allò que ens interessava, per reflexionar sobre el nostre món; també —per què no?— per entretenir un públic que reclama entreteniment, i que a més a més travessava fronteres i se'l tenia en compte. Es van buscar les causes d'aquell èxit i se'n van trobar unes quantes. Molts dits van apuntar a l'embrió formatiu que es va gestar a la Sala Beckett. També a l'Institut del Teatre. També a les petites apostes, primer del Centre Dramàtic de la Generalitat i després al canvi de rumb del tot just estrenat Teatre Nacional de Catalunya (TNC), amb Domènec Reixach. També, naturalment, a l'encert d'algunes tries. La conseqüència immeditada va ser la quantitat. Una allau de nous autors que, inicialment, va ser batejada com la «generació del baby boom» (PUYO i LEY 2003), perquè majoritàriament havien nascut a la dècada dels 1960, amb algun reenganxat d'èpoques anteriors.

Perquè la qüestió, de rabiosa contemporaneïtat, era aquesta. Ara que la dramaturgia catalana es considerava viable, calia no desaprofitar l'ocasió i pujar al tren que la circumstància brindava amb tanta generositat. En un moment de canvis tan radicals en les formes de viure, amb l'aparició de nous filons professionals, la irrupció de les noves tecnologies, amb nous hàbits de consum i d'ocupació del lleure, aquella era una via poc explorada que calia aprofitar. El panorama català es va omplir de cursos, tallers, fins i tot titulacions referides a l'escriptura dramàtica i van començar a sortir fornades de nous autors, que, lògicament, demanaven el seu legítim dret a fer-se visibles. Si em permeteu parafrasejar el vers de Foix, hi havia molta exaltació pel nou, però escàs enamorament pel vell. D'aquí en van sortir, ben aviat, algunes lògiques preguntes. La primera i més òbvia és: què en fem de tants autors? Hi ha prou demanda per a tanta vocació? O dit en les expressives paraules de Núria Santamaria (2007): «Molts són prou o són massa?». Deu anys després, Oriol Puig Taulé (2017: 87), tot referint-se a la gran quantitat de nous autors que apareixen cada temporada, es preguntava: «On els posarem?». El recanvi generacional, sempre necessari, no es vol forçar massa ràpidament, quan els nous fruits encara no han acabat de madurar? Toni Casares (2003) advertia de les dificultats d'estrenar la segona obra. Sergi Belbel, que és un autor que no ha hagut de passar per aquesta situació, tanmateix ho reconeixia amb una expressió molt gràfica: «el nostre és un país que et dona una oportunitat durant deu minuts» (FERRÉ 2003). Un país ple d'oportunitats que cal saber aprofitar a la primera... Hi vaig dedicar més extensió que la que hi dedicaré ara en una altra ponència pronunciada fa deu anys, a València (CAVALLÉ 2013). Per tant, no hi insisteixo.

Les conseqüències de tot això han estat diverses. D'una banda, l'allau de noves vocacions també produeix cansament en aquells que se senten considerats com a emergents o noves veus durant més d'una dècada. Ho resumeixo en unes paraules de Joan Yago: «La meva generació està farta de ser la dels emergents». I demanava: «Nosaltres el que volem fer ara és flotar, no volem emergir més, és molt cansat i molt desagradable» (GINART 2015). Si la quantitat provoca que, d'una banda, molts emergents no acabin d'emergir; de l'altra, a molts

dels que ja han emergit, l'onada els ha passat per sobre i no han pogut aprofitar-la.

En una societat en què cal estar permanentment actiu per no perdre cap de les oportunitats que es presenten —no fos cas que, per un tren perdut, caiguéssim en l'oblit—, hi ha molt poc temps per dedicar a la reflexió. És un altre tema que ens hauria de fer pensar. Quan un autor, per evitar caure en la marginalitat, ha d'escriure ràpidament per respondre a diferents oportunitats i encàrrecs, alguna cosa ha de ressentir-se'n. I això connecta amb una de les llufes que sovint es pengen a l'esquena de la nova dramaturgia, que és la de la superficialitat. Núria Santamaria (2003: 57) va dir aquella frase contundent que penja sobre les testes dels joves i no tan joves dramaturgs: «Si els dramaturgs no ens diuen res, potser és perquè no tenen res a dir». Ja diré més endavant que enmig de la quantitat també pot trobar-s'hi la qualitat, fins i tot algunes mostres d'excel·lència. Però, en aquell 2003, en el marc de l'encontre *La dramaturgia als Països Catalans, o el difunt és un rei?*, de sentit irònic i evidentment provocador, Francesc Foguet (2005) qualificava la dramaturgia catalana de «reserva integral zoològica» i mostrava els seus dubtes respecte d'algunes mostres de cofoisme que es repetien. Estem molt millor que en altres períodes de la història del teatre català, venia a dir, però això no vol dir que la situació sigui satisfactòria. I, seguint amb el to irònic del títol, classificava els dramaturgs en una original taxonomia que incloïa formalistes cerebrals, anecdòtics frívols, tremendistes il·luminats, originals convençuts, neorrealistes voyeurs, inquiets pertinaços, guionistes teatrals i encara alguns altres, la majoria tocats per l'estigma de la superficialitat. En aquell moment, a inicis del nou segle, Foguet percebia una certa dissolució del boom de finals dels vuitanta i començament dels noranta, potser fruit d'un excés d'acontentament o un descens de la capacitat de risc que tradicionalment ha exhibit el món del teatre. Nou anys més tard, el mateix autor vaticinava: «El teatre català té una inflació d'esperances blanques, que el temps jutjarà sense pietat» (FOGUET 2012).

El debat sobre si estem millor que mai o, ben al contrari, si ens falta molt per assolir l'estatus d'una cultura que voldríem normal —normal com quina? Com la britànica, la francesa, l'alemanya?;

normal com l'hongaresa, la lituana, la finesa?— és com la cançó de l'enfadós. Torna contínuament i la balança es decanta cap a un costat o un altre, segons quin sigui el punt de partida de qui ho exposa. El 2006, Batlle ho tenia clar: veníem d'un desert, el de la dècada ominosa, però l'indret cap a on anàvem era com la terra promesa: mai no acabava d'arribar-s'hi. En l'abans esmentat congrés europeu de 2010, Massip, mirant-s'ho estrictament en perspectiva històrica—de tota la història, des de l'edat mitjana fins ara, com a bon coneixedor que n'és; i com a autor d'una encara incompleta *Història del teatre català*— afirmava: «El panorama del teatre català actual, malgrat totes les limitacions, ofereix una esponerosa varietat, i presenta, en principi, un bon punt de partida com poques vegades s'ha trobat en la història» (MASSIP 2013: 207). Un balanç semblant el feia per la mateixa època Enric Gallén (2016: 170), tant pel que fa a la varietat com sobretot a la perspectiva històrica, que l'empenyia a afirmar que la internacionalització de la dramaturgia catalana «només podia remetre inequívocament al paper que en el seu moment va jugar-hi Àngel Guimerà, bàsicament amb *Terra baixa*». Alhora, Massip (2013: 211), en la ponència esmentada, exposava que l'activitat teatral «ateny de vegades els més interessants nivells creatius quan es troba al marge dels recolzaments oficials i ha de desenvolupar-se en un context advers que, sens dubte, fa més difícil i més incerta la producció artística, però també la fa infinitament més lliure». Ja tenim una paradoxa. El teatre, que segons això volaria amb més llibertat quan no estigués supeditat a la subvenció, resulta que troba el seu millor moment de la història quan precisament rep unes majors dosis de suport oficial, en forma de produccions per part de teatres públics, ajuts a la creació, plataformes per a la difusió internacional, beques per a l'ampliació d'estudis, etcètera. Com es menja aquesta dicotomia?

Naturalment, res a dir del camí individual de cada autor, tant si el que l'estimula més és l'èxit i la fama, encara que sigui per camins molt fressats, com si se sent recompensat per la inesperada troballa d'una via inexplorada que no se sap on el durà. Per tant, tot el meu respecte a la tria de cadascú, sobretot si aquesta tria i els resultats que se'n deriven provenen d'un treball honest i sincer amb ell mateix, amb la

gent que l'acompanya i amb el públic. És més, m'imagino que, sense la feina dels uns, el treball dels altres seria bastant més difícil.

Una altra cosa és la valoració que fem del nostre teatre en conjunt. La dramaturgia de la darrera dècada del segle passat a mi em sembla que va servir, sobretot, per creure en nosaltres mateixos. Era possible escriure teatre de text, és a dir, literatura dramàtica, en català, fer-ho més o menys bé —segons els casos—, tenir èxit —també segons els casos— i, a més, aconseguir que algunes de les obres de determinats autors interessessin més enllà de les nostres fronteres. Sobre la producció teatral d'aquella dècada, però, sembla que hi pesava un malastre i era la pretensió que el teatre català tingués unes característiques específiques, una personalitat pròpia, uns trets distintius, que permetessin identificar-lo a primer cop d'ull. Moltes de les reflexions teòriques d'aquell moment intentaven descriure la tipologia del drama català. Trobar-li una barretina tal vegada desproveïda de significat, objectiu impossible si parlem de teatre, perquè en escena tot significa. Potser va ser aquesta autoimposició de cotilles el que conduiria a una crisi de creativitat, encara que no es percebés en les programacions, perquè la voluntat que hi hagués un teatre en català semblava que havia fet forat. Aquell petit escull, a poc a poc, va anar superant-se. I ara som aquí.

Quantitat i varietat són, doncs, dues de les característiques del nostre teatre en què sembla que hi ha acord. La quantitat i la varietat no tenen, és clar, per què equiparar-se a la qualitat, però és evident que entre tota aquesta sopa s'hi troben bons mossos de matèria sòlida i mengívola, amb opinions diverses segons quins són els productes més agradables al paladar de cadascú. Després en parlarem. Ara bé, no pot deixar-se passar per alt el fet que aquesta inesperada irrupció de noves vocacions en el món de l'autoria teatral ha comportat alhora una important transformació en les característiques dels nous autors. Per començar, la majoria si no la totalitat dels dramaturgs del nou segle són persones que comencen la seva trajectòria amb una base teòrica i pràctica adquirida en centres especialitzats. Això implica que tenen una voluntat de convertir aquesta activitat en una professió. I, per assolir-ho, en aquesta actual situació inflacionària, que comporta forta competència, necessiten dotar-se d'una sèrie d'eines

o recursos. Un d'aquests recursos és la combinació de l'escriptura dramàtica amb altres oficis de l'escena, com ara director, actor o guionista de TV o cinema. Això fa que el model anterior d'escriptor que també escriu teatre i que té com a base formativa la llengua i la literatura, hagi estat substituït per un model preferent de dramaturg que té molta més formació escènica, però menys base literària. Tot plegat ens duria a plantejar el debat sobre què és millor: autodirigir-se o deixar que un altre director interpreti el que tu has escrit. És un tema interessant, però ens portaria massa lluny i el deixo.

LA LLENGUA

Aquesta jornada té com a objecte la dramaturgia catalana entenant que aquest adjectiu no es refereix a un determinat territori, sinó a una llengua. És la dramaturgia que es pensa, s'escriu i es representa en català, especialment en aquells territoris en què aquesta llengua n'és la pròpia. En un temps no gaire llunyà, escriure teatre en català, i posar-lo sobre l'escenari, era un acte polític. La decisió d'escriure en català no era una decisió banal. Implicava una resistència a la voluntat uniformitzadora del poder. De retop, implicava que l'autor havia de mirar-s'hi molt a l'hora de triar les paraules que posava en boca dels personatges. Era allò de «salvar el mots» que preconitzava Espriu.

Quina relació té la nova dramaturgia catalana davant de la llengua? En primer lloc, deixeu-me exposar una reflexió que em feia quan tot just començava a escriure. Pensava que la cultura catalana, que ha excel·lit en diferents terrenys artístics —poso com a exemples els noms de Gaudí, Miró, Dalí, Tàpies, Barceló, Plensa, Casals, Montsalvatge, Guinjoan, Tete Montoliu, Caballé, Savall—, topava amb la barrera de la llengua quan es tractava de les diferents arts de la paraula. Per això, em semblava, la creativitat connatural al nostre país, havia trobat fàcil i notable acomodament en el teatre visual: Comediants, Els Joglars, Albert Vidal, Tricicle, La Fura dels Baus, Carles Santos, etcètera. A mitjans dels vuitanta pensava que això seria així i que la literatura dramàtica en català quedaria relegada a un pur testimoni residual. La meva primera peça estrenada, *Entaulats*, a la

Fira de Tàrraga, el 1983, responia a aquesta convicció. Que hagi estat un desastrós profeta, òbviamment, em complau enormement. Quan es va produir l'esclat dramàtic de darreries dels 1980, podia pensar-se que allò no duraria, o que duraria el que duressin les subvencions. La realitat ens ha fet veure que no, i tres dècades seguides de producció teatral en català, amb noms consolidats, i amb obres i autors que gaudeixen de prestigi internacional, en són la prova.

El fenomen, amb tot, no ha estat uniforme en tot el territori on es parla català. Vacil·lacions, vaivens polítics —amb massa llargs períodes de detenció del poder per part de polítics cavernícoles en alguns d'aquests territoris— i poca estesa de mà per part dels indrets on la maquinària teatral estava més greixada, han provocat una manera desigual d'acabar la tria lingüística.

Tot això que comento, però, no ha passat perquè sí, ni ha estat sense pagar cap mena de peatge. La irrupció de la nova autoria teatral catalana, si ha pogut reviscolar, multiplicar-se, assolir èxits i travessar fronteres ha estat en bona mesura —a part dels ajuts institucionals, la iniciativa de molta gent que ha decidit muntar la seva pròpia empresa, l'encert d'una bona colla d'autors i el bon ull d'uns quants directors d'escena i de responsables d'espais, públics i privats— per una certa pèrdua de pes del text literari en l'afer dramàtic.

Per defensar aquest posicionament, existeix un argument antic. És allò tant del segle dinovè del català que ara es parla. Però una cosa és la diferenciació dels personatges en funció dels registres lingüístics que corresponen al seu estatus. Per tant, això seria explicable en el teatre que s'acaré a una determinada realitat social. I una altra cosa ben distinta és fer parlar els personatges a partir de les limitacions lingüístiques dels autors. És una llàstima que obres ben pensades i ben construïdes, grinyolin dramàticament per la manera com parlen els personatges.

EL VELL I EL NOU

Un dels aspectes que ha estat motiu freqüent de debat en el món del teatre català és el paper que hi havia de jugar el llegat (singular-

ment, a AULET *et al.* 2006). En alguns períodes es creia amb convicció que complir amb el passat del teatre català consistia a posar en escena una obra de Guimerà de tant en tant. I potser alguna de Sagarra. Hi ha hagut, tradicionalment, un notori desconeixement d'aquest patrimoni. En alguns casos, per una certa vergonya a admetre algunes produccions en el cenacle del teatre culte, com podia passar amb el cas dels sainets valencians o l'obra de Frederic Soler. És cert que, a poc a poc, s'han anat recuperant alguns autors imprescindibles, sobretot des d'algun teatre públic o des del món acadèmic. Pitarra ha tingut sort, convertit en centre d'atenció per part del TNC de Xavier Albertí. I no només ha estat editat i representat, sinó que ha estat versionat o, si es vol, rellegit per part de noms nous com Lluïsa Cunillé (*Assajant Pitarra*, Teatre Lliure, 2007), Jordi Oriol i Josep Pedrals (*Serafi Pitarra*, TNC, 2014), en aquests dos casos amb pressupòsits estètics distints, cada autor els seus. El TNC de Belbel havia apostat per alguns altres noms, com Carles Soldevila (*Valentina*, 2006), Espriu (*Primera història d'Esther*, 2007), Ambrosi Carrion (*La dama de Reus*, 2009), Juli Vallmitjana (*El casament d'en Tarregada*, 2009) o Llorenç Villalonga (*Mort de dama*, 2009).

Un cas especial és el de Mercè Rodoreda, una autora força present a l'escena catalana, encara que generalment ha estat amb textos no teatrals adaptats. Només cenyint-nos al TNC, s'hi ha produït *La plaça del Diamant*, 2007; *Aloma*, 2008; *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, 2017, o *L'amor i la primavera*, 2019.

Un altre cas diferent és el de Joan Brossa, al qual s'ha donat desigual i insuficient sortida, de diferents maneres, però m'allargaria massa exposar-ho.

La tasca de bastir un patrimoni teatral comença per recuperar els textos. Ens hem de felicitar que en els darrers anys se n'hagin editat una bona colla, alguns en format d'obra completa. Entre els darrers, si no m'erro, el teatre complet de Miquel de Palol i Felip (2018) i el de Rossend Arús (2019; 2020a; 2020b; en falta un quart volum), una obra del qual serà objecte aquesta temporada d'una lectura dramatitzada al TNC. També ha aparegut el volum corresponent al teatre complet —original i traduït— de Josep Anton Baixeras (2018), el qual podria oferir al lector curiós i atent més d'una sorpresa, com ara

uns quants inèdits, entre ells la primera traducció al català de l'*Egmond*, de Goethe, estrenada per Josep Anton Codina el 1983 al Teatre Poliorama.

Més enllà de l'edició, però, hi ha la representació. I, si bé és cert que les nostres institucions han fet un notable esforç per demostrar que l'existència d'una dramaturgia catalana contemporània és viable, l'esforç per consolidar el llegat no ha estat paral·lel. Només per cenyir-me a l'època d'aquesta ponència, trobo de doldre que no s'hagi aprofitat el 2018, any dels centenaris de dos noms imprescindibles del nostre teatre durant el franquisme, com van ser Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany, per posar sobre l'escena alguna de les seves valuoses aportacions escèniques en unes condicions millors que les que ells mateixos van haver d'afrontar.

Un clàssic aconsegueix l'estatus de clàssic no només quan és considerat com a tal, quan la seva obra és coneguda i reeditada, quan se'n fan muntatges, sinó, més enllà d'això, quan la seva obra inspira altres autors, d'èpoques posteriors, de manera que aquesta obra esdevé permanentment contemporània. Així com hi ha moltes Electres, moltes Antigones i unes quantes Ofèlies i Julietes, hi ha poques obres d'avui que es basteixin sobre els clàssics catalans. A part de les ja esmentades, hi ha algunes excepcions, és clar. Una mica llunyanes en el temps ens queden algunes obres de Rodolf Sirera —com ara *Arnau* (1984) o, juntament amb Josep Lluís Sirera, la trilogia *Revistes valencianes* (1990), aquestes revisades i reeditades el 2002. Molt més propera és l'obra teatral de Magí Sunyer, concretament *Lucrècia* (2005) i *Safira* (2013), la primera una reescriptura de l'obra homònima de Joan Ramis i la segona una peça plena de referències a la tradició literària i teatral catalana i universal, que a més va obtenir el Premi de la Crítica Serra d'Or. Alhora, el 2013, coincidint amb l'Any Espriu, l'Institut del Teatre va tenir la feliç iniciativa d'encomanar a 12 autors la confecció de sengles textos teatrals inspirats en l'obra espriuana. Les obres van ser escrites a posta per als centres educatius de secundària i amb la finalitat que fossin representades per l'alumnat. Sembla que la manca d'entesa entre institucions va convertir aquesta bona iniciativa en això: una iniciativa. En resten els dos volums editats (ARENAS 2014).

GÈNERES

Una de les coses en què no costarà gaire de posar-nos d'acord, i que considero prou significativa, és que aquesta darrera etapa del teatre català ha representat la irrupció de les dones en el terreny de l'escriptura teatral. En la meua memòria personal hi ha una època en què l'autoria teatral femenina en català es resumia en un sol nom. Un nom potent: Maria Aurèlia Capmany. Una dona enmig d'homes, també potents, al costat dels quals no quedava mai empetitida. Al costat de Ricard Salvat, Salvador Espriu, Josep Montanyès, Josep Anton Codina o Jaume Vidal Alcover, la seva obra dramàtica va marcar època, sobretot a les dècades dels seixanta i setanta del segle passat. Abans d'ella hi havia hagut algunes precursors, com Caterina Albert, Carme Monturiol, Carme Karr o Maria Domènech, que tot just ara han començat a ser recuperades del pou de l'oblit. Un cas a banda és Mercè Rodoreda, que ja he esmentat. Calia esperar que després de Maria Aurèlia Capmany n'apareguessin d'altres, seguint el corrent dels nous temps en què, a poc a poc, anaven caient barreres entre gèneres. Però no va ser així. Si repassem la nòmina d'autors dramàtics de la generació següent, la coneguda com a generació del premi Sagarra, o generació dels setanta, no hi ha ni una sola dona. Em resulta ara impossible, per laboriós, repassar totes les pistes que condueixen des d'aquell moment fins ara. Però ho podem intentar amb algunes de les rutes. Per exemple, la dels premis a textos teatrals.

El premi Josep M. de Sagarra, que donava nom a aquella generació, convocat entre 1963 i 1973, no va ser guanyat per cap dona. El Premi de la Crítica Serra d'Or a textos teatrals, convocat des de 1970, va ser atorgat el 1972 a Capmany i no hi torna a aparèixer cap nom de dona fins al 2008, amb Gemma Rodríguez. I el 2019, amb Lara Díez Quintanilla. El Premi Born, de Ciutadella de Menorca, convocat des de 1970 fins a l'actualitat, va ser guanyat en la seva primera edició per Maria Dolors Cortey, amb un text que, pel que sé, no va arribar a ser publicat ni estrenat. I l'autora no sembla que reinicidís en el gènere. Caldria esperar al 1999 perquè el guanyés una llavors ja reconeguda Lluïsa Cunillé, la mateixa autora que repetiria el 2010. El Premi Octubre de Teatre, de l'editorial Tres i Quatre, ator-

gat per primer cop el 2003, no recompensa una dona fins al 2018. I llavors ho fa per partida doble, amb obres, respectivament, de Neus Nadal i Queralt Riera. El Premi Ciutat d'Alcoi de Teatre, convocat per primer cop el 1971, el guanya per primera volta una dona el 1998: novament, Lluïsa Cunillé. Després vindran Marta Buchaca el 2007, Blanca Bardagil i Montserrat Mas, el 2009; i Isabel-Clara Simó, el 2011. El Premi de Teatre Ciutat d'Alzira, convocat des del 2006, l'ha guanyat una dona només el 2016: Marta Buchaca.

Podríem seguir altres rutes, com la de les col·leccions de teatre o les estrenes, però ens allargaríem massa. Un resum pot ser: després de l'enorme flor que tanmateix no feia estiu que va constituir l'aportació de la gran Capmany, la presència d'autores teatrals en el panorama escènic català és nul fins... Jo diria que fins entrats els anys noranta. Llavors van apareixent noms: Lluïsa Cunillé, repetidament esmentada, juntament amb altres, com Mercè Sarrias i alguns noms ja consolidats en altres branques escèniques, com la polifacètica Araceli Bruch o la també directora i actriu Àngels Aymar. A la sèrie «Teatre Reunit», d'Arola editors, que té unes certes pretensions canòniques, d'un total, de moment, de deu autors catalans vius, quatre són dones: Cunillé, Szpunberg, Buchaca, Tornero... No crec que sigui una qüestió de quotes, però la dada resulta ben significativa. Que duri.

Precisament, quan el text d'aquesta ponència estava tancat, lleigeixo la notícia que l'Institut del Teatre té el propòsit de publicar, en tres volums, el primer dels quals ja ha aparegut, l'obra completa de Rosa Victòria Gras (2020). Són, en total, catorze peces, entre curtes i llargues, totes publicades anteriorment, algunes de premiades, però cap —si no m'erro— estrenada, que ens permetran conèixer d'un cop una obra que s'ha anat creant amb discreció.

EL CÀNON

Un dels organitzadors d'aquesta jornada em va comentar, en encarregar-me la ponència, si m'atreviria a aventurar alguna mena de cànon de la dramaturgia catalana de les dues darreres dècades. Li vaig dir que no, per una simple raó: per atrevir-se a una proesa com aques-

ta ha de tenir-se un coneixement molt exhaustiu de tot el que s'ha fet, que jo no posseeixo. És més: per pretendre bastir un cànon a partir de l'opinió personal s'ha d'estar molt segur d'aquesta opinió. I jo tampoc no em trobo en aquesta situació. Hi ha, és clar, una altra fórmula per establir un cànon, que és la del consens, sobretot en l'estament acadèmic.

Ja he esmentat abans com el llibre amb què s'acaba el segle xx de María José Ragué no intentava fixar cap mena de selecció d'autors, en funció de la seva qualitat, sinó que pretenia oferir un mostrari de tota la quantitat i diversitat d'autors, obres i estils que s'havien manifestat en aquest període. Tal com ella ho expressava: «això és el que hi ha» (RAGUÉ 2000: 153). Amb tot, entre línies, podia endevinar-se que hi havia una sèrie d'autors que, ja sigui per quantitat d'obra feta pública, per reconeixement en forma de premis, per èxit de recepció o per internacionalització, que podríem considerar, amb totes les reserves que es vulguin, com una primera divisió de la dramaturgia catalana en aquella darrera dècada. Hi podríem situar set noms: Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, David Plana, Mercè Sarrias, Àngels Aymar, Beth Escudé i Carles Batlle. Cal tenir present que la selecció se cenyia a autors apareguts en aquells anys, deixant de banda els resistents que procedien d'èpoques anteriors.

Durant els primers anys del nou segle, alguns autors ja fan uns primers balanços del que ha donat de si l'anomenada nova dramaturgia catalana, generalment incloent-hi els nous autors de fi de segle xx, que continuen actius el xxi. Així, la que de moment és la darrera *Història del teatre a Catalunya*, esmenta, sense valorar-los, a més del persistent Benet i Jornet, els noms, sobretot, de Sergi Belbel, juntament amb Josep Pere Peyró, Lluïsa Cunillé, Joan Cavallé, Jordi Galceran, Carles Batlle, Jordi Sánchez, Roger Bernat, Beth Escudé, David Plana, Ignasi Garcia, Manel Dueso, Enric Nolla, Mercè Sarrias i Pau Miró, tot dolent-se, alhora, del poc encaix que troben autors d'èpoques anteriors encara actius (SALA-VALLDAURA 2006). Per la mateixa època (2005) té lloc el I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani, titulat «De la transició a l'actualitat» i organitzat per l'Institut del Teatre. A part de les valoracions generals que s'hi fan, es dediquen aportacions —limitant-nos només als actius— a

Sergi Belbel, Manuel Molins, Roger Bernat, Beth Escudé, Carles Batlle, Benet i Jornet, Enric Nolla i Lluïsa Cunillé (SIRERA *et al.* 2005). Més o menys per la mateixa època, Carles Batlle fa una ordenació i selecció més afinada i pensant en clau de nou segle. Després d'esmentar un seguit d'autors d'èpoques anteriors, en un gest voluntariós d'infondre optimisme, diu: «Noms com ara Pau Miró, Carol López, Gemma Rodríguez, Guillem Clua, Marc Rosich, Victoria Szpunberg, Anaïs Schaff o Jordi Casanovas fan pensar en l'eclosió d'una nova —permeteu-me la broma— “generació”» (BATLLE 2006: 99).

Gairebé una dècada després de la fi del mil·lenni, apareixia el primer i em sembla que únic treball fins ara dedicat precisament a això. No tan sols a estudiar les raons i els motius del despertar del teatre català, sinó a establir-ne una selecció i estudiar-ne alguns dels membres en profunditat (FELDMAN 2011). Sharon G. Feldman va merèixer per aquella obra, publicada originalment en anglès, el Premi de la Crítica Serra d'Or de 2010. El treball era una mena de culminació de treballs parcials publicats per l'estudiosa anteriorment, entre els quals l'edició d'una antologia de textos dramàtics catalans. En el seu estudi, la investigadora de la Universitat de Richmond seleccionava dos grups de teatre de base no literària —els Joglars i la Fura dels Baus— i cinc dramaturgs: el veterà Josep M. Benet i Jornet i els integrants de la llavors ja consolidada nova, però no tan nova, dramaturgia catalana Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle i Josep Pere Peyró. Poc després de publicar-se i premiar-se aquesta selecció, en el marc del I Congrés sobre Dramaturgia Europea, Francesc Massip (2013) aportava la seva selecció. En l'apartat del que ell anomenava companyies, i que podríem associar al concepte de teatre de la imatge, la tria prioritza la Fura dels Baus, La Cubana, Albert Vidal i Carles Santos, mentre que, com a dramaturgs, els noms ara eren set: Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Toni Cabré, Àngels Aymar, Gerard Vázquez i Albert Mestres. Coincidències i divergències, doncs. No cal dir que tots els especialistes, a més dels noms consignats, destacaven una bona colla d'altres noms que podríem considerar com una segona, però no menyspreable, divisió.

Hi ha hagut, en aquests anys inicials de segle, moltes altres aportacions, en articles, conferències, estudis monogràfics, capítols de lli-

bres, algunes de les quals són molt difícils de sintetitzar en una petita llista o selecció. En el «Panorama teatral del teatre català (1939-2008)», de Ricard Salvat (2008), per exemple, publicat poc abans de la seva mort, amb la seva habitual sinceritat, destaca aquells autors i obres que ressalten de manera especial, pel que es refereix a autors que han publicat o estrenat, si més no en part, durant aquells primers vuit anys de segle, relaciona Benet i Jornet, Eduardo Mendoza —novel·lista en castellà, però esporàdic conreador del teatre en català— i Narcís Comadira. La seva opinió és interessant, bàsicament perquè és diferent. Els autors més joves ja queden relegats a una mena de calaix de sastre en què no aprofundeix, però que esmenta en una llista que inclou, per estricte ordre alfabètic, Carles Alberola, Carles Batlle, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Jordi Galceran, Ignasi Garcia Barba, Roberto García, Francesc Pereira, Josep Pere Peyró, David Plana i Mercè Sarrias (SALVAT 2008).

Cal considerar, a l'hora de seleccionar autors, alguns fets curiosos. L'any 2010, per tant, no gaire lluny de les dates de què parlo, la Institució de les Lletres Catalanes, amb la col·laboració de l'Institut Ramon Llull, muntava l'exposició «Ficcions enfora!», en què seleccionava 101 obres literàries, de tots els gèneres, que havien destacat pel nombre de traduccions de què havien estat objecte. És a dir, obres que havien influït internacionalment, que havien estat ambaixadores de la cultura catalana a l'exterior. Tot i que aquí el criteri principal és quantitatiu —nombre de llengües a les quals s'havien traduït les obres—, val la pena recordar que, dels 101 títols, 19 són obres de teatre, de les quals 9 pertanyen al període 2000-2010: *Temptació*, de Carles Batlle; *La pell en flames*, de Guillem Clua; *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé; *La vida perdurable*, de Narcís Comadira; *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran —rècord de traduccions: en aquell moment, a 22 llengües—; *Plou a Barcelona*, de Pau Miró; *Excuses!*, de Jordi Sánchez i Joel Joan; *Contra el progrés*, d'Esteve Soler, i *Uuuuh!*, de Gerard Vázquez (FICCIONS 2010). L'interès d'aquesta selecció —en què suposo que devien procurar que només hi hagués una obra de cada autor— és múltiple. D'una banda, perquè és una selecció que podríem qualificar d'oficial —no la fa un estudiós ni un crític, sinó una institució. En segon lloc, perquè es tracta d'una

selecció que es basa en unes dades quantificables, objectivables. I, en tercer lloc, perquè es refereix sobretot al concepte d'èxit. És significativa aquesta perspectiva, perquè pocs anys abans, el 2007, l'Institut Ramon Llull enviava a Frankfurt una delegació d'escriptors catalans —entès el gentilici català en sentit lingüístic. Del centenar llarg d'autors seleccionats, només dos eren estrictament dramaturgs (Carles Batlle i Sergi Belbel), als quals podríem afegir-ne alguns altres que *també* escriuen, o escrivien, teatre (Lluís Anton Baulenas, Xavier Bru de Sala, Narcís Comadira, Feliu Formosa, Maria Antònia Oliver, Baltasar Porcel, etcètera). Per tant, el 2007 l'institut per a la projecció de la cultura catalana a l'exterior determina el pes de la literatura dramàtica en un 2% i selecciona aquests noms. Crec que això és bastant significatiu, perquè contrasta amb la repercussió real de la literatura dramàtica a l'exterior.

Coincidint més o menys en aquest moment final de la primera dècada de segle, el també autor i director teatral Pere Riera, en un article publicat el 2011, més que realitzar una selecció d'autors, selecciona un seguit d'obres —al darrere de les quals, naturalment, hi ha autors—, que representen moments significatius de la primera dècada de segle. Simplificant molt, la seva selecció inclou Jordi Galceran, Lluïsa Cunillé, Pau Miró, Carol López, Sergi Belbel, Benet i Jornet, Gerard Vázquez, Jordi Casanovas i acaba, de moment, amb Esteve Soler, Marta Buchaca, Guillem Clua i Victoria Szpunberg.

Fins aquí hem relacionat una sèrie d'escrits o actuacions de la primera dècada del segle XXI, en què els autors gosen apuntar una mena de selecció d'autors o d'obres, amb la particularitat que, generalment, basen les seves valoracions en resultats ja posats en evidència a la darrera dècada del segle XX. Dit d'una altra manera, en aquesta primera dècada, bona part dels noms corresponen a autors que han resistit una dècada o més d'actualitat. Curiosament, els crítics o especialistes que aporten les seves valoracions durant la segona dècada, solen evitar donar una llista tancada. Els seus estudis o opinions es dediquen més aviat a donar una valoració global i com a màxim oferir exemples o classificar els autors en tendències o generacions —un costum encara no abandonat—, tal com ja havia fet Batlle (2006) en la seva aportació al volum col·lectiu *L'escena del futur*, de 2006. Així, ni

Francesc Foguet (2013), ni Enric Gallén (2016), dos dels estudiosos més reincidents, ni els autors que van intervenir al 4t Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues, dedicat a fer balanç del teatre català d'entre 2000 i 2017 (BROCH *et al.* 2018) no s'aventuren a destacar alguns autors en concret. Valoren, comenten, classifiquen, però no estableixen cap mena d'ordre.

El 2017 es publica a Mèxic una antologia d'obres dramàtiques catalanes de l'última fornada amb pròleg d'Esteve Miralles (BATLLE *et al.* 2017). La majoria de noms que ja s'han esmentat es mantenen i n'hi entren alguns de nous: Carles Batlle, Albert Boronat, Marta Buchaca, Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Guillem Clua, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Llätzer Garcia, Albert Mestres, Josep M. Miró, Pau Miró, Enric Nolla, David Plana, Pere Riera, Marc Rosich, Mercè Sarrias, Victoria Szpunberg, Helena Tornero i Joan Yago. Com es pot veure, en aquesta selecció de 20 no hi ha ningú de les generacions anteriors, ni tampoc Sergi Belbel.

I, com deia abans, hi ha la pretensió de constituir-se en una mena de cànon —i en aquest sentit podem incloure-la com una selecció de moment incompleta— la col·lecció «Teatre reunit», que com tothom sap publica Arola Editors, però és impulsada pel TNC, des d'on s'estableix qui hi entra. Ara per ara, dels autors que han estat actius durant aquests primers vint anys de segle, la col·lecció ja ha editat o té previstos els següents —els relaciono en l'ordre en què han anat apareixent—: Lluïsa Cunillé, Josep M. Miró, Marc Artigau, Josep M. Benet i Jornet, Victoria Szpunberg, Marta Buchaca, Helena Tornero, Carles Batlle, Narcís Comadira, Guillem Clua i Jordi Casanovas.

Què en penso jo, de tot plegat? En primer lloc, ja em dispensa-reu, però no em sento amb capacitat d'excloure ningú de la llista. Potser el fet de formar part del col·lectiu me'n desautoritza, però és que, a més a més, com deia abans, no conec exhaustivament l'obra de tots els autors com per erigir-me'n en jutge. De fet, conèixer-la és, en paraules de Francesc Foguet (2013: 122), una «comesa colossal» que no puc afrontar. Això no impedeix que tingui opinió. I l'exposo.

En primer lloc, si girem la vista enrere i, tal com sembla que és opinió majoritària —també la meva—, considerem que l'enyorat Josep M. Benet i Jornet, el resistent, ha de ser merescudíssimament en

aquesta llista, no només pel fet d'haver resistit, d'haver continuat escrivint, publicant i estrenant durant els anys en què això es feia molt costa amunt, sinó sobretot perquè en aquestes últimes dues dècades ha creat algunes de les seves millors obres. Per raons semblants hauríem de destacar els noms de Rodolf Sirera i Manuel Molins, els quals afegeixen a aquests mèrits el fet d'haver viscut la major part del temps sotmesos a una situació política adversa a la cultura valenciana en català. I encara, el poc cas que se'ls ha fet des de la metròpoli catalana. De tota manera, i com a fet excepcional, cal recordar que Rodolf Sirera va ser reconegut, el 1997, amb el Premi Nacional de Cultura de la Generalitat... de Catalunya. Rodolf Sirera, de qui crec que no cal exposar els mèrits, és l'autor que, als seus 56 anys i amb més de 20 premis de teatre —llavors; ara en són més—, participa en el programa T6, del TNC, un programa pensat a propòsit per donar oportunitats a veus emergents. Ho fa amb l'obra *Raccord*, amb què —oh, sorpresa!—, dos anys més tard, el 2006, obté el seu primer premi Max (SIRERA 2005). El seu primer, perquè després encara obtindria el Max a la millor adaptació, juntament amb Carles Alfaro, el 2014; i enguany hi ha reincidit, amb *Dinamarca*, obra que comença a escriure juntament amb el seu germà Josep Lluís i que va haver d'acabar en solitari per raons de tots conegudes (SIRERA 2019). L'obra, que va ser estrenada l'any passat, participa d'algunes de les constants dels germans Sirera: el seu compromís polític i el fet d'emmarcar-ho en contextos històrics recognoscibles, en aquest cas l'ocupació nazi del país nòrdic. També és, però, una reflexió sobre el teatre, cosa que aconsegueix a través d'un personatge que n'escrui, i que, en gest metateatral, resulta que és autor d'una obra titulada precisament *Dinamarca*, obra de la qual un altre personatge diu que és «molt bona», i que parla dels danesos, emprant la coneguda frase hamletiana «alguna cosa fa olor de podrit a Dinamarca».

No m'allargo amb Rodolf Sirera i em fixo ara en Manuel Molins, també valencià, també de llarga trajectòria, també combatiu i resistent. Molins em sembla que és l'únic dramaturg català viu que ja compta amb obra completa publicada —en procés, de fet: n'ha sortit el primer volum: MOLINS 2019. Tot plegat demostra l'interès que ha despertat la seva obra, però si el destaco aquí és perquè, malgrat la

llarga trajectòria, és un autor que continua viu, actiu i amb capacitat de sorprendre. El 2018 li va ser concedit, meritòriament, el Premi d'Honor de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana. També, com en el cas de Sirera, el seu és un teatre compromès, que juga amb la història, però també amb l'actualitat, que dota la seva obra d'una profunditat de pensament inusual en la nostra dramaturgia. Per referir-me només a títols dels darrers anys, esmentaré *Blut und Boden* (2014), una obra en què es posa en qüestió el posicionament del filòsof alemany Martin Heidegger davant del nazisme. Maria Ramon Cubells, professora de Filosofia de la URV, en va dir: «*Blut und Boden* és una obra (impressionant i imprescindible) que incideix en un tema delicat i alhora essencial: pot un pensador ser perillós i al mateix temps ser un dels filòsofs més importants del segle xx?». Aquest és el nivell d'ambició que Molins es planteja. És, també, forçós treure a col·lació que quan aquí, el 2005, es posava en marxa el cicle «L'acció té lloc a Barcelona», amb molt bons resultats, per cert, Molins ja havia estrenat *Ombres a la ciutat* (1992), centrada en València. A Molins no li calia relocalitzar el seu teatre perquè no l'havia deslocalitzat mai. Parlar de Manuel Molins, a qui van dedicar-se unes jornades d'estudi (FOGUET i SANSANO 2008) em portaria massa temps, i seria injust, perquè m'impediria esmentar altres autors, però em sembla necessari referir-me al present estricte. Fa pocs dies estrenava a València la seva obra *Poder i santedat (els àngels de Sodoma)* (2017), amb direcció de Paco Azorín, un text que parla, no des de la demagògia, sinó des de la documentació i el coneixement, d'algunes de les profundes contradiccions, teològiques, polítiques i morals, de l'església catòlica. A part que és un text magnífic, la reacció dels sectors més ultraconservadors de la societat valenciana ens ha permès de reconciliar-nos amb una de les funcions que tradicionalment tenia el teatre: la de promoure el debat i denunciar els hipòcrites. Per cert, de moment no sembla que hi hagi intenció de portar-la a Catalunya.

Benet i Jornet, per tant, sí. Per mèrits propis. Però també Sirera i Molins. Belbel, Cunillé, Peyró i Batlle són una colla d'autors crescuts durant la dècada dels 1990 i al voltant dels quals sembla que hi ha un notable consens. Belbel va ser l'autor que va assumir, si us plau per força, la responsabilitat que el teatre català tornés a creure en els au-

tors autòctons. Si l'operació Belbel hagués fracassat, què hauria passat? Haurien apostat per un altre? O algú hauria arribat a la conclusió que l'aposta pels autors catalans no tenia sentit? Recordo aquells anys, amb totes les obres del Sergi. Es veia l'actitud d'algú que, ple de dubtes, buscava el seu camí. Cada obra que feia era una provatura: *Minim.mal show*, *En companyia d'abisme*, *Òpera*, *Elsa Schneider*. Per aquella època vaig participar en unes jornades sobre Escriptura i combinatòria, organitzades pel KRTU, i vaig intentar explicar aquelles temptatives. Ja està publicat i no hi insisteixo (CAVALLÉ 1994). Pel teatre de Lluïsa Cunillé n'he sentit sempre una profunda atracció. Al contrari del que em passava amb Belbel, la impressió que en tenia era la d'algú que, des de bon començament, ja ha sabut quin era el seu camí. A les seves obres hi podies entrar o no, però, si hi entraves, si deixaves que et posseís, no te n'escapaves. Lluïsa Cunillé ha sabut, com ningú, crear un ambient que s'expandia pel pati de butaques. La vaig editar un parell de vegades a la col·lecció «Textos a Part», quan n'era el director, i he de confessar que en poques obres he trobat tantes reticències d'altra gent com en aquestes. A Cunillelàndia no tot-hom s'hi sent a gust. Potser és perquè sempre hi ha alguna cosa inquietant, amagada, que se'ns escapa. De Carles Batlle, a part de la seva obra dramàtica, crec que tots els que, d'alguna manera, l'hem acompanyat, hem d'agrair-li el seu esforç de reflexió i de teorització. Ens ha donat una llum, amb tots els comentaris al marge que s'hi puguin fer, que ens ha permès veure quina terra trepitjàvem, cosa que a més d'un li deu haver servit per orientar-se. El darrer exemple, *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània* (2020), que intenta aclarir què ha de tenir una peça teatral per ser considerada contemporània a banda de la cronologia en què ha estat escrita.

Dispenseu-me que ara torni a fer una passa enrere i recuperi un nom que ha anat fent com el Guadiana, apareixent i desapareixent, però sempre fent-se notar. Em refereixo a Toni Cabré, un autor que ha combinat l'escriptura escènica amb la gestió, tret que ens fa pròxims. La seva obra ja s'allarga quatre dècades i ha recollit un bon grapat de premis, entre ells, dues vegades el de la Crítica Serra d'Or. L'últim, el Ciutat d'Alzira del 2018. La seva producció és variada,

però consistent. En ell podem trobar un dels molts exemples del teatre català caracteritzat per haver estat ben acollit per la crítica, però no sovintejat tant els escenaris. Diàlegs ben travats, economia de recursos i temes molt d'actualitat —com ara el *mobbing*, les noves tecnologies, la corrupció...

Si Toni Cabré, malgrat els alts i baixos, i la gasiveria a l'hora de muntar les seves obres, s'ha mantingut, altres autors podrien omplir una nòmina de massa intermitències i oblits. Molts són admirats mestres o models. D'altres són amics. O totes dues coses. Parlo, per exemple, de Jordi Coca, Joan Casas o Lluís Anton Baulenas. Sigui per cansament, sigui perquè han preferit dedicar-se a la narrativa o a la traducció, el teatre se'ls ha fet cada vegada més llunyà.

Si ara em centro en els autors que han construït la seva obra bàsicament durant aquests vint anys del segle XXI, em permetreu que en triï uns pocs exemples de molt distints. Com podeu veure, a mi m'agraden coses que són molt diferents entre si, fins i tot antagòniques, perquè enriqueixen i alimenten zones diferents del meu cervell.

El primer d'aquests autors a qui vull esmentar és Albert Mestres. Em costa saber per on començar. És l'home orquestra. Un veritable artista del Renaixement. A part de tocar tots els gèneres de la creació literària —és també un bon poeta, novel·lista, assagista i traductor—, en l'àmbit teatral no només escriu, sinó que edita, dirigeix i produeix. Edita, dirigeix i produeix no només obres seves, sinó també obres d'altres autors que l'enganxen. Sense proposar-s'ho, ell sol sosté una petita indústria teatral, amb uns trets estètics i ideològics precisos. Si abans em referia a que Carles Batlle ha reflexionat sobre les estètiques teatrals de les darreres dècades, Albert Mestres ha fet la seva reflexió particular i ha publicat una senzilla *Poètica*. En ella explica el pinyol d'allò que persegueix en les seves obres de teatre. «El meu teatre busca comunicar una experiència poètica», diu (MESTRES 2016). L'espectador, més que intentar entendre i seguir el fil d'una història, ha d'estar disposat a sentir emoció. Per això, l'eina bàsica de què disposa Mestres és la metàfora. Però qui pensi que, perquè parteix d'aquests pressupòsits el seu teatre és molt homogeni, s'equivoca. El més sorprenent, el que més em sorprèn a mi si més no, és que cada obra seva és radicalment diferent. Beu sempre de la tradició, recorre sovint als mi-

tes clàssics, molt sovint dissimulats, com aquell Manelic que vol recordar Menelau. Mestres, en certa mesura, contradiu una de les coses que jo penso i és que les obres artístiques requereixen una llarga meditació. Sense meditació, em sembla que no hi ha art: hi ha ofici. Albert Mestres em demostra contínuament el contrari. Ho fa amb obres llargues i complexes, aparatosament barroques, com aquell *1714. Món de guerres*, que vaig tenir el gust de poder editar com a *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), i la satisfacció de veure-la sobre l'escenari del Grec, amb direcció escènica de Ramon Simó i musical de Josep Vicent. I ho fa també amb obres simples com per exemple *Farsa* (2009), que en la seva aparent senzillesa amaga tota una variada gamma de sentits. Albert Mestres, a qui ningú no li pot negar el seu gust pel risc, amb empreses insòlites, com els seus espectacles de Poesia escènica, és, a més, un autor valent, per exemple quan s'atreveix a titular una obra com *Una història de Catalunya* (2012). Aquesta peça, que no ha pujat mai als escenaris i que jo m'imagino com una mena de concert de rap il·lustrat, explica la història del nostre país, a partir dels fets concrets de la passada guerra, postguerra i transició, però alhora posant-los en contacte amb els personatges de la tragèdia grega.

En un extrem diametralment oposat al de Mestres, hi ha el teatre de Guillem Clua, que ha construït al llarg d'aquestes dues dècades una dramaturgia potent, coherent i carregada d'èxit. Un bon dia em va arribar a les mans l'original d'una obra inèdita que es titulava *La pell en flames* (2005). No en coneixia l'autor. Quan vaig poder llegir-la, vaig pensar que l'havíem de publicar. Però llavors vam trobar-nos amb la sorpresa que l'obra ja havia guanyat el premi Ciutat d'Alcoi i ja tenia, per tant, la publicació compromesa. Des d'aquest moment, l'activitat del seu autor, no ha parat. En el seu cas, la història, l'argument, el conflicte, són elements essencials. Voldria ressaltar el cas de *Marburg* (2010). Un text senzillament esplèndid. Una de les metàfores més clarividents sobre el món d'avui. I aquest avui és literal, enmig de la pandèmia en la qual estem immersos i que ens fa pensar en aquell virus alemany de 1967, o en aquelles pors mil·lenaristes de la monja sud-africana, o en el VIH i en altres menes de virus com el de la intolerància. I això construït mitjançant un joc d'equilibris impossible que la mà de Clua converteix en possible. És clar que

aquesta obra complexa i alambinada, conviu, en l'imaginari de l'autor, amb aquest fantàstic diàleg que es diu *Smiley* (2012), que tants adeptes ha fet i que ara ens ofereix en una segona part, amb els personatges uns quants anys més grans.

He parlat de dos autors molt diferents que omplen els nostres escenaris de veus i de personatges. Voldria parlar de molts més, autors als quals admiro, com Narcís Comadira, Gerard Vázquez, Victoria Szpunberg, Jordi Faura, Marc Rosich, Pere Riera, Pau Miró, Enric Nolla, Josep M. Miró, Meritxell Cucurella-Jorba i un llarguíssim etcètera. Demano disculpes per no arribar-hi.

Ara bé: parlàvem de cànons. Els cànons només solen fer-se amb obres consolidades, que ja han suportat, si més no una mica, l'erosió del temps. Però aquesta és una jornada en què ens preguntem sobre què passa amb això que anomenem la nova dramaturgia catalana. Els nous autors i autores. Les promeses. Són un bluf? Pel que conec, que és una petita part del que hi ha, he de confessar la meua profunda alegria per algunes obres que veig que apareixen, publicades, estrenades o totes dues coses; i pels seus autors. N'esmentaré alguns, encara que només sigui de passada. Com he dit en més d'una ocasió, no són necessàriament els millors, que és un concepte que em costa d'adjudicar, sinó alguns que són, o em semblen, molt bons.

Després de guanyar la primera edició del Premi 14 d'abril, amb *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2009), vaig tenir la satisfacció que la guanyadora de la següent edició, *Apatxes* (2009), era una excel·lent companyia, d'un plantejament teatral absolutament diferent. La trajectòria de la seva autora, Helena Tornero, ja suma a hores d'ara tretze o catorze obres, amb uns quants premis. L'última que li conec, *El futur* (2019), és una obra trepidant, com una metralladora, que l'autora ens ofereix a través d'un viatge, que és alhora un viatge pels problemes i les preocupacions del món d'avui i també un viatge cap a un futur incert, un futur del qual sabem el temps que ens queda per a un desconcertant impacte.

A Albert Pijuan li he anat seguint bastant la pista, tant en la seva faceta de narrador com en la de dramaturg. La seva trajectòria és relativament breu en quantitat. Li conec quatre peces estrenades. *Nix, tu, Simona* (2011) dona la paraula a una nena, Aina Calpe en la seva es-

trena a la Sala Beckett el 2012, que té problemes mentals. Això sol, un monòleg d'algú a qui li costa expressar-se, ja diu de quina mena de reptes parlem. Jo la vaig seguir com un concert per a veu desesperada que no entén res del que l'envolta. *Escola de gossos* (2012), ben diferent, és una farsa. Imagina una escola on ensenyen a parlar els gossos —en alemany!— durant el període nazi, amb un interessant aliatge de Dürrenmatt, Valle-Inclán i Beckett. En canvi, a *El regne de les anguiles* (2014), una mica a la manera de Bernhard, el tema és el robatori de criatures durant el franquisme.

Una altra autora sorgida els darrers anys i que em sembla oportú de destacar és Laia Alsina. Una de les seves primeres obres, de títol enrevessat, *Y-X (o la fidelitat dels cignes negres)* (2020), és un text desacomplexat, que l'autora qualifica, a través d'una actriu, de «rapsòdia postmoderna» i que té la gosadia de barrejar Romeu i Julieta amb «Bailar pegados», de Sergio Dalma, tot plegat per parlar de la violència de gènere i el sentit de propietat d'un membre de la parella sobre l'altre.

De tots els noms que vaig descabdellant em sembla que el més jove és Clàudia Cedó, una autora l'obra de la qual es configura de moment durant els darrers cinc anys. Amb un fort compromís social, ha guanyat uns quants premis importants com el Butaca, el Revelació de la Crítica o el V Torneig de Dramatúrgia de Temporada Alta, però és amb l'obra *Una gossa en un descampat* (2018) on aconsegueix superar-se. Es tracta d'una història que sorgeix d'una experiència personal i que té la seva força en uns diàlegs molt ben travats, on el descampat del títol, més enllà de ser un descampat real, és, sobretot, el descampat de la nostra existència.

EL FUTUR

En el títol de la ponència, malgrat que la jornada, explícitament, es proposa realitzar un balanç crític, hi he col·locat, ben a consciència, la paraula *futur*, perquè volia preguntar-me si, darrere de l'allau d'autors i obres, darrere de l'evident èxit que suposa per al teatre d'una llengua minoritzada travessar fronteres estatals i fins i tot continen-

tals, hi havia alguna cosa que ens feia pensar en el futur. No em refereixo, és clar, a infraestructures, ni tampoc a programes polítics o iniciatives institucionals de suport a la creació escènica, que seran benvinguts si serveixen per mantenir viva aquesta activitat artística caracteritzada pel seu caràcter efímer, sinó a la concepció mateixa dels textos dramàtics.

Les arts, totes sense excepció, han anat a remolc de canvis polítics, econòmics i socials. Un simple canvi com la invenció de la fotografia va fer trontollar els pressupòsits teòrics de la pintura, que va haver de reinventar-se i buscar nous camins que li donessin sentit. No va ser un canvi negatiu. Sinó que va servir perquè s'inventessin noves formes expressives com l'expressionisme, el cubisme, el surrealisme i més endavant l'informalisme i altres derivacions. Amb la posada en marxa de la indústria cinematogràfica, podia pensar-se que passaria una cosa semblant amb el teatre, fins i tot que el teatre podria desaparèixer. Però el teatre va subsistir. Ha transcorregut més d'un segle, d'allò, i ara els perills són uns altres.

Els canvis tecnològics de les darreres dècades no tan sols han accelerat el nostre ritme de vida, sinó que han convertit un dels elements imprescindibles de l'art del teatre en un element qüestionat. Em refereixo a la presencialitat. Els nostres hàbits canvien de manera accelerada i aquest darrer any malaltís ens ho ha acabat de fer veure. La presència d'una persona en un lloc ja no és necessària per a bona part de coses. Ni per assistir a classe, o impartir-ne, ni per treballar en moltes menes de feines, ni tampoc per gaudir de moltes modalitats artístiques, que ara ens arriben a través d'una pantalla.

Hi ha gent que potser es pregunta: per què m'he de molestar a sortir de casa, travessar la ciutat o potser desplaçar-me fins a una altra, assistir a un acte que té lloc en un horari determinat, i que s'ha de seguir en unes condicions determinades, quan tinc una oferta cultural increïble, i de qualitat, sense alçar el cul del sofà?

Això que dic no és banal. Ni una elucubració que només pot tenir sentit en una projecció de moltes dècades endavant. Ja he dit que les coses van molt de pressa i el 2020 és l'any després en què se situa la ficció de *Blade Runner*. Les coses no han estat com ens imaginàvem, i tampoc sabem a partir d'ara com seran.

Parlant amb sinceritat, crec que en un futur pròxim continuarà fent-se teatre com s'ha fet durant mil·lennis. I que el públic continuarà assistint-hi amb més o menys assiduitat. Si més no, hi ha un valor que crec que continuarà pesant en les decisions de cada persona, que és la seducció per allò que anomenem el *directe*, és a dir, la possibilitat de veure actors i actrius de veritat, de sentir-ne els alens, de veure com s'esforcen i poder constatar sense filtres la ficció que s'amaga darrere els vestuaris i el maquillatge. No només això, de poder, com a públic, constatar que també som part d'aquell espectacle. Tots els autors, com també els estudiosos del teatre, som fonamentalment bons espectadors i hem tingut moments d'epifania en aquests moments intransferibles del *directe*. Per dir-ne algun de meu, quan vaig assistir a una representació del gran Jean Marais recitant poemes del seu amic Jean Cocteau i el tenia a un metre de distància. O quan vaig veure, per primer cop, el dit de Tadeusz Kantor que assenyalava el lloc on s'havien de col·locar els actors al Palau dels Papes d'Avinyó. O quan vaig admirar com una espectacular Anna Lizaran, encarnant una potent Senyoreta Júlia al Lliure gracienc, interrompia la funció amb un crit esgarriós per fer callar uns xiquets que xerraven a la primera fila. Tot això és irrepetible i només ens ho pot donar el teatre.

Però, malgrat aquesta seguretat, m'he volgut preguntar si, en el món del teatre d'avui, del català en particular, hi ha alguns camins que, des de l'escriptura dramàtica, busquin i puguin fer atractiva la necessitat de la presència física. Jo veig que sí. Existeix un camí que potencia la visió de l'espectacle teatral com un ritual, tal com era en un principi. Existeix un camí en què el teatre compta amb l'espectador no com un element extern sinó com una part integrant de l'obra. Existeix un camí que converteix l'espai en protagonista: el teatre com a vivificació d'un lloc. Existeix un camí que trenca barreres amb altres formes artístiques i n'esdevé punt de trobada. Existeix el teatre que surt del teatre i converteix allò quotidià en teatre. Existeix el teatre que està vinculat a un únic lloc, sempre el mateix, com una *Passió*, una celebració o un homenatge. Aquests són només alguns exemples del que podem fer. Fa molts anys vaig escriure una peça protagonitzada per una mosca. En tinc una altra, aquesta encara inèdita i no estrenada, que només suporta un únic espectador. Els camins del teatre

són inescrutables. També imprevisibles. La història del teatre català encara està a mig fer i ens té preparades, segur, moltes sorpreses.

Les esperem. Gràcies.

BIBLIOGRAFIA

- ALSINA (2020): Laia Alsina, *Y-X (o la fidelitat dels cignes negres). El mar no cap dins una capsa de sabates*, Barcelona: Comanegra.
- ARENAS (2014): Josep Arenas (ed.), *Espriu x dotze. Dramatúrgies curtes per a joves*, 2 vol., Tarragona: Arola.
- ARÚS (2019): Rossend Arús i Arderiu, *Teatre complet I (1865-1873)*, edició a cura de Magí Sunyer, Barcelona: Publicacions de la URV, Edicions UB, Biblioteca Pública Arús, Ajuntament de Barcelona.
- ARÚS (2020a): Rossend Arús i Arderiu, *Teatre complet II (1874-1877)*, edició a cura de Magí Sunyer, Barcelona: Publicacions de la URV, Edicions UB, Biblioteca Pública Arús.
- ARÚS (2020b): Rossend Arús i Arderiu, *Teatre complet III (1878-1882)*, edició a cura de Magí Sunyer, Barcelona: Publicacions de la URV, Edicions UB, Biblioteca Pública Arús, Ajuntament de Barcelona.
- AULET *et al.* (2006): Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria (ed.), *Una tradició dolenta o ignorada? I Jornades sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum i GELCC.
- BAIXERAS (2018): Josep A. Baixeras, *Obra completa. Volum IV. Teatre original. Traduccions teatrals*, amb pròlegs d'Alba Tomàs i Jordi Jané, Valls: Cossetània.
- BATLLE (2006): Carles Batlle, «Drama català contemporani: entre el desert i al terra promesa», dins: *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, coordinat per Francesc Foguet i Pep Martorell, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- BATLLE (2020): Carles Batlle, *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*, Barcelona: Angle.
- BATLLE *et al.* (2017): Carles Batlle *et al.*, *Dramaturgia catalana contemporània*, 2 vols., amb pròleg d'Esteve Miralles, Ciutat de Mèxic: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- BROCH *et al.* (2018): Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet (ed.), *Teatre català avui. 2000-2017*, Juneda: Fonoll.
- CAVALLÉ (1994): Joan Cavallé, «La torre de Belbel (o la recerca de nous llen-

- guatges d'un jove dramaturg)», dins: *Esriptura i combinatòria*, Barcelona: KRTU, p. 146-151.
- CAVALLÉ (2009): Joan Cavallé, *Peus descalços sota la lluna d'agost*, amb pròleg d'Enric Gallén, Tarragona: Arola.
- CEDÓ (2018): Clàudia Cedó, *Una gossa en un descampat*, Barcelona: RE&MA.
- CLUA (2005): Guillem Clua, *La pell en flames*, Barcelona: Edicions 62.
- CLUA (2010): Guillem Clua, *Marburg*, amb pròleg de Martin Sherman, Barcelona: Proa.
- CLUA (2012): Guillem Clua, *Smiley*, Barcelona: Sala Flayhard.
- FELDMAN (2011): Sharon G. Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, traducció de Pere Bramon i Neil Charlton, Barcelona: L'Avenç.
- FERRÉ (2003): Teresa Ferré, «Sergi Belbel i Jordi Sánchez: Fragments d'una conversa...», *Transversal*, núm. 21, p. 31.
- FICCIONS (2010): *Ficcions enfora! Guia pràctica per conèixer 101 veus que han exportat relats*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- FOGUET (2005): Francesc Foguet, «La dramaturgia catalana: reserva integral zoològica», dins: *La dramaturgia als Països Catalans*, Barcelona: AELC, p. 31-39.
- FOGUET (2012): Francesc Foguet, «Trepidant successió», *Quadern d'El País*, 5 de juliol.
- FOGUET (2013): Francesc Foguet, «La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica», dins: *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura i Universitat Autònoma de Barcelona.
- FOGUET i SANSANO (2008): Francesc Foguet i Biel Sansano (ed.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molina*, València: Universitat de València.
- GALLÉN (2016): Enric Gallén, «Dramaturgia catalana actual: un balanç provisional», dins: *Drama contemporani, renaixença o extinció*, edició a cura de Carles Batlle, Enric Gallén i Mònica Güell, Lleida / Barcelona / París: Punctum / Institut del Teatre / Universitat Pompeu Fabra / Université Paris-Sorbonne, p. 159-175.
- GINART (2015): Belén Ginart, «Joan Yago: "La meua generació està farta de ser la dels emergents"», *Ara*, 25 setembre, p. 48.
- GRAS (2020): Rosa Victòria Gras, *Cinc textos de Rosa Victòria Gras i Perfortan*, edició a cura d'Albert Tola, Barcelona: Institut del Teatre.
- MASSIP (2013): Francesc Massip, «El teatre català (i espanyol). Panorama del

- teatre català des de final de segle xx fins a l'actualitat», *Estudis Escènics*, núm. 39-40, p. 207-265.
- MESTRES (2004): Albert Mestres, *1714. Homenatge a Sarajevo*, Tarragona: Arola.
- MESTRES (2009): Albert Mestres, *Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust. Zwdn o El dubte / Le doute / Der Zweifel. Farsa*, Barcelona: RE&MA.
- MESTRES (2012): Albert Mestres, *Orfeu i Eurídice. Aquil·les o l'estupor. Una història de Catalunya*, Barcelona: RE&MA.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa*, 38.
<<http://www.revistapausa.cat/poetica/>>. [Consulta: 4 novembre 2020].
- MOLINS (1992): Manuel Molins, *Ombres de la ciutat*, València: IVAEMC.
- MOLINS (2014): Manuel Molins, *Blut und Boden* («Sang i Pàtria»), Valls: Cossetània.
- MOLINS (2017): Manuel Molins, *Poder i santedat (els Àngels de Sodoma)*, València: Tres i Quatre.
- MOLINS (2019): Manuel Molins, *Teatre complet I*, amb introduccions de Francesc Foguet, Simona Škrabec i Manuel Molins, València: Institució Alfons el Magnànim.
- PALOL (2018). Miquel de Palol, *Obra teatral completa (1899-1935)*, edició a cura de Iolanda Vila Serra, Girona: Curbet.
- PIJUAN (2011): Albert Pijuan, *Nix, tu, Simona. L'espedaçament*, Barcelona: RE&MA.
- PIJUAN (2012): Albert Pijuan, *Escola de gossos. La llosa*, Barcelona: RE&MA.
- PIJUAN (2014): Albert Pijuan, *El regne de les anguiles. Finestreta D-72*, Barcelona: RE&MA.
- PUYO i LEY (2003): Magda Puyo i Pablo Ley, «Teatre: La generació del "baby boom"», *Transversal*, núm. 21, p. 11-13.
- RAGUÉ (2000): María-José Ragué-Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid: INAEM.
- RIERA (2011): Pere Riera, «La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador», *Estudis Escènics*, núm. 38, p. 74-84.
- SALA-VALLDAURA (2006): Josep Maria Sala-Valldaura, *Història del teatre a Catalunya*, Vic / Lleida: Eumo / Pagès.
- SALVAT (2008): Ricard Salvat, «Panorama general del teatre català (1939-2008)», *Assaig de Teatre*, núm. 68, p. 9-28.
- SANTAMARIA (2003): Núria Santamaria, «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada», *Serra d'Or*, núm. 527, p. 56-59.

- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Molts són prou o són massa?», *Pausa*, núm. 27, p. 19-24.
- SIRERA (1984): Rodolf Sirera, *Arnau*, Barcelona: Institut del Teatre.
- SIRERA (1990): Josep Lluís i Rodolf Sirera, *Revistes valencianes*, de Francesc Mulet, Josep Bernat i Baldoví i Eduard Escalante, València: Tres i Quatre.
- SIRERA (2005): Rodolf Sirera, *Raccord*, juntament amb 16.000 pessetes, de Manuel Veiga, Barcelona: Proa, p. 89-165.
- SIRERA (2019): Josep Lluís i Rodolf Sirera, *Dinamarca*, juntament amb *Plagi*, de Rodolf Sirera, Alzira: Bromera, p. 13-102.
- SIRERA *et al.* (2005): Josep Lluís Sirera *et al.* *I Simposi Internacional sobre el teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*, Barcelona: Institut del Teatre.
- SUNYER (2005): Magí Sunyer, *Lucrècia*, Tarragona: Arola.
- SUNYER (2013): Magí Sunyer, *Safira. Boys don't cry*, Barcelona: RE&MA.
- TORNERO (2009): Helena Tornero, *Apatxes*, Tarragona: Arola.
- TORNERO (2019): Helena Tornero, *El futur*, amb epíleg de Tina Vallès, Tarragona: Arola.