

PERVIVÈNCIA DE LA TRADICIÓ DRAMÀTICA  
EN EL SEGLE XXI, CONTINUÏTATS I RUPTURES:  
UNA MIRADA PERIFÈRICA  
JOAN TOMÀS MARTÍNEZ GRIMALT  
*Dramaturg i investigador*

Eric Hobsbawm i Terence Ranger varen trasbalsar les ciències humanes i socials amb la publicació el 1983 del llibre *The invention of tradition*. Amb aquesta aportació cabdal des de la perspectiva del deconstructivisme històric inverteixen la clàssica equació de com el passat influeix en la construcció del present per la de com el present pot influir en la construcció del passat. Aquest gir provocatiu i irreverent posava el focus en la necessitat que havien mostrat la història, l'antropologia i moltes altres disciplines del tronc social i humanístic de cercar legitimitat, genuïnitat i cohesió a través del control simbòlic i efectiu del relat del passat. La teoria de Hobsbawm i Ranger, tot i ser molt suggestiva, no estava exempta de llacunes teòriques. Per exemple, tal com recull Claudia Briones (1994: 102-103), la distinció entre tradicions antigues i tradicions inventades planteja dubtes i equívocs. Tanmateix, d'una manera o d'una altra, la publicació d'aquest llibre va canviar la nostra mirada sobre el passat i ens va fer adonar que qualsevol referència a la tradició és un exercici polític. És a dir, que la tradició cal valorar-la en relació amb els debats i els conflictes ideològics, identitaris i socials del present. Aquesta constatació en si mateixa no hauria de ser problemàtica, però és evident que reassigna les coordenades de qualsevol anàlisi que vulgui treballar amb un concepte tan ambivalent i esmunyedís com el de tradició.

Gairebé quaranta anys més tard, en aquest article ens plantejem les claus interpretatives de la dramaturgia catalana del segle XXI i tornem altre cop a la tradició per intentar explicar on som, qui som i qui volem ser. I ens ho plantejem sense tenir tampoc gaire clar, no ja des de la perspectiva dels estudis escènics, sinó sobretot des de la pràctica dramaturgica, què significa tradició? I, sobretot, quin és el paper que

ha de jugar en la configuració dels debats sobre el present i la contemporaneïtat. Anem a pams.

## LA TRADICIÓ I LES DRAMATÚRGIES CONTEMPORÀNIES

Ja fa uns quants anys, les I Jornades de debat sobre el repertori teatral català no endebades es plantejaren entorn de la provocativa pregunta «Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?» (2004). Tanmateix, del volum publicat arran d'aquelles jornades, ben treballat i amb moltes aportacions tant teòriques com des de l'escena, en voldria esmentar un petit fragment de la coda que tal vegada pot passar desapercbut en una lectura ràpida del recull: «L'habilitació del llegat dramàtic de l'àrea lingüística catalana no depèn de l'excel·lència estètica dels productes, sinó de la capacitat de fer-los significatius en el moment actual» (AULET *et al.* 2006: 183). Voldria que poséssim atenció a l'afirmació, perquè crec que conté el desllorigador de la pregunta que plantejàvem en el paràgraf anterior. És la significació, o tal vegada la resignificació, en clau de present allò que dona sentit a la tradició?

En una línia argumental molt semblant, Carles Batlle ho exemplifica en un text publicat arran de les II Jornades de debat sobre el repertori teatral català dedicades a la revolució teatral dels setanta en què resumeix de manera breu i acurada la necessitat de comptar amb una tradició, tot assumint que sempre és un procés de legitimació i de pugna pel relat, i la necessitat de revisar-la, en contraposició a la idea de recuperació: «Així doncs, qualsevol cultura hauria de tenir interès a revisar constantment els seus clàssics teatrals [...] presentar-los de bell nou lluny de plantejaments fossilitzats o museístics [...] Darrerament, s'ha parlat molt de “recuperar”, cosa que em fa certa basarda; en canvi, la idea de revisar és engrescadora» (BATLLE 2010: 104).

Ara bé, aquestes reflexions es plantegen sempre des de la perspectiva de la revisió i actualització de productes acabats, d'obres finides destinades a bastir un repertori col·lectiu, però no de la repercussió o influència directa o indirecta d'aquest volum ingent i amorf que hem convingut a anomenar tradició en relació amb la dramaturgia

contemporània. I és en aquest punt en què se'ns planteja un nou interrogant. Metodològicament, la recerca de la tradició dins la dramaturgia catalana actual és un repte majúscul i transcendeix amb escreix els estrets marges d'aquesta modesta aproximació. De fet, precisa d'una tasca sistemàtica i comparativa d'un corpus d'obres suficient que abraci almenys un període d'uns quinze o vint anys, al mateix temps que una mirada neta i molta capacitat d'abstracció. Però, al marge del volum de feina, hi ha una altra dificultat important: quins són els filtres que hauríem d'aplicar per elaborar aquest corpus? Com hauríem de cercar les «traces de tradició» entre la munió de textos que anualment inunden les nostres cartelleres? En referències més o menys velades al repertori teatral català? En la reproducció o actualització de gèneres tradicionals i populars com el sàinet, el cabaret o el teatre breu? En els *revivals* temàtics sobre l'absurd, el conflicte social o la frivolitat burgesa? O només en l'estricta forma dramàtica?

I amb això no voldria ironitzar, ans al contrari. Ens sembla una qüestió molt rellevant. Si no som capaços de convenir on és el rastre de la tradició i com el podem resseguir no podrem continuar endavant. Així doncs, un altre dubte que se'ns imposa en fer una tria, una mostra, per elaborar un corpus d'obres mínim és si, en els autors escollits, la vinculació amb la tradició és deliberada i quin tipus de diàleg s'hi estableix. És a dir, si és un procés d'anada i tornada, un reclam o un simple recurs estètic i expressiu. En qualsevol cas, aquests dubtes metodològics, tot i ser molt pertinents, no tenen una resposta fàcil. Tal vegada, abans d'entrar en el fons de la qüestió, hauríem de fer primer un breu repàs de les condicions en què s'ha desenvolupat la dramaturgia catalana en els darrers anys i només després, en tot cas, intentar respondre, encara que sigui parcialment, les qüestions plantejades.

Segons Francesc Massip (2006: 345), les noves generacions de dramaturgs catalans, les que capitanejen la nau de la dramaturgia catalana del segle XXI i que més s'han vinculat amb el teatre textual «rarament s'inscriuen en la tradició teatral catalana que, amb comptades excepcions, o bé ignoren o bé els preocupa poc interès i estímulo [...] Així doncs, el fenomen que ha definit millor l'escriptura teatral catalana que s'està produint en encetar el segle XXI és un canvi radical de

marc referencial, que ja no dialoga per a res amb la tradició autòctona, i que, o bé es radica i conjuga amb les línies dramàtiques que tracen els principals corrents del teatre occidental contemporani, o bé pren com a model primordial el món audiovisual del cinema i la televisió». Per tant, segons Massip, la dramaturgia catalana del segle XXI, amb comptades excepcions, dona l'esquena a la tradició autòctona i, per contraposició, abraça la tradició forana i els models audiovisuals. Aquesta tendència pot tenir múltiples explicacions i derivades que no abordarem aquí, perquè no són l'objectiu primordial d'aquesta comunicació, però no és sobrer recordar que aquesta situació tal vegada és un peatge que paga la dramaturgia catalana per no haver comptat amb un sistema de transmissió patrimonial potent —per haver assumit certs complexos i haver-se manifestat, al cap i a la fi, com una dramaturgia fràgil i perifèrica— amb la reciprocitat, l'obertura i la generositat com a dogmes (FOGUET 2005: 36-37).

El corrent central de la dramaturgia, així doncs, no només estaria ocupat per un gruix d'autors poc interessats en la tradició pròpia sinó que, a més, al mateix temps, aquesta centralitat tindria un conjunt d'atributs ben definits. Segons Albert Mestres (2005: 78-79), podem parlar d'una dramaturgia postmoderna —reactiva en la dimensió política i social i conservadora en l'àmbit formal—, caracteritzada per «un asepticisme conceptual, una generalització banalitzadora i una submissió servil als models metropolitans». Aquest model no només ignoraria la tradició, sinó que faria bandera d'una pretesa universalitat que no seria altra cosa que una mostra de subsidiarietat en relació amb altres manifestacions culturals externes, amb la dosi de xovinisme i provincialisme que això pot implicar. Segons Francesc Foguet (2020: 19), també hem de fer notar que «l'escena catalana té unes dificultats enormes per generar poètiques de risc i de compromís que trenquin el sostre de confort sota el qual s'ha avesat a viure [...] En aquest context, les possibilitats d'un teatre compromès políticament i socialment amb la contemporaneïtat són difícils».

En aquest sentit, hi hauria una prevalença de productes descaradament comercials, tot i que amb estètiques molt diferents (teatre postdramàtic, melodrama enculebronat, comèdia delirant, entre d'altres), que coincidiren, com a característica principal, en la banalitat

dels continguts, el presentisme i la pretesa desideologització del teatre, amb una carcassa buida, de la qual l'element polític només funciona com un esquer intel·lectual o un mer reclam publicitari (FOGUET 2013: 123). A això hi hauríem d'afegir també una fascinació pels nous talents (CAVALLÉ 2013: 284), que es reproduirien a una velocitat vertiginosa, tot arribant a generar una inflació de creadors, impulsats per la multiplicació de les instàncies acadèmiques formals i informals (Institut del Teatre, Obrador de la Sala Beckett, Escola d'Esriptura de l'Ateneu Barcelonès) (SANTAMARIA 2007: 20) i per una tendència cada vegada més decidida pel culte a la novetat i a la joventut que crema noms i etapes a gran velocitat (FOGUET 2011: 228-229).

Fet aquest brevíssim repàs, podríem tenir la sensació que la situació de la dramaturgia catalana contemporània és d'estancament, que es concreta en un conformisme ideològic abassegador i que l'aparença de dinamisme que els mitjans han volgut transmetre en els darrers anys només respon a una mirada superficial i frívola en relació amb la multiplicació de dramaturgs, propostes i companyies. Tanmateix, no tota l'anàlisi teòrica coincideix amb aquests plantejaments crítics. N'hi ha una part que comparteix la mirada que parla de «quantitat i qualitat» i, fins i tot, d'un segell nacional propi (RIERA 2011: 83-84) o que valora molt positivament els efectes de la internacionalització dels nous productes dramàtics (GALLÉN 2016: 170). En qualsevol cas, allò que podem constatar és que el gruix de la producció dramàtica catalana del segle XXI no sembla gaire interessada per la tradició. Però, més enllà d'això, i sense poder aportar dades estadístiques que ho avalin, també sembla que hi ha una centralitat molt definida per alguns trets comuns (relativisme ideològic, influència del llenguatge audiovisual, culte a la novetat, postmodernisme) amb la referència de l'herència dramaturgicà formulària i del minimalisme ben presents, tot i la diversitat estètica, i al costat d'un oportunisme presentista molt vinculat a l'actualitat periodística i a la recerca del titular fàcil. Ara bé, tot sistema té les seves falles i els seus marges, i fora dels principals circuits comercials i de la macrocefàlia barcelonina també hi ha vida. I és, en aquests espais intersticials, en aquesta perifèria, ideològica, discursiva i geogràfica en la qual volem centrar la mirada per tal de trobar algunes pistes. I és que, tal vegada, una primera hipòtesi

provisional podria ser que la petjada de la tradició l'hauríem de començar a cercar, sobretot, fora d'aquests espais, fora dels principals centres de creació, distribució i exhibició i, sobretot, fora d'aquest carril central.

#### UNA MOSTRA: JAUME MIRÓ, JOAN FULLANA I SEBASTIÀ PORTELL

No podem negligir que existeix una nòmina gens menyspreable d'autors que, ja des de les darreries del segle xx, havien fet feina amb un ull posat a la tradició i que han seguit treballant amb major o menor intensitat. Parlem d'autors d'origens i poètiques tan diversos com Albert Mestres, Enric Casasses, Joan Casas, Albert Roig, Pere Fullana o Joan Carles Bellviure, entre d'altres. No tots ells són dramaturgs en un sentit estricte. La majoria han conreat la dramaturgia com una activitat complementària a d'altres (direcció escènica, interpretació, recerca, poesia, etcètera) i tots ells haurien entrat en el nou segle en plena maduresa creativa. Tanmateix, en aquesta breu panoràmica volem posar el focus en autors que hagin desenvolupat el gruix de la seva producció íntegrament durant el segle xxi —nascuts entre els anys setanta i noranta del segle xx—, però, a més, que hagin romàs, per una qüestió geogràfica, discursiva o ideològica fora del carril central de la dramaturgia catalana. És per això que s'ha condensat la mostra en tres autors mallorquins que, en certa manera, formen part, per motius diversos, d'aquesta perifèria múltiple —geogràfica, ideològica i discursiva— i corresponen a tres dècades diferents, tot i que han desenvolupat el gruix de la seva producció durant el segle xxi. La tria, en tant que no és un exercici exhaustiu i sistemàtic, és parcial i molt subjectiva, però vol aportar una mica de llum i apuntar algunes línies de treball i d'investigació ulteriors.

Un primer exemple de compromís amb l'arrelament de la producció dramàtica és Jaume Miró (Cala Millor, 1977). Miró és un d'aquests autors que, fora del seu àmbit geogràfic més immediat, és poc conegut, tot i ser un dels dramaturgs mallorquins més prolífics i premiats de la darrera dècada. Per fer una relació no del tot exhaustiva, en els darrers anys ha produït una munió de textos entre els quals

destaquen *Adults normals* (Premi de teatre Pare Colom, 2010), *In the Backyard* (2n Premi Art Jove de Teatre, 2011), *Diari d'una miliciana* (Premi Teatre Principal de Palma, 2012 i Premi Bartomeu Roselló-Pòrcel, 2013), *Panfonteta* (2013), *Dels llargs camins* (Premi millor espectacle i millor text de l'Associació de Teatres i Auditoris Públics de les Illes Balears, 2015) o *Les cançons perdudes* (2018). Només aquest darrer any 2019 ha estrenat *Mar de fons*, de la companyia Iguana Teatre, en col·laboració amb Pere Fullana, Carme Planells i Aina Salom; ha estat dramaturg resident al Teatre Principal de Palma durant el primer semestre de 2019 amb el projecte *In ex cloure*; ha presentat *Les cançons perdudes* a la FiraB (fira de referència de les arts escèniques de les Illes Balears) i ha estrenat el projecte *Teatre democràtic* a la Fira de Teatre de Manacor.

Per si això fos poc, a partir de la recerca derivada de l'obra *Diari d'una miliciana*, Jaume Miró n'ha fet també un documental, *Milicianes*, del qual ha estat codirector i coguionista, conjuntament amb Tània Balló. Amb un currículum equivalent al Principat, Miró seria, per mèrits propis, un dels autors centrals de la dramaturgia catalana actual. Tanmateix, la relació entre centre i perifèria, pel que fa a la circulació i reconeixement de les manifestacions culturals, és com és i no hi ha cap símptoma que es modifiqui, ans al contrari, i, a més, Miró representa una mirada ben particular. La seva obra és una *rara avis* en el conjunt del teatre català actual. Té una dramaturgia diversa i complexa, amb ressonàncies i influències ben diferents (Peter Weiss, Manuel de Pedrolo, Wajdi Mouawad, entre d'altres), que li han servit per consolidar una veu cada vegada més sòlida i contrastada. En els darrers anys, ha mostrat predilecció pel cultiu del teatre documental però, sobretot, ha destacat per tenir sempre una mirada autocentrada i genuïna, a recer de modes passatgeres i temàtiques efectistes. Miró, en una mena de poètica publicada a la revista *Catalonia*, definia el seu treball de la manera següent:

Crec que el meu teatre, el nostre, i també el dels mestres: el de Joan Carles Bellviure, el de Pere Fullana, el d'Antoni Gomila, el de Marta Barceló o de Vicent Ferrer (però també Blai Bonet o Llorenç Capellà o Alexandre Ballester i tants altres), està escrit des de les arrels, des del

lloc concret de la consciència de saber on es pertany, tant sigui família, societat o història. I aquí em vull situar. Les arrels com a motor de l'artista. Les arrels familiars o tribals o sistèmiques, i tot el que aquestes suposen: l'honestetat. Una veritat que genera interès des del concret, però també des del que és comú. I, des del que som, dirigir-nos a qui estigui disposat a escoltar i a formar part d'un món divers, tant si és el nostre com el que hi ha mar enllà, només per enriquir-lo. I parlar-ne de tu a tu.

Crec que la nostra voluntat com a dramaturgs de les Balears s'alinea amb aquesta màxima sense voler-ho: el més local és el més universal. (MIRÓ 2017: 20)

Aquesta darrera frase ens dona una de les claus de la dramaturgia de Miró. El territori, l'espai físic i sociològic, l'entorn real i immediat, li ofereixen tot el material dramàtic necessari. Així doncs, com esmenta Aymeric Rollet (2017: 11), «el teatre de Jaume Miró presenta diferents eixos temàtics que reflecteixen tota una sèrie d'aspectes lligats, en un primer temps, a la situació concreta de Mallorca (identitat cultural, llengua, massificació turística), però que, en un segon temps, assoleixen una dimensió molt més universal i ens inviten a una reflexió sobre preocupacions polítiques i ètiques, però també filosòfiques i íntimes del dramaturg». Aquesta definició el situa als antípodes del carril central de la dramaturgia catalana descrit en les pàgines anteriors. I és que Miró és un autor de marcat caràcter polític, en el sentit profund del terme. En les seves obres reflexiona no des d'un jo individual, sinó des d'un «nosaltres» comunitari, al qual pretén interpel·lar i, en darrera instància, sobre el qual pretén incidir.

El subjecte de les seves produccions és, doncs, l'ens col·lectiu. Això queda palès, per exemple, a *Adults normals* (2009), obra en què, entre molts altres temes, contraposa el lliure albir liberal del consum i de l'aparent expressió buida i insubstancial de l'existència amb una concepció de ciutadania forta, en plenitud d'exercici de drets i amb uns éssers i, per extensió, amb una col·lectivitat autodeterminada en tots els sentits, al marge de fer una reflexió molt escaient sobre els abusos i els mecanismes del poder. També queda palesa, aquesta mateixa perspectiva, a *L'Atlàntida* (2006), una distopia futurista en què dos personatges romanen en un hotel abandonat on esperen turistes



que mai no arriben, fins que n'arriba un que els descobreix que fora de l'hotel hi ha un univers devastat, ple de cadàvers, mentre els dos treballadors es neguen a acceptar la realitat de l'entorn on viuen —entenem per les referències que és Mallorca. Resseguint l'estudi d'Aymeric Rollet (2017: 11-13), els tres eixos temàtics del teatre de Jaume Miró serien el poder, la llibertat i la contemporaneïtat.

Francesc Foguet (2018: 204-206) també classifica aquestes dues peces en les anàlisis sobre la contemporaneïtat. No endebades aquests tres eixos són homologables amb la millor tradició del teatre polític per excel·lència. I em venen al cap noms com Manuel de Pedrolo, Joan Oliver o Joan Brossa. És cert que ni la poètica de Miró ni les temàtiques en si tenen res a veure amb cap d'aquests referents —tal vegada el que més s'hi acostava és Pedrolo. Però sí que hi trobam un pòsit real de compromís cívic i ideològic amb la circumstància política i amb la col·lectivitat inèdit en bona part de la dramaturgia catalana contemporània.

Com ja hem comentat anteriorment, una altra de les potes en què Miró ha bastit la seva producció és la recerca entorn del teatre de la memòria. Dins aquesta categoria hi podríem incloure *Diari d'una milicià* (2012), *Dels llargs camins* (2015) o *Les cançons perdudes* (2018). Miró, però, no és un cas únic i aïllat. Aquest desvetllament té a veure amb una tendència mallorquina més general dels darrers deu anys de treballar de manera recurrent el tema de la memòria, generalment en relació amb la Guerra Civil de 1936-1939 i la posterior dictadura franquista, que han seguit altres autors com Salvador Oliva (*Els altres*, 2018), Neus Nadal (*Roja*, 2018), Carme Planells i Aina Salom (*Llum trencada*, 2018), Aina de Cos (*Només quan plou*, 2016) o Joan Gomila (*La història robada*, 2010), per posar només alguns exemples.

Ara bé, Miró té la particularitat que és el que ha apostat més decididament per anar més enllà de la recreació de ficcions més o menys compromeses i ha engegat en cada projecte una recerca exhaustiva de fonts primàries, tant pel que fa a entrevistes personals com pel que fa a testimonis documentals. Aquestes peces de Miró, segons Mariona Surribas (2019: 102), constitueixen llocs de justícia metateatral, en tant que actuen com a elements de reparació que no s'esdevenen en la realitat quotidiana. Pel que fa a la relació amb la tradició, el teatre de

la memòria aparentment no havia aconseguit tenir un pes important dins la dramaturgia catalana fins als darrers deu o quinze anys. Com a explicació plausible, sobretot en els casos relacionats amb la Guerra Civil de 1936-1939, no només cal tenir en compte el pes de la repressió ferotge que va imposar un silenci que es va allargar més enllà de l'agonia de la dictadura, sinó que la desmemòria, el trauma de la violència i de la por, i la pròpia censura havien actuat com a elements dissuasius (SANSANO 2014: 10-11). Tanmateix, el teatre de la memòria sí que ha tengut la seva correspondència en la narrativa catalana, farrida d'exemples de contribucions en aquest àmbit, especialment per part d'aquells escriptors que n'havien estat protagonistes directes (Joan Sales, Estanislau Torres o Mercè Rodoreda, etcètera) (GALLÉN 2020: 79).

Però, més enllà d'això, crec que podem trobar alguns exemples de teatre de la memòria, a banda dels fets de la Guerra Civil de 1936-1939, en peces que transcendeixin l'element històric concret i que persegueixin reescriure alguns capítols foscos o luctuosos de la història com l'obra de Llorenç Moyà *El fogó dels jueus* (1962), que versa sobre la persecució religiosa dels jueus conversos mallorquins o, en un altre ordre de coses, algunes obres destinades a recuperar en clau nacional els fets de 1714, com *Mestre Oleguer* (1890) o *Joan Dalla* (1921), d'Àngel Guimerà, o *Un quefe de la Coronela* (1867), d'Antoni Ferrer i Codina (ESCULIES 2014: 128-150). Segurament es podria objectar que les peces citades són simples exemples de drames històrics a recer d'un romanticisme tardà. Però, des del punt de vista conceptual, les nocions mateixes d'història i memòria entren sovint en conflicte i són interdependents. Així doncs, la memòria també la podem entendre com un mecanisme per reforçar vincles comunitaris, per revisar la memòria oficial construïda entorn de les històries nacionals o com un ritual amb un afany commemoratiu i reparador (ERICE 2008: 82-86). En qualsevol cas, aquesta reflexió ultrapassa els límits d'aquesta comunicació, però crec que és pertinent tenir-la en compte per no menystenir el possible vincle entre unes produccions dramàtiques i unes altres i el lligam amb la tradició.

Un altre nom que volem destacar és el de Joan Fullana (Palma, 1984). Director, dramaturg, guionista i actor. Podria ser considerat

un dramaturg més de la llarga tirallonga de noms que ha sortit durant els darrers quinze anys de l'Institut del Teatre de Barcelona (Marta Buchaca, Cristina Clemente, Denise Duncan, Carles Mallol, Josep Maria Miró o Joan Yago, entre d'altres), però Fullana, a diferència dels anteriors, ha desenvolupat bona part de la seva trajectòria professional a Mallorca i ha combinat a parts iguals la seva faceta com a director i com a dramaturg, de tal manera que ha estrenat ell mateix a través de la seva companyia, Corcada Teatre, bona part de la seva producció (ROLLET 2016: 215). També ha estat director i coguionista de la sèrie de televisió *Mai neva a Ciutat* (IB3, 2017-2020).

Una part significativa de la faceta de Fullana com a dramaturg ha consistit a treballar a partir de l'adaptació de textos poètics, assagístics i narratius, tant d'autors de la literatura catalana (Blai Bonet, Miquel Bauçà, Bartomeu Fiol), amb exemples com *Pèl al pit* (Premi Bòtil, 2006), *de Biaix* (2008) o *Contribució de bàrbars* (2012), com d'altres literatures (García Lorca, Fernando Pessoa), amb *El paseo de Federico* (2008), *Federico de paseo* (2010) o *Pessoa, o que o turista deve ver* (2013). Aquesta tasca de dramaturgista, l'ha combinada amb una activitat d'autoria discreta però efectiva. Podem destacar les peces *Negret de Guinea* (Premi Escènica a millor espectacle musical, 2011), *De com la inèrcia condiona la mecànica* (2016), *Nür* (Guanyadora del IV Torneig de Dramatúrgia de les Illes Balears, 2018) o *Viatge a Nova Guinea* (Premi de textos teatrals En Vi-u, 2020). Fullana no té cap text publicat, ni de les dramatúrgies, ni de les obres pròpiament d'autoria, tot i que n'ha estrenat i girat la majoria. Aquest pot ser un motiu important pel qual la seva producció dramatúrgica ha quedat relativament invisibilitzada, ben al contrari de la seva faceta com a director, en què, al marge de la seva companyia, també ha col·laborat amb l'estrena d'altres textos d'autors contemporanis: *Residents* de Joan Carles Bellviure (Teatre Principal de Palma, 2010), *En un país tan llunyà* de Joan Yago (Teatre Principal de Palma, 2013) o *Abans que arribi l'alemany* de Marta Barceló (Res de res, 2016).

En primera instància, ens voldríem centrar en les propostes d'adaptacions de Fullana. Aquestes propostes no responen al clàssic esquema de lectures dramatitzades o de seleccions confegides i cosides amb motiu d'algun encàrrec, ni tampoc no denoten bona part

dels mals que Núria Santamaria (2010: 76) ha descrit per algunes d'aquestes temptatives (manca de solvència, frivolitat, lectura esbiaixada). Fullana ha treballat sempre des de la precisió i la consciència que el material literari era un material sensible i que se n'havia d'explotar el potencial teatral, sense obviar la naturalesa original dels textos i, sobretot, el seu contingut. És a dir, no hi ha hagut una temptativa de trastocar ni d'instrumentalitzar els textos en favor de dèries particulars o oportunistes, sinó que sempre n'ha respectat la forma i el fons.

A més, durant un període relativament llarg (2006-2013), ha estat la base de la seva producció dramaturgica, de tal manera que hi ha hagut una voluntat artística de treballar un llenguatge propi a través de materials preexistents. Això sí, les dramaturgies a partir de textos de Fullana cerquen sempre una dimensió veritablement teatral, combinada amb un imaginari poètic i evocatiu. Així doncs, la dramaturgia genera una tènue ficció que pot prendre diverses formes: de fals biopic (*Pèl al pit*), de drama estàtic (*deBiaix*) o, fins i tot, de concert de festa major (*Contribució de bàrbars*). El mateix succeeix amb els temes que, en qualsevol cas, dialoguen obertament amb els textos i en són deutors. Aquest és el cas de l'arribada del turisme de masses (*Contribució de bàrbars*) o de l'alienació postmoderna (*deBiaix*), en què «dèries, cabòries, dubtes, follies, pors, mentides i veritats convergeixen en un trencaclosques vital» (GONZÁLEZ 2008: 6). En certa manera, aquestes propostes també han ajudat a visibilitzar i reivindicar autors que, encara ara, són en els marges del cànon, al mateix temps que han consolidat una veu particular molt treballada, que cerca potenciar el valor concret del text, de la paraula i que, en certa manera, connecta, tot i les diferències, amb la feina feta per part d'un altre mallorquí, Pep Tosar, amb el mateix Blai Bonet (*La casa en obres*, 1998) o Damià Huguet (*Esquena de ganivet*, 2004), o, en l'àmbit del teatre universitari, amb Antoni Artigues i Mag Teatre.

Pel que fa a la resta de textos d'autoria, volem destacar *Negret de Guinea*. Segons paraules del mateix autor, «*Negret de Guinea* és [...] una recreació fantasiosa de la vida de Guillem d'Efak en clau mítica i una aproximació a la seva obra. Amb tot, no pretén ser un homenatge. L'objectiu principal de *Negret de Guinea* no és, doncs, (re)cons-

truir el mite de Guillem d'Efak, sinó reflexionar sobre la construcció dels mites (del del manacorí i dels d'altres)» (GONZÁLEZ 2010: 24). No deixa de ser curiós que Fullana torni una altra vegada a cercar respostes en un altre autor literari —tot i que d'Efak va transcendir amb escreix aquesta condició—, encara que, en aquest cas, utilitzi la seva figura i la seva obra com a pretext per escriure'n una ficció original. Aquesta necessitat de repensar el mite tal vegada té a veure amb una recerca constant de l'autor sobre la pròpia identitat en clau col·lectiva i els elements que la constitueixen, amb llurs contradiccions i fal·làcies.

*Negret de Guinea* planteja la reconstrucció del mite de Guillem d'Efak a través d'alguns personatges estereotipats (la *hippie*, el *yuppie*, la senyora de poble, etcètera) que han començat una recerca per trobar les pistes per refer la història del poeta i cantautor de Manacor. En aquest punt, el text de Fullana, que no deixa de ser una recreació en clau rondallística d'alguns dels principals episodis de la vida i de l'anecdolari de d'Efak, dialoga amb els seus textos literaris. Aquesta estructura metaliterària es reforça amb la presència física d'un vell cinema buit en què es projecten bona part d'aquestes ficcions —protagonitzades pels mateixos personatges— que constitueixen la vertadera naturalesa del mite. Aquest joc de miralls, de la ficció dins la ficció, porta als espectadors a plantejar-se si han estat ells que col·lectivament han construït la identitat mítica de Guillem d'Efak o, en realitat, hi ha un petit mite potencial dins de cadascú. En qualsevol cas, la mirada de Fullana, tant en les dramatúrgies prèvies com en aquesta peça, gravita entorn de la idea d'identitat i de la necessitat de definir qui som, com a individus i com a col·lectivitat, a través del mirall de la tradició literària, posant un èmfasi especial en tota aquella producció que se situa en els marges del cànon.

Finalment, el darrer autor que volem esmentar és Sebastià Portell (Ses Salines, 1992). Portell s'ha dedicat al conreu de la narrativa *Maracaibo* (2014), *El dia que va morir David Bowie* (2016), *Ariel i els cossos* (2019), però també ha destacat com a estudiós de la figura d'Antònia Vicens: *Antònia Vicens. Massa deutes amb les flors* (2016) i *Davant el fulgor. Per a llegir l'obra d'Antònia Vicens* (2018). Així mateix, ha fet diverses incursions com a dramaturg. Ha publicat i es-

trenat les obres *La mort de na Margalida* (finalista del Premi de Teatre Pare Colom, 2012 i menció especial del XVè Premi Boira-Òmnium de Teatre), *Un torrent que era la mar* (Premi Ciutat de Badalona de Teatre, 2013), *L'endemà de Fedra* (2015) i *Transbord* (finalista del Torneig de Dramatúrgia de les Illes Balears, 2018).

Ens centrarem en les dues primeres obres de Portell que s'inscriuen en un gènere que podríem anomenar neopopular. A *La mort de na Margalida*, Portell s'inspira en un romanç de Bartomeu Mmes, popularitzat pels intèrprets Biel Majoral, Maria del Mar Bonet o Nou romancer, que relata la tràgica mort el 1910 de Margalida Servera, una jove jornalera en circumstàncies no del tot clares. Portell pren l'estructura narrativa del romanç i hi construeix a damunt la dramatúrgia, tot i que en versiona alguns dels continguts. El text resultant és una denúncia del caciquisme i de les convencions socials tradicionalistes a través d'un triangle amorós. En qualsevol cas, el regust de la peça és clarament popular, amb alguns tocs aparentment costumistes i un cert regust lorquià. Ho determinen tant l'espai i el temps dramàtic, el medi rural de la Mallorca preturística, com la construcció dels personatges, que basteix a partir d'estereotips d'arrel popular. El mateix autor ho reconeixia en una entrevista que li feu Llorenç Capellà (2012: 13) per al setmanari *Brisas*:

L.C.: Voces autorizadas afirman que para escribir *La mort de na Margalida* ha tenido en cuenta el teatro costumbrista, tan en boga en la Mallorca de los años veinte, treinta y cuarenta.

S.P.: Lo he oído decir; pero si es así debo achacarlo a la casualidad. Cuando la escribí solo conocía la dramaturgia de Guimerà y García Lorca. Y, de los dos, reconozco la influencia de Lorca.

No és de la mateixa opinió, Antoni Vidal Ferrando (2012: 11) que, al pròleg de l'edició del llibre, es decanta per distingir clarament l'element popular del costumista i insisteix en la dimensió transcendent i, fins i tot, mítica del text:

Però Sebastià Portell no cau en el parany. Ben igual que no cau en cap mena de temptació costumista o folklòrica. Tot plegat és impossible

quan s'escriu teatre amb el propòsit de conjugar les essències de la memòria i de la història amb les essències del mite, tal com ell ha fet. [...] És ver que *La mort de na Margalida* és teatre popular. També ho és perquè està escrit des de la consciència de poble.

Portell explora en aquesta peça les relacions de poder i l'estructura social de la Mallorca preturística per plantejar-se fins a quin punt perduren encara ara. Tanmateix, la peça té un cert aire poètic, que reforça el referent omnipresent del romanç. Pel que fa als temes, també hi ha una certa reflexió sobre el paper de la feminitat, però, sobretot, una reflexió sobre els elements sistemàticament invisibilitzats de la història. Segons declara el mateix autor a la nota inicial que precedeix el text:

S'ha de tenir present en tot moment que aquesta obra és un homenatge a la nació, un intent de contribuir al restabliment de la seva dignitat després de les vexacions que ha patit. [...] La nació, en aquest cas, s'entén com aquelles persones que mai no han tingut veu davant el gran públic i que ara, gràcies a aquesta peça, faran sentir la seva història, crua i punyent. (PORTELL 2012: 14)

Així doncs, la peça pretendria donar veu i visibilitzar, en un exercici en certa manera també memorialístic, però des d'una perspectiva al·legòrica i metonímica, aquestes dones i aquests homes que han romàs dins l'anonimat de la història i dels quals només hem pogut resseguir el rastre a través de la memòria popular.

La segona peça de Portell, *Un torrent que era la mar*, narra la història d'un poble inventat, Vilamar del Migjorn, a través de la veu de quatre dones. La majoria dels homes han partit a la guerra i només hi han quedat les dones. Tornen a sortir alguns dels temes que abans esmentàvem: el caciquisme, la feminitat, la societat preturística, al mateix temps que hi predomina un to entre costumista i pretesament poètic, altra vegada amb l'empremta explícita de Lorca. Però no només de Lorca. També hi notem influències de Blai Bonet, concretament de *Parasceve*, a través del referent sempre present de la guerra. Portell torna a recórrer a un univers rural, reclus i, en certa manera

embogit —els autòctons del poble estan convençuts que el torrent que hi passa és la mar—, entenem que a causa de la incomunicació i l'endogàmia. Les quatre dones representen quatre maneres de ser de «quatre dones de poble qualssevol». Aquesta peça, tot i tenir un punt de partida diferent, presenta una certa continuïtat amb *La mort de la Margalida* i constitueixen un cas rar i curiós, almenys en l'àmbit català, d'aproximació contemporània de motius populars. Per contra, en les altres dues obres de Portell, *L'endemà de Fedra* i *Transbord*, s'abandona aquest regust neopopular i l'autor explora altres territoris que tenen molt més a veure amb la contemporaneïtat —la diversitat sexual, la conceptualització del gènere, l'homofòbia i la transfòbia, etcètera.

Els tres dramaturgs referenciats, des del punt de vista estilístic i temàtic, aparentment comparteixen ben poques característiques. Tanmateix, tant en el cas de Miró, com en de Fullana i Portell, l'espai immediat, el territori i la identitat, ocupen un espai preeminent en les seves reflexions. És Mallorca l'element nuclear que els reuneix: l'element local es converteix en universal. Al seu torn, en relació amb la tradició, s'hi apropen des de perspectives diferents però anàlogues. És a dir, hi dialoguen obertament, ja sigui a través d'autories i referents, ja sigui a través de referències explícites. Miró, amb un teatre polític amb dues potes, una que entronca amb la contemporaneïtat i una altra que s'endinsa en el teatre de la memòria. Fullana, amb un treball acurat amb dramaturgies sobre textos literaris, als quals atorga la condició de material escènic suficient i acabat i que actuen com a mirall per a la identitat individual i col·lectiva i, finalment, Portell, amb un teatre d'arrel neopopular, que entronca amb els gèneres tradicionals i que persegueix la dignificació dels herois anònims.

En resum, com hem comentat a les pàgines anteriors, aquesta mostra no vol ser en cap cas exhaustiva. És només això: una mostra. Caldria un recull molt més sistemàtic per obtenir una fotografia fidedigna de la situació. Tanmateix, podem intuir que els marges del caril central de la dramaturgia catalana tal vegada són molt més prolífics del que ens podríem imaginar i, sobretot, ofereixen una diversitat, de poètiques, d'estils i de temàtiques, notable, entre les quals, en alguns casos hi ha un cert espai de complicitat amb la tradició. Hi ha



molts més autors que caldria ressenyar. En una relació apressada podem pensar en Josep Pedrals, Joan Yago, Jordi Oriol, Marta Barceló o Toni Gomila, per dir només alguns noms. Igualment, també caldria reformular metodològicament els pressupòsits relatius a la recerca de la tradició en la dramaturgia actual i establir uns criteris clars i, sobretot, operatius, més enllà de propostes intuïtives i parcials. Però aquesta feina encara resta pendent. Algú està disposat a posar fil a l'agulla?

## BIBLIOGRAFIA

- AULET *et al.* (2006): Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada*, Lleida: Punctum.
- BATLLE (2010): Carles Batlle, «Recuperar o revisar (tradició i mestissatge)», dins: *La revolució teatral dels setanta*, edició a cura de Francesc Foguet i Núria Santamaria, Lleida: Punctum, p. 103-108.
- BRIONES (1994): Claudia Briones, «Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición», *Runa*, núm. 21, p. 99-129.
- CAPELLÀ (2012): Llorenç Capellà, «La dramatización de una canción triste», *Brisas*, núm. 1336 (15 de desembre), p. 12-14.
- CAVALLÉ (2013): Joan Cavallé, «Problemes dels dramaturgs en llengua catalana», *Estudis Escènics*, núm. 39-40, p. 267-296.
- ERICE (2008): Francisco Erice, «Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico», *Entelequia*, núm. 7, p. 77-96.
- ESCULIES (2014): Joan Esculies, *Via fora, lladres! El separatisme català i el teatre patriòtic*, Barcelona: Edicions de 1984.
- FOGUET (2005): Francesc Foguet, «Una mitologia pròpia», *Pausa*, núm. 21, p. 33-37.
- FOGUET (2011): Francesc Foguet, «¿Dónde estará Groenlandia?», *Primer Acto*, núm. 344, p. 228-231.
- FOGUET (2013): Francesc Foguet, «La literatura dramàtica del segle XXI. Una aproximació crítica», dins: *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, edició a cura de Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Gallén, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura i Universitat Autònoma de Barcelona, p. 121-132.

- FOGUET (2018): Francesc Foguet, «Tres entre molts: perspectives mironianes de la contemporaneïtat», dins: *Teatre català avui 2000-2017*, edició a cura d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, Juneda: Foll, p. 195-217.
- FOGUET (2020): Francesc Foguet, «Entre els pompiers i els artistes. Teatre i compromís a l'escena catalana actual», *Compàs d'Amalgama*, núm. 1, p. 18-21.
- GALLÉN (2002): Enric Gallén, «La muralla (quasi) inexpugnable. Notícia del tema de la guerra civil en el teatre català», dins: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció. Actes del cicle de conferències (Lleida 27-28 de març de 2001)*, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 63-80.
- GALLÉN (2016): Enric Gallén, «Dramatúrgia catalana actual: un balanç provisional», dins: *Drama contemporani: renaixença o extinció?*, edició a cura de Carles Batlle, Enric Gallén i Mònica Güell, Lleida: Punctum, p. 159-174.
- GONZÁLEZ (2008): Carla González, «deBiaix», *Fanteatre*, núm. 33, p. 6.
- GONZÁLEZ (2010): Carla González, «2010, l'any de Corcada Teatre?», *Fanteatre*, núm. 48, p. 22-25.
- MASSIP (2006): Francesc Massip, «Teatre català i dramatúrgia europea», dins: *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Volum 1*, coordinat per Kálmán Faluba, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 345-356.
- MESTRES (2005): Albert Mestres, «Universalitat *versus* globalització: la localitat a la dramatúrgia catalana actual», *Pausa*, núm. 20, p. 77-80.
- MIRÓ (2017): Jaume Miró, «La mar que m'envolta», *Catalonia*, núm. 21, p. 19-22.
- PORTELL (2012): Sebastià Portell, *La mort de na Margalida*, Palma: Lleonard Muntaner.
- RIERA (2011): Pere Riera, «La dramatúrgia catalana en el segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador», *Estudis Escènics*, núm. 38, p. 73-84.
- ROLLET (2016): Aymeric Rollet, «Rumor(es) desde Mallorca; una aproximación a la creación teatral mallorquina (1985-2015)», dins: *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, edició a cura de Béatrice Bottin, Madrid: Fundamentos, p. 207-220.
- ROLLET (2017): Aymeric Rollet, «La història en present, històries del present: una aproximació a la dramatúrgia mallorquina contemporània», *Catalonia*, núm. 21, p. 3-18.
- SANSANO (2014): Gabriel Sansano, «De fosses i de fantasmes. Memòria, trau-

- ma i identitat en l'escena catalana actual», *Journal of Catalan Studies*, núm. 17, p. 4-22.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Molts són prou o són massa?», *Pausa*, núm. 27, p. 19-24.
- SANTAMARIA (2010): Núria Santamaria, «La desintegració dramaturgista, contraban ideològic?», *Serra d'Or*, núm. 612, p. 74-78.
- SURRIBAS (2019): Mariona Surribas, «The stage as a place of meta-theatrical justice: The documentary theater of Jaume Miró», *Catalan Review*, núm. 33, p. 101-118.
- VIDAL (2012): Antoni Vidal, «Pròleg», *La mort de na Margalida*, de Sebastià Portell, Palma: Lleonard Muntaner, p. 9-11.