

TAULA RODONA
Teixidor, de prop

Presentador: Jaume Comas

Moderador: Ramon Aran

Participants: Pepa Arenós, Àlex Broch, Andreu Martín i Judit
Teixidor

Jaume Comas: Bon vespre. És un plaer. Us ho agraeixo molt, perquè sortir d'aquesta anormalitat és molt complicat. Al matí, hem començat l'activitat del Simposi Jordi Teixidor i el teatre català contemporani. Aquest n'és el segon acte. Aquesta taula rodona, que moderarà Ramon Aran, l'hem titulat «Teixidor, de prop». Benvinguts a l'Ateneu en nom de la Secció de Teatre, que té la voluntat de ser un observatori de la realitat teatral catalana. Una realitat que constatem que té unes dificultats històriques que s'expressen, per resumir-ho molt, en determinats trams de discontinuïtat, i que està farcida d'oblits, de blancs. Recuperar la memòria de Jordi Teixidor és un deure, una necessitat, i ens ajudarà a saber exactament on som. Excusem en Feliu Formosa, ja que estava previst que vinguéss. I només volia fer un petit record, que després ampliarà en Ramon, d'en «Josep», el Josep Anton Codina, que ahir [15 de març] vam acomiadar, i que és un dels directors de les obres de Jordi Teixidor. Simplement això: sou a casa; és la casa de la paraula. Donem per començat aquest acte.

Ramon Aran: Moltes gràcies, Jaume. A l'inici hem vist el fragment del «Ball de Regidors» de la versió que va fer Televisió Espanyola el 1977 d'*El retaule del flautista*, un telefilm dirigit per Antoni Chic que conservava en essència el mateix repartiment que havia marcat una època al CAPSA. D'entrada, en nom de la coordinació del Simposi Jordi Teixidor i el teatre català contemporani, que compar-

teixo amb el doctor Francesc Foguet, voldria agrair a tots els que sou aquí la presència, i als ponents, el fet d'haver acceptat de participar-hi. Sabem que la situació actual suposa un fre a l'hora d'assistir a un acte públic, però aquesta taula rodona no tindria el mateix sentit si no hi fóssiu en directe. D'altra banda, volia destacar les facilitats que ens ha posat l'Ateneu Barcelonès per fer-la possible, especialment al ponent de Teatre, Jaume Comas, però també a tots els responsables que vetllen perquè l'acte d'avui discorri en condicions òptimes. El colofó que iniciem és una taula rodona de testimoniatge, amb una càrrega potser més vital, emotiva i subjectiva que el que suposa la mirada de l'estudiós. Creiem que tant aquest format com un de més acadèmic són igualment vàlids per atènyer la significació de la figura i l'obra de Jordi Teixidor. Fa exactament deu anys que Teixidor va traspasar i, des de l'acadèmia, hem considerat que era el moment de mitigar una certa falta de materials rigorosos sobre l'autor d'*El retaule del flautista*, i de moltes peces més. També és un petit intent de fer menys densa l'amnèsia al voltant de figures rellevants del nostre passat dramàtic recent. Suposo que, en algun moment de la taula, sortirà la qüestió de la discontinuïtat i la impossibilitat de professionalització dels autors dramàtics enquadrats dins del que es va anomenar «la generació Sagarra» o bé «generació literària dels setanta».

Abans de presentar els ponents, voldria indicar que la relació de Teixidor i l'Ateneu va ser prou fructífera, si bé no es pot considerar que fos un assidu d'aquesta casa. Així, per exemple, el 22 de maig de 1974, participa en un debat sobre la crisi teatral amb altres figures com Pau Garsaball, Frederic Roda o Jaume Melendres. Un fragment del discurs de Teixidor va ser transcrit l'endemà a *La Vanguardia Española*: «No estoy de acuerdo con lo que se ha dicho de que el teatro se está muriendo. Ya está muerto. Para replantear su inicio a partir de cero con garantías y para ponernos al día en un plazo mínimo de diez años se precisa: primero, una base financiera; segundo, el establecimiento de una estrategia de política teatral y de un coherente orden de programación.»

De fet, una de les obsessions de Teixidor entre finals dels setanta i la primera meitat dels vuitanta és l'elaboració d'un marc normatiu d'ordenació del teatre a Catalunya per afavorir l'ocupació dels diver-

sos professionals (actors, autors, directors...), molts dels quals estaven a l'atur en aquells anys tan difícils. Ho fa a través del PSUC com a principal redactor d'un projecte de llei per al teatre que no prospera en el tràmit parlamentari. Més endavant, el 1996, retrobem Teixidor a l'Ateneu amb motiu del 25è aniversari d'*El retaule del flautista* del CAPSA, que coincideix amb un nou muntatge a càrrec de Ramon Teixidor i Joan Lluís Bozzo. També hi és convidat per presentar, el 2005, l'assaig *L'estructura del drama clàssic*. Quatre anys enrere, el 2001, havia format part d'una taula rodona sobre la generació Sagarra moderada per Xavier Padullés, amb la participació del seu gran amic Jaume Melendres. En aquesta taula, Jordi Teixidor recordava que l'acció teatral a les barriades duta a terme a la dècada dels seixanta pel seu grup, El Camaleó, va influir en el seu rol com a dramaturg, al servei de les preocupacions i els interessos de sectors socials poc afavorits. Ara sentirem la seva veu.

Jordi Teixidor [veu en off]: El que sí que va provocar el fet d'anar representant en llocs com centres parroquials, etcètera, essencialment de barri, és que va influir molt en la temàtica que buscàvem: una temàtica social, sobretot. [...] De fet, a part d'altres coses, *El retaule*, el que reflecteix en primer lloc, i ja en la primera escena, és una cosa que estava passant en aquell moment al carrer i sobretot a Barcelona, que era el naixement del moviment veïnal, de les associacions de veïns. [Sobre] La manifestació de veïns contra les rates, el Candel mateix ha recordat sempre que, en aquella època, al seu barri, les rates no eren una simple metàfora. Eren reals, eren reals...

Ramon Aran: Sabem que avui els protagonistes són els participants de la taula, però creïem adequat tornar a sentir la veu de qui justifica tot aquest simposi. Perdoneu-me que m'allargui una mica més per retre un petit homenatge públic, com hem fet també al matí, a tres figures que han desaparegut recentment i que havien tingut lligams amb la trajectòria de Teixidor: el dibuixant Lluís Juste de Nin i l'escriptora Armonía Rodríguez, que van estar vinculats a El Camaleó, i també el director Josep Anton Codina, responsable de la versió escènica de *La jungla sentimental*.

Dit això, us explico breument com funcionarà la taula. En el primer bloc, els ponents ens traslladaran la seva visió sobre Jordi Teixidor, a més dels detalls que considerin pertinents sobre les experiències que van compartir-hi. A continuació, obrirem un segon bloc al voltant de la vigència de l'obra de Teixidor. En el primer torn, seguirem un ordre més o menys cronològic en funció del període en què els participants es van relacionar amb Teixidor.

Amb una relació amb el dramaturg allargada en el temps i amb possibilitats de fer-nos un breu panorama de la seva figura, comencem amb Àlex Broch, crític, assagista, dinamitzador cultural. Actualment, dirigeix la nova *Història de la literatura catalana*, de Barcino i l'Enciclopèdia Catalana, de la qual ja han sortit sis volums. També ha dirigit el *Diccionari de la literatura catalana* (2008), d'Enciclopèdia Catalana, en el qual incorpora una entrada sobre Teixidor. La seva relació professional amb ell arrenca com a crític teatral de *Canigó*, des d'on ressenyarà estrenes com la de *La jungla sentimental* o *Dispara, Flanagan!*, entre 1975 i 1976, el mateix any en què publica a *Estudis Escènics* el primer estudi sobre *El retaule del flautista*. El 1986, Broch prologarà *David, rei*. El text de Broch és el primer balanç aprofundit d'una trajectòria que començava a buscar nous camins més enllà de l'estètica brechtiana dels primers temps. La relació s'intensifica arran de la posició de Broch com a responsable d'«El Galliner», d'Edicions 62, dins del qual publica la segona edició de *La ceba* el 1997. També impulsa la publicació de *Führer*, el 2001, a la col·lecció «Óssa major», de Proa. *Führer* és, de fet, l'última gran obra teatral escrita per Teixidor. Així, podem dir que Broch ha estat testimoni actiu de l'evolució d'una carrera escènica. El 2012 insereix un article a *Serra d'Or* titulat «Allò que el vent s'endugué: Ballester, Teixidor, Melendres», amb motiu del traspàs recent dels tres escriptors en pocs anys de diferència. A Teixidor el defineix com el més brechtia de la seva generació. El quid, però, és la reflexió sobre la falta de continuïtat als escenaris catalans d'aquests tres autors de teatre «polític»: «Aquests darrers anys de juguesca entusiasmada i fàcil no han estat els més apropiats ni propicis perquè aquests autors trobessin l'escalf extern necessari que els predisposés, més i millor, a la intensificació, l'evolució o l'adaptació de les seves propostes dramàtiques als interrogants que plantegen els

nous temps.» I afegeix: «Poca cosa podem fer per intentar imaginar-les, si no és constatar que han estat evolucions parcialment interrompudes i plenituds només anunciades.» Quan vulgueu, Àlex Broch, teniu la paraula.

Àlex Broch: Conxa, Nura, Judit, gràcies per la possibilitat de ser avui, aquí, en un dia en què homenatgem i recordem l'estimat Jordi Teixidor. Responc al que se m'ha demanat. Ricard Salvat, el 1973, em va proposar de participar en un seminari a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), el local de la qual ja no era als llocs històrics, sinó al carrer de Brusí. La proposta em donava llibertat d'elecció en el tema. Jo, aleshores, era estudiant del darrer curs de filologia i estava imbuït per totes les metodologies d'aquells anys, que, en el meu cas, i pel que fa a l'anàlisi formal, en bona mesura s'han mantingut perquè em sembla que són totalitzadores i clarament descriptives d'aquesta configuració formal, tot i que, lògicament, s'han produït reformulacions i actualitzacions. Frequentment he seguit l'anàlisi estructural, i en aquella etapa, la crítica sociològica, molt empeltada del materialisme històric i del marxisme del moment. El meu posicionament i mètode crític es pot explicar per un encreuament, segons els nivells d'anàlisi, entre estructuralisme i crítica sociològica.

Espectador i interessat, com havia estat l'any 1971, d'*El retaule del flautista* al CAPSA, vaig proposar d'analitzar-lo en aquest seminari a l'EADAG. Va ser acceptat per en Salvat i se'n va fer el seminari amb els alumnes de l'Escola. D'aquell seminari, formalment meticulós, vaig redactar-ne un text llarg (1973), una part del qual es va publicar el 1976, en format d'article, al número 21 de la revista *Estudios Escénicos* de l'Institut del Teatre. Aquest article, com a part del capítol «L'obra dramàtica de Jordi Teixidor», es va reproduir al llibre *Forma i idea en la literatura contemporània* (1993). A l'article només recollia una escena d'*El retaule del flautista*, la quarta, que em semblava prou clara i significativa per exemplificar la metodologia emprada. Per tant, tinc inèdit, en algun lloc del meu arxiu, tot *El retaule del flautista* analitzat seqüència a seqüència a partir de l'anàlisi estructural. L'esquema 6, «Estructura: nivell sintàctic», pàgina 189, de *Forma i idea en la literatura contemporània*, assenyala les vint-i-quatre seqüències

que estableixo a l'obra, de les quals només quatre pertanyen a l'escena quarta. Per tant, hi ha, doncs, vint seqüències més analitzades i inèdites. Dir-ho ara potser m'obliga a intentar retrobar aquest estudi.

La publicació de l'article a *Estudios Escénicos* va possibilitar la relació i el coneixement amb el Jordi. Sempre va ser una relació atenta i respectuosa. Potser no d'amistat profunda, perquè la meua relació, com s'ha dit, era externa, la del crític que analitza i estudia un autor. Si hagués de sintetitzar la relació amb ell, diria, per ordre cronològic, que he estat un crític que ha analitzat la seva obra, un editor que ha editat llibres seus, que n'ha fixat una entrada al *Diccionari de la literatura catalana* (2008), i, darrerament —aquesta és la informació que em reservo per a la segona intervenció—, historiador d'una nova història de la literatura que està en procés i que dirigeixo, en la qual Jordi Teixidor i tota la seva generació quedaran fixats molt clarament i segons la intenció real i final de la seva obra dramàtica. Almenys, així ho espero i ho voldria.

Mai no vàrem arribar a parlar atentament, i ho lamento molt, d'aquest estudi estructural d'*El retaule del flautista*. Imagino que ho donàvem per fet, però el que sí que és cert és que li deuria interessar, perquè després, força anys més tard, seguint els principis de la semàntica estructural d'A. J. Greimas, aplica la mateixa metodologia als seus llibres *El drama, espectacle i transgressió* (1989) i *L'estructura del drama clàssic* (2002), en què estableix l'estructura dramàtica de sis arguments clàssics. La posterior relació ja va ser com a crític teatral de l'estrena de les seves obres, *La jungla sentimental* (1975) i *Dispara, Flanagan!* (1976), a la revista *Canigó*, que dirigia l'enyorada Isabel-Clara Simó. Hi vaig arribar —m'agrada recordar sempre qui, en algun moment, t'ha ajudat a un fer un pas endavant— també gràcies a en Ricard Salvat. Era alumne seu a la UB. A *Canigó* vaig substituir Xavier Fàbregas, que, en aquell moment, ja no podia atendre, atesa la seva polivalència, la funció crítica a la revista. He pogut rellegir ara les crítiques i, tot i ser esperançadores, no eren tan complaents com amb *El retaule del flautista*. Diria, però, que no era tant qüestió de text com de posada en escena i que límits i dificultats condicionaren els resultats. Com a editor seu, vaig publicar a Edicions 62 *La ceba* (1997) i a Edicions Proa, *Führer* (2001).

Si crec que el que ens convoca aquí i explica que, als deu anys de la seva mort, retornem a ell, a la reflexió sobre el seu treball, a la importància, a la fixació i la recepció de la seva obra, és que aquesta recepció i aquest reconeixement no corresponen a l'objectiva importància que diria que els que avui som aquí li atorguem. Penso, per intentar donar-ne una explicació, que darrere hi ha un procés d'evolució col·lectiva que no cal magnificar, però tampoc ignorar. Com deia la cançó, «els temps estan canviant», i tot canvi significa i obliga, o no, segons que cadascú cregui, a una evolució i adaptació. Reflexió, reacció i resposta que situo, en el seu cas, a meitat dels anys vuitanta. Però igualment s'ha de dir que la nova situació que va viure en Jordi no solament l'afectà a ell, sinó a tots, creadors i no creadors, que varen o vàrem viure aquells anys convulsos de la Transició. És un problema històric i d'un nou temps que s'obria o que semblava que s'obria. També, és clar, de com cadascú acara passat, present i futur.

Aïda Ayats ens recordava aquesta tarda el que pensava i deia Xavier Fàbregas de la trilogia formada per *El retaule del flautista*, *La jungla sentimental* i *Dispara, Flanagan!* És una trilogia que formula l'anàlisi del comportament estructural de la societat. És a dir, dels mecanismes econòmics, socials i ideològics que configuren la societat capitalista. El que fa el Jordi és exemplificar-ho en aquestes tres obres. A vegades podem o podríem pensar que la recepció unànime d'*El retaule del flautista*, com a dominant, ha pogut obstruir i dificultar el reconeixement i valoració de les altres dues. Sí i no. Per a qui es basa en la representació, potser sí, però qui segueix i estudia el text, segur que no. I, en dir això, retorno al que deia abans amb relació a la meua crítica sobre les dues obres. La seva estrena va ser més un problema de representació que de text, si, en analitzar el text, tenien present aquest joc de lligam i relació que totes tres tenen i representen.

Certament, i no m'ha semblat llegir-ho gaire des de la perspectiva d'avui, poder veure l'any 1971, amb la riquesa escènica amb què ho vàrem fer, la corrupció del poder polític, era del tot nou. El text va passar censura i, segurament, ho va fer per la destemporalització i deslocalització, per situar-nos en temps passats, per utilitzar, sàviament, l'edat mitjana com el temps de l'acció. A més, no utilitza ni es refereix al poder de l'Estat o del govern, sinó al municipal, que és un

poder més menor i petit, però que també presenta la corrupció del poder econòmic en les àrees d'influència del poder polític. Mentre el perill afecta les classes populars, no és un perill que afecti el poder. Quan el poder, els representants d'aquest poder, se senten afectats per aquest perill, aleshores comencen a interessar-s'hi, busquen la solució i l'executen. Veure-ho el 1971 d'aquella manera, amb una escenografia com la de Fabià Puigserver, i amb una gran riquesa de mitjans escènics pel que era el moment, també pel gran treball actoral, imagino i vull creure que va ser el que va motivar aquella recepció i aquell esclat. Les més de mil representacions i que l'obra hagi quedat considerada com la més important i reconeguda de tot el teatre independent.

Després, aquesta radiografia social segueix amb l'anàlisi de *La jungla sentimental*, que és la descripció de la confrontació, de la competició del —i entre el— poder econòmic: els dos monopolis que lluiten per veure qui domina sobre l'altre. Per tant, és una manera de veure com el capital, en ell mateix, és un enemic del capital. I formalment ho fa seguint els gèneres populars. *La jungla* remet al gènere negre; *sentimental*, al gènere rosa. I *Dispara, Flanagan!*, al gènere del Far West. Busca uns llenguatges que siguin d'accés, coneixement i reconeixement amplis i populars. A *Dispara, Flanagan!* planteja l'acord i el pacte entre el capital i la propietat dels grans terratinents. És, remetent a Fàbregas, la descripció i l'anàlisi de les forces matriu que configuren l'estructura social i el comportament de la societat capitalista.

Mor Franco i s'inicia la Transició, que transforma perspectives i possibilitats. Si voleu, i perdoneu la simplificació, el conegut «contra Franco vivíamos mejor», de Vázquez Montalbán, realment planteja i amaga, en l'activisme d'esquerra, un important principi ètic i estètic, creatiu i transformador. La pregunta era simple i, segurament, pel que podia representar, no reconeguda del tot. Però hi era, i responia a un «i ara què?». A com s'havia d'evolucionar per construir aquell teatre, aquella novel·la, aquella poesia, que s'adaptés i respongués a les exigències socials del moment. Donar i trobar la resposta crea un buit de temps, de maduració, de reflexió. També, és clar, en el cas del Jordi. Hi ha el *Rebombori 2*, presentat al Congrés de Cultura Catalana. Però no és fins més tard, amb *El drama de les Camèlies* (1984) i *David, rei*

(1986), quan ell i el seu teatre reapareixen amb les transformacions interiors que expliquen la voluntat de construir un teatre fidel als principis del passat, sense trair-lo, però adequat a un temps nou que obligava a una lectura i interpretació noves dels principis socials, que, en el seu cas, és passar de l'anàlisi del comportament social i de grup a l'anàlisi de l'individu, de com aquesta societat marca, determina i influeix la personalitat i la biografia individuals.

Aquesta transformació significa un canvi d'enfocament. Si abans era el que en podríem dir anàlisi i descripció de l'*arquetipus social*, ara ho serà de l'*arquetipus individual*. Sintetitzo. A *El drama de les Camèlies*, els personatges volen ser allò que no poden ser. Allò que no poden ser perquè la societat no els ho permet. I a *David, rei*, volen aconseguir allò que no poden aconseguir. Tots nosaltres hem pretès d'aconseguir o fer coses que l'estructura social no ens ha permès, perquè pertanyem, segons els principis històrics, a una classe determinada, perquè tenim uns condicionaments socials i familiars. De manera que crec que el teatre de Jordi Teixidor segueix mantenint els mateixos postulats i principis ideològics que li atorgaren el gran reconeixement i la recepció dels darrers anys de la lluita antifranquista. Però els transforma en una direcció que es podria explicar com el pas del «nosaltres» al «jo». Però un «jo» clarament inserit en la problemàtica comuna del «nosaltres» col·lectiu i social.

De finals dels setanta a principis dels vuitanta viu, com molts altres, un silenci, una reflexió, i es mou per un nou principi: analitzar com l'arquetipus individual actua en el marc social i com el pes de l'estructura econòmica, de classe i social, li impedeix i dificulta el seu desenvolupament i realitzar-se com la persona que voldria o hauria volgut ser. Així és com jo descriuria i explicaria aquest procés viscut per Jordi Teixidor en aquests anys. Una interiorització i intel·lectualització del procés polític que potser no va ser ben acollida o prou ben interpretada per molts d'aquells espectadors compromesos que es meravellaren davant l'anàlisi de la corrupció i el conflicte de classes que mostrava *El retaule del flautista*. Dic espectadors, però també podria dir professionals de l'escena, mitjans de difusió i analistes de la dramaturgia contemporània. Amb tot, el seu teatre continua i vindran altres títols com els ja esmentats. *La ceba* (1987), amb una visió crítica

d'un nacionalisme determinat que exemplifica que segueix atent al que està passant a la societat en aquells anys. O *Führer* (2001), la presentació no pas de la personalitat del dictador, sinó de tot el mal que gira en el seu entorn, de personatges com Goebbels, i del que és i de com actua el nazisme del seu temps. Premonició i avís, potser, del que avui està passant i de com el mal fat ideològic es perpetua en l'Europa present, on l'extrema dreta no sembla tenir aturador.

En síntesi, diria, en aquesta primera intervenció, que Jordi Teixidor no abandona el teatre de fort compromís social i polític, però que canvia la perspectiva d'anàlisi i l'enfocament interpretatiu. Després intentaré fixar la meua visió de quina és la recepció o el reconeixement actual o possible de l'obra de Jordi Teixidor.

Ramon Aran: Moltes gràcies, Àlex, per aquest panorama. Tot i que no li calen presentacions, i menys en aquesta casa, que trepitja amb recurrència, ara toca presentar el novel·lista Andreu Martín, de qui poca gent deu saber, si no és que n'han llegit les memòries (*De moment, tot va bé*, 2016), que entre 1968 i 1970 es va dedicar amb intensitat al teatre dins del GTI, el Grup de Teatre Independent. És per aquesta afiliació que coneix Jordi Teixidor, perquè és un dels intèrprets del primer muntatge d'*El retaule del flautista* a l'Aliança del Poble Nou, que s'estrena el 31 de gener de 1970, un muntatge elaborat conjuntament per El Camaleó i el GTI, la direcció del qual va recaure en Jordi Teixidor mateix. Andreu Martín hi interpretava el regidor Webs. Més endavant, va assumir el paper del jutge Azdak en el muntatge d'*El Camaleó* impulsat per Jordi Teixidor i Armonia Rodríguez a partir d'una obra de Xavier Romeu de títol quilomètric: *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent, o A tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou. Versió molt lliure i no gaire didàctica en forma de farsa sobre el tema: El cercle de guix caucasià de Bertolt Brecht*. Les coincidències entre Andreu Martín i Jordi Teixidor sobre l'escenari acaben aquí, però és ben casual que el detectiu més conegut de Martín comparteixi nom amb el d'un personatge, bé que poc rellevant, que configura una part del títol del primer western del teatre català: *Dispara, Flanagan!* No sé si ens en parlarà, però qui millor que ell, un factòtum de la novel·la negra en català, per valorar la

incursió puntual de Teixidor en el terreny del gènere criminal, amb títols com *Marro* (1988), *A.B. Magnus* (1995) i les narracions històriques del temps del pistolerisme barceloní agrupades en el recull *Cromos* (2000). Andreu Martín, quan vulgueu.

Andreu Martín: Crec que la meva intervenció tindrà més a veure amb el fet d'explicar la meva relació amb el teatre d'aquella època, perquè va ser un moment importantíssim de la meua vida. Potser un dels episodis que més em marcarien per portar-me, avui, aquí, a parlar de cara a vosaltres va ser un sopar a casa del Jordi Teixidor, amb la Conxa Sagarra i companyia. Abans de posar-m'hi, però, puntualitzaria una cosa. Deies [Ramon Aran] que el «Ball de Regidors» que hem vist —que a mi m'ha posat la pell de gallina— tenia molts dels intèrprets de la versió de l'Aliança del Poble Nou. Bé, a veure... Has dit el CAPSA? De la del CAPSA, sí. En tot cas, anava a dir: home, no, perquè a l'Aliança del Poble Nou el regidor Schmid el feia l'Alfred Lucchetti, i allà va ser on ens vam conèixer el Jaume Fuster i jo fent de regidor Batts i regidor Webs, quan ni el Jaume Fuster era el Jaume Fuster, ni jo era jo. Bé, ell ja ho era una mica, però jo, no.

El que vull explicar crec que pot ser il·lustratiu de com era el teatre d'aquell moment o de com fèiem teatre. A veure: jo sortia d'una família on el nivell cultural era molt baix; el meu nivell cultural era molt baix. El meu nivell d'interessos es desvetllava una mica, però no tenia gaire horitzó. I un bon dia vaig decidir que volia fer teatre. Vaig dir: «La manera de sortir de casa i d'il·lustrar-me una mica pot ser fer teatre.» I al diari, un setembre, vaig veure que hi havia un grup de teatre, el Grup de Teatre Independent del CICF, i vaig pensar: «Si són amateurs, deuen ser xavalets com jo, que no tenen ni puta idea de res, i que m'hi entendre. No m'exigiran gaire. Crec que m'hi veuré amb cor.» I hi vaig anar, perquè m'hi veia amb cor. Em va costar molt de trobar-los, però, per fi, una nit, vaig saber que assajaven al CICF, i m'hi vaig plantar. Hi vaig entrar amb la idea que trobaria quatre xavalets com jo fent coses sense importància i em vaig trobar amb la Nadala Batiste, amb l'Alfred Lucchetti, amb l'Ovidi Montllor... Tots, dirigits pel Francesc Nel·lo, que era molt impressionant, amb decorats del Fabià Puigserver. Vull dir que estàvem parlant d'uns nivells que jo no

em podia ni imaginar. I, a més a més, hi havia molts senyors grans, diríem, pel que jo pensava. Però vaig dir, ja que hi era: «M'agradaria fer teatre.» I amb tota naturalitat em van dir: «Seu, i quan tinguem res per a tu ja t'ho direm.»

Durant un temps em vaig dedicar a carregar caixes i decorats en els bolos, però així vaig anar aprenent aquesta mena de teatre en què a ningú no li passava pel cap de cobrar. Naturalment, érem allà per divertir-nos. Però, sobretot, per emetre un missatge polític. Per a mi, això era nou. Jo no en tenia ni idea. Jo, si volia fer teatre, era per fer el pallaso damunt d'un escenari. Però allà vaig començar a aprendre que no és només això, sinó que també pots emetre missatges interessants. Allà vaig començar a parlar de tota la teoria brechtiana. I, així, vaig estar-hi bastant temps, perquè vaig participar en moltes obres. Només que fés-sim una o dues obres l'any, doncs déu-n'hi-do en les que vaig participar. La gran recompensa era que les estrenàvem al Romea. Quan acabava d'arribar, fèiem obres de teatre infantil i juvenil d'un cicle de Cavall Fort. No feia papers gaire importants, però n'anava aprenent.

Llavors aquest grup s'ajunta amb El Camaleó i comencem la gran aventura d'*El retaule del flautista*. Per a mi, participar-hi va ser com una posada de llarg. Em va semblar una obra meravellosa, no només per tota la denúncia i el compromís polític que hi havia, sinó perquè, a més a més, la trobava enginyosa, divertida, molt ben estructurada, molt didàctica. Fins i tot jo entenia el missatge que hi havia! Vull dir que sentia com si l'haguessin escrit directament per a mi. I la possibilitat de participar en l'estrena d'aquella joia, doncs, per a mi va ser un esdeveniment molt important. I, naturalment, la figura de l'autor de l'obra, el Jordi Teixidor, per a mi es va convertir en un ídol. Molt distant... Jo el mirava de lluny, i amb timidesa, però per a mi era una persona molt especial. Allà vaig conèixer una altra persona que seria clau en la meva vida, el Jordi Bayona, gràcies al qual gairebé es pot dir que soc escriptor. Em va obrir les portes de Bruguera i em va permetre ser guionista de còmics. Amb ell vam començar una altra aventura, de la qual algun dia podríem parlar, que és el cinema amateur que es feia amb Super-8. Fèiem pel·lícules també d'aquesta manera heroica en què els diners no sé d'on sortien, però ho fèiem amb quatre rals i amb molt bona voluntat. Tot i això, jo continuava essent, per dir-ho

d'alguna manera, l'actor de segona fila. Era un figurant que anava traient una mica el cap. Va haver-hi un sotrac quan vaig anar a fer el servei militar. Recordo que l'última obra en què vaig participar per al GTI, al Romea, va ser una adaptació del *Guillem Tell* de Schiller. Després, quan vaig tornar, tot plegat em va semblar que s'havia disgregat. El GTI, pel que sé, ja no existia. El meu punt de contacte era el Jordi Bayona, en Jordi Teixidor i l'Armonia Rodríguez. No sé si era llavors que també preparaven *El rebombori*.

Llavors arribem a aquest moment essencial de la meva vida. Ja veureu per què dic «essencial». Era a un sopar a casa del Jordi i la Conxa. No sé si hi havia també l'Elpídia Oliver, el Ramon Teixidor... Havíem sopat i, per descomptat, havíem begut. Parlàvem dels propers muntatges o de les coses que podíem arribar a fer, i suposo que discutíem sobre quina era l'actitud brechtiana de les obres, perquè això sempre sortia. Ara ho recordo perfectament. Podria fer un plànol d'on érem situats, de com era la taula... Havíem begut prou perquè de sobte em trobés aixecant-me i posant-me a cantar i a ballar davant d'ells. Això era insòlit en mi, fins aquell moment. Per molt actor i per moltes obres de teatre en què hagués participat, jo, una cosa així, no la feia. Havia d'estar en un estat especial per fer-ho. El cas és que ho vaig fer, i crec que en aquell moment es va obrir una porta que em va traslladar de segon actor, o d'actor figurant, a posar-me de protagonista. Per tant, per a mi, va ser un esdeveniment.

Va ser quan em van donar el paper d'Azdak a *A tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*. Soc conscient que en vam fer molts o bastants bolos. Vam actuar en llocs amb escenaris molt petits que, amb tres passes, ja te l'havies fet tot i, per tant, havies de controlar-te molt... Però ens ho passàvem molt bé. Va ser com una temporada de passar-nos-ho molt bé. Ara m'acaba de recordar la Conxa que també era amb nosaltres la dona del Jordi Bayona, la Isabel Martínez, que, per a mi, també va ser un personatge molt influent en un moment determinat. Explico tot això, no tant per explicar la meva vida, que també m'agrada, sinó perquè vegeu quina mena de teatre fèiem i amb quina actitud el muntàvem.

Va haver-hi un moment essencial que jo crec que em va allunyar definitivament del teatre, quan acabàvem de fer *El retaule del flautis-*

ta. El Mario Gas em va demanar que fes un paper a la seva propera obra, *Tot amb patates*, de Wesker. Em va fer molta il·lusió, però em va dir: «Has de venir cada dia fins a les quatre de la matinada a assajar. Cada dia, de les nou de la nit a les quatre de la matinada.» Llavors, jo estudiava. Era molt conscient. Pensava: «No, no ho podràs fer.» Li ho vaig dir. Va resultar que, de tots els actors de l'obra, jo vaig ser el que més sovint hi va ser. Em vaig aprendre el paper de tots, perquè era el que llegia el paper dels que no venien! Em feia molta ràbia; no havia acceptat el paper perquè figurava que no podia anar-hi... Em vaig perdre aquesta gran oportunitat de treballar amb un dels directors teatrals que, avui dia, em semblen més brillants. Posteriorment, després de perdre el contacte amb el Jordi durant força temps, quan vaig tenir una petita velleïtat d'escriure teatre —que deu ser una de les coses més difícils del món, almenys per a mi—, em vaig posar en contacte amb ell amb la idea d'escriure una obra sobre el personatge de la Mata-Hari. Aquells dies ens vam veure molt. Vam viatjar molt, vam anar d'aquí cap allà. Vam parlar molt. Va ser l'última vegada que vaig tenir ocasió de trobar-me amb ell.

Ramon Aran: Gràcies, Andreu. Ara és el torn de l'actriu i professional del doblatge Pepa Arenós, que va coincidir amb Jordi Teixidor dins de la militància del PSUC a partir de l'inici de la Transició. Tant Teixidor com Arenós, des de responsabilitats diferents, van lluitar per aconseguir una nova legislació teatral que afavorís la creació i l'ocupació dels professionals i intèrprets catalans. Segurament, Arenós ens pot explicar detalls rellevants dels anys de militància política de Teixidor, que en un rol actiu s'estenen fins a principis dels vuitanta. També ens pot parlar d'obres seves en què va intervenir com a actriu. Per exemple, interpreta el rol femení protagonista de *La jungla sentimental*, tant en la versió teatral dirigida per Josep Anton Codina com en la televisiva de Lluís Maria Güell (1975-1976). També participa en l'estrena de *Rebom-bori 2*, oferta dins del marc del Congrés de Cultura Catalana i programada després dins del Grec 77. Arenós, d'altra banda, serà una intèrpret habitual dels dramàtics televisius de Jordi Teixidor, com ara de la peça *Maquillatge*, de Jaume Melendres i Teixidor, emesa el 1976, o bé de l'adaptació de Teixidor de la novel·la *Perduts al parking*, de Víctor

Mora, el 1978. Tal vegada el telefilm més especial de Teixidor en què participa és en el paper de Fina en l'estrena absoluta d'*El drama de les Camèlies o el mal que fa el teatre*, el 1983, amb direcció de Roger Justafè, programada per Josep M. Benet i Jornet, responsable de dramàtics del circuit català de Televisió Espanyola, dins d'un «Cicle de Teatre Contemporani», amb dues peces més: *Descripció d'un paisatge*, de Benet i Jornet mateix, i *El capvespre del tròpic*, dels germans Sirera. Totes tres s'estrenaven per televisió davant les enormes dificultats d'accedir als escenaris catalans, que apostaven en gran mesura per espectacles menys lligats a la paraula, com ara d'Els Joglars o La Fura dels Baus. Pepa Arenós, quan vulgueu.

Pepa Arenós: No n'era conscient, que havia treballat en tantes obres del Jordi, i m'encanta. Amb el Jordi, ens vam conèixer, evidentment, entre la política i el teatre. Jo estava embarassadíssima, era de Bandera Roja... Allà vaig conèixer la Marina Subirats. Li vaig dir que jo era actriu, que havia anat a l'Institut del Teatre i que havia fet coses..., que era cert, però molt poquetes. I llavors em va dir: «Ah, doncs el meu marit, el Jaume Melendres, està en un grup de teatre, que hi ha una gent molt maca.» Aquest grup de teatre era El Camaleó. I bé, em va passar quasi quasi com a l'Andreu. Vaig arribar-hi i em vaig trobar que la Maria del Mar [Bonet] assajava una cançó; hi havia el Jordi Bayona, la Isabel —que a mi em va captivar—, el Jordi Teixidor i bastanta més gent. L'Armonia Rodríguez va riure molt, perquè jo estava bastant embarassada. I, a partir d'aquí, la relació va ser teatral i política.

Perquè, en aquella època, la política també estava en primer pla. Però, a més a més, en un primer pla molt diferent del d'ara. El que volíem era canviar-ho tot. Necessitàvem canviar-ho tot. Els actors érem molt inconformistes. La majoria. Estàvem entre àcrates i comunistes. I alguns, les dues coses, com jo. Vaig tenir la criatura, em vaig posar una mica al teatre professional, perquè, com tu [Andreu Martín] deies, ens ho passàvem de conya, però, és clar, ni un duro. Però ens ho passàvem molt bé. I, a més a més, parlàvem de teatre. A vegades, escolto actors d'aquestes generacions més noves i parlen de repartiments i de contractes de la tele. Nosaltres parlàvem de teoria te-

atral. Teníem el tema de la teoria impregnat a dins! A veure qui analitzava més profundament, qui era més revolucionari en el tractament del personatge. Era complicadíssim. Quedàvem esgotats. Gaudíem molt. Era molt enriquidor. Crec que tot el que vaig aprendre de teatre ho vaig aprendre en aquella època. Després, ha sigut anar fent. Anar fent, i escoltant, i practicant, perquè practicant és com més s'aprèn.

Jo tinc un nom per als autors d'aquesta època i de bastant més tard. Aquests autors —i autores, segurament— tenen un nom comú: «calaix»! I és perquè deuen haver quedat tantes obres al calaix!... Tantes, que no ho sabrem mai. I és una professió que l'aprèn fent-la: la part interpretativa i la teòrica; la d'escriure els personatges, la situació, què vols dir en aquella obra... I no hi havia manera. Recordo que el grup Camaleó assajava en un col·legi que hi havia vora l'estació de Sants.

Andreu Martín: Allà es feia *El rebombori*.

Pepa Arenós: Exacte. I me'n recordo, d'haver anat a veure pel·lícules a casa el Jordi Bayona, d'aquelles prohibidíssimes; tots asseguts a terra. L'evolució era fantàstica. M'agradaria tant que molt del jovent d'ara pogués gaudir-ne!... Sense haver de patir la repressió que patíem, és clar. Però això ens ajudava. Teníem moltes ganes de canviar-ho tot. Les seguim tenint, perquè teòricament han canviat, però han tornat endarrere, i és un garbuix. Quan parlem del Congrés de Cultura Catalana..., no sé si sou conscients que, si ara tu [mira Àlex Broch] volguessis muntar-lo, què et dirien? «Supremacista.» És la paraula de moda. Algú ja la va utilitzar fa uns quants anys. Llavors, el van muntar i del que es tractava, perquè no hi havia pasta ni res, misèries, era de fer-ho. De fer-ho. I els dos blocs. I a veure què aporten aquests i què fan els altres. És com als doblatges de la televisió, de TV3. Fa molts anys, quan arribava l'Onze de Setembre, tots parlaven de quina pel·lícula es doblaria, amb una il·lusió!... «M'han trucat per la pel·lícula de l'Onze de Setembre!» «Ah, sí? Quina és i qui la dirigeix?» Aquesta il·lusió que teníem, en aquesta època del teatre —i en aquesta època del doblatge, que també és morta, també!, i per culpa de TV3—, després s'ha anat diluint. Però hi

havia molta trempera. Soc molt conscient que la majoria de coses que vaig aprendre i que vaig viure va ser en aquella època. I em sap molt de greu, però, per a mi, els autors d'aquella època sou... «calaix»! Perquè, és clar..., costava molt estrenar.

Després, va venir l'època en què ens vam anar professionalitzant. Va venir *La jungla sentimental*. Sempre m'he quedat amb el dubte de per què cony no vaig sortir a *El retaule del flautista*! Estava embarassada? No, ja havia parit. Però bé... M'hauria agradat molt ser-hi... I ara que he vist això [es refereix a un fragment d'*El retaule del flautista*, de TVE], he tornat a pensar: «Oh, que m'hauria agradat!» Vaig veure'n alguns assajos i després... no me'n recordo. I, a través de La Roda, va venir *La jungla sentimental*. Vaig ser molt feliç per com escrivia el Jordi.

Tinc una teoria: el Sagarra, als actors i les actrius, ens fa galopar en dir el text. O sigui, el vas dient quasi que no te n'adones. Si te'l saps, és clar... Pum-pum-pum. I el Jordi, també. M'era fàcil, dir el text del Jordi. Sortia, sortia. Recordo una escena amb el personatge del Piccó, que era l'Enric Serra, en què jo feia de *femme fatale*, la Míriam —personatges surrealistes, absolutament—, que era com de sèrie negra en paròdia. Era un diàleg... «Dos, no, quatre, tres, no, vinga.» A més a més, era un llenguatge correctíssim però extravagant. Era... diferent. Atrebit. Jugava amb les paraules en aquesta obra. Moltíssim. El Jordi, en quasi totes les obres que jo recordo, ha utilitzat paraules correctíssimes, però que no eren utilitzades quotidianament. És com si les haguessin buscat. I eren escaients. Totes. Quan, als alumnes de doblatge, els parlo dels poemes, i els demano què vol dir una paraula, tinc uns atacs de pànic terribles. Perquè hi ha paraules molt fàcils que no saben què volen dir, ni en català ni en castellà. Amb el Jordi apreníem moltes paraules. En aquella època, a més a més, hi havia moltes ganes d'aprendre moltes coses. Amb *La jungla sentimental*, la gent reia molt. Molt. Va ser un *divertimento*. La companyia estàvem encantats amb nosaltres i ens estimàvem molt.

Com a homenatge al Codina, he de dir que ens va treure molt partit, perquè tots érem pipiolis i juvenets... i juvenetes. La Maria Jesús Andany, el Francesc Lucchetti, el Roger Ruiz, el Minguell... I ens va treure molt més partit del que al principi semblava que podíem

donar. La gent s'ho passava molt bé. Van venir. Del Codina, en tinc un gran record. A mi, m'ha fet riure molt. Me'l vaig trobar un dia a Londres, a les dues de la matinada, amb un matalàs al carrer... Sí, sí. En tinc molts records, molts. Em va ensenyar moltes coses. Jo soc de Gràcia i parlava xava. Ell em va polir bastant. Pobret. Li va costar.

Després, el *Rebombori 2*. Era al Congrés de Cultura Catalana. Llavors, segur que hi va haver gent a qui no va agradar gaire, això del Congrés de Cultura Catalana. Que potser no feia falta. Que sí, que feia falta! Com ara. Com demà passat. Però ara... [mirant Àlex Broch] ens dirien «supremacistes», sí o no? Des d'allà... i des d'aquí!

Àlex Broch: El Congrés de Cultura Catalana és el programa de govern d'una nació quan encara no tenia govern.

Pepa Arenós: Exacte!

Àlex Broch: És la cosa més important que s'ha fet d'anàlisi i de reflexió de tots els sectors, de pensar com hauria de ser el país en aquell present i en el futur...

Pepa Arenós: ...i en el terreny cultural.

Àlex Broch: Crec que se n'ha fet un nou llibre.¹ M'ha agradat molt tot el que has dit, i en la meua última intervenció faré referència al que significa la construcció d'aquest moment en relació amb la crítica. Però recordem-ho: les vint-i-tantes seccions que configuraren el Congrés pensen i estableixen, davant del buit que existeix, què cal fer i com cal fer-ho per construir una nova societat. És el projecte, repeiteixo, d'un programa de govern total, quan encara no hi havia govern. Un camí a construir i seguir.

1. Àlex Broch es refereix al Simposi sobre el Congrés de Cultura Catalana, organitzat per la Fundació Congrés el juny de 2017, les actes del qual s'han aplegat a *El Congrés de Cultura Catalana. Història i balanç (1975-1977)*, amb edició de Marta Rovira Martínez (Catarroja: Editorial Afers, 2020).

Pepa Arenós: Bé. En l'apartat de cultura, hem tornat endarrere, perquè, si us hi fixeu, quan els partits parlen del seu programa electoral, la cultura és... allò que passa... Molts partits es pensen que, en tenir un pintor, un parell d'escriptors, un poeta i alguna actriu o actor, ja tenen la cultura. Això passava fins i tot al PSUC. El Jordi estava obsessionat a fer la política cultural, a fer propostes per la cultura, a través del marxisme i del PSUC. Li van fer cas, però després tot es va anar diluint... i la història va per una altra banda.

Ramon Aran: Gràcies, Pepa, per l'eloqüència que has posat a les teves paraules. Per acabar el primer bloc, tenim Judit Teixidor. Ella és filla de Jordi Teixidor i parlarà en nom de la família. És llicenciada en Filologia Clàssica, especialitzada en grec, i ha treballat en l'ensenyament secundari en centres com l'Institut Balmes, de Barcelona. En principi, com deveu haver llegit al programa, estava previst que qui intervingués fos Conxa Sagarra, la persona amb qui Jordi Teixidor va compartir tota una aventura escènica i vital des que es van conèixer a principis dels seixanta, mentre ell era a la mili i feia dissenys per a l'empresa de Conxa, Expo. Ens ha demanat que fos la Judit qui parlés en nom d'ella i de la família. La Conxa i el Jordi es casen el desembre de 1963, el mateix any en què emprenen plegats la incursió teatral d'El Camaleó, fundat pels germans Lucchetti, entre altres persones. Durant anys, utilitzaran el temps lliure que els queda després de la jornada laboral per assajar, discutir i oferir muntatges en zones de l'extraradi barceloní. Tota una vida plegats comporta també un coneixement exclusiu que només ens pot traslladar la família. Les alegries dels premis, els neguits per la falta d'oportunitats, la bogeria d'*El retaule del flautista* o els anys difícils del període democràtic. Una altra filla de Teixidor, Nura Teixidor, que també s'ha dedicat a les arts escèniques, va publicar una carta al diari *Ara* l'11 de setembre de 2011, titulada «L'espai de Benet i Jornet», en què demanava que les institucions públiques vetllessin per posar fi a l'oblit a què s'havia sotmès tota una generació: «Aquella va ser una fornada d'autors, creadors, teòrics i, sobretot, uns lluitadors que van treballar per la cultura i el teatre en català en moments molt difícils durant la dictadura, i amb la democràcia van

ser oblidats. Podria parlar del meu pare, Jordi Teixidor: va lluitar tant amb les seves obres com en l'àmbit de la política cultural com al carrer. En els últims anys de la seva vida va deixar d'escriure, desmoralitzat per l'abandonament a què se l'havia sotmès.» Quan vulgueu, Judit, teniu la paraula, i gràcies per l'esforç de ser aquí.

Judit Teixidor: Bé, havia de parlar la mare. Li va resultar molt aclaparador. Espero estar a l'altura. Quant a tot aquest oblit de què parlàveu, ara em venia al cap una frase que ell deia: «Per no guanyar unes eleccions, no guanyo ni les del Barça.» És clar que tenia la noció d'anar a contracorrent moltes vegades. Jo us volia parlar una mica de la trajectòria vital del «Teixi». Nosaltres li dèiem «Teixi». No volia que li diguéssim «pare». Ens va demanar «Jordi». Tampoc no ens agradava i vam començar a dir-li «Teixi». Em sembla que, a casa, tota la família li diem «Teixi» i no sé si algú se'n recorda, que es deia «Jordi». Ell ve d'una família benestant. La meva àvia tenia tintorereries i el meu avi era fill d'un metge. Però amb inquietuds. L'avi va lluitar al bàndol republicà i va marxar cap a l'exili. Després, el van seguir la dona i el Jordi, que ja havia nascut. Va néixer el 1939. Quantes coses no es van perdre, en aquest exili! Quantes vides, quanta gent... Ell, la infantesa, probablement. Il·lusions, somnis, projectes... Un estatus. No van recuperar-se'n mai.

Quan van tornar cap aquí, ell ja havia tornat, perquè els avis paters havien decidit que valia la pena que comencés a fer els estudis secundaris aquí, a Catalunya. Ell va anar al Liceu Francès a fer estudis de comerç, i els compaginava amb una activitat una mica més creativa, al Foment de les Arts Decoratives. Era una persona amb moltes inquietuds i li agradava molt dibuixar. De fet, a casa hi ha quadres de pintures seves. Vull dir que tenia aquesta inquietud cultural i creativa. Sempre ens explicaven que era una persona molt responsable. El germà gran de quatre. Sempre traient bones notes. Sempre estudiant molt. Sempre, molt responsable. Hiperresponsable. Potser, un nen que mai no va ser. Sempre, una mica adult. En tornar aquí, va estudiar comerç i, de seguida, es va haver de posar a treballar, com era habitual a l'època. Als catorze anys. Moltes vegades va treballar en empreses de publicitat. Va fer el servei militar i el compaginava amb la feina.

Enviava els dissenys, perquè ell treballava fent estands, per seguir guanyant un sou i poder col·laborar amb l'economia familiar.

Va ser en tornar del servei militar que va conèixer la Conxa, la mare, i que també va començar a entrar en contacte amb aquest món que el va captivar de seguida i que li va donar una raó més de lluita, perquè les inquietuds polítiques hi eren, com s'ha dit, i també aquestes inquietuds culturals. En el teatre va trobar el camí que el portava a les dues coses. Les primeres obres eren en castellà per arribar a quanta més gent millor. La vocació de tractar temes que moguessin les consciències suposo que els va portar, també, a començar a escriure's els textos per tractar allò que els vingués de gust, amb aquest to brechtia. I el Teixi va posar-s'hi amb una de les característiques que més li recordo: la disciplina, l'amor pel treball, l'esforç sense fi, el perfeccionisme, que tot sortís perfecte, que tot estigués ben fet. Era capaç d'emprendre qualsevol tipus de treball que es proposés amb una autoexigència i un esforç... Què necessitava per a una obra que volia fer en vers? Necessitava un diccionari de rimes? «Doncs, m'hi poso i en faig un.» Si li venia de gust d'aprendre a jugar a tennis, on veies un camp d'esbarzers més alts que tu, ell començava a fer un foradet i n'acabava sortint un camp de tennis. No havia agafat una raqueta en sa vida, però, de cop i volta, sabia jugar a tennis. Aquest era el Teixi: una persona amb moltes habilitats, però que sabia esforçar-se per portar-les a bon port. Sabia que l'excel·lència arriba amb treball; tenia obsessió perquè tot estigués com havia d'estar.

Bé. He fet un salt. Va arribar *El retaule del flautista*. Penso que, en la vida del Teixi, aquesta obra li va permetre viure d'això, que era prou difícil. Viure d'això volia dir un compromís amb el teatre. Va poder dedicar-s'hi. D'alguna manera, vam anar vivint, bé que la mare treballava no només per al teatre. Aquesta professionalització també va ser un compromís vital, cosa que fa encara més dolorós aquest oblit a què es va veure sotmès. Crec que el compromís tant amb la militància política com amb la militància artística i amb el teatre el va portar després a aquesta gran decepció. Aquest «la meua veu ja no s'escolta». La Nura ho ha escrit. Si no us fa res, llegiré, per acabar, aquest text:

Bàsicament, era un home apassionat, enamorat de la llengua i amb una capacitat de treball i tenacitat molt peculiars. Era capaç d'arribar al fons dels temes d'una manera gairebé obsessiva. Aquesta tenacitat, l'aplicava en molts àmbits de la seva vida; aprenia de manera autodidacta. Buscava sempre la perfecció com a resultat de la depuració de tot allò superflu. La senzillesa, l'austeritat, l'exactitud de les coses, de les paraules. Era autodidacta i creatiu. L'home dels mils oficis: pintor de parets, de quadres, fuster, electricista, empaperador, dibuixant, pagès, restaurador de tot tipus d'objectes, buscador de bolets, concertista d'acordió. Era un home de principis i així va ser fins que va morir. Mai no va cedir ni un mil·límetre en allò que ell considerava just i necessari, tot i que, a poc a poc, va anar abandonant els seus grans centres d'interès. Primer, la política; després, el teatre, i, finalment, escriure. El Teixi era una persona extremadament sensible, fràgil i reservada, i no sempre es percebia així. No es va sentir reconegut en molts moments de la seva trajectòria professional i va acabar abandonant. No va dir res. Senzillament, va deixar d'escriure. Res més. Silenci absolut.

Moltes gràcies.

Ramon Aran: Moltes gràcies, Judit, Nura, i al conjunt de la família, especialment a la Conxa. Sabem que no ha estat fàcil aquesta coincidència de dates, i per això us estem doblement agraïts. Encetem ara el segon bloc, que té com a eix reflexionar sobre la vigència de l'obra de Teixidor. Què creieu que segueix essent actual de la seva producció? Quina peça o conjunt de peces reivindicaríeu de cara a una nova posada en escena o a una nova publicació? Hi ha cap aspecte de la seva escriptura que us sembli encara interessant per als escriptors dramàtics d'avui en dia? En aquesta part, no tenim un ordre prefigurad, així que qui vulgui intervenir primer, que llanci la primera pedra.

Àlex Broch: Seguim l'ordre. A veure, la societat capitalista no ha canviat. Per tant, la descripció de la societat capitalista que hi ha en el teatre de Jordi Teixidor podria ser avui la mateixa. No sé si heu sentit la frase de l'Ayuso que ha dit que si l'ataquen o la consideren nazi, em sembla que ha dit, o feixista, està molt contenta perquè està a favor de

la història.² Per tant, el que en Jordi descriu i analitza en el seu teatre es manté. Aquest matí, en les sessions que hem pogut sentir, Gerard Vázquez ha recordat una frase de l'entrevista de *Pausa* [núm. 23, 2006] en què ell, el Jordi, reconeix el desànim, perquè no ha tingut, no recordo la frase exacta, perquè no ha tingut suport.

Ramon Aran: Va dir que havia rebut «absència de tracte».

Àlex Broch: «Absència de tracte». Però Eva Saumell, professora que ha analitzat el paper de la dona en el teatre de Teixidor dels vuitanta, ha dit que ella està introduint el coneixement del teatre de Teixidor als seus alumnes joves i que tots estan astorats. No ha anat més enllà. M'hauria agradat saber quina és la sorpresa que aquests alumnes manifesten. Per tant, els alumnes, avui, com a mínim manifesten una sorpresa. Aleshores, el que jo volia dir és que la literatura no és, diguem-ne, ni neutra ni innocent. Hi ha un debat, hi ha una lluita interior, i el conflicte entre generacions existeix i forma part del sistema literari. Això pot explicar aspectes que Jordi Coca també ha dit aquest matí, i, si tinguéssim temps, podríem anar més enllà del que és la confrontació entre una generació i la subsegüent. Així, quan parlem de recepció, podem parlar de recepció de present, de recepció i fixació històrica, i de futur. Sobre la recepció de present, és cert tot el que han dit, que ell ha pogut fer, en un moment determinat, marxa enrere perquè no ha sentit l'escalf ni prou suport a la seva obra. Però la literatura, com a acte d'afirmació que és, malauradament i sovint atorga, no ho oblidem, aquesta «absència de tracte» tant a ell com a molts escriptors! A la majoria. Per tant, aquesta també és una realitat que hem de saber: a vegades esperem més de la recepció de l'obra d'un escriptor que el que la societat, de per si, generalment dona i atorga.

2. La presidenta de la Comunitat de Madrid, Isabel Díaz Ayuso, havia declarat el prop passat 15 de març, en una entrevista a *El programa de AR*, de Telecinco, conduït per la periodista Ana Rosa Quintana, la següent neciesa: «fascista, este [insulto] es el mejor. Cuando te llaman "fascista", sabes que lo estás haciendo bien. Ese no tiene que fallar. [...] Estás en el lado bueno. En el lado bueno de la historia, digo.»

Com que aquesta recepció de present no sempre s'acompleix, potser és important tenir en compte com, quan i de quina manera es pot produir, quan es produeix, una recepció de futur. El que jo puc dir és que a mi m'ha tocat dirigir un *Diccionari* i també una nova *Història de la literatura catalana* (nou volums, 5.500 pàgines, i la col·laboració de setanta professors de totes les universitats catalanes). La pregunta que ara ens podem fer és: com queda o quedarà reflectit Jordi Teixidor en aquesta *Història*? Però no solament Jordi Teixidor. I llavors enllaço amb el que tu [Pepa Arenós] dius: és tota una generació que va lluitar a favor d'un canvi social en un sentit progressiu del canvi. En l'anterior *Història de la literatura catalana*, la de Riquer-Comas-Molas, en el capítol sobre «El realisme històric», és a dir, sobre una literatura compromesa amb la lluita anti-franquista, el teatre té una escassa presència i funció, quasi com el final del moviment. I, quan Castellet i Molas teoritzen sobre el realisme històric a la seva antologia *Poesia catalana del segle xx* (1963), ho fan sobre poesia. La presència, doncs, i el reconeixement del teatre polític d'aquests anys, on sens dubte cal incloure la primera i més brillant etapa del teatre de Jordi Teixidor, no ha trobat, encara, la certificació històrica de la seva vàlua, interès i importància. I jo penso que la té. Diria, i dic, molt més. Dins la literatura i els gèneres literaris que configuren el que la historiografia determina com a «realisme històric», el teatre, per sobre de la poesia i la novella, és l'aportació més important del realisme. Hi ha una generació teatral molt lligada a l'activisme del teatre independent i hi ha un partit, el PSUC, la qual cosa representa una dinamització de grup, que alimenta molt la combativitat ideològica i cultural d'aquells anys. La riquesa i la diversitat estètica i ideològica del teatre és àmplia i pren molts noms —«teatre realista», «teatre èpic», «teatre històric», «teatre document»— i, darrere de cada nom, hi ha una teoria, uns autors i unes obres. I, si sumes tota aquesta diversitat i articules la coherència que va tenir en el seu moment, entendrem per què puc dir i dic que el teatre va ser, dins el realisme històric, l'aportació més important que va produir la literatura catalana als anys setanta. I, en aquest teatre, Jordi Teixidor hi té i va tenir-hi un paper molt important. Potser aleshores no hi va haver una recepció en el present posterior

que ell va viure. Però, almenys, hi haurà una recepció històrica, que a ell segurament ja no el pot ajudar, però que pot tranquil·litzar i respondre a tots aquells que estimàvem en Jordi Teixidor, perquè la seva presència, juntament amb la dels seus companys i companyes de generació, queda i quedarà fixada en la importància que va tenir i té en la nova *Història de la literatura catalana*.

Andreu Martín: M'ha agradat molt. Jo hi afegiria una cosa. A partir del fet que havia de venir aquí, he recuperat la lectura d'una novel·la policíaca de Jordi Teixidor, de *Marro* (1988), i d'aquells contes, els *Cromos* (2000). Els dos llibres m'han donat una evolució de la literatura des d'aquells dies fins ara. Jo vaig néixer en aquell moment com a escriptor, i també com a escriptor de novel·la policíaca. Aquesta novel·la, *Marro*, té unes característiques que avui dia no té cap novel·la de sèrie policíaca. Ni podria tenir-les. Ni tan sols jo, com a lector, les acceptaria. Però, en aquell moment, tots estàvem aprenent el gènere. Hi ha tres elements en què vull incidir per fer una reflexió posterior.

Primer: el personatge, el protagonista d'una novel·la policíaca, s'havia de dir amb nom anglès. En aquella època, era impensable que la novel·la negra reproduís la realitat de Barcelona i, també, que fos en català. El primer que trenca una llança per això és el Manuel de Pedrolo; immediatament, el Jaume Fuster, amb *De mica en mica s'omple la pica*. Costava molt. Eren unes novel·les molt refrescants, perquè, de cop i volta, vèiem que podia haver-hi novel·la policíaca al passeig de Gràcia, però costava d'entendre que un assassí es digués «García». Com s'havia de dir «García»? Costava, fer l'esforç. I la prova és aquesta: el protagonista de *Marro* s'ha de dir amb nom anglès.

Segon: *Marro* és, absolutament, una estilització del gènere policíac a la manera dels nord-americans. El protagonista, l'Eddie, és detectiu, porta pistola... I és detectiu a la manera del Philip Marlowe, diríem. No hi havia l'aproximació a com podia ser un detectiu aquí, perquè era impensable que aquí hi hagués un detectiu privat.

I tercer: en l'estil literari que fa servir, hi havia una gran preocupació per l'argot. Se'n va parlar molt en aquella època, quan es van fer reedicions de les obres de Raymond Chandler. L'original anglès uti-

litza molt argot i, aquí, els traductors tractaven de fer-ne servir molt. Ens trobàvem que el català no tenia un argot adient perquè no s'havia fet servir. Perquè la policia i els delinqüents parlaven en castellà, i molts d'ells encara parlen en castellà. Però això no es pot dir. No pots posar-ho en una novel·la, perquè queda lleig. I llavors has d'inventar-te que parlen d'una manera especial, que és l'argot. Teixidor tenia una gran inventiva d'argot, perquè recorre a moltes paraules del caló gitano, però també a molta inventiva. És una cosa que també va fer el Jaume Fuster. Era creador de termes. Per exemple, com que els nord-americans parlaven d'allò que en castellà es traduïa com a «sábueso» per parlar d'un investigador, doncs el Jaume Fuster es va inventar «perdiguer». Que és una paraula que no fa servir ningú! Està absolutament fora de la realitat. Ell inventava paraules, i el Teixidor també. Què vull dir amb tot això? La reflexió és: que creatius eren! És a dir, dintre de les limitacions, com buscàvem nous horitzons i com de creatius ens posàvem!

Era una època en què la crítica anava molt més a fons que la crítica actual. La més intel·ligent que corre avui dia és la de «no m'ho crec». Quan surts de veure una pel·lícula de *Superman*, la gent diu: «No, no me la crec, aquesta.» No, és clar que no te la creus: és mentida. Aquesta reflexió, que la realitat supera la ficció, ja forma part de tothom, fins i tot d'escriptors. Si els escriptors mateixos diuen que la realitat supera la ficció, s'esforcen més a escriure realitat, que és avorridíssima i desordenada, que no pas ficció. En aquella època, volíem escriure ficció, volíem ser creatius, i és evident que el Jordi ho volia. Em marca la distància immensa entre el tipus de literatura que volíem fer llavors —amb quina estructura i amb quines ganes d'experimentació!— i la manca d'experimentació que hi ha en la literatura actual, en què tendim a portar-ho tot cap a aquest realisme lamentable.

Després, he llegit *Cromos*. M'ha recordat que el Jordi Bayona parlava sempre del fet que la gran novel·la policíaca era la que teníem a Barcelona durant els anys vint. Evidentment, el Jordi Teixidor recull aquesta història a *Cromos*. No puc deixar de dir que és probablement això —que jo tenia oblidat, tant el que deia el Jordi Bayona com els *Cromos* del Jordi— el que, evidentment, em va influir moltíssim per a escriure el meu *Cabaret Pompeya*. De sobte, del no-res se m'acut,

«perquè soc molt intel·ligent i tinc una idea collonuda que no se li ha acudit a ningú..., i faré una cosa del pistolerisme dels anys vint»... Evidentment, això venia del Jordi Teixidor i dels seus *Cromos*.

Pepa Arenós: Jo vull apuntar una cosa que lliga amb els autors —o sigui, amb el Jordi Teixidor i amb els seus companys generacionals—, i amb els actors, després. Tu has dit que eren creatius. Sí, eren creatius, però, a més a més, eren crítics. En aquella època, es va demostrar que, amb el canvi que hi va haver després de la mort de Franco, ser crític no estava ben vist. I ser anticapitalista ja era *tremendo*. I eren molt creatius i molt crítics. I això forma part de per què la majoria van quedar al calaix. Jo ho analitzo així. Probablement, estic equivocada. Pel que fa als actors, que eren molt rebels, també hi va haver un transvasament. De cop, vam deixar de treballar, la majoria, que anàvem fent, i van començar a treballar actors i actrius —bons actors i bones actrius— de comarques. Van començar a omplir els teatres, sobretot el Romea, que era el símbol del teatre de Convergència. Va ser el moment en què la majoria ens vam aixoplugar al doblatge, oi, Jaume [Comas]? Penso que aquesta «convergència» de coses té molt a veure amb la finalitat de molts autors, de la situació d'actors i actrius, cosa que s'ha anat arrossegant durant molt temps. Em sembla tenir present que fins i tot l'Espriu va quedar una mica arraconat. Tinc aquesta sensació. Molts autors van quedar molt arraconats. Era un fenomen ideològic, de partit. Ho sento, ho dic així, perquè és el que penso.

Ramon Aran: Bé, doncs, sembla que tanquem aquest bloc. Ara és el moment adequat per si algú del públic vol fer una pregunta als ponents o algun comentari.

Joan Bas: En primer lloc, gràcies a l'Ateneu i a la Secció de Teatre, al Jaume, per fer aquest acte, que crec que és necessari i convenient. Amb el Jordi Teixidor, hi he tingut relació, per la televisió, quan el Benet i Jornet era cap de dramàtics de Televisió Espanyola. Jo hi treballava. Bàsicament, només volia aportar una cosa. Tota la resta ho heu explicat molt bé i no cal afegir-hi res més. El Jordi va fer un mira-

cle, que és escriure *El retaule del flautista*. Durant tots aquests anys, des que es va estrenar, he tingut la sort de poder-lo muntar cinc vegades; potser me'n deixo alguna. Resulta que l'última vegada ha sigut just abans de la pandèmia, perquè el Casal de Sant Andreu —on havíem fet el Teatre del Nord de la Ciutat entre l'Ou Nou i el grup del [Alfred] Lucchetti, l'Ignasi Iglésies— ara feia cent anys. I vam fer altra vegada *El retaule del flautista*. Si us ho podeu creure, va tenir l'èxit que jo hi he vist sempre des del primer dia. És a dir, és un miracle. Frases com «si penses, penses, et fotré fora de la milícia», aplicades a coses que es desapareixen ara, quan van pel carrer sense pensar res... Vull dir que és una cosa que sembla impossible. El que diu el burgmestre, el que diuen els síndics quan parlen del capitalisme... explicat d'una manera que és com si s'expliqués per a criatures. Criatures que som tots. Aquesta vigència de l'obra, que avui en dia encara es pot muntar... Aquesta condensació d'explicar les coses més grans i més fortes i que ens copsen més a tots amb unes frases i paraules que, si te'n deixes una, ja no té sentit... És que és una cosa que jo no he tornat a veure en cap més obra. La prova és que, mentre no canviïn les coses, es continuarà fent, i la gent continua aplaudint als mateixos llocs.

O sigui, què ha canviat des del dia en què es va estrenar l'obra fins ara perquè tingui aquesta repercussió quan poses *El retaule del flautista* en escena? I mira que se n'han fet, de versions... Però les frases i les coses que s'hi diuen són una petita obra d'art que explica la situació, que no canvia. Tot el que heu explicat vosaltres està condensat allà dintre des del començament del Hans i la Frida fins que acaba. Aquesta és la meua aportació, perquè crec que val la pena reflexionar sobre què ha canviat veient *El retaule del flautista* i la vida que estem vivint. Res més, gràcies.

Ramon Aran: Moltes gràcies, Joan, per aquesta reflexió. Ens toca posar fi a l'acte. Per cloure'l, voldria tornar a agrair la bona voluntat de l'Ateneu, la presència de tots els que sou aquí i els que ens heu seguit des de casa, i la participació dels ponents. Com a colofó, si us sembla, donarem pas a un altre fragment de la gravació d'*El retaule del flautista* de TVE: l'epíleg en què intervé Ramon Teixidor com a Hans i Carme Molina com a Frida, juntament amb la cançó final del

telefilm que adaptava el «*Gospel-song* de la Resistència Passiva». Si encara us voleu esperar, quan acabi de sonar, com a punt final, escoltarem la cançó «Califa», escrita per Jordi Teixidor i Josep Maria Mainat per a l'espectacle *Mort de gana show*, de La Trinca, els membres de la qual ens han donat permís per reproduir-la. Els ho agraïm.

Aquesta taula ha estat un acte interessant i emotiu que posa fi al Simposi Jordi Teixidor i el teatre català contemporani, organitzat per l'Ateneu Barcelonès i l'Institut d'Estudis Catalans, amb el suport de l'Institut del Teatre, el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana i l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya. Vull aprofitar l'avinencesa per agrair al meu company en la coordinació, Francesc Foguet, la seva iniciativa, sense la qual aquest simposi no hauria estat una realitat. I només em queda tornar-ho a dir: gràcies, bona nit, i que això no sigui flor d'un dia.