

JORDI TEIXIDOR, PREDICAR EN EL DESERT

JORDI COCA

Escriptor

Els amics que han organitzat el simposi sobre Jordi Teixidor haurien d'haver demanat aquesta intervenció a Àlex Broch, a Biel Sansano o al mateix Ramon Aran, que han estudiat específicament el teatre de l'enyorat «Teixi». Però me l'han demanada a mi, i, en un cert sentit, confesso que estic content de poder-la fer. Tanmateix, ha de quedar clar des de les primeres ratlles que, com a mínim, el plantejament inicial d'aquesta intervenció deriva de les persones que he esmentat i de les *II Jornades de debat sobre el repertori teatral català* que l'any 2006 van organitzar els admirats i admirables Francesc Foguet i Núria Santamaria.

Dit això, l'encàrrec que se'm va fer era visitar el conjunt dramàtic de Jordi Teixidor; intentaré ajustar-me a les instruccions rebudes i també miraré d'evitar les obvietats, però no podem deixar de dir que el 1971 Teixidor estrenava per segona vegada, ara ja al Teatre CAPSA (s'havia fet un any abans a l'Aliança del Poble Nou), l'èxit més gran que s'havia donat fins aleshores en el teatre català: *El retaulle del flautista* (FOGUET 2018). Èxit de públic, èxit també de crítica i dels actors —qui no recorda el famós tango de Pau Garsaball...—, èxit de la música de Carles Berga i del tàndem d'escenografia i direcció —Fabià Puigserver i Feliu Formosa— que amb pocs elements i cap dogmatisme, divulgaven de manera eficaç el brechtianisme que, des de 1960, impulsava Ricard Salvat i que tant va influir en una bona part de l'escena catalana. I èxit igualment, no sé si dir-ne sociològic, perquè en el moment de l'estrena al CAPSA els espectadors d'*El retaulle del flautista* sabíem perfectament bé que allò que vèiem i escoltàvem a l'escenari volia dir coses diferents de les que semblava que deien. Amb aquest fenomen s'acomplia plenament el principi que la recepció d'una obra artística es produeix perquè entre la proposta i,

en aquest cas, la platea es comparteixen, en major o menor grau, o en cap, uns codis que necessàriament són allora estètics i ideològics.

Avancem, doncs, de seguida i ben planerament, la nostra tesi: en estrenar-se *El retaule del flautista* hi havia un públic teatral que entenia sense dificultat i compartia en gran mesura una part considerable de la proposta aparentment festiva que se'ls feia. D'una banda, aquest públic anhelava el final de la dictadura, era conscient de la corrupció del poder franquista, i, si més no teòricament, blasmava el funcionament dels interessos econòmics dominants. A l'obra, i a la vida real, les autoritats només es preocupen de la plaga de les rates quan els afecta directament, i, a més, degut a les conveniències contraposades i a l'actuació del clergue, sembla que la revolta o bé l'extensió del problema es fan imparables... En un altre sentit, aquests espectadors, aquest públic d'*El retaule del flautista* de 1971, capien sense cap dificultat l'esquematzació estètica i el distanciament d'aires més o menys brechtians que se'ls proposava i la funció didàctica que tenia la proposta.

Més endavant, i especialment en entrar en l'anomenada «transició democràtica», el conjunt de la societat catalana va evolucionar i aquest públic que diem va tendir a desaparèixer. El nou públic teatral —i ara ho direm molt esquemàticament— es va distanciar de l'actitud ideològica més articulada i de les formes més complexes que Teixidor ens proposava al seu teatre posterior a *El retaule del flautista*, i, per tant, la recepció de les seves obres també evolucionà fins a convertir-lo en un autor minoritari. Però, abans de continuar, m'agradaria insistir en allò que ja s'ha dit mil vegades, i amb raó: res no ens permet de suposar que la dramaturgia de Jordi Teixidor s'enquistés o reiterés una prèdica buida; més aviat és al contrari, tal com tindrem ocasió de veure. Això vol dir que Teixidor no va munyir la fórmula de l'èxit i que la seva evolució artística va anar en direcció contrària a la majoria de la societat catalana, cosa que va impedir una nova coincidència entre Teixidor i el públic. Ho va impedir tant que ben aviat el flautista màgic es va trobar predicant en el desert.

ALGUNES CONSIDERACIONS

Però anem a pams i plantejem algunes consideracions que ens permetin d'apropar-nos a l'evolució de l'obra dramàtica de Teixidor des de les primerenques peces curtes escrites directament per cobrir les necessitats del grup de teatre El Camaleó, fundat per ell mateix amb el seu germà Ramon, amb Paco Candel, els germans Luchetti i Ovidi Montllor. Teixidor mateix explicava a final de 1970 en una entrevista que li van fer Guillem-Jordi Graells i Oriol Pi de Cabanyes, que la coneixença d'Antoni Lucchetti el va apropar al teatre i que, en fundar El Camaleó l'any 1963, va començar a escriure unes peces curtes, algunes en castellà i altres en català o bilingües, la finalitat de les quals era únicament dotar-se dels textos que necessitava la companyia. Per dir-ho en les seves paraules, amb aquell «teatre que feiem ens vam acostar religiosament a Brecht i al tipus d'ideologia que suposava, que per a mi, aleshores, era una nova concepció del món» (GRAELLS i PI DE CABANYES 1971: 27). Sense els circumloquis a què obligava la censura el 1970, quan Teixidor va fer aquestes declaracions, ara podem dir —de moment encara podem dir— que, en l'activitat escènica d'aquest autor aleshores novell, coincidien feliçment la perspectiva marxista, alguns dels postulats bàsics del teatre èpic de Brecht i la militància clandestina en el PSUC. Aquestes primeres obres, entre les quals hi ha una versió molt curta d'*El retaule del flautista*, constitueixen un període inicial de formació i d'activitat teatral que arriba fins al 1969.

Tot això se sap de sobres; també és ben sabut que el 1970 Teixidor va publicar la versió llarga d'*El retaule del flautista*, i que, tal com diu Àlex Broch en el treball *El teatre polític català o els realismes dels anys seixanta i setanta del segle xx* (2012), Teixidor esdevé efectivament «el representant més clar, fructífer i militant del teatre èpic». No solament n'assumeix el llegat, confirma Broch (2012: 73), «sinó que també el proclama i en fa defensa». En un altre sentit, el 1972 Teixidor també s'havia proposat amb *Mecanoxou* la possibilitat d'utilitzar els gèneres —en aquest primer cas, el teatre de cabaret— per plantejar-nos amb humor la denúncia contundent de la situació política i social que es vivia aleshores, i de fer-ho tot mostrant explícitament els mecanismes

a través dels quals es perpetuen els privilegis d'una minoria amb camuflatges poc o molt evidents i amb corrupcions sistemàtiques. Broch (1986: 5-21) també assenyala una trilogia formada per *El retaule del flautista*; *La jungla sentimental*, estrenada el 1975, i *Dispara, Flanagan!*, que és de 1976. Aquestes tres obres, diu Broch (2012: 73) tot confirmant el que ja havia assenyalat Teixidor mateix, ens ofereixen «una dissecció de les estructures de poder social i econòmic i del funcionament de la societat capitalista des d'una perspectiva ideològica que enllaça», i en aquest punt discrepem de Broch, «amb el materialisme històric i la crítica marxista. [...] Ho fa amb l'ús dels gèneres, tal com s'ha dit, i a través de la farsa i la paròdia», continua, ara tot citant Jaume Melendres, i amb «una utilització lliure dels recursos de la teoria brechtiana del distanciament o estranyament: narradors, cançons, cartells anunciadors, seqüències narratives autònomes, Teixidor fa una clara crítica al caciquisme i a la corrupció».

Sense entrar en l'anàlisi de les obres, podem dir que, en aquesta trilogia, a l'espai medieval d'*El retaule del flautista*, s'hi afegeix el món urbà i de gàngsters de la segona obra esmentada, *La jungla sentimental*, en què la influència de Brecht ens arriba a través de Dürrenmatt i on se'ns mostren les batalles internes del sistema capitalista, que és un devorador insaciable i en el fons autodestructiu, tal com ens explica Marx. La tercera peça parteix dels westerns i ens mostra la manipulació de les lleis per afavorir els colonitzadors poderosos, ara transvestits de banquers.

En aquest segon període de la producció escènica de Teixidor, caracteritzat com ja s'ha dit per les formes èpiques provinents de Brecht o de Dürrenmatt, per un humor basat sovint en l'ús irònic o paròdic dels gèneres convencionals, i per la denúncia directa i clara des d'una perspectiva marxista dels mecanismes d'explotació capitalistes i de la cultura fonamentalment evasiva i falsament original que en deriva, també hi ha *L'auca del senyor Llovet*, de 1972; *Rebombori 2*, de 1977; la paròdia del gènere melodramàtic *El drama de les Camèlies*, de 1980, i, entre altres, *Rují*, en què recupera textos de Juli Vallmitjana, i *David, rei*, de 1985.

Jaume Melendres, que ha defensat en diverses ocasions el posicionament i la coherència ideològica de Teixidor, també ens proposa un

final d'etapa del teatre de Teixidor amb l'obra *David, rei i/o La ceba* (1986). Melendres ens recorda igualment que Teixidor, en comptes de repetir la fórmula exitosa d'*El retaule del flautista*, es va entossudir a fer un teatre «popular en el sentit que aleshores s'atribuïa a aquest concepte des d'una òptica marxista» (MELENDRES 1989: 6), i, molt coherentment, remarca la singularitat ideològica i estètica de *Residuals* (1988), una obra que elogia pel llenguatge i per la qualitat literària, però de la qual no sembla veure la utilitat, ja que cinc anys més tard no s'està de definir-la com una provatura lírica que s'ha de perdonar.

RESIDUALS

Aquest posicionament de Jaume Melendres és perfectament aplicable: per l'amic i estudiós del teatre de Teixidor, el monòleg brechtianà era un recurs claríssim perquè narrativitzava el fet teatral, però, quan el monòleg «s'erigeix en text principal», i, sense acotacions, ens mostra unes consciències desballestades i que es busquen a les palpentes, tal com passa a *Residuals*, és evident que s'altera profundament l'estructura dramaturgic, cosa que, per exemple, allunya la paraula de qualsevol intenció paròdica. Ja no hi ha, doncs, relacions i jocs amb els gèneres, i, a més, segons dirà Melendres (1994: 8) tot parlant de *Magnus* però referint-se a *Residuals*, li sembla que «parlar fragmentàriament sobre un món fragmentat ve a ser com ploure sobre mullat, com aplicar una quadrícula sobre una altra quadrícula. La lírica no és suficient si volem saber on som i on anem, deu haver pensat Jordi Teixidor».

Hem dit que no és ara el moment d'aprofundir en cap obra concreta, però sí que ens cal assenyalar que *Residuals*, amb els seus dos grans monòlegs encarats, suposa certament una excepció en el conjunt del teatre de Jordi Teixidor, però no hi sabem veure enlloc les actituds líriques a què es refereix Melendres. Tanmateix, s'entén que, per a Melendres, l'absència d'argument referencial i la «confrontació de monòlegs, de discursos interiors», suposessin renunciar «a tota pretensió de lectura global», cosa que era certament inacceptable per a un lukacià ortodox. Dit d'una altra manera: la proposta despullada-

ment existencial i duríssima de *Residuals*, que formalment podem relacionar amb la idea de monòleg que deriva del capítol final de l'*Ulisses* de Joyce, que potser també té alguna cosa de la gran peça de Beckett *Krapp*, o amb el teatre de Thomas Bernhard, de Heiner Müller i, en un cert sentit, també amb els textos dramàtico-narratius de Marguerite Duras..., aquesta proposta per a Melendres pot resultar «suggestiva», però en el fons esdevé inútil perquè prescindeix de la idea de totalitat tal com l'entenia Lukács bàsicament des d'*Història i consciència de classe* (1923), tot i que ja en parlava el 1916 a la *Teoria de la novel·la*.

Tampoc no entrarem en aquest concepte que en Lukács mateix evoluciona considerablement, però hem de dir que, amb *Residuals*, Teixidor sembla proposar-se la superació del pànic intel·lectual de Lukács, que no sabia com plantar cara a la soledat i al buit existencial, o que no considerava suficient de fer-ho. Teixidor es fa seves les trasbalsades consciències de la Senyora i del Senyor V, éssers residuals si ho volem dir així, i, a través dels colpidors monòlegs d'aquests individus fràgils, amb temptacions, desigs i records personals, ens mostra l'aparent o real no-sentit de la vida humana i els patiments que tanmateix ens provoca el fet de viure. I això és certament difícil de pair per a un marxista perquè, entre altres coses, és veritat que en aquests monòlegs no hi ha *Història*, no hi ha dialèctica, i, si els acceptem tal com són, resulta que el concepte de totalitat lukacsiana es fa miques, i aleshores *aparentment* hem d'admetre l'absurd de la nostra condició.

No tinc cap interès a classificar o intentar de definir *Residuals* com a teatre d'avantguarda, o bé com a teatre modern i renovador. Però, si ho haguéssim de fer, caldria tenir en compte allò que explicava João Cabral de Melo al pròleg del llibre de poemes *Em va fer Joan Brossa* (1951). Per al poeta Cabral de Melo, que era marxista, i que havia llegit bé Lukács, la qüestió central per superar els carrerons sense sortida de l'avantguarda era fer una poesia «amplament humana», *dels homes*, i no d'un home individual. «El problema essencial de l'art actual», deia Cabral (1951: 8-9), es resol amb el retrobament amb els homes. La solució «és fer retornar a l'art el tema *dels homes*». El poeta brasiler també afirma que «el realisme no és una qüestió de forma [...]». És essencialment una qüestió de substàncies, d'assumpte. Una

poma en una safata, pintada amb el *trompe-l'oeil*, no serà realisme en el veritable sentit, sinó academicisme». I afegeix: «Va ésser l'abandó de la dignitat, és a dir, de la importància humana (per als homes) dels assumptes, el camí que a la llarga va fer desembocar els artistes en un art que nega radicalment l'assumpte.» Potser la «totalitat humana» de què també parla Lukács i que arrela igualment en Hegel, ens permetria veure *Residuals* d'una altra manera i no únicament com un parèntesi, o com un error en el conjunt de l'obra de Teixidor.

Tanmateix, és veritat que els dos monòlegs de *Residuals* són, efectivament, un parèntesi en l'obra de Teixidor, i, quatre anys més tard, el 1992, l'autor recupera plenament amb *Magnus* el plantejament brechtia, en aquest cas amb una claríssima influència de Dürrenmatt que arriba fins a l'obra posterior, *Führer* (Dürrenmatt, per cert, també va influir el teatre injustament oblidat del mallorquí Alexandre Ballester). I resulta fins a cert punt entenedridor constatar que el millor professor de teoria dramàtica que ha tingut l'Institut del Teatre, Jaume Melendres, respira alleugerit quan constata que l'amic i company de partit escriu *Magnus*; si més no, és el que diu en el pròleg que va fer per a aquesta obra, un pròleg en què es refereix novament a *Residuals* esgrimint conceptes ben lukacsians, com per exemple fragmentació. Fins i tot, se li escapa de dir que amb *Magnus*, «Teixidor ha abandonat el registre poemàtic» anterior, un terme, aquest de *poemàtic*, que sembla pejoratiu. És en aquest pròleg quan Melendres argumenta allò que parlar fragmentàriament sobre un món fragmentat ve a ser com ploure sobre mullat... I, en el pròleg a *Führer*, ens presenta *Magnus* i aquesta obra com a tragèdies, tot i admetre que potser Dürrenmatt té raó i les tragèdies són pràcticament impossibles... (MELENDRES 2001).

El cas és que aquestes obres que, des de la perspectiva de Melendres, recuperen la coherència ideològica, tampoc no tenen ni de lluny l'èxit d'*El retaule del flautista* i això, que no suposa cap retret, fa dir a l'amic i company de militància en el PSUC, i un dels seus més lúcids defensors, el següent: «Ho has de reconèixer, Teixidor, has fracassat: no t'han servit de res els esforços titànics que has fet al llarg d'un quart de segle per deixar de ser l'autor d'*El retaule del flautista*. Sé de bona tinta», continuava dient Melendres, «(la tinta de les teves obres posteriors) que [...] t'has dedicat a escriure textos radicalment dis-

tints, buscant una nova personalitat per tots els azimuts de la dramaturgia contemporània. Però no has pogut, ho has de reconèixer, Teixidor...» (cf. VILÀ I FOLCH 1997: 8). Joaquim Vilà i Folch resumia aquest «fracàs» de manera clara el 1997 en dir que Teixidor, malgrat els premis, les estrenes, les publicacions i l'èxit d'*El retaule del flautista*, estava bandejat dels grans escenaris (Lliure, Centre Dramàtic, Teatre Nacional) i de les grans plataformes televisives. Al marge de les persones ja citades també van comentar coses similars Xavier Fàbregas, Feliu Formosa, Gonzalo Pérez de Olaguer, Antoni Bartomeus, Biel Sansano... Què ha passat, doncs?

EL DESERT

I, efectivament, ens hem de fer aquesta pregunta perquè, malgrat el que hem dit —la coherència ideològica de Teixidor que l'allunya de les fórmules gairebé segures d'èxit; la renúncia del camí difícil i diferent de *Residuals*; l'ampli coneixement dels llenguatges escènics reconegut per tothom; els premis més prestigiosos aleshores, i les edicions de les seves obres amb pròlegs de qualitat, etcètera—, no deixa de sorprendre que Teixidor es trobi efectivament predicant en el desert i que no aconsegueixi projectar les seves obres més enllà d'un cercle d'iniciats. Com és possible aquest fracàs de què parlava Jaume Melendres? La resposta no és fàcil, i segurament aquí únicament la podrem esbossar, i per fer-ho ens cal recórrer en primer lloc a Ricard Salvat i bàsicament als seus treballs dels anys seixanta aplegats sota el títol *Una mirada al teatre modern i contemporani*, que vaig tenir la joia de prologar (SALVAT 2010).

En aquest llibre, que hauria de ser llegit i rellegit, Salvat ens planteja un conjunt de qüestions essencials. Algunes d'aquestes qüestions ara ens poden semblar òbvies, però no ho eren gens quan Salvat les plantejava fa més de mig segle. La primera és que cal relativitzar la idea d'avantguarda en benefici del concepte de modernitat; la segona qüestió, relacionada amb l'anterior, posa en valor les idees de continuïtat cultural i de cicles llargs i complexos si volem construir una dramaturgia sòlida; la tercera és la impossibilitat de pensar el teatre

únicament des de la literatura dramàtica i la necessitat de percebre el fenomen escènic globalment, des de l'espectacle, tenint en compte tant el text com l'espai, els moviments, la música, i, naturalment, la interpretació...; la quarta qüestió és la importància de la llengua i de l'ús dramàtic de tants registres lingüístics com sigui possible; la cinquena és diferenciar nítidament l'autèntica forma tràgica del neoclassicisme francès; la sisena és —i no oblidem que Salvat ho deia l'any 1966— que les obres no són acabades fins que els espectadors en fan la recepció; que Brecht no és únicament un agitador o un predicador polític, sinó un poeta que buscava els llenguatges més adients per al públic a què s'adreçava... I continua: Brecht ocupa un lloc preferent en el teatre alemany del segle xx per l'ús que fa de la llengua, perquè forma part d'un procés de continuïtat en què tant importants són Lessing com Hölderlin, els expressionistes com Reinhardt, els escenògrafs com els intèrprets, i, naturalment, el públic. Salvat també constata que Brecht va renunciar als valors, a l'estètica i al llenguatge de la burgesia perquè s'adreçava prioritàriament a un públic teatral que era real i no només teòric, als obrers, i, per dir-ho encara més específicament, perquè s'adreçava al més de mig milió d'afiliats socialdemòcrates o revolucionaris que hi havia a les catorze mil corals alemanyes d'aleshores, a través de les quals també es produïa una transmissió de valors culturals populars. Brecht buscava un *Einverständnis*, un estar d'acord amb el públic, cosa que va anunciar amb la primera peça didàctica, *El vol dels Lindbergh*.

I tot això què té a veure amb la personalitat, la ideologia i l'obra de Jordi Teixidor? Doncs tot, perquè, si Teixidor tenia en compte la importància de la llengua en la mesura de les possibilitats del moment, si coneixia a fons el món del teatre, i si era fidel a la seva ideologia i buscava en els diferents registres del teatre èpic la forma més adient a cada projecte, també està clar que, a diferència de Brecht, ell de cap de les maneres no podia triar el públic per la senzilla raó que el públic teatral que combregava amb el marxisme i la conceptualització del món del PSUC era limitadíssim, pràcticament inexistent, i que a més quedava subsumit en el que aquí en direm un antifranquisme genèric que tant podia ser de dretes com d'esquerreres, burgès o obrerista. A més a més, en acabar-se teòricament el franquisme institucional —su-

posem que fos el juny de 1977 després de les eleccions generals, el 1979 amb l'aprovació dels estatuts d'autonomia de les nacionalitats històriques, o bé el 1982 amb el primer govern socialista— es va impulsar la idea que la transició política espanyola era modèlica, cosa que va començar a diluir l'antifranquisme militant i va tendir a canviar els resultats electorals.

Aquí tampoc no podem entrar en aquesta qüestió, però en tot cas resulta evident que el nombre d'espectadors amb una formació o unes preferències marxistes va tendir clarament a empètitir-se. També era minoritari el sector de la societat vinculat al món obrer i suficientment sensible als problemes de la cultura catalana i que, alhora, tingués prou integrats els codis estètics, ideològics, lingüístics i dramàtics en què treballava Teixidor. El públic ja no combregava amb l'antifranquisme genèric, havia optat pel canvi sociològic no revolucionari anunciat per Fernando Claudín dècades abans, i veia amb desencís l'evolució del comunisme —cosa que culmina el 1989 amb la caiguda del mur de Berlín—, i tampoc no tenia ni la mínima consciència de formar part de cap tradició dramàtica o musical, per prima que fos. Segurament a tot això caldria afegir la minorització i el poc prestigi de la cultura catalana en el conjunt de la població, la convivència entre el català i el castellà (un dia caldria estudiar des d'una perspectiva catalana l'obra de José Maria Rodríguez Méndez, un més que notable dramaturg menystingut aquí i a les Espanyes), la fragmentació del territori català que duia inexorablement a un aïllament de les parts, la desaparició de moviments de cultura popular com ara el Cors de Clavé, que ja a finals del segle XIX havia començat a naufragar... I encara hi ha un llarguíssim etcètera de qüestions que es podrien afegir al que diem: polítiques teatrals equivocades, preeminència dels models comercials...

Segons això, i seguint els criteris que ens plantejava Ricard Salvat, Jordi Teixidor, i com ell altres creadors similars, per exemple Jaume Melendres, no tenia passat ni futur. Treballava sense la xarxa de seguretat d'una veritable tradició escènica que fos operativa, escrivia sense que a la cultura catalana hi hagués la reflexió teòrica suficient, publicava, estrenava i era premiat..., sense un públic amb qui poder compartir res, i, per tant, estava literalment condemnat a predicar en

el desert. Parlava a les butaques buides, a les platees mig buides, a aquestes butaques buides que a partir d'un moment determinat van passar a ser subvencionades, però buides, i tant era si a més d'escriure els textos que hem esmentat i altres, alguns dels quals encara són inèdits, també feia adaptacions d'obres de Marivaux, de Goldoni o de Neil Simon, guions per a la televisió i obres narratives o bé estudis teòrics...

Tot era inútil, no s'entenia que es proposés de fer un teatre que defugia el psicologisme, semblava irrellevant que s'arrelés en Brecht i en el teatre èpic, no tenia cap transcendència que ell mirés d'utilitzar les formes i els gèneres populars que li permetien de desenvolupar l'anàlisi marxista en què s'illustraven les contradiccions de la societat capitalista, una societat que es basa en el principi de desplegar un simulacre democràtic, però que en realitat només perpetua els privilegis dels poderosos a través de les mentides, les injustícies i la corrupció... Tot això començava a semblar antic, *demodée*, i eren poca cosa més que paraules buides per la senzilla raó que no hi havia públic, que no hi havia ningú a les butaques dels teatres ni a la societat, o que circumstancialment només hi havia sords i invidents. La societat catalana, una societat sorda i cega al seu *background* cultural, anava en una altra direcció, en una direcció que era l'oposada a la que proposaven Teixidor i Melendres, que també va fracassar com a dramaturg.

És possible ara una revisió del teatre de Jordi Teixidor? Es va intentar fa uns quants anys amb Teixidor, Melendres, Ballester i altres noms, i el fracàs va ser novament complet, inapel·lable, rotund, cosa que dissortadament jo vaig anunciar amb tot el dolor del meu cor, per cert que amb menys èxit que Cassandra... (COCA 2006). Per què? Tampoc no hi podem entrar, però sí que ens queda clara una cosa: aquesta és una assignatura pendent, i, ens agradi o no ens agradi, la responsabilitat primera de ser on som cal atribuir-la en bona mesura a la funció que han fet els teatres públics i els teatres que treballaven amb diner públic. De fet, els teatres públics, amb l'excusa d'incrementar l'assistència al teatre, han adaptat sovint les seves programacions evasives als criteris dels teatres privats i amb intencions comercials, amb la qual cosa no s'ha contribuït gens a la creació d'un públic diferent.

Però tot això també és un altre tema i ens allunyaria del que avui havíem de dir, que en resum és si no fa això: Jordi Teixidor, que és un dramaturg notable i coherent, després de l'èxit inicial no ha quallat com autor dramàtic per falta de públic; malgrat els premis i les publicacions, la veritat és que el sector de la societat que podia combregar estètica i ideològicament amb ell, no anava al teatre, o no hi anava quan es feien obres en català. La conclusió és, doncs, el que ja hem dit: Jordi Teixidor ha acabat predicant al desert.

BIBLIOGRAFIA

- BROCH (1986): Àlex Broch, «*David, rei* dins l'obra dramàtica de Jordi Teixidor», dins: Jordi Teixidor, *David, rei*, Barcelona: Llibres del Mall, Institut del Teatre, p. 5-21.
- BROCH (2012): Àlex Broch, *El teatre polític o els realismes dels anys seixanta i setanta*, treball de recerca de doctorat tutoritzat per Francesc Foguet i Boreu, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CABRAL DE MELO (1951): João Cabral de Melo, «Pròleg», dins: Joan Brossa, *Em va fer Joan Brossa*, Barcelona: Edicions Cobalto, p. 7-9.
- COCA (2006): Jordi Coca, «Teatre de segona divisió?», *Serra d'Or*, núm. 554 (febrer), p. 55-57.
- FOGUET (2018): Francesc Foguet i Boreu, «*El retaule del flautista (1970)*, de Jordi Teixidor. Censura, recepció, pervivència y patrimonialització de una obra popular». En premsa.
- GRAELLS i PI DE CABANYES (1971): Guillem-Jordi Graells i Oriol Pi de Cabanyes, *La generació literària dels 70*, Barcelona: Pòrtic.
- MELENDRES (1989): Jaume Melendres, «Amb un gran passat a l'horitzó», dins: Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-10.
- MELENDRES (1994): Jaume Melendres, «Els mapes del temps», dins: Jordi Teixidor, *Magnus*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-12.
- MELENDRES (2001): Jaume Melendres, «La tragèdia de la tragèdia contemporània», dins: Jordi Teixidor, *Führer*, Barcelona: Proa, p. 9-14.
- SALVAT (2010): Ricard Salvat, *Una mirada al teatre modern i contemporani*, 2 volums, Barcelona: Institut del Teatre.
- VILÀ I FOLCH (1997): Joaquim Vilà i Folch, «La marginació del flautista», dins: Jordi Teixidor, *La ceba*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-16.