

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 21

JORDI TEIXIDOR I EL TEATRE
CATALÀ CONTEMPORANI

Edició a cura de
RAMON ARAN i FRANCESC FOGUET

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
INSTITUT DEL TEATRE

Institut del Teatre | Edicions



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

21

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 21

JORDI TEIXIDOR I EL TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI

Edició a cura de
RAMON ARAN I FRANCESC FOGUET

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA



Institut
d'Estudis
Catalans



Institut del Teatre
Edicions

Simposi Jordi Teixidor i el Teatre Català Contemporani (2021 : En línia), autor
Jordi Teixidor i el teatre català contemporani. — Primera edició. —
(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 21)
Actes del Simposi Jordi Teixidor i el Teatre Català Contemporani celebrat, el 16 de
març de 2021, en línia des de l'Institut d'Estudis Catalans, excepte la taula rodona,
que tingué lloc presencialment a l'Ateneu Barcelonès. — Referències bibliogràfiques
ISBN 9788499656045 (Institut d'Estudis Catalans). —
ISBN 9788498039900 (Diputació de Barcelona)
I. Aran, Ramon, editor literari II. Foguet i Boreu, Francesc, 1971- editor literari
III. Societat Catalana de Llengua i Literatura, entitat editora
IV. Institut del Teatre (Barcelona, Catalunya), entitat editora V. Títol
VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 21
1. Teixidor, Jordi, 1939-2011 — Crítica i interpretació — Congressos.
2. Teatre català — S. XX — Història i crítica — Congressos.
82Teixidor, Jordi.09(063)
821.134.1-2^o19^o.09(063)

© dels autors de les ponències

© 2021, Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis
Catalans, i Institut del Teatre de Barcelona, per a aquesta edició

Primera edició: desembre del 2021

Compost per fotocomposició gama, s. l.

Imprès a Open Print, SL

ISBN (Institut d'Estudis Catalans): 978-84-9965-604-5

ISBN (Diputació de Barcelona): 978-84-9803-990-0

Dipòsit Legal: B 12346-2021



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

TAULA

<i>Presentació</i>	
RAMON ARAN i FRANCESC FOGUET	7
<i>Aquella jungla sentimental: records al voltant de Jordi Teixidor</i>	
GERARD VÀZQUEZ	17
<i>Jordi Teixidor, predicar en el desert</i>	
JORDI COCA	37
<i>Dones que habiten el teatre de Jordi Teixidor: un calidoscopi en femení</i>	
EVA SAUMELL I OLIVELLA	49
<i>Del text a l'espectacle: Jordi Teixidor sota la mirada de Xavier Fàbregas</i>	
AÏDA AYATS	65
<i>Aproximació a la recepció de l'obra de Jordi Teixidor al País Valencià</i>	
ISABEL MARCILLAS-PIQUER	89
<i>La recepció del teatre de Jordi Teixidor a les Illes</i>	
ANTONI NADAL	107
 Taula rodona	
<i>Teixidor, de prop</i>	117

PRESENTACIÓ

El 16 de març de 2021 va fer deu anys de la mort del dramaturg i escriptor Jordi Teixidor Martínez (Barcelona, 1939-2011). Arran d'aquesta efemèride, es va organitzar en aquella mateixa data el Simposi Jordi Teixidor i el teatre català contemporani, celebrat a l'Institut d'Estudis Catalans, en línia, i a l'Ateneu Barcelonès, presencialment. Disposar d'un simposi que revisés, de manera més o menys sistemàtica, una de les trajectòries més singulars del teatre català dels darrers cinquanta anys seria ben ordinari en un país avançat en el tractament i la consideració del passat i el patrimoni culturals més contemporanis. No obstant això, no hi havia cap previsió oficial de remembrança del cèlebre autor d'*El retaule del flautista* en els organismes de la Generalitat de Catalunya que, anualment, decideixen els noms que cal o no cal recordar —o fossilitzar. Per fortuna, tant la Societat Catalana de Llengua i Literatura (filial de l'IEC) com l'Ateneu Barcelonès van creure des del primer dia en aquesta iniciativa acadèmica i de testimoniatge d'un dels capdavaners de l'anomenada «generació dels premis Sagarra», guardó que el 1968 va situar en el primer pla tant Teixidor com, de retruc, l'obra que li faria un lloc en la història literària.

Enguany també es commemorava —o millor: s'hauria hagut de commemorar— el cinquantè aniversari d'*El retaule del flautista* del CAPSA. És normal que s'insisteixi, adés i ara, en aquesta peça. És difícil, tot i que potser no impossible, trobar en la postguerra un muntatge en català que sobrepassés les 1.000 representacions consecutives, tal com va succeir en la reestrena, el 1971, al teatre dirigit per Pau Garsaball, que hi actuava com a burgmestre Schmid, en una direcció signada per Feliu Formosa, amb un elenc que recollia una gran part dels elements de l'estrena, el 1970, a càrrec del GTI i El Camaleó. La condició de «clàssic» d'*El retaule del flautista* és, avui en dia, un fet

popular. O ho hauria de ser. Si bé l'*opera magna* de Teixidor es va propagar primer entre els grups de teatre independent de l'Estat espanyol, després s'ha infiltrat sense interrupcions en els circuits de teatre amateur de Catalunya i de les Illes, fins a esdevenir part del repertori habitual.

Això no justifica, tanmateix, el silenci i la desatenció envers la resta de la seva producció. No es pot oblidar que *El retaule del flautista* no és sinó una de la desena de peces que Teixidor va arribar a publicar, obres inèdites a banda. Amb la necessitat de no repetir-se, de no replicar la fórmula —si és que en tenia alguna— que li havia brindat l'èxit, cada nova obra basteix un llistó diferent, un repte dramàtic inexplorat que permet reconstruir la coherència global de la seva escriptura, sense que les branques semblin simples negatius. El tronc, però, roman força inesqueixable: una poètica esperonada pel desig d'incidir en els grans debats sociopolítics del seu present. Així, tant el xoc —sovint fracassat— dels individus units coralment contra les estructures —propri de les primeres peces donades a conèixer, que traspuen una petja brechtiana força marcada— com l'anorreament i la desintegració del subjecte que explora a partir de la dècada de 1980, s'aferren a una visió del món profundament condicionada pel materialisme històric. Aquestes dues aproximacions es fondrien en l'intent, probablement fallit, de bastir una tragèdia contemporània en el rumb posterior a la desintegració de *Residuals* (1988). Sigui com vulgui, pensem que fer un simposi reduït a *El retaule del flautista* hauria perpetuat l'estigma que el persegueix: la condició de ser autor d'una sola obra. Naturalment, en les diverses contribucions recollides hi ha referències recurrents a *El retaule del flautista*, com no podia ser d'altra manera. Però també a *La jungla sentimental*, *Dispara, Flanagan!*, *Rebombari 2*, *El drama de les Camèlies*, *David, rei*, *Residuals...*

Era necessària, ben mirat, una monografia que sistematitzés en bona mesura la trajectòria de Teixidor, per una raó molt bàsica: fins ara no existia. Calia resseguir-ne les passes en els pròlegs que precedeixen les obres —sovint deguts a l'acidesa lúcida de Jaume Melendres—, o bé en comentaris inserits en panorames o estudis acadèmics sobre el període del teatre català comprès entre el tardofranquisme i la renovació «democràtica». És natural que, essent un primer balanç de

la significació de Teixidor, quedessin aspectes per explorar. Així, es va decidir que els investigadors se centressin en la producció dramàtica original, cosa que reclama futures recerques al voltant de les obres narratives i assagístiques, com també de la seva incursió en el guionatge televisiu, en la composició de cançons per a cantautors, o en la traducció i adaptació tant de peces teatrals com narratives, si més no. Una de les facetes que també s'haurà d'abordar en el futur és el de la militància política de Teixidor dins del PSUC. Aquesta miscel·lània es proposa, en definitiva, començar a revertir la manca de materials d'estudi sobre un dels autors del repertori del teatre independent. A partir d'aquest moment, es podran fer més recerques sectorials que ponderin els punts de contacte d'una aventura intel·lectual prou polièdrica perquè no sigui reduïda a la farsa èpica de Pimburg.

El present volum s'hauria d'incloure en un procés de revisió i recuperació de la dramaturgia dels autors enquadrats en la renovació —o revolució— del teatre independent. A més dels nombrosos estudis al voltant de l'obra de Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Benet i Jornet o els germans Rodolf i Josep Lluís Sirera, la resta de trajectòries han quedat submergides dins del magma general del moviment independent, gairebé com a dada exclusiva de l'arqueologia historiogràfica. Aquest fet col·lideix amb la naturalesa col·lectiva, generacional, del nou teatre català que s'enceta amb força als anys seixanta, en el qual els grups i els autors, sovint, formen un aliatge indissociable. En certa manera, s'ha començat a atenuar l'amnèsia amb iniciatives més o menys recents com la dedicada a Jaume Melendres a *Estudis Escènics* (2010), l'estudi de Carles Cabrera sobre el dramaturg Alexandre Ballester (Lleonard Muntaner, 2012), l'extensa biografia de Xavier Romeu a càrrec de Maria Conca i Josep Guia (Edicions El Jonc, 2018) o l'edició del monumental *Teatre complet* de Manuel Molins (Alfons el Magnànim, 2019), entre altres.

Jordi Teixidor i el teatre català contemporani recull tant les ponències i les comunicacions acadèmiques que es van oferir a l'IEC com la taula rodona celebrada a l'Ateneu Barcelonès, totes en el marc del simposi. Una mescla, doncs, del rigor de l'anàlisi i el testimoniatge més personal. La secció acadèmica va englobar dues ponències i quatre comunicacions. Tant la ponència inaugural de Gerard Vázquez

com la de Jordi Coca esbossen un retrat panoràmic de la figura i l'obra de Teixidor, des de pressupòsits distints: més cordial, el primer; més sociològic i estéticoideològic, el segon. Per la seva banda, la comunicació d'Eva Saumell va posar el focus en un ampli espectre de peces utilitzant la metodologia crítica dels estudis de gènere. A continuació, Aïda Ayats, Isabel Marcillas i Antoni Nadal van resseguir la recepció de l'obra teixidoriana. Mentre que Ayats se centra en el crític més influent del teatre independent, Xavier Fàbregas, Marcillas i Nadal delimiten el pas discontinu del dramaturg pel País Valencià i les Illes, respectivament. Cal afegir-hi, també, el complement testimonial de la taula rodona a l'Ateneu Barcelonès, amb la participació de perfils diversos: Pepa Arenós, actriu i militant històrica del PSUC; Àlex Broch, crític i estudiós de la literatura; Andreu Martín, novel·lista, i Judit Teixidor, professora de grec i filla del dramaturg. En conjunt, recerques i testimonis —que avui posem a l'abast del lector— amb un horitzó prou general per comprendre millor la figura i l'obra de Teixidor.

El dramaturg Gerard Vázquez, una de les persones que va arribar a conèixer més l'autor, a «Aquella *jungla sentimental*: records al voltant de Jordi Teixidor», fa història en primera persona, bo i traçant la relació intensa i rica d'experiències des que va entrar en contacte amb Teixidor a la segona meitat de la dècada de 1990. Tot i la lògica simpatia per algú a qui va considerar un bon amic, i malgrat que Vázquez afirma que no pretén endinsar-se en «cap jungla filològica», el cert és que analitza lúcidament, ben sovint desvetllant-ne aspectes inaudits, tot un seguit de peces que l'han marcat: des de l'epifania de *La jungla sentimental*, passant per la parada obligatòria d'*El retaule del flautista*, fins al projecte inherent d'una peça tràgica com *Führer*. La història personal de Vázquez, en relació amb l'obra teixidoriana, hi és molt present, des del record nebulós del visionat d'un muntatge escolar d'*El retaule del flautista* quan tenia tretze anys. És rellevant el que conta a propòsit de l'escriptura compartida de *Sota la capa del cel* (2002), de la qual detalla el procés de confecció. Vázquez també remet a fragments de converses per il·lustrar els propòsits o els pensaments de Teixidor. Així, recorda la màxima que el dramaturg tenia sovint a punt, presa de Bertolt Brecht, a l'hora d'encarar la necessitat d'aplicar polítiques teatrals coherents i de coordinació del gremi: «Els proble-

mes del teatre no es resolen fent teatre.» Un dels propòsits de l'article és, en suma, reivindicar Teixidor com un escriptor vàlid més enllà d'*El retaule del flautista*, d'aquells que «a cada text revelen una superació o, com a mínim, una evolució respecte de l'anterior».

Al seu torn, l'aproximació de Jordi Coca, «Jordi Teixidor, predicar en el desert», intenta discernir, com suggereix el títol, els processos pels quals l'autor va passar de disposar d'un públic molt ampli, massiu, el que va aplegar *El retaule del flautista* al CAPSA, a esdevenir «minoritari». La tesi de Coca és que el públic que havia acompanyat les propostes dramàtiques del teatre èpic va anar diluint-se fins a desaparèixer en el tombant de l'anomenada «Transició». Reivindicant les nocions d'*El teatre contemporani* de Ricard Salvat, Coca esgrimeix, entre altres raons, una anomalia de fons: la falta d'una «xarxa de seguretat d'una veritable tradició escènica que fos operativa», sense la qual públic i dramaturg no comparteixen els codis de reconeixement necessaris. A més de traçar un perfil general de peces com la trilogia èpica d'*El retaule del flautista*, *La jungla sentimental* i *Dispara, Flanagan!*, o la posterior *Magnus*, reserva una secció per a *Residuals*, que considera «una excepció» dins del corpus per la renúncia que professa del «concepte lukacià de totalitat». Tot i això, apel·lant a la «totalitat humana» de João Cabral de Melo, procura revertir la perspectiva que *Residuals*, una obra fragmentària, sigui, per a un escriptor marxista, simplement «un error».

«Dones que habiten el teatre de Jordi Teixidor: un calidoscopi en femení», a cura d'Eva Saumell, és una anàlisi minuciosa, amb «ulleres liles», centrada en la dissecció de «les opressions i les violències» que envolten els personatges femenins protagonistes de la «trilogia» central de peces teixidorianes dels anys vuitanta: *El drama de les Camèlies* (1980), *David, rei* (1985) i *Residuals* (1988). Els diversos arquetipus femenins —en edat, classe social, atributs i comportament—, sintetitzats en la Carlota d'*El drama de les Camèlies*, l'Assumpta i l'Helena de *David, rei* —que Saumell vincula amb *La casa de Bernarda Alba*— i la Senyora V de *Residuals*, són tractats seguint la perspectiva feminista de Kathleen Barry, Erika Bornay, Silvia Federici o la visió indígena de Montserrat Roig, entre altres. Alhora, Saumell relaciona els tòpics que els són associats amb la imatge projectada en al-

tres figures femenines de *La jungla sentimental* (1973) o *La ceba* (1986). Al capdavant, incideix especialment en la construcció i tractament de l'estatus social que atorga la sexualitat, per la qual cosa, a més d'establir tipologies d'edats, examina els anorreaments de la vellesa en les identitats de la dona, fortament cosificada en l'escala de valors de la societat heteropatriarcal de l'univers de Teixidor.

Dins de l'apartat de recepció, Aïda Ayats presenta l'estudi «Del text a l'espectacle: Jordi Teixidor sota la mirada de Xavier Fàbregas», en què ressegueix l'acolliment de les obres del dramaturg a càrrec del crític capdavanter del teatre independent, entre la nota que presenta públicament el grup El Camaleó a *Canigó* (1966) fins als darrers textos, poc abans de la seva mort, que es produeix el setembre de 1985. Vint anys, doncs, que permeten dilucidar la lenta però constant evolució de la poètica de Teixidor cap a noves formes despreses de l'òptica supraestructural inherent en obres com *El retaule del flautista*. L'anàlisi permet constatar la progressiva tebior de Fàbregas envers les creacions posteriors a aquesta peça, però, sobretot, n'assenyala la inversió de valors a l'hora d'exercir la crítica. Així, el buidatge de les notes inèdites del Fons Xavier Fàbregas de la Biblioteca de Montserrat mostra el seu mètode de treball i la gradual prioritització del fenomen espectacular per sobre del valor literari, cosa que origina disparitat d'opinions entre la lectura del text i la visió del muntatge resultant.

A continuació, Isabel Marcillas traça una «Aproximació a la recepció de l'obra de Jordi Teixidor al País Valencià», que adverteix que és més aviat escassa, focalitzada en les diverses versions d'*El retaule del flautista* que grups com La Castanya de Pego i La Cazuela d'Alcoi —en català— o Jácara d'Alacant —en castellà— van confegir entre 1972 i 1982. N'ofereix dades i informacions de primera mà dels promotors. Alhora, el seu estudi proporciona materials hemerogràfics que situen i valoren aquestes representacions, en un context, com remarquen Rodolf Sirera, Manuel Molins i Ramon X. Rosselló, força determinat per la diglòssia i la bilingüïtzació del públic, i per la precària circulació dramàtica entre el Principat i el País Valencià. Així mateix, Marcillas aporta documentació sobre el muntatge d'*Un féretro para Arturo* a càrrec de Pequeño Teatro de Valencia el 1974, en una adaptació que allargava considerablement l'original. La diagnosi de

Marcillas és clara: després de la posada en escena de *Ratas y rateros*, de Jácara, no sembla que hi hagi cap nou retrobament de Teixidor al País Valencià més enllà de la concessió, el 1987, del premi Ciutat de València Eduard Escalante per *La ceba*. Això es deu, en part, a la discontinuïtat de la generació d'autors del teatre independent, gairebé absents de les programacions estables de Catalunya a partir, sobretot, de la dècada de 1980.

Completant la radiografia de l'extensió social de Teixidor als Països Catalans —si bé caldria ampliar-la en futures avinenteses als circuits comarcals catalans, Andorra, la Franja, la Catalunya Nord i l'Alguer—, Antoni Nadal centra el focus en «La recepció del teatre de Jordi Teixidor a les Illes», marcada, com al País Valencià, gairebé exclusivament per *El retaule del flautista*. Com a punt de partida, Nadal concep la gira a Mallorca de la companyia del CAPSA de Pau Garsaball, el 1972, com a inflexió en l'intercanvi d'obres entre els territoris insulars i el Principat i el País Valencià, fins llavors pràcticament inexistents. Escorcolla també l'empremta que van deixar els muntatges d'*El retaule del flautista* estrenats a Manacor (1973) i Mallorca i Eivissa (1976). Es refereix, a més, a la introducció de Teixidor a les Illes, dins del marc del Festival de Teatro Universitario de Palma, amb *Un féretro para Arturo* (1969). Entre altres qüestions, Nadal quantifica amb detall l'arrelament popular d'*El retaule del flautista* en els teixits escolars i amateurs de les Illes dels anys vuitanta ençà.

Per acabar, la taula rodona «Teixidor, de prop» brinda visions complementàries lligades als encreuaments biogràfics dels participants amb Jordi Teixidor. Així, Àlex Broch perfila la trajectòria del dramaturg des d'*El retaule del flautista* —sobre la qual recorda les circumstàncies que van originar l'estudi que hi dedica el 1973— fins a la publicació de peces com *David, rei* (1986), la segona edició de *La ceba* (1997) o *Führer* (2001), que ell mateix promou ja sigui com a prologuista o com a editor. Per la seva banda, entre altres aspectes, el novel·lista Andreu Martín rememora la seva participació en l'estrena d'*El retaule del flautista* a l'Aliança del Poble Nou, i també fixa el context i les motivacions que van originar dues obres narratives de gènere negre de Teixidor: la novel·la *Marro* (1988) i el recull *Cromos* (2000). Amb un enfocament molt crític, Pepa Arenós traça algunes de

les raons que, segons el seu parer, van provocar un cert apartament de Teixidor i altres dramaturgs d'esquerres dels mitjans escènics de la democràcia. Té un nom per a aquest conjunt d'autors: «calaix», a causa de l'elevat nombre d'obres inèdites acumulades davant de les dificultats d'estrenar. De més a més, tot revisitant *La jungla sentimental* —en la qual va interpretar el personatge femení protagonista—, aprofita per assenyalar algunes particularitats de la llengua literària de Teixidor. En darrer terme, Judit Teixidor trasllada el retrat íntim de l'escriptor, elaborat juntament amb la seva mare, Conxa Sagarra, i la seva germana, Nura Teixidor. Entre altres atributs que associen al pare i al marit, en destaquen el caràcter obsessivament metòdic i la pulsíó d'aprendre, cosa que compensa la formació autodidacta. No obstant això, també retraten el progressiu desencís de Teixidor davant de la manca d'interès pel seu teatre, una visió que també comparteix Gerard Vázquez en la ponència inaugural.

Aprofitem l'avinentesa per agrair novament l'impuls de les entitats organitzadores del simposi, la Societat Catalana de Llengua i Literatura i l'Ateneu Barcelonès, com també la col·laboració de l'Institut del Teatre, en qualitat de coeditor d'aquest volum. Volem traslladar així mateix els nostres agraiments a la resta d'agents implicats en la celebració de la trobada: l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya i el Departament de Filologia Catalana de la UAB, especialment a Magda Alemany, que ha estat un suport constant en tota aquesta aventura. A més, volem donar les gràcies als ponents i autors d'aquest volum, sense els quals el simposi i el llibre resultant no haurien estat possibles. La seva aportació complementa l'actualització de la figura i l'obra de Teixidor iniciada el 2019 amb la recuperació antològica de tres peces (*La jungla sentimental*, *El drama de les Camèlies* i *El pati*), dins de la col·lecció digital «Repertori Teatral Català», de l'Institut del Teatre. Segueix mancant, però, l'edició completa del seu teatre, cosa que ens permetria valorar amb prou exactitud els meandres i les arestes d'una escriptura que roman, en excessiva proporció, inèdita.

En darrer terme, volem dedicar aquest llibre a Conxa Sagarra Fenech (1944-2021), vídua de Jordi Teixidor, preservadora de la seva memòria, lluitadora infatigable, tant al seu costat, en el decurs de les

primeres bregues d'El Camaleó, com en un teló de fons, pilar emocional i suport en temps difícils, mentre Teixidor s'abocava a la professionalització com a dramaturg, no sempre amb la fortuna necessària. Són moltes les experiències compartides, com els anys plegats de militància clandestina —i, després, oficial— al PSUC. Conxa Sagarra ens va deixar el 19 de maig, al cap de dos mesos de recordar, en el simposi, el seu company de viatge. Sense avisar, com ell, sobtadament. La tristesa per la desaparició d'un caràcter vital com pocs ens commina a oferir aquest volum com a ofrena i reconeixement a la qui fou Vilatana 1a d'*El retaule del flautista*.

RAMON ARAN i FRANCESC FOGUET

AQUELLA JUNGLA SENTIMENTAL:
RECORDS AL VOLTANT DE JORDI TEIXIDOR

GERARD VÀZQUEZ

Dramaturg

Ara deu fer un parell d'anys, cercava documentació sobre l'exili al final de la Guerra Civil per a un espectacle de radioteatre que estava preparant. En un recull d'efemèrides hi vaig trobar que el 16 de juliol de 1939 es va celebrar a París la Conferència Internacional d'Ajuda als Refugiats Espanyols (CIARE). Per alguna raó, aquella data em va resultar coneguda, però no acabava de recordar per què. A força de donar-hi voltes, al cap d'uns dies hi vaig caure: aquell mateix dia havia nascut a Barcelona en Jordi Teixidor Martínez, amic, col·lega i mestre. No deixa de ser una curiosa coincidència que aquella conferència de París, organitzada per ajudar els refugiats que havien sortit cap a França un cop acabada la Guerra Civil, se celebrés el mateix dia del naixement del Jordi, la família del qual també va exiliar-se al país veí —el pare i la mare, el 1939; el fill, el 1942. Potser en la relació de persones a les quals la CIARE pretenia ajudar també hi van ser. Però tot això són dades que es poden trobar fàcilment als llibres o a internet, i aquí es tracta de parlar de records relacionats amb el Jordi que, ara per ara, i espero que per sempre, es troben a la meva memòria.

Crec recordar que el primer cop que vaig sentir el nom del Jordi va ser a l'escola. O millor: hauria de dir el primer cop que el vaig llegir. I no va ser per haver hagut de llegir *El retaule del flautista* (1970), això encara no havia arribat com a lectura del pla d'estudis.¹ Parlo de l'any 1972 o 1973. He dit que ho crec recordar, perquè aquest record és tan difús que gairebé és un misteri. Un grup de teatre, d'aficionats segurament, va venir a l'escola a fer una representació teatral, i jo juraria que

1. Estrenada a l'Aliança del Poble Nou el 1970 per la companyia El Camaleó / GTI, amb direcció de Jordi Teixidor. Reestrenada al Teatre CAPSA el 1971, per la Companyia Garsaball, amb direcció de Feliu Formosa.

l'obra que hi vaig veure va ser *El retaule del flautista*. Com queestic força segur d'haver vist aquesta obra als 13 o 14 anys, això vol dir que devia ser en aquella ocasió. Si va ser així, aquell va ser el primer cop que vaig llegir el nom de Jordi Teixidor, el qual apareixia sota el títol, en el cartell anunciador. He tractat d'esclarir el misteri buscant-ne informació, però no he tingut èxit. Conservo només alguns flaixos d'aquell dia: assegut a la butaca del saló d'actes de l'escola, entre els meus companys de classe; l'excitació que suposava assistir a una activitat gens habitual, i algunes imatges boiroses de la funció. Podria afegir ara que em va agradar molt i em va deixar una impressió duradora, però, sincerament, això no ho recordo. En canvi, això és exactament el que va passar en una altra ocasió, i aquesta la recordo molt bé.

A final de 1975, jo tenia setze anys, estava fent el Curs d'Orientació Universitària (COU) i havia començat a fer teatre en un grup amateur, una activitat que vaig continuar fent durant molt temps. A banda d'això, feia un mes que s'havia produït un fet molt important: Franco havia mort. I l'esdeveniment havia arribat acompanyat d'un altre fet també força remarcable, si més no per a nosaltres, els alumnes: ens va proporcionar uns quants dies sense classe. Diguem que aleshores el teatre ja havia entrat tímidament en la meua vida i passava moltes estones llegint obres que em procurava a la biblioteca o que comprava en una o altra llibreria. Les escapades a la Llibreria Millà del carrer de Sant Pau a la recerca de textos eren molt freqüents. No tan freqüents, però, eren les sortides al teatre: només quan la solvència de la butxaca m'ho permetia. Les vacances de Nadal eren unes dates propícies per quedar amb alguns amics o companys de classe i fer alguna sortida, com ara anar a veure una obra de teatre. I això és el que vam fer durant les vacances d'aquell any. No sé de qui va ser la idea, potser meua, d'anar a la Sala Villarroel, «la Villarroel», com l'anomenàvem, a veure una obra que s'hi havia estrenat feia poc. El títol: *La jungla sentimental* (1975).² L'autor: Jordi Teixidor. La direcció era de Josep Anton Codina. He de confessar que, en aquell moment, no vaig reco-

2. Estrenada al Teatre de la Passió d'Esparreguera el 9 de novembre de 1975, per la companyia La Roda, dirigida per Josep Anton Codina. Reposada a la Sala Villarroel a partir del 12 de desembre del mateix any.

nèixer que l'autor era el mateix d'aquella altra obra que suposadament havia vist a l'escola dos o tres anys enrere. L'experiència va ser total, un veritable sotrac del tot estimulant, una impressió generadora de moltes coses: em confirmava que el teatre era quelcom meravellós, que m'agradava i m'omplia, que volia continuar fent teatre, llegint teatre i veient teatre. Allò d'escriure teatre arribaria més endavant.

A partir d'aquell dia, vaig passar unes quantes setmanes en què, en qualsevol ocasió, a propòsit de qualsevol cosa, parlava d'alguna escena de l'obra o esmentava «el Tigre», el malnom del personatge protagonista. «El Tigre» per aquí, «el Tigre» per allà...! Suposo que vaig acabar fent-me molt pesat. Molts anys més tard, quan ja coneixia personalment el Jordi, li vaig explicar tot el —fent servir un altre dels seus títols— rebombori interior que em va provocar la recepció de la seva obra. Ell no va dir res, però, pel seu aspecte, era evident que ho escoltava molt complagut.

No és aquest el moment d'analitzar ni valorar les virtuts de l'obra, ni tampoc de discutir si és o no una de les millors obres del Jordi. Només diré que *La jungla sentimental* sempre ha estat una obra per la qual he sentit —i sento— molt d'afecte i admiració, i m'atreviria a afegir gratitud. Perquè, a banda del que he explicat, de *La jungla sentimental* vaig anar a parar, d'una manera natural, al teatre de Brecht, de qui a partir d'aleshores m'ho vaig llegir tot: teatre, poesia, narrativa, a més d'un munt de biografies, assaigs, i tot el que anava caient a les meves mans. Brecht és probablement l'autor de qui més he llegit. Però no escric aquí per parlar de mi, encara que fer-ho indirectament sigui inevitable, sinó del Jordi i dels meus records al voltant d'ell. Records que van i venen, sovint fragmentats: els llocs es confonen, a voltes les dates se'm resisteixen, són difícils de precisar, tot es barreja en una mena de jungla de la memòria, que també és sentimental. De tota manera, miro d'establir un ordre que, si no ha de ser cronològic, tracto que, si més no, sigui lògic, simplement.

Vaig conèixer personalment el Jordi en un acte, no sé dir amb motiu de què, que es va fer a la seu de l'SGAE. Devia ser a la segona meitat de la dècada dels 1990. En acabat, vaig anar a trobar-lo i m'hi vaig presentar. Al capdavant, era Jordi Teixidor, l'autor de *La jungla sentimental*, i era allà, a l'abast. Per res del món podia perdre aquella

oportunitat. Així que m'hi vaig atansar i li vaig dir: «Hola, soc en tal, soc dramaturg.» Segurament, era una mica pretensió per part meva presentar-me com a dramaturg, però aleshores jo ja me'n considerava. Ara que explico aquella autopresentació, me'n ve a la memòria una altra que havia fet poc abans, i exactament igual, a Madrid, davant d'un conegudíssim periodista i crític teatral ja traspasat. Amb l'encaixada de mans vaig rebre dues coses: una mirada des del pedestal i una rialleta sorneguera i condescendent. Amb el Jordi, en canvi, va ser tot el contrari: el primer que vaig rebre va ser una mostra de respecte. Va ser molt amable i de seguida es va interessar pel que estava escrivint. Jo no pretenia parlar de mi, jo volia parlar d'ell, li volia parlar de *La jungla sentimental*, però se'm va avançar i va començar a preguntar-me, ell a mi. En aquella ocasió, no hi va haver temps per a més.

Més endavant, vaig coincidir amb ell en una reunió d'autors i autors que s'havia convocat per mirar de tirar endavant una associació catalana de dramaturgia. A la reunió no ens vam posar d'acord, i la constitució de l'associació no va tirar endavant. Escriure teatre, ja se sap, és una feina molt sovint solitària, i tot això; el cas és que no hi havia gaire voluntat ni prou ganes. I aquell no va ser l'últim intent de consolidar una associació que aplegués els dramaturgs i les dramaturgues de Catalunya; després n'hi ha hagut d'altres, tots amb el mateix resultat. A la reunió, el Jordi, atès que la cosa no quallava, va proposar com a alternativa que ens féssim socis de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC) i hi demanéssim de crear una secció de teatre. La secció es va crear, però els qui ens hi vam apuntar vam ser més aviat pocs. En sortir de la reunió, vaig parlar amb el Jordi una bona estona, de teatre i sobretot de la situació dels dramaturgs aleshores. Durant aquella conversa, va ser el primer cop que li vaig sentir dir una afirmació d'inspiració brechtiana que després em va repetir algunes vegades i que ja havia deixat escrita en algun article: «Els problemes del teatre no es resolen fent teatre.» Va ser la primera de les moltes converses que tindríem a partir d'aquell dia.

Amb el Jordi havíem comentat algun cop que seria interessant d'escriure una obra a quatre mans, però la cosa no havia passat mai d'un simple comentari. Tanmateix, el 2002 es va commemorar el mil·lenari del Monestir de Sant Cugat i els organitzadors van decidir que,

entre els actes que es programarien, es faria un espectacle de nova factura al voltant de la celebració. No recordo amb precisió com va anar, el cas és que al Jordi li van fer l'encàrrec d'escriure l'obra en qüestió. I aquí es va posar en relleu un tret del seu caràcter: la seva generositat. Va proposar als organitzadors que l'obra l'escrivíssim plegats; no hi van posar cap entrebanc, tot al contrari. Allò, a més a més, com he dit, de ser una mostra de generositat, em va permetre viure de prop la seva manera de treballar, el seu procés creatiu. De bon començament, per respecte al seu prestigi i a la seva experiència, em vaig disposar a seguir incondicionalment les seves pautes, però ell, d'una manera implícita, sempre s'ho feia venir bé per reconduir la feina en termes d'igualtat en la presa de decisions: totes les opinions mereixien ser estudiades i incorporades, si suposaven el benefici de l'obra.

El tema que tractaríem al text seria el fet històric de la concessió de la butlla papal al monestir l'any 1002. Mentre elaboràvem en detall l'argument, vam consultar l'historiador Domènec Miquel per amarar-nos dels fets i del context. Ell ens assessorava també si quèiem en algun error històric. Amb les dades històriques que eren conegudes vam ser molt respectuosos, però amb allò que no se sabia ens vam prendre, legítimament, un munt de llicències artístiques. Un cop l'argument va estar embastat i vam tenir clara la construcció dels personatges, vam planificar l'escriptura de la manera següent: cadascú escriuria la meitat de l'obra; un s'encarregaria d'escriure unes escenes, i l'altre, la resta, no necessàriament alternes. Així, totes, tret d'una que vam escriure a mitges. De passada, vam acordar que no desvetllaríem quines escenes havia escrit cadascú, i ni ell ni jo vam donar mai pistes sobre aquest punt. Suposo que algú prou competent en filologia ho podria esbrinar sense gaires dificultats. Un cop un dels dos escrivia l'escena que li pertocava, l'enviava a l'altre, aquest la revisava i, a la reunió següent, proposava els canvis o els retocs que li semblaven adients, els quals es discutien i s'incorporaven, o no, al text. Al llarg d'aquella feina conjunta, vaig poder comprovar la facilitat que el Jordi tenia per escriure diàlegs gràcies al seu domini del llenguatge, ja fos en un registre col·loquial o en un altre de més retòric. I també que escrivia amb molta fluïdesa: en molt poc temps podia tenir enllestida una

primera versió de l'escena que li tocava. Jo, que soc d'escriptura més aviat lenta, havia d'esforçar-me per seguir-li el ritme.

Faig un incís a propòsit d'això. Vaig tenir una altra ocasió de comprovar aquella facilitat de què he parlat. L'any següent, el 2003, l'Associació de Autores de Teatro va organitzar a Barcelona la Tercera Marató de Monòlegs: quaranta monòlegs curts, vint d'autors catalans i vint d'autors de fora de Catalunya, llegits en una llarga sessió per quaranta actors i actrius que es va dur a terme al Mercat de les Flors. Entre els autors convidats a participar-hi aportant un monòleg a la marató, hi érem el Jordi i jo mateix. No feia gaires dies que ens havien fet l'encàrrec, i encara quedaven algunes setmanes de termini per lliurar-lo, quan vaig parlar per telèfon amb el Jordi. «Què, Jordi, com portes el monòleg?» «El monòleg? Ja el tinc fet.» I jo amb prou feines tenia escrites les primeres dues frases! La peça que ell havia escrit és un text satíric, de contingut polític. El seu títol, *Conyo!* (2003), no podia ser més expressiu.

Parlant de títols, i tornant al Mil·lenari del Monestir de Sant Cugat, el de l'obra que vam escriure va aparèixer al cap de poc de començada l'escriptura. Un dia el Jordi em va dir: «Què et sembla si busquem un vers d'algun poema famós o una frase d'alguna obra assenyalada que puguem posar com a títol?» Vam repassar poemes, dites, lletres de cançons, obres de teatre... tot el que anàvem recordant. Al final, vam trobar un vers molt conegut d'una cèlebre sardana que ens hi encaixava. Però el Jordi no s'hi va conformar i encara hi va donar una volta, canviant una paraula per una altra, per arribar a *Sota la capa del cel*,³ que no del sol, una picardia que jugava amb el vers de Guimerà. La vena sarcàstica, que al meu parer amb el temps va evolucionar cap a una més fina ironia, sovint va ser un dels trets distintius de la seva escriptura.

El text que finalment vam escriure té una forma peculiar, estructurat en quadres, i pertany a un gènere força indefinit que jo qualificava d'«acte sacramental» i el Jordi, probablement amb més encert,

3. Estrenada al Claustre del Monestir de Sant Cugat el 2003 per la companyia Tetrateatre, amb direcció de Dolors Vilarasau, en l'Any del Mil·lenari del Monestir de Sant Cugat.

anomenava «oratori» (oratori laic, s'entén). Així i tot, recordo que en la primera representació, al claustre del Monestir de Sant Cugat, el Jordi i jo sèiem a la primera filera, un al costat de l'altre. Durant una de les escenes —per cert, una de les que ell havia escrit—, el text va crear una atmosfera molt especial, molt densa, que va ultrapassar l'escenari i va imbuir el públic. El Jordi es va inclinar cap a mi, sorprès pel que estava passant, i a cau d'orella em va dir: «Això és Shakespeare!»

No només mentre vam escriure l'obra plegats, sinó al llarg de les estones que va compartir amb mi, el Jordi no va deixar de donar-me lliçons. No vull dir «donar lliçons» en un sentit pejoratiu; allò era regalar lliçons, lliçons de teatre i dramaturgia. Perquè en cap moment el Jordi va adoptar amb mi una actitud de superioritat, ni tan sols de mestratge: sempre em va tractar d'igual a igual. Però les lliçons les donava sense voler, feia de mestre sense proposar-s'ho. Comentava situacions argumentals, aportava solucions dramaturgiques als aparents culs-de-sac, reflexionava en veu alta sobre recursos metodològics o aspectes tècnics, compartia pautes que sabia que eren útils, a les quals havia arribat per mitjà de l'experiència... i en tot allò hi trobaves les lliçons. Seria molt llarg d'enumerar-les aquí. Si et donava algun consell d'escriptura, ho feia parlant també dels possibles efectes, més bons o més dolents, de fer el contrari. Sovint, tenia una manera dialèctica, brechtiana, d'analitzar les coses. A l'hora de donar-te consells, sí que ho feia d'una manera conscient, remarcant les paraules, amb la seguretat que li donava haver comprovat les coses per ell mateix. En podria oferir molts exemples. Alguns d'aquests consells me'ls vaig trobar en forma d'elogi en el pròleg que va escriure per a una obra meva (TEIXIDOR 2001). A saber. Cal que tinguis actitud crítica, i també una mica de mala llet. L'ambició artística és lloable i necessària, però sense creure que has sigut tu qui ha inventat el teatre, o caure en la pretensió que tot el que t'ha precedit no té cap valor. Has de ser precís a l'hora d'elaborar arguments, no diràs res que valgui la pena, si vols parlar de tot d'una vegada. Si sents que tens coses a dir, digues-les, però no utilitzis l'escenari per fer exhibició de la teva suposada genialitat. Cenyeix-te a la idea principal que vols tractar i no te'n desviïs. I així, tot un seguit de consells que traspuaven sentit comú i saviesa a parts iguals.

No sé si en aquest país hi ha gaires dramaturgs que puguin viure exclusivament de les seves obres, però certament no era el cas del Jordi. I, encara menys, si tenim en compte la seva situació, com a autor, de marginació o menysteniment, aspecte del qual parlaré més endavant. A l'època en què el vaig tractar, treballava a casa seva fent feines d'ajustador per al doblatge de pel·lícules, telefilms, etcètera. Ajustar, en aquest cas, vol dir adaptar els diàlegs traduïts per tal de sincronitzar-los amb el moviment dels llavis dels personatges. És una feina cansada i no gens fàcil. Els bons ajustadors no abunden i són un element fonamental en el procés de doblatge. Una tarda em va mostrar la mecànica de la feina. Aleshores, feia servir un reproductor de cinta magnètica VHS amb què anava visionant la pel·lícula que l'estudi li havia enviat. Fragment a fragment, i si calia fotograma a fotograma, anava ajustant les frases a partir del guió traduït que també li havien proporcionat, de manera que, tot conservant el sentit, encaixessin en els moviments de la boca dels intèrprets. Tot parlant de les feines que un dramaturg es veia obligat a fer per subsistir, li vaig comentar per què no mirava d'escriure guions per als serials de televisió que llavors tenien tant d'èxit. Pels seus comentaris, vaig entendre que no tenia una opinió gaire positiva d'aquests productes televisius i jo diria, encara que no ho sé del cert, que tampoc no havia rebut cap invitació per treballar-hi.

Va ser el Jordi, sempre atent i preocupat per la situació de la cultura, qui em va proposar d'acompanyar-lo a les reunions de la recentment creada aleshores Plataforma de la Cultura per a un Consell de les Arts. En principi, a la Plataforma, nosaltres parlàvem en nom de la secció de teatre de l'AELC, bo i aportant el punt de vista dels dramaturgs, però *de facto*, per a la resta de la Plataforma, representàvem l'AELC en la seva totalitat. Massa representació, per la qual no estava gaire clar que estiguéssim del tot legimitats. Si més no, així ho percebia jo.

Bregat com estava en aquesta mena de trobades, el Jordi portava la veu cantant quan tocava exposar el parer del nostre col·lectiu, mentre que jo li feia més aviat de suplent, escalfant a la banda per entrar en joc quan calgués. A la Plataforma, n'hi havia que es feien escoltar sobretot perquè venien precedits d'una certa aura mediàtica o eren dipositaris d'un cert poder dins del sector. El Jordi, que no gaudia ni de

l'una ni de l'altre, s'hi feia escoltar senzillament pel raonament de les seves intervencions. Però el més interessant de tot eren els comentaris que em feia, un cop acabada la reunió, sobre com havia anat la cosa. Analitzava les intervencions que havien fet els altres assistents, n'esbrinava els perquè i quins podrien ser-ne els propòsits, que a vegades li semblaven espuris, i tenia força clar com calia interpretar les reaccions que anaven arribant de l'Administració i dels polítics... Coneixia prou bé com funcionen aquests mecanismes i ja ho havia demostrat a les obres que havia escrit fins aleshores.

Després de moltes reunions, va quedar clar que l'organisme a què aspirava el sector de la cultura, a través de la Plataforma —un Consell de les Arts, autònom, independent i, el punt més controvertit, amb facultats executives, similar a altres consells, com ara el britànic— no s'assoliria del tot. Potser perquè va veure confirmades les seves intuïcions en aquest sentit, o perquè ja n'estava cansat, el cas és que el Jordi va, diguem-ne, delegar en mi la funció i va deixar d'assistir a les reunions. Poc després, quan la iniciativa s'encaminava a la seva fase final, jo també ho vaig deixar després de proposar a l'AELC que seria més adient aportar-hi una representació més oficial.

En la temporada 2005-2006, es va posar en marxa la iniciativa *L'alternativa dels 70*, una sèrie d'activitats a l'entorn de l'anomenada generació dels setanta, entre les quals es contemplava el muntatge d'algunes obres dels seus autors. El projecte pretenia ser-ne un homenatge i alhora procurar-ne la recuperació. Va ser una iniciativa que, a través de l'Institut Català d'Indústries Culturals, va dur a terme l'extinta Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya. Es tractava, com he dit, de recuperar i posar a l'abast de les noves fornades d'espectadors els autors de la que alguns anomenàvem, amb un xic de cinisme, «la generació perduda», encara que, en aquesta línia, li escauria millor el nom de «la segona generació perduda». El Jordi, òbviament, en formava part. L'obra que li van muntar va ser *Magnus* (1994).⁴ Una obra amb la qual havia guanyat el premi Ignasi Iglésias el 1992. L'es-

4. Estrenada a la sala La Planeta de Girona, el 8 de desembre del 2005, dins del Temporada Alta, amb direcció d'Oriol Broggi. Inaugura el cicle *L'alternativa dels 70* a la Sala Beckett el 14 de desembre del mateix any.

trena, doncs, li arribava tretze anys després! N'hi ha per sentir-se orgullós del sistema. I encara sort! Si ara pogués parlar amb ell, li diria: «Jordi, si més no, et guanyo en una cosa: els anys que han de passar per a veure estrenada una obra que té un premi de prestigi. Jo, vint-i-tres anys. De moment.»

Parlar de la marginació d'aquella generació d'autors ja s'havia convertit llavors en un lloc comú, però no per això deixava de ser certa. *L'alternativa dels 70* va ser molt lloable, però, si faig ús de la meva formació de psicòleg, acabo pensant que reflectia un cert sentiment de culpa, una compensació per un greuge que no s'ignorava. El món del teatre, de la cultura en general, no tenia la consciència tranquil·la davant de la marginació que aquells autors havien patit. Però de la intenció de recuperar-los només va restar una recuperació temporal, molt curta, el temps que va durar aquella temporada. En realitat, més que una recuperació va resultar ser un intent de reparació. D'altra banda, aquest és un fenomen que ha existit en totes les èpoques. Les generacions posteriors també l'han patit o el patiran. Però no es tracta simplement d'una mena de darwinisme cultural, d'una selecció natural en què només sobreviuen els autors o les obres més valorades. Això seria, si més no, comprensible. En la nostra realitat cultural, aquest procés està greument enrarit per la preferència gairebé exclusiva per la novetat i també per una tendència molt acusada vers l'adamisme. D'aquestes qüestions, n'havíem parlat sovint amb el Jordi, tant en termes generals com en referència a la seva obra. En molts punts, em donava la raó; en altres, no. Al principi, jo havia tret el tema de la marginació dels autors de la seva generació, i de la seva en concret, amb precaució; no sabia com s'ho prendria. Un cop, vaig abordar la qüestió sense embuts: «Què en penses, Jordi, del tracte que has rebut?» «Del tracte no en puc tenir cap opinió, perquè no n'he rebut cap. En tot cas, absència de tracte.»

En el cas de l'autor de *La ceba* (1987), però, penso que els motius que he mencionat no van ser els únics que van provocar que el deixessin al marge. Hi ha qui parla d'un canvi de gustos teatrals, de modes que canvien. Un teatre de caire èpic amb trets expressionistes ja no era el que s'imposava. Però aquest argument serviria tan sols en relació amb una etapa de la seva obra, que d'altra banda no va deixar mai

d'evolució. I, per dir-ho tot, si ens endinsem en la *deep web* de la qüestió, no podem deixar de banda les causes polítiques, les tendències ideològiques. Les del Jordi, tothom que el coneixia sap quines eren. Ramon Aran, a la fitxa corresponent a Jordi Teixidor, a l'*Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, explica amb molta discreció que va arribar un moment en què la crisi del marxisme va dificultar la carrera dels autors més polititzats. Al meu parer, aquella crisi en tot cas va ser el context oportú, però els qui van dificultar aquelles carreres van ser uns altres.

Li vaig comentar aquest punt alguna vegada, com aquell que no diu res, i si no m'ho va admetre rotundament tampoc no m'ho va negar mai. A propòsit d'aquestes consideracions sobre els motius de la marginació, ara recordo que el dia del seu funeral, una de les persones que van prendre la paraula (actriu a *La jungla sentimental*, aquella «jungla»), després d'observar uns moments els assistents, va començar el seu parlament dient en un to de denúncia: «Aquí falta molta gent!», la qual cosa va provocar un assentiment unànim. Després, va sonar «Ne me quitte pas» de Jacques Brel, i tot plegat va agafar sentit.

Aquella mateixa temporada 2005-2006 vaig tenir l'oportunitat de fer-li una entrevista per a la revista *Pausa*, en què em vaig assegurar de plantejar-li un altre cop aquestes qüestions, perquè volia que aquelles opinions que jo ja coneixia quedessin reflectides negre sobre blanc (VÀZQUEZ 2006). A causa de la seva limitada extensió, a l'entrevista no hi va quedar constància de tot el que en altres converses li havia sentit dir. Sospito que, en ser conscient que no era una conversa privada, tampoc no va dir tot el que pensava. Tanmateix, hi va dir coses ben interessants. Una de les observacions que va fer ja m'havia impressionat molt quan l'havia compartit amb mi. Encara hi penso moltes vegades, sens dubte perquè ja aleshores, i molt més amb el pas del temps, m'hi sentia identificat. La reproduceixo literalment, tal com va aparèixer a la revista. Deia el Jordi: «Em vaig preocupar tant d'aprofundir en l'ofici que vaig perdre el contacte amb el sistema de producció i exhibició. Va ser segurament un error de càlcul. Jo pensava: Si ho faig bé, ja vindran a buscar-me i m'estrenaran.» És aquesta la veritable raó que explica el fet d'haver estat marginat? Un error seu? A mi em sembla que, en tot cas, *també* podria ser aquesta. La veritable raó no és només una, és la suma

de totes les que estic comentant. I, davant d'aquesta allau de motius, d'aquesta barreja de causes, qui se'n pot sortir? Sembla, doncs, que no n'hi ha prou de fer això tan difícil i complex que és escriure teatre, i no n'hi ha prou de fer-ho molt bé. Ni a un dramaturg tan competent i experimentat com ell, ni a la resta, no ens han vingut, ni ens venen ni ens vindran a buscar. I damunt, cal fer també d'agent publicitari o de comercial, consumir temps i energia a generar i mantenir el contacte amb el sistema de producció i exhibició. En aquells dies en què parlàvem de constituir una associació d'autors i autores de teatre, pensàvem amb el Jordi que potser la futura associació podria assumir aquestes funcions. Ves quines coses se'ns acudien, Jordi!

Respecte al tracte que va rebre, o l'«absència de tracte» com ell en deia, malauradament el Jordi no és una excepció. Però penso que «el cas Teixidor» té les seves particularitats. Hi ha autors que, malgrat haver fet tot un seguit d'obres, passen al patrimoni cultural com «l'autor de», és a dir, l'autor d'una única obra, aquella que tothom admira i ha tingut tant d'èxit. I molt sovint això està justificat perquè la resta de les seves obres no es poden considerar millors, bé per no haver pogut superar-la, bé per haver-se acomodats en la repetició de les mateixes fórmules. Però també hi ha autors que passen a ser reconeguts autors del conjunt de la seva producció. A cada text revelen una superació o, com a mínim, una evolució respecte de l'anterior i en totes confirmen un alt nivell artístic. El Jordi participa de les dues categories, encara que només en una part de cada una. D'una banda, el conjunt de la seva obra és divers, de gran qualitat, no es repeteix, a cada obra hi ha evolució, superació i recerca. I, quan s'ho va proposar, es va reinventar —només cal pensar en l'obra *Residuals* (1989).⁵ De l'altra, ha estat relegat a ser l'autor d'una sola obra, a ser l'autor d'*El retaule del flautista* (i sense que, al meu parer, ni tan sols aquesta sigui la millor). Aquesta doble vinculació fa encara més sagnant el fet d'haver estat ignorat. Ha estat encasellat en la categoria de «l'autor de», quan va demostrar que posseïa amb escreix les condicions per ser considerat un autor de l'altra categoria.

5. Estrenada al Teatre Romea (CDGC) el 1990, amb direcció de Jordi Mesalles, en un espectacle amb *Alfons Quart* de Josep Maria Muñoz Pujol.

M'adono que, en comptes de dir «marginat», he fet servir la paraula «ignorat», en el sentit de l'«absència de tracte», com en deia el Jordi, però estic segur que, quan ho deia, al seu fur intern sabia molt bé que l'absència de tracte és també una forma de maltractament.

A les nostres trobades no parlàvem gaire de política. N'haviem parlat amb motiu de les reunions de la Plataforma de la Cultura, i també arran de fets puntuals de l'actualitat, però en general la política no era el tema de conversa. Sí que ho va ser, de vegades, la situació del teatre. El Jordi es mostrava força crític amb la política teatral d'aleshores. I encara avui les seves crítiques, en bona part, serien vàlides. Reconeixia que els teatres privats, òbviament, podien fer el que els semblés, però es queixava de l'excessiu caràcter comercial de la major part de les propostes. En aquest sentit, no tenia en gaire estima les grans empreses productores actives en aquell moment. No obstant això, la seva queixa principal era envers el teatre públic, el criteri de programació del qual trobava erràtic i, culturalment parlant, d'escàs servei públic. Assenyalava que l'un i l'altre, el teatre públic i el privat, insistien massa a conrear l'espectacle, que comportava malbaratar sense necessitat, anteposant-lo al fet purament artístic.

Tot i que, com ja he dit, ell acostumava a dir que «els problemes del teatre no es resolen fent teatre», nosaltres gairebé sempre acabàvem parlant de fer teatre, sobretot en allò que competeix a l'autor, és a dir de dramaturgia. Era gairebé obligat que moltes de les nostres converses girassin al voltant de Brecht, del teatre èpic i els seus trets característics, com ara l'efecte V, l'efecte de «distanciament», concepte controvertit del qual cada autor té la pròpia definició. El Jordi tenia la seva, entenia el «distanciament» d'una manera molt personal. Aquí no m'hi puc estendre, qui vulgui la pot trobar prou detallada al pròleg que va escriure per a l'edició de 1975 de *La jungla sentimental*.

En la seva obra, d'una manera més o menys directa, sempre hi és present l'empremta del teatre èpic. És cert que, en alguna etapa de la seva trajectòria, aquesta empremta gairebé desapareix, però fins i tot es mostra en obres més tardanes com ara *Magnus*. No pretenc endin-sar-me en cap jungla filològica, només remarco aquesta observació per contrastar-la amb el que ell em deia: admetia la influència de Brecht i els seus, diguem-ne, seguidors com ara Dürrenmatt, però, tret dels

seus inicis, no trobava que fos tan determinant com a molts els podia semblar. En relació amb aquelles obres inicials, admetia aquestes influències en el terreny estètic i en els recursos formals, convenientment filtrats per la seva manera personal, però reivindicava que, d'influències, també en tenia altres i esmentava el teatre francès (Giraudoux, Anouilh...), els tràgics grecs, Shakespeare... A propòsit de Shakespeare, una tarda a casa seva em va explicar, esquema en mà, la seva anàlisi de l'estructura paral·lela inversa de *Romeu i Julieta*. D'una conversa intranscendent havíem passat a parlar, un altre cop, de dramaturgia, i d'aquí, no recordo ben bé com, vam anar a parar al seu assaig *L'estructura del drama clàssic* (2002), que havia publicat feia poc, i de cop i volta em vaig trobar rebent un regal en forma d'una classe impartida només per a mi.

A l'època en què el vaig conèixer encara reeixia amb força la moda d'escriptura teatral que en podríem dir post-Pinter. A ell no l'interessava gaire l'anomenat «teatre de l'absurd», ni el primigeni ni les seves derivades. En aquells moments, gairebé tothom escrivia sota aquella estètica, i quan li vaig passar alguns dels meus textos li va sorprendre molt que estiguessin escrits en un altre estil, que no era ni millor ni pitjor, simplement n'era un altre, el qual probablement va trobar proper al seu. El que ell ignorava és que jo havia sovintejat durant un temps aquell corrent i el resultat havia estat l'escriptura d'algunes peces. Però, com que aleshores jo ja sabia del poc interès que li despertava aquell tipus de teatre, les obres que li vaig donar a llegir van ser unes altres. Ell, de part seva, no podia donar-me a llegir obres seves, perquè ja les havia llegit totes. Per ser exactes, totes menys una: *Führer* (2001). Dit i fet, se'n va anar a buscar un exemplar i me'l va regalar. El tema m'interessava, jo ja havia escrit i estrenat una peça al voltant del nazisme i de l'holocaust, i uns quants anys més tard hi tornaria. La vaig llegir aquella mateixa nit i, en la següent ocasió en què ens vam trobar, vam estar parlant-ne força estona. Li vaig comentar el caire de veritable tragèdia que tenia el text. Ja m'havia dit algun cop com li agradaria poder assolir una forma tràgica moderna, en el sentit d'actual. «Però *Führer* ja va en aquesta direcció —li vaig dir—, potser ja ho has aconseguit, no, Jordi?» «No ben bé. Jo penso en temes d'ara, amb personatges contemporanis, i amb una forma tràgica nova.» Vull

pensar que, si hagués viscut més temps i s'hi hagués posat, ho hauria aconseguit.

En realitat, jo no sabia que, d'obres seves, me'n faltaven unes quantes per llegir. Ho vaig descobrir quan em va explicar que en tenia escrites un bon grapat que dormien al calaix, inèdites i sense estrenar. Segurament, perquè aleshores jo sentia, equivocadament, que no hi havia encara prou confiança, no li vaig demanar de llegir-les. Vaig pensar que ja li ho demanaria més endavant. No ho vaig fer i no les he llegit encara.

Al Jordi també li va sorprendre gratament saber que, durant força temps, jo havia fet teatre en un grup amateur. S'hi sentia còmode, em penso, amb els grups de teatre d'aficionats. Estava acostumat que molts grups muntessin obres seves; per descomptat, *El retaule del flautista* era la més freqüent, amb diferència. Em consta que, quan un grup el convidava a veure un muntatge d'una obra seva, ell, si podia, hi anava. De fet, la segona vegada que em vaig trobar amb ell, després d'aquella autopresentació que he explicat abans, va ser en una representació d'*El retaule del flautista* que van fer a l'escola uns alumnes de batxillerat artístic. Un amic, que hi feia classes de teatre, i havia sigut alumne seu a l'Institut del Teatre, l'havia convidat. Quants muntatges d'*El retaule del flautista* devia haver vist al llarg dels anys? Li ho vaig preguntar un dia, per curiositat. Devien ser tants, que no va saber dir-me'n una xifra.

Uns quants anys més tard, amb motiu del ja esmentat cicle *L'alternativa dels 70*, una de les activitats que s'hi van organitzar va ser una taula rodona a l'Obrador de la Sala Beckett en què van participar alguns autors de la generació (Josep M. Benet i Jornet, Jaume Melendres i Rodolf Sirera), entre ells, naturalment, el Jordi. Un dels assistents, que va explicar que volia arribar a ser dramaturg, va demanar-los quin consell li podien donar. El Jordi li va aconsellar que s'integrés en un grup amateur i que allà hi fes de tot. «Des de dins —li va dir— esbrinaràs què arriba i què no, i això t'ajudarà a l'hora d'escriure» (RIERA 2006: 116).

En efecte, acostar-se al teatre formant part d'un grup aficionat pot proporcionar una veritable iniciació. T'hi trobes fent una mica de tot (fabricant escenografies, confeccionant vestuaris, fent d'apuntador,

de tramoista, actuant, dirigint...). En paraules del Jordi: «És una experiència molt útil. Els edificis s'han de començar a construir des de baix, no pas des de la teulada.» Segurament, quan em deia això pensava en els seus propis inicis en el món del teatre. Són prou coneguts, però sentir-los relatats de primera mà tenien un atractiu especial; era com viatjar a una època tèrbola i difícil, època de censura i teatre independent, on tot estava per fer, una època que els exigia una actitud gairebé heroica. No és que el Jordi tingués inclinació per explicar «batalletes», ni que sentís nostàlgia del temps passat, és que jo l'esperonava preguntant per això i allò i allò altre, i ell, és clar..., ell contava. No t'ho explicava tot d'una tirada, cada vegada una part, un detall, un episodi: un dia, la seva formació en arts plàstiques, aleshores encara dibuixava i pintava de tant en tant; un altre dia, la seva activitat com a escenògraf; un altre, les seves incursions en el treball d'actor; un altre, com va ser la fundació, el 1963, del grup El Camaleó amb una colla de còmplices, entre ells Alfred Lucchetti («el Tigre!» de *La jungla sentimental*, d'«aquella jungla») i Ramon Teixidor, el seu germà.

Del seu germà Ramon, me'n parlava sovint. Dels seus primers anys viscuts a França, de les seves complicitats, dels projectes comuns... A mi em feia la impressió que el Jordi havia exercit de germà gran tota la vida. Em va explicar amb detall les circumstàncies de la seva mort: les complicacions que li havien sobrevingut després de la intervenció quirúrgica a què havia estat sotmès. Jo, al Ramon, només el coneixia de les sèries de televisió i del teatre. El record més recent que en tenia era la seva darrera interpretació, en el paper de Bernardí, a *Mesura per mesura* de William Shakespeare al TNC. Però, arran de la seva mort, aquell record s'havia convertit en quelcom de colpidor. Tenia molt present en la meva memòria aquella frase que llançava amb tanta intensitat: «Us juro que avui no em moriré; ningú del món no m'ho farà fer.» En una ocasió en què parlàvem del Ramon, li vaig explicar tot això i, que jo recordi, va ser la primera vegada que el vaig veure commogut de debò. De seguida me les vaig empecar per canviar de tema. Però el tema que vaig triar era tan banal que suposo que es va adonar que allò ho havia fet per evitar-li una mala estona.

Un dia, a Sant Cugat, mentre caminàvem des de l'estació del tren fins al monestir per veure l'assaig general de l'obra que havíem escrit

per al Mil·lenari, li vaig preguntar si alguna vegada amb el seu grup El Camaleó havien actuat en un lloc tan peculiar com el claustre d'un monestir. En la seva resposta va treure el cap la característica vena sarcàstica: «No, nosaltres —em va dir— més aviat tiràvem cap a indrets més profans.» Em va explicar la bona acollida que tenien les representacions que feien als barris obrers de Barcelona, l'efecte que es produïa en aquell públic popular gens habituat a veure teatre. Sobre tot, es va estendre a parlar del muntatge que havien fet de *La zapatera prodigiosa* de Lorca. Estava especialment satisfet d'aquell muntatge que va dirigir ell mateix. Era l'any 1968. Com que havíem arribat al monestir abans de l'hora, i encara ressonava la conversa que acabàvem de tenir, ens vam engrescar en un debat sobre el paper que tenia o havia de tenir el teatre en la societat. Jo li argumentava: «Després de vint-i-cinc segles, vols dir que no ha arribat el moment d'admetre que el teatre no pot transformar el món?» I ell em rebatia: «El teatre per si sol no ho pot fer, és clar, no soc tan ingenu, però hi pot contribuir. És un mitjà per fer prendre consciència. I això sí que ho ha fet el teatre. Moltes vegades.»

Per al febrer de 2011, estava prevista l'estrena al Teatre Gaudí de Barcelona d'una obra meua titulada *Els antiquaris*.⁶ És una peça que, salvades les distàncies, em penso que té una certa flaire de *La jungla sentimental* i també de *Dispara, Flanagan!* (1976). Havia passat força temps en què, a causa de les nostres circumstàncies vitals, el nostre contacte havia estat esporàdic. Vaig parlar amb ell per explicar-l'hi i convidar-lo a veure el muntatge quan pogués. No l'hi havia donat a llegir, perquè volia que el veiés a l'escenari sense saber-ne gaire. A més, per mor dels tombs que dona la vida, al repartiment hi havia en Josep Minguell, que feia el paper protagonista. El Josep havia estat l'ajudant de direcció —i també hi actuava— al muntatge de *La jungla sentimental* que jo havia vist a La Villarroel trenta-cinc anys abans. Són cercles que es tanquen, aquella mena de coincidències que semblen tan poc casuals. L'obra estaria en cartell fins al 10 d'abril. El Jordi em va dir que ja trobaria un dia per anar-hi. Per la raó que tots

6. Estrenada al Teatre Gaudí Barcelona al febrer de 2011 per la companyia Versus, amb direcció d'Ever Blanchet.

coneixem, no hi va poder venir. El mateix 16 de març vaig posar un cartell a l'entrada del teatre, amb una fotografia seva, en què anunciava que la companyia li dedicava la funció d'aquell dia. Era el que em demanava el cor.

Aquella conversa va resultar l'última que vam tenir. Recordo molt bé les darreres paraules que em va dir: «Vine a casa un dia i xerrem; tinc ganes de veure't.» Em va passar allò que passa tan sovint: ho vaig anar deixant per al dia següent, i, quan me'n vaig adonar, ja no m'era possible. Agafar el metro... anar al carrer de Viladomat... com altres vegades... ja no. Me n'he penedit prou des de llavors.

Enlloc està escrit quin aspecte han de tenir els dramaturgs, però, quants dels qui no el coneixien de res haurien dit, pel seu aspecte, que aquell home n'era un, de gran? El Jordi, certament, era un home d'aspecte ben senzill; en aquest sentit, ni un bri d'extravagància. No obstant això, la seva fesomia del rostre no et passava desapercibuda. Al Jaume Melendres, li vaig sentir dir una vegada que tenia l'aspecte d'algué que regentés un local de fumadors d'opi. Faccions orientaloides a part, hi havia dues coses relatives al Jordi que eren, com aquell qui diu, eternes: el seu bigoti, que amb el temps s'havia tornat canós, i el cigarret de tabac negre encès, entre els dits. No conec cap imatge seva sense bigoti, que de segur que n'hi ha, no dic que no, però a mi sempre m'ha donat per imaginar que havia nascut ja amb bigoti. També em costa trobar en la memòria alguna imatge seva sense el cigarret als dits, però això no em fa pensar que fumava d'ençà que va néixer.

Era apassionat pel teatre, i l'apassionament se li notava de seguida quan parlaves amb ell de qualsevol assumpte que hi tingués relació. Tenia, com qualsevol, les seves filies, les seves predileccions (la cançó francesa, la *chanson*, per exemple) i, per descomptat, els seus detractors, els seus enemics, i també les seves bèsties negres. Podia criticar, i de fet criticava obertament, sense embuts, la política cultural i els seus responsables, algunes persones de l'àmbit teatral, productors, gestors, algun director... però mai no el vaig sentir parlar de ningú amb insults o paraules gruixudes.

La tragèdia del «cas Teixidor» no és només que s'hagi consolidat com una llosa la idea que és l'autor d'*El retaulle del flautista* i prou. Hi ha massa coses que s'acaben acceptant i s'incorporen com a correctes en

el sistema cultural. És això el que duu a la decadència la cultura d'una societat: acceptar com a normal allò que no és normal. Perquè no pot ser normal que l'opció política d'un artista pesi més que la seva obra a l'hora de valorar-lo. No pot ser normal que una obra amb un premi de categoria nacional, com *Magnus*, trigui tretze anys a estrenar-se. No pot ser normal que una estrena fallida, com la de *Residuals*, justifiqui que l'autor tingui barrat el pas a més oportunitats d'estrenar.

Pel que fa a aquesta realitat, a mi el Jordi sempre em va dir que no li afectava especialment. «Estic bé,estic bé», em repetia. Però jo sempre vaig tenir la impressió que estava fart d'encaixar tants despropòsits. Malgrat tot, no el vaig veure mai resignat del tot. O potser és que jo no volia veure que la seva tovallola era a terra, al bell mig del quadrilàter. Sigui com sigui, penso que qui, com ell, ha covat la utopia tendeix a ser positiu i sempre conserva un romanent d'optimisme.

No cal dir que m'hauria agradat haver-lo conegut molt abans i, per descomptat, voldria que la meva relació amb ell encara continués, però les coses van anar com van anar. Encara que, ben mirat, la nostra relació d'una manera o altra continuarà. Cada cop que m'insisteixin a anomenar-lo com l'autor d'*El retaule del flautista*, jo en diré l'autor de *La jungla sentimental*. Si m'escatimen les posades en escena, seguiré llegint els seus textos. I me'n queden les converses, les lliçons, els consells... Me'n queda tot, vaja, fins i tot el bigoti i el cigarret!

Si és adient d'acabar una remembrança com aquesta amb un desig, ara us el diré. Jaume Melendres va escriure que el Jordi, malgrat haver fet tots els esforços que hom pot imaginar per deixar de ser l'autor d'*El retaule del flautista*, no se n'havia sortit. «Teixidor —li requeria—, has de reconèixer que has fracassat!» Bé, jo només voldria que aquest fracàs esdevingués cosa del passat d'una punyetera vegada.

BIBLIOGRAFIA

RIERA (2006): Pere Riera, «L'Alternativa dels 70, història d'un fracàs?», *Pausa*, núm. 24 (juliol), p. 107-116.

TEIXIDOR (1970): Jordi Teixidor, *El retaule del flautista*, Barcelona: Edicions 62.

- TEIXIDOR (1975): Jordi Teixidor, *La jungla sentimental*, Barcelona: Edicions 62.
- TEIXIDOR (1976): Jordi Teixidor, *Dispara, Flanagan!*, Barcelona: Edicions 62.
- TEIXIDOR (1989): Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre.
- TEIXIDOR (1994): Jordi Teixidor, *Magnus*, Barcelona: Institut del Teatre.
- TEIXIDOR (2001a): Jordi Teixidor, «Pròleg», dins: Gerard Vázquez, *Carnaval de cendres*, Barcelona: AADPC, SGAE, p. 3-5.
- TEIXIDOR (2001b): Jordi Teixidor, *Führer*, Barcelona: Proa.
- TEIXIDOR (2002): Jordi Teixidor, *L'estructura del drama clàssic*, Barcelona: La Busca.
- TEIXIDOR (2003): Jordi Teixidor, «Conyo!», dins: Autors Diversos, *Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*, Barcelona: AADPC, SGAE, p. 109-111.
- VÀZQUEZ (2006): Gerard Vázquez, «Entrevista a Jordi Teixidor», *Pausa*, núm. 23 (març), p. 27-34.

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 insaciablable 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 dramaturgica, 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'*Ulysses* 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 brechtian, 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 entenedidor 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 empètir-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'il·lustren 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.

DONES QUE HABITEN EL TEATRE DE JORDI TEIXIDOR: UN CALIDOSCOPI EN FEMENÍ

EVA SAUMELL I OLIVELLA

Investigadora teatral

INTROIT

Entre l'extensa producció de Jordi Teixidor, «un dels autors in-signes del teatre independent» que, paradoxa de les paradoxes, té més peces inèdites que publicades, volem centrar-nos en tres obres escrites durant la dècada dels vuitanta, en què l'autor —àvid explorador artístic— s'endinsa de ple en «l'anàlisi de les neurosis individuals» (ARAN 2019: 2 i 7): *El drama de les Camèlies o el mal que fa el teatre* (1980 [1984]), *David, rei* (1985 [1986]) i *Residuals* (1988 [1989]). Sense eludir altres títols que anirem presentant en paral·lel, la trilogia teixidoriana està protagonitzada per dones que pertanyen a mons molt diversos. Tot i viure de la prostitució, les marfantes d'*El drama de les Camèlies* són de «classe rica», ja que cobren, per dir-ho com Max Bembo (1912: 231), «cantidades importantes por cada sesión de crápula»; la mare abnegada i la nora damnada de *David, rei* habiten una casa —presó i parany alhora— de classe mitjana, i la Sra. V de *Residuals* viu entre quatre parets llardoses, cobertes de quiska que la situen a la classe baixa. Retrats femenins interclassistes, doncs, a través dels quals podrem mostrar les opressions i les violències que les envolten pel sol fet de ser dones.

Si analitzem la tríada d'obres de Teixidor —així com altres amb les quals hem trobat pertinent d'establir-hi comparacions— amb les «ul·leres liles», no podem obviar que els personatges femenins que l'habituen semblen perpetuar les representacions de la dona des de l'òptica patriarcal. Els arquetips, a grans trets, de la *femme fatale* en la Míriam —desdoblada en Leila i Vera— a *La jungla sentimental*; de la bruixa i el sexe dèbil, encarnats per l'Assumpta i l'Helena respectivament de *David, rei*; de la prostituta —Carlota i les altres meretrus— d'*El drama de*

les Camèlies; de la dona sexualitzada en la Paula de *La ceba*, o de la vella boja que representa la Sra. V a *Residuals*. Aquestes identitats en negatiu que s'adjudiquen a la dona, però, podrien respondre a la voluntat de Teixidor de posar l'atenció en el comportament de l'individu dins de la societat per mostrar les seves tragèdies particulars; no gensmenys, a partir de 1975, l'autor «entra de ple en la reflexió sobre el nou tipus de teatre que cal fer» per canviar el focus dramàtic de l'arquetipus social a l'arquetipus individual (BROCH 1986: 13).

L'univers femení del teatre de Teixidor, per tant, ha de permetre radiografiar les moltes figuracions de la dona a partir d'una selecció d'obres amb protagonistes femenines de pes que pertanyen a tres generacions diferents i simbolitzen, *grosso modo*, les tres etapes de la vida. A imatge del quadre de Gustav Klimt, la joventut és representada per Carlota, alter ego de Margarida Gautier, i Cati; l'adultesa, per Helena i Paula, i la vellesa, per Palmira, Assumpta, la Tata-muda i la Sra. V. I és a través del calidoscopi en femení teixidorià que podrem mostrar els molts colors de les dones que viuen sota el jou d'una societat androcèntrica en què l'explotació i l'opressió —universal i secular— estan a l'ordre del dia. No endebades, el teatre de Teixidor havia de ser «un teatre d'avui que parlés del món d'avui» (FOGUET 2010: 145).

MÉS ENLLÀ DE MARGARIDA GAUTIER: ENTRE EL VICI I LA VIRTUT

A *El drama de les Camèlies*, Teixidor ressuscita de nou Margarida Gautier per ennoblir, com Dumas fill el 1848, la figura d'una cortesana que és considerada «le symbole de la féminité et d'émancipation socio-économique de la femme» (TRAORÉ 2018: 36). L'escriptura d'aquesta obra durant els primers anys de la dècada dels vuitanta coincideix amb l'efervescència dels feminismes, terme encunyat justament pel mateix Dumas el 1872;¹ uns temps en què les dones, consci-

1. «*Les féministes, passez-moi ce néologisme, disent, à très-bonne intention d'ailleurs: Tout le mal vient de ce qu'on ne veut pas reconnaître que la femme est l'égal de l'homme et qu'il faut lui donner la même éducation et les mêmes droits qu'à l'homme*» (DUMAS 1872: 91).

ents de la seva opressió, lluiten per recuperar la paraula a fi de poder reconciliar-se amb el seu propi sexe i amb l'altre i aconseguir ser «persona» (ROIG 1984: 5). No és forassenyat, doncs, pensar que Teixidor recuperés la figura de la cortesana Gautier —heroïna independent i lliure— per donar veu a les moltes dones condemnades a ser carn de sacrifici amb la intenció, com Dumas, de rehabilitar-les (TRAORÉ 2018: 31).

En la versió teixidoriana, París és substituïda per Barcelona, l'apartament de la rue d'Antin —a tocar de l'Àvenue de l'Ópera— per un pis en un carrer prop del Liceu i el mas de Bougival per una torre a Noumàs. Estructurada en sis quadres, l'obra s'inicia amb la lectura en veu alta per Carlota de les darreres escenes de la versió teatral que Dumas va fer de la novel·la homònima el 1852. L'escenificació d'aquest drama exemplar permet a Carlota submergir-se en la pell de Margarida Gautier fins a l'alienació i oblidar un passat indeleble que la lliga a una mare amb vint-i-cinc anys de carrera que l'ha convertida en «bagassa filla de bagassa» (TEIXIDOR 1984: 10 i 15). Abocada a viure dins d'una microsocietat matriarcal —la casa convertida en bordell— en què la mare alcavota Palmira fa i desfà al seu gust —ja sigui esperant la renda vitalícia d'un marquès setantí que acaba de morir o lliurant la seva filla als braços del comte de Queralt— i davant la impossibilitat de fugir de l'oprobri que l'acompanya, Carlota representa fil per randa l'obra de Dumas, ja que només així «a estones, oblidó el que he estat, i el meu jo d'abans se separa tant del meu jo d'avui, que en resulten dues persones distintes, i la segona recorda a penes la primera» (TEIXIDOR 1984: 48).

En un món en el qual la supervivència no està escrita al codi de conducta socialitzat per a les dones (BARRY 1987: 60-61), perquè la seva vida està lligada al que ha de ser i no al que ha de fer —dit d'altra manera, a la passivitat enfront de l'activitat—, Carlota decideix actuar per compte propi i alçar-se com a redemptora de les dones mundanes, de les esclaves sexuals —en el seu cas per herència— obligades a mercadejar amb el cos. Com a dona, Carlota viu sota la dicotomia de puresa / prostitució, un criteri subjacent en l'imaginari femení que Teixidor reforça a través del seu particular exercici de «teatre dins del teatre» i també del llenguatge. La parla dumasiana que utilitza amb els

seus clients la converteix, malgrat l'ofici, en la dona «bonica, pulcra i sociable» que ha de ser, lluny dels problemes de supervivència inherents a la dona que decideix fer (BARRY 1987: 61); l'argot d'origen caló que Carlota i les altres meretrus utilitzen en la intimitat de la llar, talment un homenatge a les figures de la gitanalla que immortalitzà Juli Vallmitjana en les seves obres, la perpetuen com la dona que viu «al llot, a la femta» (TEIXIDOR 1984: 24). Doblement prostituïda, doncs, Carlota desitja «ser estimada d'un amor profund, etern» i potser, tal com augura a la seva companya de fatigues Fina, formar una família «com els homes i Déu manen» (TEIXIDOR 1984: 25 i 11); la consciència de la seva opressió, tanmateix, la fa caure en una bogeria que la porta a viure en un altre món —el de Margarida— i la condueix, com ella, a un destí tràgic.

A l'altra banda de les dones d'*El drama de les Camèlies*, els personatges masculins se'ns presenten com a misògins i antifeministes en grau summe. Des del Campana, home i macarró de la Fina, fins a l'honorable Colldeforns, pare de Ferran. L'un, amb l'esperança posada en la revolució social, enderiat amb l'amor lliure i delerós de fugir a Rússia per treballar a pagès o a la farga, és un «menda» i un «curda» que titlla la Fina de pendó, l'amenaça de rebre una pallissa i, fins i tot, treu una navalla per matar-la (TEIXIDOR 1984: 11-13 i 31). L'altre sembla seguir el pensament de Proudhon (1875: 9), el qual considerava que «le concubinat, soit l'union de l'homme et de la femme, secrète ou solennelle» es forma «seulement en vue du plaisir», i és patrimoni de la gent de baixa estofa. A imatge d'aquest ideari, i temorós de la ruïna que suposaria per al seu fill l'enllaç amb Carlota, li adreça unes paraules lapidàries per justificar la seva negativa: «aquest matrimoni no haurà tingut ni la castedat per base, ni la religió per suport, ni la família per resultat. La vostra unió no és fruit de dues simpaties pures, de dues afeccions innocents, és la passió més material i més humana» (TEIXIDOR 1984: 52). Breu: la del plaer pel plaer.

Dos homes que comparteixen escenari amb el trio de clients del bordell que regenta Palmira: Gelabert, amb el samaler «sempre a disposició de les senyores» per fer-les descobrir el *septième ciel*; Amadeu, alcavot encobert i cap de la trama a què sotmeten Carlota, i el comte de Queralt, que es vanta de la mida del seu membre i s'excita

amb la perspectiva de «menjar el conill» (TEIXIDOR 1984: 17 i 20). En un primer pla, Ferran, l'hereu convertit en actor per representar a la perfecció el paper d'Armand Duval; gigoló i macarra que escarneix Carlota —«la marcota de més volada de la ciutat», «la bardaixa més corrompuda» i «púrria infecta»— fins a conduir-la a la mort (TEIXIDOR 1984: 56 i 62).

A *La jungla sentimental* (1975), una obra que amalgama el gènere «negre» i el «rosa» per descriure «la via al precipici que proposa el capitalisme» (ARAN 2019: 3), Teixidor dibuixa una altra de les figuracions de la dona a través de Míriam, la filla d'un industrial obligada pel seu progenitor a fer de marfanta en nom de l'emancipació: una joveneta «esbojarrada, irrespectuosa i rebel» que ha «d'obtenir certes informacions» per al bon funcionament del negoci patern (TEIXIDOR 2019: 43). Com una flor mutable, es converteix en Leila per seduir Ernest Suhler «El Tigre» —enemic del seu pare i sogre desitjat— o es transforma en Vera, la taquimeca sense feina que fa mèrits per entrar en nòmina. Una *femme fatale* en tota regla que Teixidor simbolitza amb una serp, ja sigui a través del collaret que li regala Suhler o del quadre que penja en una paret de casa seva, que representa «una serp enroscada a un arbre» (TEIXIDOR 2019: 47 i 61). A semblança de la diablessa Lilith —o l'Eva del pecat original bíblic—, revestir el personatge de l'emblema reptilià converteix Míriam en una dona perversa i en una prostituta, però també en símbol de la insubordinació i la independència (BORNAY 2004: 30).

Talment com dues de les dones que habiten *La ceba* (1986 [1997]): Paula i Cati. En aquesta «paròdia del tòpic del catalanisme», Teixidor tocava de ple aspectes com ara la intransigència, la intolerància i la xenofòbia (VILÀ I FOLCH 1997: 12), però també el dret a decidir sobre el propi cos i la maternitat. D'una banda, Paula, la vídua «rodona i coqueta» que, amb la seva abundor, porta de cap a Tirèsies; l'oracle teixidoriana amb una ceguesa fingida que sospira tothora per les mameles i el pandero de la que considera una «mare Venus». Tot i els afalacs del pervertidor, Paula es nega a deixar-se endur per les ganes, no perquè sigui una carca, sinó perquè és decent i «vol respectar la memòria del seu home» (TEIXIDOR 1997: 26); també quan, davant la ceba de Morrofort de tenir un hereu capaç d'exterminar la xarnegada, ofereix el seu cos per poder parir un gegant i un profeta amb la sang

«com una patena» (TEIXIDOR 1997: 75 i 77-78). D'altra banda, la Cati, pubilla de Morrofort i prenyada del xarnego Gúmer, farta del «cacic ceballut» de son pare, decideix abandonar el casal familiar per viure com una concubina, ja que no es veu «encadenada per tota la vida» amb els vots matrimonials (TEIXIDOR 1997: 43 i 86).

Si bé en la reescriptura del drama dumasià Carlota es debat entre una vida de vici o de virtut —a l'època, i en termes de Proudhon, entre ser prostituta o ser mare— que la condueix a morir «bien tristement, car, dans son monde, on n'a d'amis qu'à la condition qu'on se portera bien» (DUMAS 1848: 22), les dones de *La jungla sentimental* i *La ceba* segueixen consignes feministes per lluitar contra la seva anul·lació com a éssers socials: alliberades, en certa manera, del jou patriarcal, malden per fugir d'una tradició que les esclafa, abandonen l'esclavitud familiar i es neguen a lliurar-se a un marit (ROIG 1984: 56).

REINES I VIBRES DE L'ESCENA: UNA LLAR PERVERSA

Tot i que alguns estudiosos consideren que dins de l'extens corpus teixidorià *David, rei* és l'obra de la «frustració» (BROCH 1986: 15), preferim referir-nos-hi com la de la «perversió», en tant que el triangle de personatges que l'habiten —Assumpta, David i Helena— tramen a escala individual una sèrie d'accions hostils cap a l'altre amb l'objectiu de provocar-ne la destrucció psicològica (HIRIGOYEN 1999: 13). Tanmateix, la figura dominant d'aquesta pseudotragèdia és Assumpta: la reencarnació moderna del feminicida Barbablau que s'introdueix en el territori psíquic del seu fill David i de la seva nora Helena per cultivar la por i assegurar-se la seva obediència entre les quatre parets d'una llar perversa i, alhora, la representació màxima de la «mística de la feminitat». Una dona col·locada a l'altar de la llar —baluard protector del món exterior— i amb una naturalesa maternal malaltissa fins al punt que decideix sacrificar la seva autonomia per consagrar-se al fill.

Lluny de la imatge de «velleta que fa mitja i dolços folklòrics» (CAPMANY 2018: 79), tanmateix, Assumpta se'ns presenta com a matriarca de la casa per mor dels preceptes d'una moral religiosa que opri-

meix i controla la consciència femenina; una dona adoctrinada per una ortodòxia catòlica que la converteix en «retrograda, dogmàtica i fanàtica» (MORENO 2012: 128). Sota les urpes de l'Església —un aparat regit per un univers de prohibicions i de pors—, Assumpta és la viva imatge d'una «perversa narcisista», en termes hirigoyans, que s'acarnissa en les seves víctimes per assassinar-les psíquicament; dins de la seva teranyina, el matrimoni format per Helena i David viu anestesià i lligat psicològicament al domini d'una reina i vibra que utilitza tota mena d'armes per maltractar-los (HIRIGOYEN 1999: 11 i 81). A tall d'exemple, desqualifica Helena com a mare i com a dona, ja que està convençuda que la seva nora no vol un fill, i creu que, per evitar-ho, «fa alguna cosa antinatural, d'aquestes que s'inventen ara per no quedar embarassades, per impedir que es realitzi el misteri sagrat de la vida!» (TEIXIDOR 1986: 39), en al·lusió a l'ús de la «píndola», un mètode anticonceptiu que no es va despenalitzar fins al 1978 (RUIZ *et al.* 2005: 240). No és estrany, doncs, que una catòlica fervent com l'Assumpta —capaç de recitar passatges bíblics de cor— titlli les dones que decideixen sobre el seu propi cos de «temeràries i inconscients» i que pronuncii un anatema que les terroritzi i els faci obrir els ulls: «una dona que no té fills, ni tan sols és una dona: no és res de res» (TEIXIDOR 1986: 40).

A tocar del discurs sobre la marginació de les dones en els rols sexuals de muller i mare, una altra de les imatges en femení que destil·la l'obra de Teixidor és l'associació de la no-maternitat amb les malalties mentals, tal com es desprèn de les paraules que Assumpta etziba a Helena: «Boja, més que boja! Em preocupa, aquesta noia, la histèria l'amenaça i qui sap com acabarà, si no queda embarassada aviat» (TEIXIDOR 1986: 49). Un parlament que sembla fer-se ressò de les màximes freudianes: teories ancorades en el passat que consideraven la dona un ésser inferior i castrat. Això no obstant, Helena comença la seva rebel·lió personal i s'enfronta a la sogra amb l'objectiu d'abandonar el paper de bella dorment passiva i subordinada i erigir-se com a futura reina de la casa.

Lluny de la submissió amb què l'embolcalla Teixidor a l'inici de l'obra, la «nova Helena» —a imatge de l'Helena mítica i de la Nora ibseniana— no està disposada a viure esclavitzada i decideix aprofitar qualsevol «bri d'esperança i d'illusió» per intentar escapolir-se d'un

destí que li ha atorgat «el paper més trist»; així i tot, aquesta dona sense seny farà tot el que pugui per no tenir-ne, «per continuar grillada, llunàtica, inconscient, com la cabra més boja, i ni que em tanqueu no podreu impedir-ho!» (TEIXIDOR 1986: 59). Un discurs que remet el lector a l'univers de Lorca i, més concretament, al passatge en què Adela s'enfronta al poder d'una mare castradora tot cridant: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!» (LORCA 1989: 197). Les referències al drama lorquià *La casa de Bernarda Alba* també afloren en el passatge en què Assumpta acusa Helena d'anar sempre extremada, «com una donota, amb una lluiïssor als ulls, de concupiscència...» (TEIXIDOR 1986: 26), a imatge de les paraules que profereix Bernarda quan parla d'Angustias: «Esa sale a sus tías; blandas y untuosas y que ponían los ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo», o quan apareix a escena «muy compuesta de cara» i li etziba: «¿Pero has tenido el valor de echarle polvos en la cara?» (LORCA 1989: 133 i 143). Dues mares que rebaixen i rebutgen tots aquells signes que tinguin a veure amb la feminitat per anul·lar completament la sensualitat de la dona i exercir de ple el seu domini en aquest univers de castracions (CALVO 2008: 98). Un poder simbolitzat pels dos autors amb el bastó que les matriarques retenen a la mà i que les filles —naturals o adoptades— decideixen eliminar: si bé l'Adela lorquià l'arrabassa i el parteix per la meitat, l'Helena teixidoriana el recull per perpetuar el rol d'una tirana ja difunta.

El tercer vèrtex del triangle és David, el fill que Assumpta ha manipulat amb destresa —decidint què feia i què deixava de fer— fins a convertir-lo en un titella (TEIXIDOR 1986: 47). L'home adult —també infantilitzat— amb un amor tan gran cap a la seva mare que fins desitja que, en plena vellesa, es torni menuda per prendre-la en braços «i besar-la, i amanyagar-la, i tornar-li així els besos i les carícies» que va rebre de menut i agrair-li l'aliment que li oferí el seu «pit generós» (TEIXIDOR 1986: 51); paraules inspirades potser en el drama dumasià que Teixidor havia reescrit anys abans.²

2. A l'inici de *La Dame aux Camélias*, el narrador es dol de la dissort d'aquelles cortesanes que veuen arribar la «vieillesse du vice» sense haver formulat a les seves filles el desig «de nourrir sa vieillesse comme elle-même a nourri son enfance» (DUMAS 1848: 13).

Més enllà dels ecos edípics, el personatge de David reforça el perfil d'una mare alienadora amb una clara personalitat narcisista marcada per la por a l'abandonament que necessita sadollar el seu buit interior amb l'amor del fill i, alhora, mostra la perversitat d'un home que agredeix la seva dona —Helena— per poder alliberar-se de la condició de víctima (HIRIGOYEN 1999: 87-117; 2012); dos aspectes que descobrim per boca femenina. D'una banda, David és un fill il·legítim que, paradoxalment i en paraules de la beata Assumpta, ha nascut sense pecat; presa d'«una força sobrenatural i irresistible» que l'empeny als braços del tenor Hipòlit —una al·lusió a la tragèdia de Racine—, l'esposa exemplar es converteix en adúltera i engendra un fill «que ha de ser gran entre els homes» (TEIXIDOR 1986: 66). De l'altra, és un marit presentable i envejable, però «buit i sec. Àrid, erm, estèril, impotent, incapaç de donar plaer i d'obtenir-ne», tal com exclama Helena (TEIXIDOR 1986: 60).

A través d'aquesta tríada, Teixidor fabula la confrontació de dues dones que, tot i la bretxa generacional, lluiten per aconseguir els seus ideals. A grans trets, Assumpta desitja veure el fill al pinacle de la glòria operística i Helena vol desfer-se del destí que l'obliga a ser mare i alliberar-se de l'estigma —com l'Helena mítica— de ser la causant de convertir la seva vida en una guerra constant; dit d'altra manera, l'espai de convivència en una llar perversa. Ni l'una ni l'altra, però, satisfaran els seus desitjos: la primera, després de viure per una il·lusió, compleix el destí de les dones i sacrifica la seva vida «per un ideal»; la segona, oblida els seus anhels i segueix l'exemple d'aquesta «mare modèlica», tot convertint-se en la nova reina de la casa (TEIXIDOR 1986: 75-76).

LA VELLESA EN FEMENÍ

Entre el calidoscopi de dones teixidorianes sobresurten alguns personatges que viuen en *l'âge de la discrétion*, per dir-ho en termes beauvoirians; figures estigmatitzades que creen una suma de miralls a través dels quals es mostra la diversitat i la pluralitat de la vellesa en femení, ja sigui des de la mirada de Teixidor o amb els ulls de les protagonistes i de les persones que les envolten.

La Tata-muda de *La ceba* —una velleta «menuda i fràgil»— és una dona objecte en *stricto sensu*, ja que Teixidor (1997: 25) la figura com un fòtil que duen a coll per deixar-la asseguda en qualsevol lloc. Una discriminació doble —per edat i per sexe— que la converteix en víctima de l'edatisme: l'actitud estereotipada que rebutja les persones grans etiquetant-les de rampoines enganxifoses i menyspreables (BUTLER 1982: 348). Una altra de les imatges que reforcen el rebuig envers aquesta dona que no té altra feina que veure passar la gent és la de bruixa i fetillera: pel seu vestit negre —una iconografia arrelada en l'imaginari col·lectiu— i per les seves arts. Tal com la descriu Tirèsies —oracle i rapso-de modern inspirat en el personatge tràgic—, és una «enigmàtica vella» experta en pràctiques ocultes —el tarot i les conjuncions astrals— capaç, fins i tot, d'interpretar el vol dels colomins (TEIXIDOR 1997: 61). Tan-cada en una mudesa fingida per evitar que una paraula seva traixi l'origen del nadó que salvà d'una mort segura, es comunica amb els altres per mitjà de signes, ja sigui assenyalant «amb l'índex i el xic» o agenollant-se «amb un gest implorant», i no és fins al final de l'obra que la Tata-muda —símil de Jocasta— es decideix a parlar, en castellà, per confessar-se mare biològica del ceballut Morrofort, alter ego d'Èdip (TEIXIDOR 1997: 32 i 42). Víctima innocent sense nom, el fals català maleeix la Tata-muda i els mots no dits, i com en la tragèdia sofocliana, tanca l'obra «cobert amb un llençol, amb els ulls embenats i una gaiata». Carregant-se la mare a l'esquena, posa rumb a Badajoz per buscar l'home que ha de fer renèixer la flama del casal que ell —ironia del destí!— li usurpà (TEIXIDOR 1997: 87-88).

Triplement estigmatitzada —per sexe, per edat i per classe—, la Sra. V de *Residuals* exemplifica el destí flagrant reservat a totes aquelles dones que han entregat gratuïtament el seu temps personal per dedicar-se a la cria de filles i fills i a tenir cura dels altres: en plena vellesa, es veuen abocades a la pobresa (FREIXAS 2008: 47). L'únic que li'n deslliura és la pensió de militar que toquen cada mes, però el que hauria de ser una benedicció es converteix en una condemna que la lliga a una eternitat mesquina: cuidar i netejar un home sense tremp que viu reclòs en una «cambra de gas» immunda (TEIXIDOR 1989: 22).

Totalment invisibilitzada, doncs, la Sra. V pateix en solitari una vellesa neuròtica que la porta a reviure el passat —guerra, exili i escas-

setat— i a doldre's del present. A través d'un monòleg verborreic, viatgem pel pensament d'aquesta dona a les acaballes de la seva vida —quan ja només queden residus (MELENDRES 1989: 8)—, que, malgrat el seu periple, té la força de riure —i riure's dels altres—, perquè està viva i encara és capaç, si més no, d'enfrontar-se al repte diari de netejar la cambra nupcial amb lleixiu i de pujar quatre pisos sense cansar-se (TEIXIDOR 1989: 34-35); dues petites habilitats que formen part del que Freixas (2008: 50) denomina «estratègies de les oprimides».

A diferència de les velles que habiten *La ceba* o *Residuals*, la Palmira d'*El drama de les Camèlies* té una xarxa d'amistats que esdevenen «una Casa»; dins de la seva «cambra pròpia fortificada» —el bordell o la torre de Noumàs—, aquesta alcavota se'ns figura com una dona empoderada per una comunitat femenina —la cort de concubines— que es protegeix, es dona suport i es cuida mútuament; factors indispensables per poder viure la vellesa en plenitud (ESTEBAN 2020: 54). Malgrat ser titllada per Cinta —la minyona d'Arbeca que no forma part del gremi— de vella amb «cara de Judes», la seva aversió cap a la «senyora» i la resta de dones marcades per l'oprobri es va transformant en afecte gràcies al mal d'amor que pateix Carlota, i tament un exercici de sororitat, resta en l'espai femení per acompanyar-les en el seu dolor (TEIXIDOR 1984: 36-37 i 73).

La vellesa positiva de Palmira —així com la solidaritat entre les dones que protagonitzen *El drama de les Camèlies*— contrasta amb la que viu l'Assumpta de *David, rei*, tractada per Teixidor en negatiu. Una dona medicalitzada i dependent que, en veure's incapaç de mantenir-se activa, decideix emprendre el camí cap a la residència tot renunciant «a la comoditat del llit on sempre he dormit, a la bossa d'aigua calenta, a la tassa d'herbetes i les pastes de mitja tarda» (TEIXIDOR 1986: 62 i 35). La seva resolució, però, topa amb la negativa de David, el fill amorós que ha sacrificat la seva carrera per tenir cura de la mare i que vol restar eternament al seu costat per protegir-la dels mil perills als quals està exposada —«una relliscada, un cobriment, un incendi»—, perquè només ell, com un heroi, pot salvar-la (TEIXIDOR 1986: 64). Una figuració de la vellesa amb punts en comú amb la de la Tata-muda de *La ceba*, ja que Assumpta pateix una decadència sense remei —invàlida, amb una cama arrossegant i un núvol a la vista—

que la converteix en flor d'estufa i viu en pròpia pell el rebuig d'una nora, també malalta, que l'acusa de bruixa tirana (TEIXIDOR 1986: 27, 50 i 42). L'una per parlar massa i l'altra per no badar boca, doncs, les dues velles són cossos pansits que fan nosa i anguniegen.

Un dels trets comuns que destil·len algunes de les velleses femenines de Teixidor és que, seguint els preceptes de la mística de la feminitat de Betty Friedan, oculten o s'abstenen del plaer, ja que la seva sexualitat té com a únic objectiu la reproducció —perpetuant el trinomi pare-creador-actiu / mare-receptora-passiva— i el seu cos només existeix per ser utilitzat, ja sigui dins del matrimoni o dels bordells (ROIG 1984: 35).

És el cas de la Sra. V, una muller abnegada que es deixava despertar «camisa amunt» per satisfer les necessitats sexuals del seu marit, però que des de fa mig segle «rien de rien»; una dona menopàusica que viu amb l'angoixa i el pànic de convertir-se en un «trasto arraconat» per mor d'una societat que considera aquesta transició una experiència catastròfica o, encara pitjor, una malaltia (TEIXIDOR 1989: 23; FREIXAS 2008: 48). La seva existència solitària contrasta amb la d'un marit que reserva els seus somnis lúbrics per al cul, els pits i les cuixes de la Cati; l'autodidacta virtuós de les arts solitàries apreses en temps de sotanes que viu obsedit pel sexe, comptant amb els dits els claus que li endinyaria; l'home educat i respectable que exigeix tenir «punt ge a la gargamella» (TEIXIDOR 1989: 40, 50 i 54): una al·lusió directa a la protagonista de *Deep Throat* (1972), el film que convulsiona la societat estatunidenca i atorga a la pornografia el poder de comprar la dona a través de la imatge (ROIG 1984: 34).

També és el cas d'Assumpta de *David, rei*, la dona que es lliura sense resistència als braços del gran Hipòlit per fugir d'un marit bevedor que «a vegades la feia plorar i tot» (TEIXIDOR 1986: 35). Disposada a revelar el secret que ha guardat durant anys al fons del cor, conta a David el prodigi de la seva concepció a través d'un parlament, a cavall del somni i la realitat, carregat d'erotisme que Assumpta embolcalla de beatitud. Amb el ferm convenciment que acomplia els desiguis del Senyor, el cert és que «l'atenció plena d'afecte a tots els racons del meu cos» i «una felicitat tan extrema i aguda que em naixia aquí baix i em moria a la punta dels dits i a l'arrel dels cabells, que no podia

fer menys que xisclar i estremir-me» descriuen poèticament un orgasme (TEIXIDOR 1986: 66); el clímax de l'excitació sexual vedat a tantes i tantes dones de la seva generació a causa d'una educació religiosa que limitava el desig femení fins a negar-lo (FARRÉ 2008: 55).

Educades en un univers monològic fet de prohibicions, cosificades, excloses de la societat per improductives, marginades, malaltes, esclavitzades, neuròtiques i més, les velleses en femení de les obres de Teixidor són hereves, certament, d'unes creences i d'unes tradicions que les anul·len com a éssers socials i les confinen al silenci. Tanmateix, les figures de bruixes velles, prostitutes velles i boges velles —símbols de l'esterilitat i personificacions d'una sexualitat no procreativa (FEDERICI 2010: 271)— tenen unes connotacions negatives que revelen masculinitats tòxiques forjades a pleret per la societat androcèntrica; la dels temps de Jordi Teixidor, però també la d'aquests que vivim.

COROELARI

Com hem pogut comprovar, les dones que habiten algunes de les obres de Teixidor projecten múltiples figuracions de l'univers femení. Condensades *grosso modo* en la dècada dels vuitanta, aquesta polifonia de veus representa, d'una banda, el mirall màgic woolfinià que reflecteix els homes el doble de la mida natural; de l'altra, un canemàs de dones que lluiten per escapar a la visió limitada del seu destí «en la bola de vidre del patriarcat» (HARMANGE 2020: 16).

Si les mirem i remirem amb les «ulleres liles» —dit d'altra manera, des d'una perspectiva feminista—, però, les obres de Teixidor no passarien el Test de Bechdel-Wallace (1985), a través del qual s'avalua la bretxa de gènere o el masclisme adherit a perpetuïtat al cinema o al teatre, entre altres arts. I no només les de Teixidor, sinó també les de tants i tants dramaturgs i dramaturgues!

Les velleses de Teixidor estigmatitzen la tercera i quarta edat a través dels personatges de la Sra. V, Assumpta i la Tata-muda; a grans trets, un triangle de senectuts inactiu, indolent i somnolent que les converteix en velles de cos i d'esperit (CICERÓ 1998: 117-118). Les

dones adultes tampoc no se salven de la crema. D'una banda, tot i que la Paula de *La ceba* se'ns figuri com una dona que rebutja les mans llefiscoses de Tirèsies i les seves impertinents demandes sexuals, ofereix de grat el seu cos a Morrofort per deixar-se prenyar. De l'altra, l'Helena de *David, rei* és incapaç de desfer-se de l'intermediari mascle i de matar l'àngel de la llar; obligada a rebre macrobombes perverses, malaltissa i dependent en tot del seu marit, simbolitza totes aquelles dones que viuen somortes sota els efectes del virus del patriarcat.

Tret de Carlota, la concubina d'*El drama de les Camèlies* afectada de gautieranisme, les dones joves de Teixidor són les que tenen la paraula i el poder a les seves mans, perquè elles han de ser les artífexs del canvi de paradigma. La Míriam de *La jungla sentimental*, com hem vist, decideix sobre el seu propi cos i la seva sexualitat; amb tot, acaba cedint al casori en un final fulletonesc. La Cati de *La ceba*, en canvi, abraça les consignes feministes en voga i les segueix de grat: lluny dels vots matrimonials, decideix viure en concubinatge i —sola o acompanyada— tirar endavant el seu embaràs.

Amb l'individu com a eix dramàtic, les dones que poblen el teatre de Teixidor de la dècada dels vuitanta exemplifiquen un ventall de feminitats subjugades al poder de l'hidra del patriarcat. En les seves faules no hi tenen cabuda les dones misandres —filles del feminisme radical promulgat per Valerie Solanas en el seu manifest *SCUM* (1967)— ni les androfòbiques que lluiten contra la misogínia furibunda de la societat, a imatge de Pauline Harmange; tampoc, les relacions no normatives que presenten persones de tots els gèneres, i, encara menys, un llenguatge no binari capaç de convertir-nos en *lectoris* i *espectadoris críticis*.

Tanmateix, el paper que Teixidor els atorga en aquestes obres en particular plasma la realitat social d'una època que encara avui fa retronar: malgrat el pas dels anys, i lluny d'esdevenir figuracions per oblidar o miratges d'un temps antic, les dones teixidorianes encara són de rabiosa actualitat.

BIBLIOGRAFIA

- ARAN (2019): Ramon Aran Vilà, «Presentació general», dins: Jordi Teixidor, *Tres textos de Jordi Teixidor*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 2-15.
- BARRY (1987): Kathleen Barry, *Esclavitud sexual de la mujer*, trad. Paloma Villegas i Mireia Bofill, Barcelona: laSal, edicions de les dones.
- BEMBO (1912): Max Bembo [pseud. de José Ruiz Rodríguez], *La mala vida en Barcelona: anormalidad, miseria y vicio*, Barcelona: Maucci.
- BORNAY (2004): Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- BROCH (1986): Àlex Broch, «David, rei dins l'obra dramàtica de Jordi Teixidor», dins: Jordi Teixidor, *David, rei*, Barcelona: Edicions del Mall, Institut del Teatre, p. 5-21.
- BUTLER (1982): Robert Butler, «The triumph of age: science, gerontology and ageism», *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, vol. 58, núm. 4 (maig), p. 347-361.
- CALVO (2008): Amador Calvo i Ramon, «Paralelismes i dissimilituds entre *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca i *Quatre dones i el sol* de Pere Cerdà», dins: Maria Llombart Huesca (dir.), *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, Alacant: Biblioteca Virtual Cervantes, p. 85-107.
- CAPMANY (2018): Maria Aurèlia Capmany, *Cartes impertinents de dona a dona*, Valls: Cossetània.
- CICERÓ (1998): Marc Tulli Ciceró, *Cató el Vell. De la vellesa*, trad. Pere Villalba i Varneda, Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- DUMAS (1848): Alexandre Dumas fill, *La Dame aux Camélias*, París: Alexandre Cadot.
- DUMAS (1852): Alexandre Dumas fill, *La Dame aux Camélias. Magasin Théâtrale Illustré*, París: Librairie Théâtrale.
- DUMAS (1872): Alexandre Dumas fill, *L'Homme-Femme*, París: Michel Lévy frères.
- ESTEBAN (2020): Mari Luz Esteban, *Manifest de la nova dona vella*, trad. Ainhoa Aranburu Puente, La Floresta: Pollen Edicions.
- FEDERICI (2010): Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel i Leopoldo Sebastián Touza, Madrid: Traficantes de Sueños.
- FOGUET (2010): Francesc Foguet (mod.), «Dramaturgs dels 70, testimoni d'una marginació?», dins: Francesc Foguet i Núria Santamaria (coord.), *La revolució teatral dels setanta*, Lleida: Punctum, p. 143-173.
- FREIXAS (2008): Anna Freixas Farré, «La vida de las mujeres mayores a la luz

- de la investigació gerontològica feminista», *Anuario de Psicología*, vol. 39, núm. 1 (abril), p. 41-57.
- GINARD (2012): David Ginard (coord.), *Dona i lluita democràtica al segle xx*, Palma: Documenta Balear.
- HARMANGE (2020): Pauline Harmange, *Jo, els homes, els detesto*, trad. Mercè Ubach, Barcelona: Destino, Columna.
- HIRIGOYEN (1999): Marie-France Hirigoyen, *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana*, trad. Enrique Folch González, Barcelona: Paidós.
- HIRIGOYEN (2012): Marie-France Hirigoyen, *El abuso de debilidad. Y otras manipulaciones*, trad. Núria Petit Fontserè, Barcelona: Paidós, Espasa Libros.
- LORCA (1989): Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Cátedra.
- MELENDRES (1989): Jaume Melendres, «Amb un gran passat a l'horitzó», dins: Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-10.
- MORENO (2012): Mónica Moreno Seco, «Dones i laïcisme en l'Espanya del segle xx», dins: David Ginard (coord.), *Dona i lluita democràtica al segle xx*, Palma: Documenta Balear, p. 123-158.
- PROUDHON (1875): Pierre-Joseph Proudhon, *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*, París: Librairie Internationale A. Lacroix et Cie.
- ROIG (1984): Montserrat Roig, *El feminismo*, Barcelona: Salvat.
- RUIZ *et al.* (2005): Magda Teresa Ruiz Salguero, Anna Cabré Pla, Teresa Castro Martín i Montse Solsona Pairó, *Anticoncepción y salud reproductiva en España: crónica de una (r)evolución*, Madrid: CSIC.
- TEIXIDOR (1984): Jordi Teixidor, *El drama de les Camèlies o el mal que fa el teatre*, Barcelona: Edicions 62.
- TEIXIDOR (1986): Jordi Teixidor, *David, rei*, Barcelona: Edicions del Mall, Institut del Teatre.
- TEIXIDOR (1989): Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre.
- TEIXIDOR (1997): Jordi Teixidor, *La ceba*, Barcelona: Edicions 62.
- TEIXIDOR (2019): Jordi Teixidor, *La jungla sentimental*, dins: *Tres textos de Jordi Teixidor*, edició a cura de Ramon Aran, Barcelona: Institut del Teatre, p. 20-111.
- TRAORÉ (2018): Soumaïla Traoré, «Entre vice et vertu: le double visage de la courtisane dans l'œuvre d'Alexandre Dumas fils», *Non Plus*, vol. 6, núm. 11 (març), p. 21-37.
- VILÀ I FOLCH (1997): Joaquim Vilà i Folch, «La marginació del flautista», dins: Jordi Teixidor, *La ceba*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-16.

DEL TEXT A L'ESPECTACLE: JORDI TEIXIDOR
SOTA LA MIRADA DE XAVIER FÀBREGAS

AIDA AYATS

Filòloga

Jordi Teixidor (Barcelona, 1939-2011) i Xavier Fàbregas (Montcada i Reixac, 1931-Palerm, 1985) han influït de manera determinant en l'evolució del teatre català de les darreres dècades. Tots dos creixen en un temps de gran fragilitat econòmica i cultural; en un període de repressió i silenci imposat que impelleix l'escena a sobreviure amb sainets, melodrames, sarsueles, revistes i comèdies de costums que es nodreixen sobretot de la tradició melodramàtica espanyola. Aquest clima d'estancament i ofec deriva en la creació de textos i espectacles rovellats, repetitius, de poca volada artística i literària, que no connecten amb una part del públic; majoritàriament, perquè reflecteixen realitats evasives i distants que, en conseqüència, no en capten l'interès (GALLÉN 2020).¹ En aquest context, és natural que a l'inici dels seixanta es concreti i adquireixi rellevància el moviment independent, que reclamava un model de teatre que, a diferència del comercial, no es regís per criteris econòmics que subordinessin els valors socials i culturals (FÀBREGAS 1969b: 77).

Són anys de desenvolupament, d'eclecticisme i de recuperació, i és aleshores quan la presència de Teixidor i Fàbregas en els espais teatrals es comença a regularitzar (FÀBREGAS i SIRERA 1978: 86-89). Tant l'un com l'altre es formen dins la facció dels grups independents que reivindica el teatre com una necessitat col·lectiva, com un mitjà d'expressió que compleixi una funció social, i que tingui com a objectiu acostar-lo al públic menys habitual, format, en gran part, per la classe

1. Agraïm a Enric Gallén que ens hagi facilitat la consulta del capítol, encara inèdit i amb títol provisional, «El teatre de postguerra (1939-1960)», que formarà part del setè volum de la *Història de la literatura catalana* de Barcino i Enciclopèdia Catalana.

obrera. En aquest sentit, mentre que Fàbregas —juntament amb Àngel Carmona i Paco Candel— és un dels membres fundadors de La Pipironda (1959-1967),² Teixidor ho és d'El Camaleó (1963-1973); dos grups que apropen el teatre als suburbis barcelonins, i que parteixen d'uns supòsits similars. De fet, els orígens i la lluita dels grups són tan paral·lels que comencen a col·laborar al voltant de 1965 en el muntatge de *La batalla del Verdún*, de José M. Rodríguez Méndez, però el 1966 La Pipironda entra en crisi arran de la deserció de molts membres, alguns dels quals s'integren a les files d'El Camaleó.³

Fàbregas és un dels ideòlegs de La Pipironda, però aviat se'n desvincularà —si més no de les activitats del dia a dia— per prioritzar la investigació teatral. El Grup de Teatre Popular El Camaleó el funden el 1963, entre altres, els germans Teixidor (Jordi i Ramon) i els Lucchetti (Antoni, Alfred i Francesc), i la primera crònica a la premsa que en reconeix la trajectòria i el presenta en societat és de Fàbregas, del novembre de 1966 a *Canigó*. La redacta tres anys després de la formació del col·lectiu, cosa que suggereix que grups com El Camaleó tenien poca incidència social. Pel que en diu, sembla que El Camaleó es presenti en públic per primera vegada el 29 d'octubre de 1966. Això palesa un cert desconeixement de l'activitat que el grup havia dut a terme entre 1963 i 1966, soterrada en parròquies i centres cívics de barriades. Pot sorprendre, perquè Fàbregas es movia en entorns escènics similars. Alhora, és un exemple del fet que la crítica independent i militant, la que practica i propugna Fàbregas, optés per anar més

2. La història de La Pipironda es pot resseguir en detall al número 28 d'*Estudis Escènics*, de 1986, que conté un dossier dedicat al grup. És l'últim exemplar que Xavier Fàbregas, director de la revista, és a temps de preparar (DD. AA. 1986). La relació de Fàbregas amb La Pipironda també s'explica als dietaris de Paco Candel (2017), un gran amic seu.

3. Per elaborar aquest article, hem llegit les obres de Jordi Teixidor que analitza Xavier Fàbregas, tant les que s'han publicat com les inèdites. Per tal de no expandir en excés les referències bibliogràfiques, només citem aquelles de les quals extraiem citacions. Pel que fa als mecanoscrits inèdits, *L'auca del senyor Llovet* i *Mecanoxou* procedeixen del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre (signatures 1.114-N i 3023-N, respectivament), mentre que *Tot això del Vietnam* i *El flautista* són documents que pertanyen a l'arxiu personal de Jordi Teixidor.

enllà dels nuclis teatrals habituals, i que reclamés una relació més propera amb les companyies; així mateix, començava a reivindicar un espai propi, clarament diferenciat del de la crítica convencional, des d'on poder impulsar les noves generacions de creadors (SANTAMARIA 2013: 246-247).⁴

Al començament, la carrera escènica de Teixidor es desplega en exclusiva dins d'El Camaleó, on fa de tot: escriu, actua, tradueix, arranja, dirigeix, decora... Però aviat s'adona que cal estimular el públic, i que per aconseguir-ho és necessari elaborar un repertori bilingüe que s'allunyi dels tòpics comercials que, procedents de la pantalla, emplen les cartelleres comercials.⁵ En l'article a *Canigó*, Fàbregas es fa ressò de l'èxit en escenaris amateurs de la representació conjunta de dues peces breus: *L'auca del senyor Llovet* i *Un féretro para Arturo* (1965). Aquests textos són característics de la primera etapa de Teixidor: estan escrits en una línia revulsiva i, per damunt de tot, funcional, que palesa una vaga influència existencialista; a més, els embolcalla una *tragicitat* que es revela com a condició inherent dels éssers humans, i, alhora, un to grotesc que emmarca la història i anul·la la identificació. En essència, són obres que sintetitzen el procés de recerca d'un contingut específic, popular, que, en paraules de Teixidor (1969a: 71), «vol destruir il·lusions i enfrontar el públic amb la seva realitat»; al contrari del teatre comercial, que «explota la necessitat d'evasió que té l'home per a viure en una societat que el nega».⁶

4. A Xavier Fàbregas, se li han dedicat diverses monografies col·lectives (DD. AA. 1988, 1990, 1996 i 2006). Per obtenir més informació sobre l'estil de la crítica de Fàbregas i els fonaments ideològics que la motiven, vegeu Gallén (1988), Vilà i Folch (1988), Benach (1988) i Zimmermann (1996). Per a una aproximació recent, consulteu Coca (2020). Fàbregas parla de la seva concepció de la crítica, entre altres, a Fàbregas (1973a i 1976a) i Roda (1967).

5. Entre els estudis panoràmics de l'obra de Jordi Teixidor, sobretot s'han tingut en compte les aportacions de Ramon Aran (2017, 2019a i 2019b), així com les d'Àlex Broch (1986), Jaume Melendres (1989, 1994, 1996 i 2001) o Biel Sansano (2012). A més, agraïm a Ramon Aran que ens hagi assessorat i que ens hagi facilitat la consulta de materials de l'arxiu familiar de Jordi Teixidor.

6. A l'article «A la recerca d'un teatre popular», Teixidor descriu la tasca endegada pels grups pioners Gil Vicente, de Feliu Formosa i Francesc Nello, i La Pipironda, que continuen el Teatro Popular Amateur i El Camaleó, i, sobretot, reflexiona sobre

Si la idea és aproximar-se a la classe treballadora per mostrar-li els mecanismes d'exploració del capitalisme i oferir resistència —de manera discreta però tossuda— al control dels organismes totalitaris, Brecht és el model per excel·lència.⁷ En conjunt, és cert que ni *L'auca del senyor Llovet* ni *Un féretro para Arturo* no calquen les fórmules brechtianes, però que Teixidor les coneix, les domina, i n'és partidari és innegable. *Un féretro para Arturo* compta amb l'ofegadora presència de l'Home-anunci i els nombrosos cartells que l'acompanyen; les incessants repeticions en boca del venedor i els locutors, i les cançons, tant les propagandístiques com les més emotives, que accentuen el patetisme de la història i la candidesa i desamparança dels personatges. A *L'auca del senyor Llovet* trobem diversos mecanismes *distan-ciadors* que ben bé a l'inici esquerden la suspensió de la incredulitat dels espectadors; el protagonista, Ramon Llovet, el senyor Esteve de Teixidor, enceta l'obra donant les gràcies als actors per la seva col·laboració a l'hora de donar forma teatral al seu projecte «de fer sentir la veu d'una classe atrapada entre la insaciable rapacitat dels de dalt i l'odi desenfrenat dels de baix» (TEIXIDOR 1969b: 2). L'ús d'aquest recurs és secundat per la veu en off i la presència del rellotge, que sotja l'escena, impassible, recordant-nos que el temps passa inexorablement, i que la societat és un mecanisme complex.

Arran del visionat de *L'auca del senyor Llovet* i *Un féretro para Arturo*, Xavier Fàbregas (1966) arribarà a dir: «Ojalá contáramos con cincuenta grupos de características parecidas; la gota de agua que cae sobre la roca se convertiría entonces en un hilo tenaz, capaz de perforar las más duras capas del inmovilismo secular, del conformismo y de la desesperanza colectivos».⁸ Sobre *L'auca del senyor Llovet*, al

quins són, des del seu punt de vista, els conceptes clau de la recerca d'un teatre destinat als barris obrers: el contingut, el llenguatge i el públic.

7. Sobre la presència i recepció del teatre èpic a Catalunya, vegeu, entre altres, Carbonell (1965), Fàbregas (1977a) i Teixidor (1970).

8. Per a aquest article, ens centrem en els textos crítics que Fàbregas publica a la premsa. No obstant això, cal fer notar que Fàbregas historia de forma sintètica la tasca de Teixidor i del grup El Camaleó en les seves monografies sobre el teatre català contemporani; uns apunts resseguibles per mitjà dels índexs onomàstics corresponents (FÀBREGAS 1969a, 1972a i 1978a). A banda de situar la figura de Teixidor en altres

voltant d'un conflicte entre treballadors i l'amo d'una petita indústria, Fàbregas (1966) elogia a Teixidor «el haber llevado a las tablas este arquetipo humano del mundo actual [...]. Nadie, hasta ahora, se había atrevido a hacerlo con la lucidez y la responsabilidad con que él lo ha hecho». En canvi, es mostra menys interessat per la tesi sobre els perills de la publicitat que vehicula *Un féretro para Arturo*. No obstant això, el crític, conscient de la necessitat de contrarestar la maquinària censora que ofega el teatre, es fa seus els plantejaments del moviment independent des del principi, i és aquesta la línia que avalua els esforços d'El Camaleó, que, com ell, aposta per un teatre transformador i socialment compromès.

Pels volts de 1966, Teixidor s'adona que se sent més còmode, tant per fluïdesa com per qüestions ideològiques, escrivint en català. I fa el canvi en un altre dels espectacles —pròxim al teatre document i que recorda el model de Piscator— de l'etapa més activa d'El Camaleó: *Tot això del Vietnam*. La dramaturgia és de Teixidor —que també la dirigeix i fa el paper de Cao Kỳ— i parteix d'un text inicial de Jordi Bayona; el resultat final és descrit pels mateixos creadors en la coberta del mecanoscrit com un «reportatge teatral amb textos, notes, declaracions i manifestes» (BAYONA 1966).⁹ Fàbregas, que esdevé crític regular de *Serra d'Or* a partir de 1967, alludeix a *Tot això del Vietnam* en els números de juny i de setembre; en el primer, en comenta l'estrena, el 24 de maig, a la secció de «Notes breus», i la considera un petit triomf: «Notícies de premsa, fragments de discursos, cançons... han estat articulades d'una manera hàbil per tal d'aconseguir un document directe, viu, capaç d'encarar el públic amb un dels genocidis més punyents de la història» (FÀBREGAS 1967a). Com a corresponal de Barcelona, a *Primer Acto* en fa una anàlisi més precisa i encara més elogiosa; en destaca l'intent, molt aconseguit segons el seu punt de

panorames que no consignem per motius d'extensió, és destacable que, juntament amb Benet i Jornet, Fàbregas redacti l'entrada de Teixidor per al *Diccionari de la literatura catalana* d'Edicions 62 (BENET i FÀBREGAS 1979).

9. Citem una còpia del mecanoscrit de *Tot això de Vietnam* (1966), titulat així, procedent de l'arxiu familiar de Jordi Teixidor. Es tracta del text inicial de Jordi Bayona; no és el guió de l'espectacle definitiu amb la intervenció dramaturgica de Teixidor.

vista, de trobar un nou llenguatge teatral que aprofiti diferents mitjans expressius: la projecció de diapositives relacionades amb el conflicte, les gravacions magnetofòniques o la participació del públic. Amb una reproducció del *Guernica* de Picasso de fons, els autors desenvolupen una obra d'una actualitat candent; un clam pacifista, que, per mitjà dels personatges del jutge, el repòrter i els soldats, posa en evidència la corrupció de la justícia, la manca de llibertat de premsa, i la manipulació que pateix la població en mans dels engranatges dels poders fàctics, o de la superestructura, si ho entenem en termes del materialisme històric. *Tot això del Vietnam* és una composició didàctica i un punt maniquea; a Fàbregas, és clar, no se li escapa, i conclou la crítica, d'allò més elogiosa, amb un toc d'atenció: «Si bien el espectáculo resulta demagógico en su misma esencia, es la suya una demagogia de la paz, una demagogia sana y positiva que salva el escollo de la gratuidad en la que tan fácilmente se hubiera podido caer» (FÀBREGAS 1967b).¹⁰

Malgrat que qualificar de brechtianes les obres d'aquest primer període seria fins a cert punt atrevit, no es pot negar que totes elles manlleven elements del teatre èpic, que tracten temes de l'actualitat a través d'històries que s'enfoquen des d'una òptica crítica, i que volen instruir els espectadors sobre la marxa del món; en concret, aspiren a mostrar-los com els afecta la repressió del sistema, o el que és el mateix: l'agressivitat que exerceix la superestructura en la infraestructura. Per a un autor com Teixidor, que pensa el teatre des de la militància d'esquerres, l'assimilació de la doctrina brechtiana és un camí natural, facilitat per la inclusió gradual de traduccions de Brecht en el repertori de les formacions independents. Teixidor assolirà el seu gran èxit amb la sàtira política d'*El retaule del flautista*, un text que presenta al premi Josep M. de Sagarra de 1968, que guanya per unanimitat. La concep com un exercici al més pur estil brechtian, després d'haver analitzat la teoria i els elements de les obres de Bertolt Brecht.

10. En l'exemplar de setembre de *Serra d'Or*, Fàbregas (1967c: 74) constata el «molt bon acolliment» del muntatge que anomena *Això del Vietnam*, que «el Camaleó continuarà representant arreu» en la temporada 1967-1968.

En paraules de Fàbregas (1984b: 213), *El retaule del flautista* inicia una nova etapa del teatre català. L'obra, però, no es produeix per floració espontània, sinó que segueix un llarg procés de maduració que parteix d'un primer *retaule* escrit en castellà: *El flautista*, que data de l'agost de 1965. La versió final catapultarà Teixidor a la fama i el convertirà en l'autor estendard d'una generació que reivindicava els escenaris com a reductes de llibertat. Malgrat que no presenta cap marca pròpiament brechtiana, *El flautista* es tanca amb la reproducció exacta de la traducció castellana de l'epíleg de *La bona persona de Sezuán*, que incita el públic a pensar en una humanitat diferent:

¿Puede uno librarse del mal que lo amenaza, mas como salir de todo un atolladero de infortunios? Meditemos pues acto seguido sobre esto: ¿de qué manera podemos ayudar a una alma buena a que llegue a buen fin?

Respetable público, por favor, busca tú mismo el final: *¿tiene que haber uno bueno!* (TEIXIDOR 1965: 27)

Sortosament, a més de les crítiques, disposem de les notes personals sobre obres, premis i dramaturgs que Fàbregas elaborava en format d'inventari, que es conserven dins de l'arxiu llegat pels hereus a la Biblioteca de Montserrat (RIUS 2020a i 2020b).¹¹ En la fitxa que dedica al Premi Sagarra 1968, Fàbregas destaca d'*El retaule del flautista* el ritme àgil, els diàlegs acoblats, el bon ús de la tècnica brechtiana i la profunditat ideològica, i conclou: «Em sembla molt reeixida i crec que és important dins el nostre teatre.» Ras i curt: *El retaule del flau-*

11. Per no fer l'article més feixuc de citacions, quan el text provingui d'una de les fitxes de l'arxiu personal s'indicarà explícitament, sense referència. A banda del catàleg de l'arxiu personal, gràcies a Maryse Badiou (1993), disposem d'una bibliografia i una cronologia exhaustives que permeten resseguir la trajectòria professional i vital de Xavier Fàbregas. Per descomptat, els articles que el crític dedica a l'obra o a la figura de Teixidor també s'hi inclouen. L'obra crítica de Fàbregas s'ha editat parcialment en quatre volums, un dels quals a cura de l'autor (FÀBREGAS 1976b). De la seva mort ençà, s'han editat tres volums de les crítiques aparegudes a *Serra d'Or*, *Destino*, el *Diario de Barcelona*, l'*Avui*, *El Noticiero Universal* i *La Vanguardia*, entre altres publicacions menys regulars, corresponents al període 1969-1982, sota el títol general de *Teatre en viu* (FÀBREGAS 1987, 1990 i 1995).

tista és una crítica amb totes les lletres al militarisme i al sistema, tant ideològic com econòmic, del franquisme. Com puntualitzarà el 1971, a *Nous Horitzons*, amb el pseudònim de «Gra de Mesc», «*El retaule del flautista* és una demostració del que pot ésser un teatre popular, un gènere divertit, intencionat on, bé que de manera esquemàtica, poden ésser plantejades situacions il·lustratives de com funciona, i de com no hauria de funcionar, la societat» (GRA DE MESC 1971: 64).

El retaule del flautista s'acaba estrenant, amb direcció de Teixidor i escenografia de Fabià Puigserver, al Teatre de l'Aliança del Poble Nou, gràcies a la col·laboració d'un dels grups més actius del moment, el Grup de Teatre Independent (GTI), amb El Camaleó. Per a Fàbregas, que en deixa constància des del títol de la crítica de l'estrena, *El retaule del flautista* representa «una síntesi possible» entre un gènere popular autòcton, la sarsuela, i el model brechtian. Per a ell, el més destacable és que «la identificació del públic amb aquest text, alhora modern i posseïdor d'una vella saviesa», evidencia no només «que és viable un teatre “normal”, de temporada, proveït amb peces autòctones», sinó que deixa clar, «a aquells que encara en dubtaven», que el teatre català té bons autors, i que «el que li manquen són empreses econòmiques capaces de planificar amb ambició, que puguin o vulguin sortir de l'etapa artesanal on encara rauen encallades» (FÀBREGAS 1970: 59-60).

D'altra banda, celebra que s'hagi utilitzat «la preceptiva de Brecht amb una absoluta falta de respecte, tal com Brecht hauria volgut, manllevant allò que li servia i deixant de banda tota la ganga germànica, tan difícil de pair a les nostres latituds» (FÀBREGAS 1970: 59). Fàbregas valora la nova dimensió del text, i en destaca la fragmentació de la narració dramàtica i, sobretot, que els incisos que assenyalen el trencament i introdueixen la distanciació siguin emprats com a recurs per introduir cançons i coreografies que parodien la sarsuela, que permetin a l'espectador català enfil·lar el significat de la peça i gaudir-ne, mitjançant un punt de referència pròxim i immediat (FÀBREGAS 1970). *El retaule del flautista* es reposarà, amb direcció de Feliu Formosa i música de Carles Berga, al CAPSA de Pau Garsaball en la temporada 1971-1972, i durant uns mesos de 1973; és llavors quan supera les 1.000 representacions. Per a aquesta estrena professional, Fàbregas

(1971a) accedeix a col·locar un escrit al programa de mà, cosa que representa una benedicció del crític.¹²

Amb motiu del cinquè aniversari del CAPSA, Fàbregas, a *Destino*, fa balanç global de les funcions que s'han programat al local al llarg de les temporades passades. El total és de quaranta-un espectacles, vint-i-un dels quals han estat en català. D'entre ells, en destaca tres que corresponen a autors de la generació dels seixanta: *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor; *Dins un gruix de vellut*, d'Alexandre Ballester, i *Berenàveu a les fosques*, de Josep M. Benet i Jornet. Tots tres guanyadors, en una edició o altra, del Sagarra, el premi que caracteritza la «generació». El crític es pregunta: «¿Existe algún otro local en Barcelona que haya hecho, ni que sea de lejos, una labor parecida para la difusión y la dignificación del teatro catalán?» La resposta és no; el CAPSA té una oferta coherent que mereix la confiança del públic que busca alternatives fora del circuit comercial habitual (FÀBREGAS 1974b). Tanmateix, segons ell, hi ha un fet que no deixa de ser alarmant: des de la reposició d'*El retaule del flautista*, el maig de 1973, el CAPSA no ha produït cap espectacle. Retreu a Pau Garsaball que aposti per una gestió de caire possibilista; que porti al seu teatre obres que deambulen pel mercat peninsular, i que exploti els èxits propis fins a la sacietat en lloc de crear-ne més. I, a manera d'advertència, s'aventura a fer el pronòstic següent: «Si la inercia productiva continua el teatro de la calle Aragón corre el peligro de convertirse en un receptáculo —un receptáculo tan útil como se quiera— incapaz de intervenir de forma decisiva en la evolución del teatro en Barcelona» (FÀBREGAS 1974b).

Als inicis, Fàbregas (1976b: 150) considerava *El retaule del flautista* la millor obra escrita en català dins del corrent brechtia. I, poc abans de morir, la defineix com la «peça que assolí un dels èxits de públic més importants de teatre català en qualsevol època», i destaca Teixidor com un dels «tres autors “majors” de la sàtira política», jun-

12. Per llegir la crítica d'aquesta nova posada en escena, vegeu Fàbregas (1971b). Més endavant, ell mateix inclourà *El retaule del flautista* dins del repertori de la col·lecció antològica *Història de la literatura catalana*, d'Edicions 62 i Orbis, on n'inserrà una breu ressenya (FÀBREGAS 1984c).

tament amb Alexandre Ballester i Rodolf Sirera (FÀBREGAS 1984b: 213-224). És cert que, amb el pas del temps, la valora més aviat com un fenomen sociològic, com el producte d'una circumstància concreta, però això no treu que la segueixi considerant estimable des del punt de vista teatral. A més, en tot moment en segueix de prop l'evolució i, quan en té coneixement, anuncia les versions que es presenten en altres països (FÀBREGAS 1973b i 1973c). Com apuntava Fàbregas, per a Teixidor, el fenomen del *Retaule* serà un gran assoliment amb ombra allargada de condemna. Després d'això, tothom n'esperava resultats esclatants, de les seves obres, i no va ser així; els astres no s'alineen sempre.

Com explicita a l'entrevista amb Antoni Bartomeus (1976: 172-173), Teixidor, amb el seu teatre, vol trobar una via de comunicació amb el públic per generar-li una consciència de col·lectivitat dels problemes que s'hi exposen. La refosa de *L'auca del senyor Llovet*, que data de 1969, i que queda finalista del Josep Aladern de Reus de 1970, segueix explorant aquesta línia creativa. Però aquesta vegada el resultat no convenç Fàbregas, que, en avaluar el text, apunta, en la seva fitxa personal, que els esdeveniments es dilueixen a causa del to superficial, que no queda justificat per l'intent de bastir una farsa. En resum, la qualifica d'obra àgil, tal vegada eficaç escènica, però menor. Fàbregas (1972c) no forma part del jurat del premi de Reus, però Ventura Pons sí, que de seguida creu en el text de Teixidor. Després de canvis de darrera hora, Pons l'estrena amb el subtítol de *Sísif o els planys de la soferta* al Teatre Poliorama el 1972. Tot i els esforços de Teixidor i Pons, la lectura inicial de Fàbregas —recollida en la fitxa que correspon a l'anàlisi del text de 1969—, que esperava veure la representació del text per jutjar-lo definitivament, es confirma; la peça no el satisfà, com en deixa constància a *Serra d'Or*: «Pel que fa a la seva realització literària, hem dit que l'obra resulta reiterativa. En efecte, *L'auca del senyor Llovet* se sustenta sobre una única situació; el desenllaç la tanca amb una precisió implacable, però cal convenir que abans l'hem haguda de guiar» (FÀBREGAS 1972c: 59).

L'auca del senyor Llovet li sembla feixuga i, per damunt de tot, poc clara. De fet, considera que Jordi Teixidor i Ventura Pons han comès un error de càlcul gravíssim, i, amb to mofeta, sosté que l'obra

pot convertir-se, fàcilment, en una gran representant del *poujadisme* local: en bandera dels petitburgesos. Per què declara Fàbregas que si hom no conegués la ideologia de l'autor es podria confondre *L'auca del senyor Llovet* amb una proclama poujadista? Resulta notori que la voluntat de Teixidor és que el públic empatitzi amb el cor de treballadors que contrapunta l'exasperació del senyor Llovet i que prengui consciència del règim d'exploació a què estan sotmesos. Com apunta Fàbregas (1972c: 60), «no són uns obrers reals: són la imatge deformada que dels obrers s'ha format el senyor Llovet». La crítica de Fàbregas és la següent: «L'epíleg contestatari de les barriades no es produirà; al seu lloc es donarà l'adhesió.» Representada en un local, el Poliorama, on «el preu de les localitats és superior al salari mínim, en un local enclavat al cor de la Barcelona comerciant i manifassera», qui anirà a veure l'obra? Doncs, els senyors Llovet i les seves famílies, que es faran propis els laments del protagonista, i no pas els treballadors de peu, que reaccionarien en contra de les exigències del patró. En positiu, com en la fitxa inicial, destaca la utilització del vers, que allunya l'obra de qualsevol velleïtat naturalista, però, en definitiva, considera que és un pas enrere, i que s'espera molt més de Teixidor.

Tampoc no el convencen les creacions immediatament posteriors: *El rebombori* (1971) i *Mecanoxou* (1972). És una etapa d'experimentació i de recerca; Teixidor, que a principis dels setanta comença a qüestionar-se la viabilitat de les tècniques brechtianes, entra en contacte amb altres formes, com el teatre document. Ho fa participant de manera decisiva, juntament amb Jaume Melendres, en el guió col·lectiu d'*El rebombori*, d'*El Camaleó*, que el 1971 queda finalista al premi Ciutat de Sabadell, i que recorda lleugerament, pel que fa a l'estructura i l'ús dels materials, la mecànica del *Layret* (1970) de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu. L'obra s'inspira en els rebomboris del pa de 1789, succeïts a Barcelona. Més endavant, en concret el 1977, Teixidor, individualment, la refarà, i la visió de Fàbregas respecte al text canviarà força radicalment. No hi ha cap crítica publicada del primer *Rebombori*; tot i això, arran de la lectura del mecanoscrit com a jurat del premi Ciutat de Sabadell, Fàbregas confegeix una fitxa bastant detallada en què precisa que, malgrat el bon fer dels principals artífexs, Melendres i Teixidor, resulta insignificant. Argumenta que la

glossa del fet històric és massa epidèrmica, massa plana; tant, que no transmet cap missatge prou actual per interessar l'auditori. Lamenta que tant les lluites socials, els moviments polítics, els condicionaments culturals, com la psicologia dels personatges s'hagin treballat amb descura. Tampoc no perdona que no s'hagi tingut cura del llenguatge, que qualifica de pobre.

Una altra de les influències que sedueix Teixidor és el cabaret, que entre finals dels seixanta i principis dels setanta viu una etapa esplendorosa a Barcelona. *Mecanoxou* combina els elements propis del cabaret —com ara l'actitud crítica— amb altres, com l'erotisme, més aviat procedents del cafè teatre francès (FÀBREGAS 1973*d*). Estrenada al cafè Martin's de Barcelona l'11 de febrer de 1972, és un conjunt d'esquetxos i números musicals d'aire desenfadat. La direcció és de Josep Torrents, i la música, com en el cas d'*El retaule del flautista*, de Carles Berga. Amb motiu de la primera posada en escena, Fàbregas en fa un breu comentari a *Serra d'Or*, en què la qualifica de *divertimento*, i a continuació afegeix: «Posseeix uns trets i una intenció que la fan coherent respecte a *El retaule*... Jordi Teixidor utilitza el teatre per a donar-nos una visió irònica de la societat dels nostres dies» (FÀBREGAS 1972*b*: 58).¹³

Així mateix, subratlla que el to està ben aconseguit, ja que no hi ha cap deix de pedanteria o d'afany moralitzador, i que, si bé el tema no és original, el tractament està ben trobat i és hàbil; li sembla, i en aquest punt potser va massa enllà, que el món de *Mecanoxou* és el revers dels de Huxley o Orwell, simplement, perquè «els robots de Teixidor es mouen en una societat que no ha sofert cap transformació ulterior, que és casolana, petitburgesa, plena de mites i tabús preindustrials, migrada a la mesura dels miracles econòmics i dels plans de desenvolupament locals» (FÀBREGAS 1972*b*: 58-59). Fet i fet, *Mecanoxou* és una paròdia de les convencions socials que alerta de la deshumanització a què ens veiem sotmesos dins el sistema ca-

13. En tot moment aplaudeix la interpretació dels actors de *Mecanoxou*: Ventura Oller, Joan Matas i Carme Sansa. De la darrera, arriba a dir que és la figura i la veu més important del teatre de cabaret del moment, i s'estranya que encara no hagi gravat res, ja que —comenta— posseeix uns dots i una tècnica extraordinaris (FÀBREGAS 1972*b*: 59).

pitalista. Inclou moltes picades d'ullet a la vaga i a la revolta, i toca d'esquitllentes temes com la repressió sexual, la cosificació de la dona, la pobresa, la censura, el derrotisme congènit de la cultura catalana... Entre rialles, ens recorda que, en la nostra societat, ser com cal equival a ser funcional, que ser intel·lectual implica qüestionar permanentment el sistema i, de retruc, equipara el negoci del lleure al de la droga; també ens adverteix que els productes que ens ofereix la publicitat no compren la felicitat, encara que ens ho vulguin fer creure. En definitiva, un enfilall de diatribes encobertes que no acaba de convèncer Fàbregas (1972*b*), que, altra vegada, considera que *Mecanoxou* és un intent digne de teatre crític, però que no és el que s'espera d'un autor experimentat com Teixidor. Al comentari que publica a *Destino* arran de la reposició, el 12 de setembre de 1973, al Teatre Don Juan de Barcelona, es mostra menys receptiu i més àcid; titlla alguns gags de pseudochaplinians, i es dol que la necessitat d'encobrir i suavitzar el to crític per culpa dels esculls de la censura hagi obligat Teixidor a divagar per uns terrenys de teorització discutible, els quals els constrenyen a transitar llocs comuns —la crisi del servei domèstic, les relacions extramatrimonials, entre altres— que atorguen a la peça un to modest de complicitat petitburgesa (FÀBREGAS 1973*d*).

Tot i que *La jungla sentimental* es publica el 1975, Teixidor n'acaba la redacció el 1973. Des de principis dels setanta, la retòrica i l'estètica literàries cada cop importen més a Teixidor, que, fins llavors, s'havia centrat més en la finalitat dels textos que no pas en la forma; i això és un punt d'inflexió en la seva trajectòria. Conjuntament amb *El retaule del flautista*, tant *La jungla sentimental* (1975) com *Dispara, Flanagan!* (1976) formen el que Xavier Fàbregas (1975*a*: 55) anomena el cicle del teatre èpic de Teixidor. És el primer a copsar aquestes peces com a conjunt, i a puntualitzar que, més enllà dels recursos brechtians, el que les uneix és «la descripció dels mecanismes que regeixen el funcionament de la societat». Aquesta trilogia mostra l'eterna dicotomia entre consciència i estructura del materialisme històric; és per això que els personatges no ens són descrits a través d'un angle psicològic, sinó que el *jo*, sigui individual o col·lectiu, s'anomeni «Carlota», «Míriam», «Piccó», «Barbra», «Roger» o «Margarida», està

condicionat, segons el crític, per unes causes externes, «que en darrera instància són econòmiques».

Com exposa Teixidor (1975: 7-8), i com recalca Fàbregas (1975*b*) a «Capuletos y montescos con fábricas y metralletas», *La jungla sentimental* s'inspira en i remet a *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt, que El Globus havia escenificat als Amics de les Arts de Terrassa dos anys enrere, just quan Teixidor havia començat a escriure-la. La lectura de l'obra, el 1973, entusiasma Fàbregas, que considera que Teixidor, literàriament, ha aconseguit, fins i tot, de superar *El retaule del flautista*. Així ho anota en la fitxa que forma part del seu inventari personal: «*La jungla sentimental* funciona com un mecanisme perfecte; té un ritme rapidíssim, de pel·lícula de gàngsters, amb un diàleg breu i esmolat, i un llenguatge directe, matisat, molt ben triat. [...] La guerra entre els dos clans que es devoren és rica d'incidents, que amb poc esforç esdevenen “exemplars”. Tota l'obra, amb molta ironia, vol ésser “exemplificadora”.» I acaba amb una valoració molt contundent: «Em sembla la millor i més arrodonida obra que Jordi Teixidor ha escrit fins ara.»

L'estrena de *La jungla sentimental* al Teatre de la Passió d'Esparreguera, el 9 de novembre de 1975, dona a conèixer una nova companyia, La Roda, encapçalada per Josep Anton Codina, que la dirigeix. A la crítica, Fàbregas (1975*b*) puntualitza que serà reposada a mitjan desembre, concretament a partir del dia 12, a la Sala Villarroel, i que abans d'arribar a Barcelona recorrerà diverses poblacions del Principat. En aquell moment, als espectacles independents encara els costa arribar a les sales comercials. A «Teatros llenos, teatros vacíos», Fàbregas (1974*a*) n'esbossa alguns dels possibles motius: els impediments de caràcter legal; la dificultat que el públic *underground*, menys nombrós, mantingui una obra en cartellera durant una temporada, o, simplement, la preferència d'aquest tipus d'assistents per les obres itinerants, alternatives, i el seu rebuig cap a determinats espais més instaurats. De la «farsa sangrienta», Fàbregas en destaca la bona resolució d'escenes hilarants com la del part de Sarah i la del condol de Roger, quan es descobreix l'adulteri. Aplaudeix, també, l'ús d'elements del cinema mut —rètols, imatges fixes i músiques— que recorden les pel·lícules dels germans Marx, i que, per camins brechtians,

acosten la peripècia argumental al públic fent-la clara i entenedora. En suma, considera que *La jungla sentimental* il·lustra, amb aires de *La bona persona de Sezuan*, «la claudicació del individu en un mundo capitalista que, para subsistir, envalentona el afán de poder y de destrucción —dos caras de una misma moneda— y conduce a la más desenfrenada irracionalidad». Roger Suhler, o Solé, i Míriam Mölings, o Molins —el crític percep de seguida el joc amb els cognoms—, són un Romeu i Julieta contemporanis que, com tantes ànimes bones, s'hauran de prostituir per sobreviure, i s'acabaran convertint «en una caricatura de aquello que habían querido ser» (FÀBREGAS 1975b).

El 1975 apareix signat per Fàbregas a *Serra d'Or* l'article «Jordi Teixidor, abans i després d'*El retaule*», un dels més importants que es publiquen sobre l'autor. És una reivindicació enèrgica i convençuda de la seva figura. Fàbregas (1975a), que no acaba de connectar ni amb *L'auca del senyor Llovet*, ni amb *Mecanoxou*, ni amb *El rebombori*, celebra que l'autor d'*El retaule del flautista* hagi trobat, finalment, un camí dramaturgic que, als seus ulls, aporta gruix, coherència, i enriqueix un procés creador que supera, finalment, els trets excessivament esquemàtics que informaven el primer teatre de l'autor. Fàbregas creu que *La jungla sentimental* i *Dispara, Flanaghan!* reforcen l'argumentació dialèctica de les obres de Teixidor, perquè posen el focus sobre nous angles de la societat capitalista. Destaca, també, l'esforç de creació d'un llenguatge que introdueix una semàntica particular dins les obres, i l'encert de la manipulació i l'ús de narratives fàcilment identificables com la del gènere negre, la del rosa o la del subgènere de *l'spaghetti western*.

Dispara, Flanaghan! es presenta, i guanya, el premi Ciutat de Granollers de 1975, i és llavors quan té ocasió de llegir-la Fàbregas, que, juntament amb Jaume Melendres, Fabià Puigserver, Frederic Roda i Josep Camps, forma part del jurat. Tot i que durant el procés de votació la puntua amb un nou —i aquesta dada és rellevant perquè a la segona peça més ben valorada, *El bon samarità*, de Joan Abellan, només li atorga un set—, els comentaris que fa de *Dispara, Flanaghan!* són un xic més severos que els que havia dedicat a *La jungla sentimental*, però Fàbregas la continua considerant enginyosa, construïda amb una gran precisió i molt ben escrita. Li retreu, i

això també ho llegim a la fitxa del muntatge, un excés d'enginy que, segons ell, obscureix la veritable acció. Tampoc no li plau que en algunes circumstàncies els personatges reaccionin davant dels canvis circumstancials amb cinisme mecànic; troba que és un recurs massa elemental. En conjunt, la considera una peça treballada, divertida i, és clar, amb una clara intenció política: els homes fan les estructures, o les estructures fan els homes?

Finalment, El Globus de Terrassa s'encarrega del muntatge de *Dispara, Flanagan!*, que veu la llum el 26 de maig de 1976 al Pavelló Municipal d'Esports de Granollers. En la crítica publicada a l'*Avui*, Fàbregas és força discret, però si tornem a consultar les seves fitxes personals veiem que el resultat de la representació no el va convèncer gens. En paraules seves, el muntatge havia estat excessiu i insuficient. La durada de més de tres hores, la pretesa espectacularitat i la interpretació general no havien fet justícia a un text que, per a ell, era el més ambiciós de Teixidor, una remarca que també havia fet després de la lectura de *La jungla sentimental*. Malgrat els esforços dels actors en la posada en escena de *Dispara, Flanagan!*, anota Fàbregas per a si mateix: «Tot resultà desballestat, el ritme no fou aconseguit, i a les dues de la matinada molta gent feia cara de son.» I ho rebla amb aquesta invectiva: «Caldran unes tisores molt grosses per fer digerible aquest muntatge.» Una remarca molt similar a la de la crítica: «*Dispara, Flanagan!*, amb més de cinquanta personatges i una escenografia enorme, val la pena que sigui rescablat. Per això serà necessari agafar unes tisores molt grosses i renunciar a una plasmació total del text a fi de centrar-ne alguns dels aspectes» (FÀBREGAS 1976c).

L'etapa postfranquista és la més desconeguda de Teixidor, que frena l'activitat en veure que el teatre reivindicatiu perd rellevància. Com que ja no li cal recórrer a la paràbola per expressar-se, entra en un període de reflexió i es decanta progressivament per l'anàlisi del subjecte, és a dir, del lloc que ocupa l'individu dins de la societat, en les seves relacions, en els seus desitjos, en les seves necessitats, en com interfereix l'estructura social en la seva vida, des de postulats encara materialistes (BROCH 1986). En aquest temps de transició, mentre busca una alternativa al brechtianisme, com dèiem, tira endavant *Rebombori 2*, una reformulació personal d'*El rebombori* d'El Camaleó,

una segona versió que estrena dins del Congrés de Cultura Catalana, amb direcció seva, i que es reposa posteriorment dins del Festival Grec, a la Sala Villarroel, aquell 1977.

En la fitxa de lectura, Fàbregas torna a tenir la sensació que Teixidor ha superat les seves obres anteriors. Així, segons el crític, *Rebom-bori 2* desbanca tant *Dispara, Flanagan!* com *La jungla sentimental* com a «millor obra» de Teixidor. En aquesta fitxa, el crític recalca que els fets històrics i col·lectius que presenta *Rebom-bori 2* deixen veure l'entramat individual fet d'impulsos i contradiccions, amb un ritme molt àgil, i que permeten observar la realitat des d'angles molt diversos. És interessant destacar que, com en el cas de *Dispara, Flanagan!*, el criteri de Fàbregas varia substancialment des del contacte inicial amb l'obra fins a la visualització final. A propòsit de l'estrena barcelonina, canvia l'entusiasme per una certa decepció pel nivell de la representació, que jutja com a més aviat mediocre. Carrega durament contra la direcció d'actors, que, de fet, recau en Teixidor: «Hi ha qui surt disposat a fer *El ferrer de tall*, qui es “distancia brechtianament”, qui es troba perfecte dins el teatre document.» I conclou: «El muntatge de *Rebom-bori 2*, doncs, és molt discret, i consti que, en dir això, el qui fa gala d'una gran discreció soc jo mateix» (FÀBREGAS 1977b).

El Teixidor dramaturg, després de tres anys sense escriure peces de teatre originals, ho tornarà a intentar amb *El drama de les Camèlies o el mal que fa el teatre*, que obté el premi Ciutat de Granollers de 1980.¹⁴ Aquesta peça, que encara avui espera ser estrenada als escenaris, no va convèncer mai del tot a Fàbregas, com en deixa constància en la fitxa sobre el premi, en què la considera, bàsicament, un exercici entretingut, un contrapunt entre l'ambient immediat i l'imaginari basat en *La dama de les camèlies*, de Dumas fill, i poca cosa més. Ara bé, el guardó se li concedeix per unanimitat, la qual cosa vol dir que Fàbregas, que forma part del jurat, acaba votant-la a despit de l'opinió

14. En aquest article ens hem centrat en els comentaris de Fàbregas sobre les peces originals de Teixidor. Tot i això, el crític també segueix l'activitat de Teixidor com a adaptador en disc del vodevil *La reina ha rel·liscat* (FÀBREGAS 1978b), així com la seva primera proposta goldoniana, *Mirandolina*, per a La Sínia (FÀBREGAS 1983a i 1983c).

que en té. Convé tenir present, però, que els judicis que li mereixen la resta d'obres que s'hi presenten són encara més negatius. Fàbregas anota que sembla que Teixidor vulgui exposar que, en un ambient degradat i mercenari, no pot sorgir la flama de l'amor. Destaca el contrast entre el llenguatge bast dels personatges, molt ben recreat, i les pentinades literàries que procedeixen de l'obra original. I rebla: «Teixidor va jugant a cuït i amagar, molt hàbilment, amb *La dama de les camèlies*. Ens trobem davant d'un bell exercici gairebé de literatura comparada. Però, a què treu cap tot això? No sembla que l'obra present vagi més enllà. Té un propòsit ben minso.» Tres anys més tard, amb certa perspectiva, i amb motiu de l'estrena de la versió televisiva al circuit català de Televisió Espanyola, a *La Vanguardia* Fàbregas (1983b) es torna a preguntar: «¿Hay algún propósito tras este ejercicio de los personajes de Teixidor bordado como una filigrana?» A diferència de la nota personal, però, ara no considera que *El drama de les Camèlies* sigui un simple exercici de literatura comparada, sinó que —diu— el propòsit de Teixidor va més enllà, i, en últim terme, «incide en una denuncia social que hemos de apereibir entre los parámetros de una diversión hecha a partir de un humor inteligente, sabiamente escanciado».

Després de llegir aquests comentaris, la sensació que roman és que Fàbregas va menystenir *El drama de les Camèlies*, o que, si més no, no li van interessar especialment els plecs interpretatius que oferia, els quals, en el fons, són una continuació, amb variacions estilístiques, dels temes apareguts a les obres anteriors: la depravació a què sotmet el capitalisme, que, en aquest cas, condemna Carlota a seguir venent-se; a continuar servint com un engranatge més del sistema.

Quan comença a fer de crític, el que Fàbregas té més en compte és el text, el que ara anomenaríem «partitura teatral», però amb el temps —i aquesta nova visió es percep sobretot a finals dels setanta— comença a analitzar el teatre en el seu doble vessant: el literari i l'espectacular. Val a dir que mai no va fer públiques les notes de lectura, que hem utilitzat al llarg de l'article, i això és un fet que s'ha de tenir en compte, perquè són uns indicis prou sòlids per afirmar que les crítiques definitives comporten no només un llarg procés de reflexió, sinó que s'aproximen als espectacles des d'un punt de vista històric, estu-

diant-ne la gènesi, el procés de realització, les reaccions del públic i les aportacions dels muntatges a la societat coetània; molts elements a tenir en compte i que, a voltes, forcen a deixar de banda les impressions més marcadament subjectives.

En els darrers anys, Fàbregas no es mostra especialment entusiasmada per les obres de Teixidor, perquè està més al cas d'altres propostes, d'altres tendències, com ara els espectacles de Joan Brossa o d'Elis Joglars, amatent i participant de l'auge de la dramaturgia multidisciplinària. Però mai no abandonarà l'esperit de crític militant: publicarà, encara que sigui en una nota breu, un comentari de tots els espectacles de Teixidor; com a director d'El Galliner, Fàbregas li editarà *El retaule del flautista* (1970), *La jungla sentimental* (1975), *Dispara, Flanagan!* (1976), *Rebombori 2* (1977) i *El drama de les Camèlies* (1984). I el seguirà impulsant, perquè, malgrat que alguna vegada arrufi el nas, no del tot convençut, davant d'alguna de les seves propostes, és innegable que va ser un dels seus principals valedors.¹⁵

A *El Público*, el 1984, publica «¿Dónde estan los autores catalanes de los sesenta?», un article on s'exclama de l'anomalia que suposa que els autors més premiats i reconeguts de tota una època del teatre català, la que nodreix el present, no puguin estrenar, i els reivindica: «Los autores catalanes de los años 60 no están archivados. El interés que su situación suscita es una muestra de ello. Leerlos de nuevo nos informa de un esfuerzo admirable, pero también de una capacidad de fabulación a partir de la realidad que vivieron, y eso nos ha de deparar sorpresas a medida que sus personajes empiecen a hablar y gesticular sobre los escenarios» (FÀBREGAS 1984a).¹⁶ Per desgràcia, no podem

15. Coincidint amb els judicis de Fàbregas expressats en les crítiques, no s'acaben editant a El Galliner ni la versió catalana d'*Un fèretre per a l'Artur*, ni *L'auca del senyor Llovet*, ni *Mecanoxou*, ni la primera versió d'*El rebombori*. De fet, hi havia intenció de publicar *L'auca del senyor Llovet* a El Galliner, segons conta en el pròleg de la primera edició d'*El retaule del flautista* un dels membres del comitè de direcció del segell, Jaume Fuster (1970: 10). També es constata que *El drama de les Camèlies*, una de les obres en què Fàbregas es mostra més indecís, trigarà quatre anys a ser incorporada a El Galliner després d'haver estat guardonada el 1980 amb el Ciutat de Granollers.

16. Val la pena anotar també la valoració global del teatre dels seixanta que feia Fàbregas (1984a): «Una cosa hay cierta: el teatro de los años 60 trata de temas diversos

saber com hauria valorat la investigació sobre la degradació de les relacions que inicia Jordi Teixidor en *El drama de les Camèlies*, que continua en *David, rei* (1985),¹⁷ i que culmina en *Residuals* (1988), ni tampoc com hauria percebut la recerca gairebé obsessiva d'una tragèdia adequada a la contemporaneïtat: una mort sobtada i prematura ens va privar del punt de vista del crític més lúcid del moment. Com a colofó: el 1988, Jordi Teixidor guanyarà el III Premi Xavier Fàbregas d'investigació teatral amb un assaig sobre la seva concepció semiòtica de l'espectacle: *El drama, espectacle i transgressió*. Un final a l'altura d'una relació espectacular.

BIBLIOGRAFIA

- ARAN (2017): Ramon Aran, «Jordi Teixidor Martínez», *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, Barcelona: PRAEC, Institut del Teatre.
 <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esce-niques/id2107/jordi-teixidor-martinez.htm>> [Consulta: 1 febrer 2021].
- ARAN (2019a): Ramon Aran, *Les tragèdies polítiques inèdites de Jordi Teixidor. Esbós d'una trajectòria soterrada amb el focus en Creont, La piranya i Estat de setge (1990-1995)*, treball de fi de màster tutoritzat per Francesc Foguet i Boreu, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ARAN (2019b): Ramon Aran, «Presentació general», dins: Jordi Teixidor, *Tres textos de Jordi Teixidor*, Barcelona: Institut del Teatre, «Repertori Teatral Català», p. 2-15.
 <<http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1067>> [Consulta: 1 febrer 2021].

pero casi sin excepciones hay un supertema que engloba sus dramas: el del franquismo, con la falta de libertad, y la opresión individual y colectiva que comportó [...]. Ahora bien, ¿es lícito considerar que una vez acabado el franquismo las obras de tales autores, automáticamente, quedaron desactivadas, perdieron su interés? La pregunta es tan elemental que una respuesta afirmativa ya se ve que no es posible.»

17. El jurat de 1985 dels premis nacionals de Teatre i Dansa, convocats per la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Barcelona, alhora que reconeix l'escriptura de Teixidor concedint-li l'Ignasi Iglésias per *Mater et magistra*, batejada posteriorment com a *David, rei*, també atorga un premi honorífic a títol pòstum a la trajectòria de Xavier Fàbregas, que mor de forma sobtada l'11 de setembre de 1985 a Palerm.

- BADIOU (1993): Maryse Badiou, *Xavier Fàbregas. Bibliografia (1951-1985)*, Barcelona: Institut del Teatre.
- BARTOMEUS (1976): Antoni Bartomeus, *Els autors del teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona: Curial.
- BAYONA (1966): Jordi Bayona, *Tot això de Vietnam*. Inèdit. Arxiu personal de Jordi Teixidor.
- BENACH (1988): Joan-Anton Benach, «Fàbregas: la necessitat de lluitar, la vocació de saber. Aproximació a un compromís intel·lectual», dins: DD. AA. (1988: 125-150).
- BENET i FÀBREGAS (1979): JBJ i XF [Josep Maria Benet i Jornet i Xavier Fàbregas]: «Teixidor, Jordi», dins: Joaquim Molas i Josep Massot i Muntaner (dir.), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona: Edicions 62, p. 698.
- BROCH (1986): Àlex Broch, «David, rei dins l'obra dramàtica de Jordi Teixidor», dins: Jordi Teixidor, *David, rei*, Barcelona: Institut del Teatre, Edicions del Mall, p. 5-21.
- CANDEL (2017): Francisco Candel, *El gran dolor del mundo. Diarios 1944-1975*, Barcelona: Debate.
- CARBONELL (1965): Jordi Carbonell, «El teatre èpic», *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre), p. 51-55.
- COCA (2020): Jordi Coca, «Enyor de Xavier Fàbregas», *Serra d'Or*, núm. 727-729 (juliol-setembre), p. 68-71.
- DD. AA. (1986): [Diversos autors], «Dossier: La Pipironda», coordinat per Xavier Fàbregas, *Estudis Escènics*, núm. 28 (desembre), p. 7-48.
- DD. AA. (1988): [Diversos autors], *Estudis Escènics*, núm. 30 (desembre), coordinació de Joan-Anton Benach. Monogràfic sobre Xavier Fàbregas.
- DD. AA. (1990): [Diversos autors], *Simposi d'antropologia cultural sobre Xavier Fàbregas*, edició a cura de Maryse Badiou, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DD. AA. (1996): [Diversos autors], *Homenatge a Xavier Fàbregas. Universitat de Paris-Sorbonne (Centre d'Études Catalanes). 16 de novembre de 1993*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DD. AA. (2006): [Diversos autors], *Xavier Fàbregas. 1931-1985*, Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.
- FÀBREGAS (1966): Javier Fàbregas, «Un nuevo grupo: "El Camaleó"», *Canigó*, núm. 153 (16 de novembre), p. 16.
- FÀBREGAS (1967a): Xavier Fàbregas, «Teatre. Notes breus. Això del Vietnam», *Serra d'Or*, núm. 6 (juny), p. 76.
- FÀBREGAS (1967b): Xavier Fàbregas, «Els diàlegs d'en Ruzzante. Presentación de un nuevo grupo», *Primer Acto*, núm. 88 (setembre), p. 73.

- FÀBREGAS (1967c): Xavier Fàbregas, «Teatre. La temporada que aviat començarà», *Serra d'Or*, núm. 9 (setembre), p. 73-74.
- FÀBREGAS (1969a): Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62.
- FÀBREGAS (1969b): Xavier Fàbregas, «Teatre comercial, teatre independent i teatre d'aficionats», *Serra d'Or*, núm. 120 (setembre), p. 77-79.
- FÀBREGAS (1970): Xavier Fàbregas, «Crònica de les estrenes. Entre la sarsuela i Brecht: una síntesi possible», *Serra d'Or*, núm. 126 (març), p. 59-60.
- FÀBREGAS (1971a): Xavier Fàbregas, [sense títol]. Text editat amb el programa d'*El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, en el muntatge estrenat l'11 d'abril al teatre CAPSA, amb direcció de Feliu Formosa. [Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre.]
- FÀBREGAS (1971b): Xavier Fàbregas, «*El retaule del flautista* i l'experiència del CAPSA», *Serra d'Or*, núm. 140 (maig), p. 55.
- FÀBREGAS (1972a): Xavier Fàbregas, *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial.
- FÀBREGAS (1972b): Xavier Fàbregas, «*Meccanoxou*, de Jordi Teixidor», *Serra d'Or*, núm. 150 (març), p. 58-59.
- FÀBREGAS (1972c): Xavier Fàbregas, «*L'auca del senyor Llovet o els planys de la soferta*, de Jordi Teixidor», *Serra d'Or*, núm. 155 (agost), p. 58-60.
- FÀBREGAS (1973a): Xavier Fàbregas, *Introducció al llenguatge teatral*, Barcelona: Edicions 62.
- FÀBREGAS (1973b): Xavier Fàbregas, «Teatro. Telegramas», *Destino*, núm. 1864 (23 de juny), p. 49.
- FÀBREGAS (1973c): Xavier Fàbregas, «Teatro. Un paréntesis en las lamentaciones», *Destino*, núm. 1876 (15 de setembre), p. 42.
- FÀBREGAS (1973d): Xavier Fàbregas, «Del teatro de kabaret al café teatro», *Destino*, núm. 1877 (22 de setembre), p. 41-42.
- FÀBREGAS (1974a): Xavier Fàbregas, «Teatro. Teatros llenos, teatros vacíos», *Destino*, núm. 1935 (2 de novembre), p. 56.
- FÀBREGAS (1974b): Xavier Fàbregas, «El teatro CAPSA cumple cinco años», *Destino*, núm. 1939 (30 de novembre), p. 68.
- FÀBREGAS (1975a): Xavier Fàbregas, «Jordi Teixidor, abans i després d'*El retaule*», *Serra d'Or*, núm. 190 (juliol), p. 53-55.
- FÀBREGAS (1975b): Xavier Fàbregas, «Capuletos y montescos con fábricas y metralletas. *La jungla sentimental*, de Jordi Teixidor», *Diario de Barcelona*, 12 de novembre, p. 23.
- FÀBREGAS (1976a): Xavier Fàbregas, *El teatre o la vida*, Barcelona: Galba.

- FÀBREGAS (1976b): Xavier Fàbregas, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català: 1967-1968*, Barcelona: Institut del Teatre.
- FÀBREGAS (1976c): Xavier Fàbregas, «Dispara, Flanagan!», de Jordi Teixidor», *Avui*, 30 de maig, p. 25.
- FÀBREGAS (1977a): Xavier Fàbregas, «Brecht i el teatre èpic a Catalunya», *Serra d'Or*, núm. 210 (març), p. 51-54.
- FÀBREGAS (1977b): Xavier Fàbregas, «Rebombori 2», de Jordi Teixidor», *Avui*, 25 de maig, p. 26.
- FÀBREGAS (1978a): Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, Barcelona: Millà.
- FÀBREGAS (1978b): Xavier Fàbregas, «La frivolitat recobrada», *Avui*, 17 de febrer, p. 24.
- FÀBREGAS (1983a): Xavier Fàbregas, «El grupo teatral La Sínia. Al encuentro de Carlos Goldoni», *La Vanguardia. Domingo*, 22 de maig, p. 21-22.
- FÀBREGAS (1983b): Xavier Fàbregas, «Los lunes, teatro. *El drama de les Camèlies*, de Jordi Teixidor», *La Vanguardia*, 20 de juny, p. 42.
- FÀBREGAS (1983c): Xavier Fàbregas, «*Mirandolina*, o la fácil comicidad», *La Vanguardia*, 6 d'agost, p. 26.
- FÀBREGAS (1984a): Xavier Fàbregas, «¿Dónde estan los autores catalanes de los sesenta?», *El Público*, núm. 8 (maig), p. 34.
- FÀBREGAS (1984b): Xavier Fàbregas, «La sátira política al teatre», dins: Joan Manuel Prado i Francesc Vallverdú (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona: Orbis, Edicions 62, p. 213-224.
- FÀBREGAS (1984c): Xavier Fàbregas, «J. Teixidor, A. Ballester i R. Sirera: *Teatre*», dins: Joan Manuel Prado i Francesc Vallverdú (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. IV, Barcelona: Orbis, Edicions 62, p. 157-158.
- FÀBREGAS (1987): Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1969-1972)*, edició a cura de Maryse Badiou, Barcelona: Institut del Teatre, Edicions 62.
- FÀBREGAS (1990): Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1973-1976)*, edició a cura de Maryse Badiou, Barcelona: Institut del Teatre.
- FÀBREGAS (1995): Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1977-1982)*, edició a cura de Maryse Badiou, Barcelona: Institut del Teatre.
- FÀBREGAS i SIRERA (1978): Xavier Fàbregas i Rodolf Sirera, «El teatro catalán actual», dins: *El teatro actual (I)*, *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXVII, núm. 111 (gener-març), p. 77-101.
- FUSTER (1970): Jaume Fuster, «Pròleg», dins: Jordi Teixidor, *El retaule del flautista*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-11.
- GALLÉN (1988): Enric Gallén, «Xavier Fàbregas, historiador del teatre català modern», dins: DD. AA. (1988: 25-41).
- GALLÉN (2020): Enric Gallén, «El teatre de postguerra (1939-1960)», dins:

- Àlex Broch (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino, Ajuntament de Barcelona. En premsa.
- GRA DE MESC (1971): [Xavier Fàbregas], «Comentaris i notícies de la vida teatral barcelonina. *El retaule del flautista*», *Nous Horitzons*, núm. 23 (3r i 4t trimestres), p. 64.
- MELENDRES (1989): Jaume Melendres, «Amb un gran passat a l'horitzó», dins: Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-12.
- MELENDRES (1994): Jaume Melendres, «Els mapes del temps», dins: Jordi Teixidor, *Magnus*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-12.
- MELENDRES (1996): Jaume Melendres, «Un teatre diferent», dins: Jordi Teixidor, *El retaule del flautista*, Barcelona: Edicions 62, p. v-xxix.
- MELENDRES (2001): Jaume Melendres, «La tragèdia de la tragèdia contemporània», dins: Jordi Teixidor, *Führer*, Barcelona: Proa, p. 9-14.
- RIUS (2020a): Àngels Rius, *Fons arxiu personal de Xavier Fàbregas. Manuscrit 1589*. Inèdit. Biblioteca de l'Abadia de Montserrat.
- RIUS (2020b): Àngels Rius, «L'Arxiu de Xavier Fàbregas a la Biblioteca de Montserrat: la tramoia d'un mètode de treball», *Serra d'Or*, núm. 727-729 (juliol-setembre), p. 72-75.
- RODA (1967): Frederic Roda, «Teatro. Nuestra encuesta. Xavier Fàbregas. Crítico teatral de *Serra d'Or*», *Destino*, núm. 1597 (11 de maig), p. 67.
- SANSANO (2012): Biel Sansano: «Jordi Teixidor i Martínez (Barcelona, 1939-2011)», *Estudis Romànics*, vol. 34, p. 776-778.
- SANTAMARIA (2013): Núria Santamaria, «La crítica teatral en la premsa. Algunes línies de evolució», *Primer Acto*, vol. 1, núm. 344, p. 246-252.
- TEIXIDOR (1965): Jordi Teixidor, *El flautista*. Inèdit. Arxiu personal de Jordi Teixidor.
- TEIXIDOR (1969a): Jordi Teixidor, «A la recerca d'un teatre popular», *Serra d'Or*, núm. 116 (maig), p. 71-72.
- TEIXIDOR (1969b): Jordi Teixidor, *L'auca del senyor Llovet*. Inèdit. Barcelona: Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, signatura 1.114-N.
- TEIXIDOR (1970): Jordi Teixidor, «Brecht, hoy», *Yorick*, núm. 43 (setembre), p. 55.
- TEIXIDOR (1975): Jordi Teixidor, «Pròleg», dins: Jordi Teixidor, *La jungla sentimental*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-9.
- VILÀ I FOLCH (1988): Joaquim Vilà i Folch, «L'observador implacable: vint anys de teatre català», dins: DD. AA. (1988: 43-67).
- ZIMMERMANN (1996): Marie-Claire Zimmermann, «Estil i consciència crítica en l'obra de Xavier Fàbregas», dins: DD. AA. (1996: 23-40).

APROXIMACIÓ A LA RECEPCIÓ DE L'OBRA DE JORDI TEIXIDOR AL PAÍS VALENCIÀ

ISABEL MARCILLAS-PIQUER

Professora de la Universitat d'Alacant

INTRODUCCIÓ

Si prenem com a punt de referència *El retaule del flautista* (1968) com a peça clau en la producció de Jordi Teixidor, alludir a la recepció del seu teatre al País Valencià implica contextualitzar, ni que siga breument, el panorama teatral en terres valencianes tenint-ne en compte el desenvolupament al llarg de l'etapa compresa entre la data de creació d'aquesta mateixa obra i l'any 1978, en què les circumstàncies sociopolítiques van generar un canvi en l'àmbit de l'escena teatral de l'Estat espanyol. Tal com analitza Ramon Rosselló (1997), el teatre valencià de postguerra manca d'un interès rellevant; si de cas, s'hi poden esmentar tres elements que encaixen dins d'un desig de renovació de l'escena del moment: les activitats del teatre universitari, la creació a Alcoi del grup La Cazuela el 1955 i les activitats del Teatre Estudi de Lo Rat Penat entre 1958 i 1962.

Va ser durant la temporada de 1967-1968 en què, a banda de presentar-se, pel Teatro Club Universitario, un doble programa d'Escalante —*Les criades* i *Bufar en caldo gelat*—, van posar-se en marxa iniciatives diverses que es concretarien en l'aparició de textos i espectacles renovadors i en la creació de grups de teatre. Així, podem esmentar el Centro Experimental de Teatro (CET), el Grup 49 de Teatre, Pluja Teatre a Gandia, Pequeño Teatro de Valencia, El Rogle (a partir d'un grup de persones que procedien del CET), L'Entaulat, Llebeig (Dénia), Sambori (Alboraia), Uevo o Carnestoltes —format al voltant de l'escenificador i dramaturg Juli Leal, entre altres. Per a Rosselló, el moment més brillant d'aquesta etapa es correspon amb l'organització de dues mostres de teatre independent valencià el 1975: l'una, programada en el Micalet entre el 12 de març i el 18 de maig

d'aquell any —«Mostra de Teatre Independent Valencià»—, i l'altra, organitzada al València-Cinema entre el 8 i el 24 d'abril del mateix any sota l'epígraf «Cicle de Teatre Valencià». En qualsevol cas, el 1978, evidentment a causa dels canvis sobrevinguts en el panorama polític, es pot donar per acabada aquesta etapa que deriva en el procés d'institucionalització de l'escena valenciana.

En línies generals, els primers espectacles produïts pels grups mencionats van ser en llengua castellana; una circumstància que va anar canviant a poc a poc a mesura que s'era conscient de la necessitat d'un teatre que reflectira la idiosincràsia del poble valencià. Rodolf Sirera va contribuir notablement al debat lingüístic referit a l'escena valenciana, en particular des de diversos números de les pàgines de la revista *Gorg* publicats el 1971; una controvèrsia que va veure continuïtat a través de les reflexions de Rafael Villar i Ricard Blasco (ROSSELLÓ 1997: 219). Així, mentre que Sirera incidia en l'ambigüitat del terme *teatre popular* i la necessitat que aquest es bastira sobre l'estudi de la realitat més propera conformada per la història, l'economia i la cultura del País Valencià, Villar al·ludia a la problemàtica del model lingüístic i al teatre com a instrument de difusió de la llengua; en tant que, per la seua banda, Blasco reflexionava sobre la conveniència de rescatar la producció d'Escalante per atraure un públic més ampli.

I, encara, per remuntar-nos amb propietat als anys aquells en què *El retaule del flautista* floria a terres catalanes, reproduïm uns mots de Rodolf Sirera que ens poden ajudar a acabar de situar-nos en un context teatral que, tot i que no de forma uniforme, veia augmentar l'interès per la llengua i la cultura valencianes, tant pel que feia als sectors intel·lectuals com a d'altres capes socials (SIRERA 1972: 54). Deia Sirera (1971: 40):

Fer teatre en valencià és, ara, molt més que fer teatre en valencià. [...] hi ha dues possibilitats [...]; fer teatre en valencià com es pot fer en turc o en abissini (segons siguem a València, Ankara o Abdis-Abeba, pose per cas) dins una programació normalitzada, on la cosa important és fer teatre [...]. O fer teatre a partir de la nostra normalitat com a poble, a partir del nostre desenrotllament històric, econòmic, social, cultural, del nostre passat i del nostre present, pensant en el nostre futur... és a dir, fer un teatre específicament valencià (utilitze la terminologia en el

seu sentit més pur), teatre-mitjà, eina de treball, en el qual la llengua és una conseqüència directa, una expressió immediata de la nostra realitat...

I són justament aquestes reflexions les que ens fan pensar en el caràcter migrat de la recepció d'una veu potent com la de Jordi Teixidor al País Valencià. És possible que, malgrat la qualitat dels textos del dramaturg, aquests no acabaren de connectar de forma plena amb el tarannà del poble valencià perquè no n'expressaven la realitat?

TEIXIDOR AL PAÍS VALENCIÀ: UNA RECEPCIÓ MIGRADA... O NO TANT?

En un inici, la recerca per a intentar respondre aquesta qüestió va resultar més aviat decebedora; homes de teatre com ara Rodolf Sirera o Manuel Molins afirmen no recordar-ne gaire cosa; a parer d'aquest últim, Teixidor no va tindre una notable ni tan sols acceptable producció ni recepció pública en terres valencianes. Per la seua banda, Sirera justifica aquesta absència pel fet que

A mesura que va anar passant el temps va ser cada vegada més difícil —o més inusual— muntar al País Valencià textos del Principat i viceversa. I més anys després encara, va ser més difícil muntar —al Principat o al País Valencià— textos de Teixidor o de qualsevol autor de la seua generació, l'anomenada *generació dels setanta*.¹

El retaule del flautista i *La Cazuela*

Evidentment, si alguna de les obres de Jordi Teixidor va tindre repercussió al País Valencià, es tracta, com no podria ser d'una altra manera, d'*El retaule del flautista*. En una introducció que Jaume Melendres (1998 [1996]: ix) va fer a l'obra explica que poques perso-

1. Aquestes afirmacions són extretes de la correspondència virtual mantinguda per l'autora de l'article amb ambdós dramaturgs, en tots dos casos durant el mes de novembre de 2020.

nes en l'estrena d'*El retaule del flautista* es van adonar que aquella seria una peça que marcaria «el triomf del teatre independent sobre un teatre comercial, caduc, rutinari i escleròtic», excepte Pau Garsaball, l'actor de tota la vida que es va tornar meravellosament boig, en paraules del mateix Melendres, i va convertir el local del Gremi de Pastissers de Barcelona en un teatre comercial —després, el cinema CAPSA—, que veuria com el muntatge de Feliu Formosa esdevenia un èxit sense precedents en tota la història del teatre a Catalunya. Només a títol anecdòtic esmentarem que, en aquelles funcions, algun vincle amb el País Valencià ja hi havia, ja que el cèlebre alcoià Ovidi Montllor hi actuà com a Hans.

Anècdotes a banda, recordarem que, en la dècada dels setanta, La Cazuela,² grup de teatre independent d'Alcoi, va comptar amb un total de 38 muntatges, amb peces de Federico García Lorca, Brecht, Ionesco, Shakespeare o Pirandello, entre altres. En català, només s'hi van muntar quatre: *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo; *Tirant lo Blanc*, en una versió de Maria Aurèlia Capmany; *Un penalty ben ficat*, d'Armando Santacreu, i el mateix *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor.

Per la seua banda, Teixidor va assistir a la representació d'*El retaule del flautista* que La Cazuela va muntar a Alcoi el mes de juny de 1974.³ En moments previs a la posada en escena, el dramaturg va ser entrevistat per al diari intercomarcal *Ciudad*. En aquesta entrevista va afirmar que la peça estava dirigida a un públic majoritari, ja que va ser escrita amb la intenció que agradara a les classes més populars. També va comentar que no coneixia la tasca teatral d'aquest grup de teatre, però que, quan va parlar amb Jaime Bordera —el director del muntatge— a Barcelona, li va semblar que havia captat la idea de la peça i que no incorreria en les errades d'altres (*Ciudad* 8.6.1974, p. 8). Les dues

2. Una àmplia informació sobre l'activitat d'aquest grup es pot consultar a Parra (1995).

3. En la fitxa tècnica de l'obra consta que la direcció musical va córrer a càrrec de Gregori Casasempere, amb música original de Carles Berga i «Ball de Regidors» de Fermín Ochando. Vestuari de Paqui Denia; il·luminació de Manolo Francés; supervisió del llenguatge a càrrec de Manolo Rodríguez; secretària i ajudant de direcció, Marisa Albero i Chelo Julià, respectivament, i escenografia d'Alejandro Soler.

afirmacions més destacades del dramaturg en aquesta entrevista, s'extreuen dels mateixos titulars de la notícia: «El teatro puede tener vitalidad y ser mayoritario siempre que se encuentre para él la línea adecuada» y «Cuando se trata de decir la verdad, ningún medio debe desecharse»; per un altre costat, l'entrevistador incideix en el fet que un grup de Valls havia rebut no feia gaire el Premio Nacional Juvenil de Teatro, amb l'obra de Teixidor en català, i això que no l'enteniien... En aquest sentit, Teixidor afirma que és important obtenir èxits en català, i que alguns membres del jurat van poder comptar amb traduccions al castellà. Destaquem, doncs, la idea que, amb *El retaulle del flautista*, Teixidor pretenia fer teatre per a un públic majoritari, bastit a través de la crítica social i amb la llengua que és pròpia del poble, eixos fonamentals també en el cas del muntatge portat a terme per La Cazuela.

Justament al costat d'aquesta breu entrevista a Jordi Teixidor, un tal Francisco Moltó Soler, que afirma no ser crític teatral, fa un comentari del muntatge, del qual ho lloa pràcticament tot:

Será difícil que La Cazuela nos vuelva o ofrecer un espectáculo más bonito y atractivo que el presenciado estos días en el escenario del Teatro Circo. Creo que, por primera vez, en la ya extensa biografía de nuestra agrupación teatral, todos, absolutamente todos los espectadores, salimos del teatro con un agradable sabor de boca, tras habernos roto las manos aplaudiendo una actuación absolutamente sensacional. (*Ciudad* 8.6.1974, p. 8)

Jaime Bordera també havia expressat les seues opinions quant a *El retaulle del flautista*, al mateix diari, vint-i-quatre hores abans de l'estrena. Per a Bordera, aquesta peça és un conte entre divertit i polític que pot interessar a tot el públic, entés en teatre o no, compromés políticament o no, a un camperol o a un intel·lectual, perquè aborda una qüestió que té com a protagonista tot un poble i perquè obliga l'espectador a pensar i a definir-se; a més, al seu parer, s'hi suma l'atractiu de la música i, en aquest sentit, està segur que l'obra no havia de decebre ningú; tant és així que s'hi van fer quatre representacions, una en dimecres, dues en dijous i, finalment, l'última en divendres. Així, lluint potencial, entre actors, actrius i personal tècnic, La

Cazuela va desplegar una cinquantena de persones, professionals o amateurs, al servei del muntatge de l'obra de Teixidor. Finalment, l'entrevistador preguntà a Bordera com es definia políticament, aprofitant l'avinentesa de la consideració d'*El retaule del flautista* com a conte polític; a aquesta qüestió Bordera respon: «Políticamente... nos encontramos en un país en el cual no existen los partidos políticos, luego yo no pertenezco a ningún partido político. Si lo hubiera, ya veríamos...» (*Ciudad* 4.6.1974, p. 9). Interessant, si més no, la idea del director de desvincular-se públicament de qualsevol ideologia política o, si més no, de la ideologia que es poguera deduir de la peça.

Amb posterioritat a l'èxit clamorós d'*El retaule del flautista* a la ciutat d'Alcoi, La Cazuela va portar el muntatge a la ciutat de València, així com a Elda i a Petrer. A la capital del Túria, la peça es va representar el dies 14, 21 i 28 de setembre en la Societat Cultural El Micalet, al llarg de tres dissabtes consecutius; el diari *Ciudad*, d'Alcoi, alludeix a la crítica apareguda en aquest sentit en *Tele-exprés* (PARRA 2005: 286-287). En aquest rotatiu s'afirma que «tales representaciones vienen a constituir un comienzo extraordinario del año teatral en Valencia» i, a propòsit del muntatge per part de La Cazuela, continua dient que a València es va tindre la iniciativa de muntar l'obra de Teixidor, però que es va haver d'abandonar la idea, ja que haguera suposat reunir, en un difícil bloc, grups teatrals diversos que tan aviat actuaven com es veien obligats a desaparèixer d'escena (*Ciudad* 3.10.1974, p. 3).

Ara per ara, d'aquelles representacions al Micalet, poca informació més en tenim; caldria afegir-hi el comentari que Rodolf Sirera en fa a *Serra d'Or* i la retroacció, alguns números després, d'un espectador del muntatge a Alcoi. La crítica de Sirera al treball de La Cazuela és veritablement demolidora: en reprova el sentit de la mesura, la manca de ritme, de creativitat, de lògica interna del repartiment, però, sobretot, en retreu la falta d'un intent de reflexió sobre l'obra mateixa i la «destrossa inqualificable», en paraules del mateix Sirera (1974: 108), de la llengua: «els castellanismes hi sovintegen, les formes incorrectes (ni tan sols col·loquials) hi són barrejades amb vicis de construcció i amb construccions i formes correctes, sense cap criteri limitador, uniformador ni d'altra mena». En darrer terme, el dramaturg es pregunta si potser es tracta d'una concessió al que es podria conside-

rar una idea errònia de populisme, poc efectiva i perjudicial. Recordem que, per a Sirera (1971: 40-41), el compromís lingüístic havia de ser una de les bases del nou teatre valencià perquè «el compromís idiomàtic no és altra cosa que la conseqüència d'un compromís anterior, el compromís amb la nostra història, la que hem de fer, la que fem cada dia». En unes «Notes sobre teatre valencià», dos anys abans del muntatge d'*El retaule del flautista*, Sirera (1972: 53-56) ja fa esment d'una programació de La Cazuela obertament contradictòria i irregular amb uns plantejaments del grup poc clars i definits; no obstant això, sembla que la representació del *Tirant lo Blanc*, contràriament al que va passar amb l'obra de Teixidor, va sorprendre per la puresa de lèxic i de dicció.

En qualsevol cas, la recepció o percepció del muntatge de La Cazuela no va ser igual per a tothom; Francesc Gadea-Oltra (1975: 5), de la Bucknell University, mitjançant una carta a *Serra d'Or*, respon a les crítiques formulades per Sirera que ell va veure la mateixa representació a Alcoi i que la considerava «una aportació valuosa on el bilingüisme no mostra ni les puntes de les orelles i la reflexió sobre l'obra és evident, amb un gran respecte a la mesura i al ritme adequat i amb molta creativitat i una excel·lent lògica del repartiment». A més, el cronista argumenta que els membres de La Cazuela eren coneixedors dels castellanismes de la funció, però que així és el català que es parla a Alcoi, de manera que el que per al dramaturg representava una concessió populista i inoperant, per al professor universitari era només una forma d'aproximar-se al públic alcoià.

El fet cert és que la polèmica de la llengua usada a *El retaule del flautista* va adquirir matisos totalment diferents quan la companyia teatral va portar el muntatge a Elda. A continuació, en reproduïm la crònica de la representació, publicada pel diari *Valle de Elda*, atès que serveix per a constatar la situació cultural i lingüística a la ciutat del Vinalopó i com, evidentment, aquestes circumstàncies havien de marcar-ne la vida teatral:

El pasado viernes día 4 se representó en el Teatro Castelar de nuestra Ciudad la obra titulada *El retaule del flautista* (*El retablo del flautista*), original de Jordi Teixidor. Ponía en escena la obra el grupo teatral al-

coyano La Cazuela, bien conocido en nuestra Ciudad por otras muchas actuaciones anteriores, y que en esta ocasión acometía la empresa con grandes inconvenientes a primera vista, por tratarse de una obra escrita y representada en valenciano, siendo así que en Elda solamente se habla con carácter general el castellano. Sin embargo, ello no fue inconveniente para que asistiera a la representación el habitual público aficionado eldense, compuesto en su mayor parte por jóvenes, que aplaudieron sin regateo el meritorio esfuerzo desarrollado por los artistas que componían el numeroso reparto de la obra.

Situaciones, personajes y trama argumental fueron captados fácilmente por los espectadores, a pesar del inconveniente aludido de la lengua, y a pesar también de que la obra está llena de alegorías y simbolismos. A ello se unió, en un montaje muy esquemático, unos números musicales que fueron muy del agrado del público. (*Valle de Elda* 12.10.1974, p. 8)

Aquest èxit d'*El retaule del flautista*, malgrat les dificultats lingüístiques exposades en la crònica, va tindre la seua recompensa en una posterior reposició al mateix poble, el mes de desembre d'aquell any, ja que es tractava d'una peça «que muchos eldenses desearon ver a raíz de su estreno en nuestra ciudad» (*Valle de Elda* 21.12.1974, p. 4).

Pel que fa al muntatge de la peça a Petrer, en tenim notícia a partir de les informacions proporcionades per un dels integrants del Grup Cultural EXEO, Vicent Brotons.⁴ Els joves de l'EXEO es van implicar en l'organització del muntatge d'*El retaule del flautista* de la Cazuela enganxant cartells i venent entrades per a les funcions que s'esdevingueren els dies 5 i 11 d'octubre de 1974, en plenes festes patronals. Val a dir que va contribuir a la implicació dels joves el fet que ja tenien referències de l'obra a través d'unes gravacions en casset de les cançons de l'espectacle, que circulaven pel poble.

4. EXEO era un grup cultural de Petrer que tenia com a finalitat promoure-hi la cultura feta en llengua valenciana. Un grup de joves entre 16 i 18 anys, entre els quals figura el nostre informant, va ser convidat per Vicent D. Oliver —activista cultural, social i polític— a formar-ne part, amb l'objectiu d'organitzar i dinamitzar tota mena d'actes en valencià: conferències, concerts, exposicions, fires del llibre en valencià, etcètera. EXEO va tenir una vida significativa de quasi deu anys, al llarg dels quals es van organitzar multitud d'activitats culturals en valencià.

La crònica del dia 5, realitzada per José Vicente Botella en el *Semanario del Vinalopó. Nuevo Ciudad* (5.10.1974, p. 13),⁵ va ser del tot positiva, tant pel que alludeix a les lloances destinades a la qualitat del text representat, com pel que fa referència al muntatge de La Cazuela. Del primer, afirma el periodista que «hay que hablar de la terrible lucidez de una farsa, de la implacable sencillez —sin la menor fisura donde pueda el espectador escapar hacia una interpretación ambigua de cuanto ocurre en escena— del mecanismo escénico creado por Jordi Teixidor. Un mecanismo tan perfecto que quizá ha abrumado de responsabilidad, de cara a su proyección teatral futura, a su joven autor» (BOTELLA 1974: 13). Quant al muntatge, el cronista afirma que, com a assistent a diverses representacions, en constata modificacions substancials, a mesura que s'han anat succeint i que el grup ha anat adquirint experiència; en qualsevol cas, hi reconeix l'escrupolosa honestetat al servei de l'esperit de l'obra i que es tracta d'un espectacle «en definitiva, imprescindible para la supervivencia intelectual en este páramo provinciano», un comentari molt allunyat, al remat, de l'opinió que Rodolf Sirera va expressar a *Serra d'Or*, després de presenciar, com hem comentat, una de les funcions que La Cazuela va oferir a la societat cultural El Micalet de València.

D'altra banda, la funció del dia 11, segons informa el mateix *Semanario del Vinalopó. Nuevo Ciudad* (19.10.1974), va ser també tot un èxit que van presenciar més d'un miler de persones en un local que amb prou feines admetia aquest aforament. El setmanari remarca el fet que la importància de l'esdeveniment se centrava sobretot en l'interès i els comentaris suscitats entre el públic; més encara tenint en compte que, a Petrer, algunes experiències teatrals anteriors no havien sigut gaire ben acceptades. Segons Brotons, el muntatge d'*El retaule del flautista*, «a Petrer i a Elda, va impactar molt favorablement entre el jovent i el món de la cultura. Es podria dir, perfectament, que *El retaule del flautista* està en l'origen del triple compromís idiomàtic,

5. Aquest setmanari pertanyia a la mateixa empresa que el diari *Ciudad* d'Alcoi, al qual ens hem referit anteriorment. Va tindre una vida breu, 34 números de 12 a 16 pàgines; un dels seus impulsors va ser Paco Juan, un jove empresari progressista vinculat a grups teatrals del moment.

cultural i social de molts jòvens petrerins: divertida, entenedora i didàcticament brechtiana va ser la perfecta pedra de tot per a les mogudes futures de la transició».⁶

*Teixidor i altres grups de teatre independent del País Valencià:
La Castanya, Pequeño Teatro de Valencia i Jácara*

Però, amb anterioritat a La Cazuela, hi hagué altres grups de teatre que s'havien interessat per l'obra de Teixidor; ens referim a La Castanya de Pego i Pequeño Teatro de Valencia. Més endavant, s'hi suma Jácara d'Alacant.

En aquest estudi, ens hem centrat especialment en el primer, atés que els altres dos grups van muntar funcions en castellà —Pequeño Teatro de Valencia va fer *Un féretro para Arturo* i Jácara, *Ratas y rateros*, una versió d'*El retaule del flautista*.

La Castanya

L'any 1971, a Pego, com a resultat de la col·laboració entre els grups Segle Vint i Unió de Tots, juntament amb el grup de folk Tot-hom, es va muntar la representació teatral de l'obra *Castañuela 70* de Tábano, que havia assolit un gran èxit a Madrid; els grups de Pego batejaren el muntatge propi amb el nom de *Castañuela 71*, atés que aquest va ser l'any en què va tindre lloc l'esdeveniment en aquesta localitat. Posteriorment, l'equip que va muntar la funció va decidir denominar-se La Castanya, establint així un paral·lelisme amb aquella obra que havien considerat divertida i crítica al mateix temps i que es presentava amb una estructura totalment diferent del que aquells joves havien vist fins aleshores.⁷ Sembla que una de les primeres qüesti-

6. Extret de la correspondència electrònica mantinguda amb Vicent Brotons el mes de febrer de 2021.

7. Les informacions referides a La Castanya, amb l'excepció de l'entrevista de Vilà i Folch a un dels membres del grup, es corresponen a la documentació facilitada per Joan Antoni Oltra i Toni Ribera, ambdós integrants de La Castanya.

ons que La Castanya es va plantejar va ser la lingüística, si funcionarien en la llengua pròpia o si usarien de forma indiferent castellà i valencià: «No ho vam aclarir massa, això de la llengua...», confessa un dels integrants (VILÀ I FOLCH 1976: 25). En tot cas, això demostra que l'elecció de la llengua per a vehicular els espectacles teatrals era una de les decisions primeres que calia adoptar, i el valencià esdevenia bàsic si es volia que les funcions triomfaren en aquells pobles en què la llengua pròpia s'erigia com a senya d'identitat.

La Castanya estava conformada per joves estudiants, entre dèset i vint-i-un anys, que van conèixer l'obra de Teixidor a través de la col·lecció «El Galliner» i que, com afirma Joan Antoni Oltra, integrant del grup, van veure en el teatre «un instrument eficaç de portar un missatge de lluita i llibertat als nostres paisans. Havíem fet *Castañuela 70*, obra satírico-còmica de crítica social i en necessitàvem una altra de *més política*, un conte que arribara al poble amb un missatge alliberador contra el poder corromput, i *El retaule del flautista* de Teixidor la vam trobar perfecta».⁸ Van estrenar el muntatge pel setembre de 1972, a la Llar Parroquial de Pego, i en una gira ben atapeïda per diferents comarques del País Valencià, en van fer més de vint representacions; a Pego, van tindre lloc tres funcions, a més a més d'una adaptació infantil. La preparació del muntatge es va dur a terme dins dels més purs esquemes del teatre independent de l'època, en què tant la direcció com la producció, l'escenografia o el vestuari, per exemple, eren resultat del treball de la col·lectivitat.

Elvira Cambrils, també integrant de La Castanya, fa esment a una representació d'*El retaule del flautista* a la plaça d'Alcalà de la Jovada en el relat «La Leica» inclòs en el volum *La improbable vida de Joan Fuster* (2017). Per a Cambrils, calia apropar el teatre a la gent i, per aconseguir-ho, era necessari parlar la llengua del poble i utilitzar qualsevol espai per a fer-ho. L'escriptora afirma que pertànyer a La Castanya va ser una experiència que va significar una fita en la seua vida «pel que respecta a la presa de consciència política, lingüística, moral... Per als membres del grup, a penes uns adolescents, el teatre

8. Extret de la correspondència electrònica mantinguda amb Joan Antoni Oltra el mes de febrer de 2021.

era una manera de rebel·lar-se contra la dictadura, una eina per a despertar anhels de llibertat. *El retaule del flautista* és un bon exemple del missatge que volíem transmetre, la força del poble contra el tirà». ⁹ Creiem que, en aquest sentit, no cal afegir-hi altres consideracions, atès que la implicació i el sentiment dels membres del grup quan van muntar *El retaule del flautista*, i encara ara en recordar-ho, parlen per si mateixes.

Pequeño Teatro de Valencia i *Un féretro para Arturo*

L'any 1974, el diari *Información*, d'Alacant, es referia en aquests termes al grup Pequeño Teatro de Valencia:

Es un grupo de joven formación y espíritu que pertenece en este momento a ese núcleo de estudiosos del teatro que tratan, por encima de trabas y barreras, de hacer un teatro auténtico que logre salvar la distinción entre el público tradicional y el público marginado. Para ello PTV va por pueblos y barrios llevando el espectáculo teatral a unas gentes que, en otras circunstancias, no tendrían posibilidad —por razones varias— de acceder a él. Estamos pues, con estas intenciones, lejos de un teatro de mera diversión, sino ante un espectáculo que se plantea su función social con un ánimo de trascendencia y problematización. (*Información* 30.4.74, p. 8)

Aquest comentari havia sorgit arran del muntatge de *Las mariposas*, de Jaime Carballo,¹⁰ però els components del grup, que s'havia creat el 1971, afirmen que durant un temps van estar totalment a remolc de la censura; hi anaven enviant textos fins que un dia van obtenir permís per a la representació d'*El adiós del mariscal* de Luis Matilla i d'*Un féretro para Arturo* de Jordi Teixidor. El grup va anar aportant diferents elements a aquesta peça, que va passar de durar 25 minuts a

9. Extret de la correspondència electrònica mantinguda amb Elvira Cambrils el mes de gener de 2021.

10. L'espectacle es va muntar per al VII Ciclo de Orientación Teatral al Colegio Marista d'Alacant, el mes d'abril de 1974 (GARCÍA 1996).

tindre una hora i quart. D'aquest muntatge, n'afirmen que va ser molt vistós, ple de música i cançons, capaç de crear un ambient teatral festiu en què la gent hi gaudia, de tal manera que, quan la representaven, sempre els deien que hi podien tornar en voler. En el cas de Pequeño Teatro de Valencia, l'opció de la llengua pròpia de la terra no era una qüestió prioritària, atès que, per a la majoria de membres del grup, no es tractava d'un tret identitari i, tenint en compte les circumstàncies sociolingüístiques del català en determinats indrets del País Valencià, tampoc no els resultava essencial per a ser acceptats pel públic: «Nosotros, pese a considerar la lengua como una de las más importantes reivindicaciones, hacemos un teatro de urgencia y no podemos “hacerlo” de otra forma, afirma Miguel Alamar, director del grup, en una entrevista a *Yorick* (REDACCIÓN 1974: 24). Independentment de la possible transcendència i problematització a què es referia la cronista de *l'Información*, el caràcter festiu d'*Un féretro para Arturo* serví al grup per a popularitzar-lo.

Jácara i *Ratas y rateros*

El grup de teatre Jácara va sorgir el 1981 en l'Institut d'Ensenyament Secundari Jaume II, en el barri del Pla d'Alacant; Juan Luis Mira hi penjava un cartell en què convocava a tots aquells interessats a crear un grup de teatre. A la convocatòria hi van acudir més d'una quarantena de joves que comptaven al voltant de setze anys i que van saber posar, en el seu treball en aquell projecte, tot l'èmfasi de la joventut (MIRA 1994). De tots els col·lectius teatrals desenvolupats en els centres docents alacantins, només Jácara va arribar plenament a la professionalització qualitativa i quantitativa, pel que fa al treball en grup i quant a la selecció dels integrants, amb tal força que ha perviscut fins als nostres dies. Així doncs, Jácara va omplir un buit existent en el panorama teatral alacantí dels anys huitanta (GARCÍA 1996: 381). Segons Juan Luis Mira (1994), fundador, director i *alma mater* del grup, des dels inicis van orientar els seus muntatges al que es podria denominar «teatre jove». Per a Mira, aquest era un concepte que encara no havia quallat a l'Estat espanyol, tot i que a Europa estava su-

ficientment desenvolupat. En aquest sentit, el director de Jácara afirmava que hi havia un tipus d'espectador desatés, l'edat del qual oscil·lava entre els 15 i els 25 anys; per això, el repte prioritari del grup consistia justament a arribar a aquest públic, mitjançant una sèrie de codis que li foren familiars, entre els quals la música n'era l'ingredient principal (MIRA 1994: 26).

A més a més, el mateix Mira afirma que el somni de crear una companyia de teatre estable, com després va ser el cas, va començar amb un text, *El retaule del flautista*, que va reduir en extensió i que va adaptar a una trentena de joves que volien sobretot passar-ho bé i provar la proposta que els oferia un professor «enrotllat». Mira havia vist el muntatge d'*El retaule del flautista* que La Cazuela acabava de fer a Alcoi, tot i que ja havia tingut l'oportunitat de presenciar-ne altres versions i, a partir de totes les idees que hi va anar adquirint, va proposar la seua pròpia adaptació de l'obra: música composta personalment, executada en directe; molt bàsica, però honesta i sense trampes, que encoratjava als joves amb el seu poder desinhibidor l'aprenentatge de les habilitats relacionades amb les arts escèniques. El muntatge, que es va presentar amb el títol de *Ratas y rateros*,¹¹ va ser tècnicament molt senzill, però, malgrat que només es tractava d'un treball escolar, s'hi van arribar a realitzar entre vint i trenta funcions. L'obra durava una hora aproximadament i tant els actors com el públic ho passaven bé. Per a Mira, el text de Teixidor tenia una cosa que desitjava especialment que el seu equip aprenguera, i que el grup ha practicat en nombroses ocasions al llarg dels anys: que les coses importants s'expliquen millor amb un somriure.¹²

11. Recordem que aquest és el títol de l'adaptació al castellà d'*El retaule del flautista* realitzada pel Grupo Internacional de Teatro (GIT), que a la Península es va estrenar al juny de 1975 en terres gallegues. Aquesta mateixa adaptació es va portar a la sala Cadarso de Madrid per primera vegada el 23 de març de 1976 i hi va romandre fins al 18 d'abril.

12. Entre els joves que van formar part d'aquell muntatge de *Ratas y rateros* s'hi compten Marisol Limiñana, actriu i gerent de Jácara que actualment treballa en la companyia Bambalina; Manolo Ochoa, actor que va saltar de Jácara a altres companyies; Paco Sanguino, autor, actor i exdirector del Teatre Principal d'Alacant, i d'altres com Rafael González, Chus Sánchez o Pablo Armengol. Molts anys més tard, entre

Arran de l'estrena de *De par en par* a Alacant, el mes de setembre de 1986, el mateix Mira afirmava per a la premsa local que Jàcara feia un tipus de teatre musical, festiu i lúdic, a la recerca de muntatges adreçats a un públic jove, amant d'estètiques i gustos molt determinats (*Información* 3.9.1986, p. 40). És per aquest motiu que en el teatre de Jàcara s'observen dues constants molt lligades a la trajectòria de la companyia: l'humor i la música. Justament el muntatge de *Ratas y rateros* (1982), que entra dins d'aquesta dinàmica, va ser la peça que va engegar el motor teatral de Jàcara, a hores d'ara un grup emblemàtic en el panorama de les arts escèniques d'Alacant en castellà.

CONCLUSIONS

L'any 1971, des de les pàgines de la revista *Gorg*, Rodolf Sirera reflexionava a l'entorn de la importància d'usar la llengua pròpia en condicions de normalitat en l'àmbit de les arts escèniques del nostre país. En aquest sentit, fer teatre en valencià havia de servir com a instrument d'expressió de la nostra realitat històrica, social i cultural. Els grups de teatre independent que anaven sorgint eren cada vegada més conscients d'aquesta circumstància, tot i que l'ús del valencià en els muntatges depenia tant de la realitat sociolingüística del territori en què naixia cada grup, com del mateix ús o coneixement de la llengua dels seus integrants.

Diversos grups de teatre independent se sentiren atrets pel muntatge d'*El retaulle del flautista*; amb caràcter més professional o més amateur, la peça de Teixidor arribà a molts racons del País Valencià i tingué arreu una bona acollida: d'una banda, la moralitat de la peça

2000 i 2001, Jàcara va tornar a muntar l'espectacle en l'Escola Municipal de Teatre de Mutxamel, amb gent adulta. Aquest muntatge va servir per a impulsar l'activitat teatral en el poble i, particularment, en la Casa de Cultura. Van ser poques funcions, però significatives per la vida cultural de Mutxamel, atés que en la part musical es va comptar, fins i tot, amb la Banda Municipal l'Aliança. Tota la informació complementària a les minses aportacions periodístiques procedeixen de la correspondència electrònica mantinguda amb Juan Luis Mira durant el mes de febrer de 2021. Per a saber més sobre la trajectòria de Jàcara, es pot consultar Marimón i Roche (2012).

i, de l'altra, la música que l'acompanyava, n'eren els elements clau. Tot i la crítica aclaparadora de Sirera al muntatge que n'oferí La Cazuela a l'Associació Cultural El Micalet de València, la percepció del públic n'era ben bé una altra. La peça s'aproximava al poble perquè usava la llengua pròpia, malgrat que aquesta s'hi presentara depauperada per anys de prohibicions i d'analfabetització. A banda de l'èxit de La Cazuela, que triomfà amb *El retaule del flautista* fins i tot a Elda, zona eminentment castellanoparlant, grups no professionals com ara La Castanya de Pego oferiren un bon nombre de representacions d'*El retaule del flautista*, perquè la peça realment divertia i, al mateix temps, oferia un protagonista col·lectiu en què el poble es veia representat.

Per la seua banda, Pequeño Teatro de Valencia experimentà una bona empena a partir del muntatge d'*Un féretro para Arturo*, i Jácarra, que s'originà en un institut de batxillerat, inicià amb una adaptació en castellà d'*El retaule del flautista* tota una trajectòria com a companyia teatral que dura fins a l'actualitat.

No obstant això, i sense menystenir en cap cas els muntatges de La Cazuela, no se'n poden destacar altres de caràcter professional que demostren una recepció sobresortint de l'obra de Jordi Teixidor al País Valencià. Ni tan sols el fet de guanyar amb *La ceba* el premi Ciutat de València Eduard Escalante de Teatre el 1987, tingué cap repercussió notable.¹³ I, arribats a aquest punt, hauríem de tornar a les afirmacions de Molins i del mateix Sirera quan els vam preguntar sobre el tema: d'una banda, cada vegada va ser més difícil muntar al País Valencià textos del Principat i a la inversa, com argumentava Sirera, i, de l'altra, en paraules de Molins, les urgències i la situació dels grups valencians eren molt diferents de les del Principat, de manera que, segurament, són aquestes circumstàncies contextuais les que ens han de justificar la recepció discreta d'un dramaturg notable.

13. El jurat va estar integrat per Pedro Zamora (president i delegat de l'alcalde), José Monleón Bennacer, Ricard Blasco Laguna, Domènec Reixach Felipe i Francesc Montesinos. La peça va ser editada per l'Ajuntament de València.

BIBLIOGRAFIA

- BLASCO (1971): Ricard Blasco, «Lletra de convit per una cultura popular», *Gorg*, núm. 20 (juny), p. 7-10.
- GADEA-OLTRA (1975): Francesc Gadea-Oltra, «El grup La Cazuela d'Alcoi o el possibilisme intel·ligent», *Serra d'Or*, núm. 185 (febrer), p. 5.
- GARCÍA (1996): Eva García Ferrón, *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*, tesi doctoral dirigida per Juan Antonio Ríos Carratalá, Alacant: Universitat d'Alcant, Departament de Filologia Espanyola.
- MARIMÓN i ROCHE (2012): Carmen Marimón i Juan Antonio Roche (ed.), *Del juego a la profesión. 30 años del sueño de la Compañía de Teatro Jácara*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- MELENDRES (1998): Jaume Melendres, «Un teatre diferent», dins: Jordi Teixidor, *El retaule del flautista*, Barcelona: Edicions 62, p. v-xxix.
- MIRA (1994): Juanluis Mira, «Once años de Jácara: del aula a la jaula», *Cane-lobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert*, núm. 28 (estiu), p. 21-32.
- PARRA (1995): Juan Pedro Parra Verdú, *La Cazuela*, Alcoi: Ediciones Ciudad de Alcoy.
- PARRA (2005): Juan Pedro Parra Verdú, *Tardofranquismo y transición democrática en la Ciudad de Alcoy (1973-1979)*, tesi doctoral dirigida per José Miquel Santacreu Soler, Alacant: Universitat d'Alacant, Àrea d'Història Contemporània.
- REDACCIÓ (1974): «Con Miguel Alamar Director del Pequeño Teatro de Valencia», *Yorick*, núm. 64 (juny-juliol), p. 23-24.
- ROSSELLÓ (1997): Ramon X. Rosselló, «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra*, núm. 22 (primavera), p. 217-230.
- SIRERA (1971): Rodolf Sirera, «Teoria d'un teatre valencià (I)», *Gorg*, núm. 25 (novembre), p. 40-41.
- SIRERA (1972): Rodolf Sirera, «Notes sobre teatre valencià», *Serra d'Or*, núm. 154 (juliol), p. 53-56.
- SIRERA (1974): Rodolf Sirera, «*El retaule del flautista* de Jordi Teixidor», *Serra d'Or*, núm. 181 (octubre), p. 107-108.
- TEIXIDOR (1987): Jordi Teixidor, *La ceba*, València: Ajuntament de València, Víctor Oregana.
- VILÀ i FOLCH (1976): Joaquim Vilà i Folch, «La Castanya», *Avui*, 26 de novembre, p. 25.
- VILLAR (1971): Rafael Villar, «La literatura i el teatre», *Gorg*, núm. 17 (març), p. 13.

LA RECEPCIÓ DEL TEATRE
DE JORDI TEIXIDOR A LES ILLES

ANTONI NADAL
Historiador del teatre

Una repassada ràpida a les representacions de Jordi Teixidor a les Illes Balears ens induiria a pensar que *només* fou l'autor d'*El retaule del flautista* i, tanmateix, la primera obra que se'n va poder veure a les Illes fou la versió en castellà de la peça en un acte *Un féretro para Arturo*, dins el II Festival de Teatre Universitari, organitzat per la Federació Espanyola de Teatre Universitari, sota el patrocini de la Secció General de Cultura Popular i Espectacles i la Comissaria Nacional per al SEU, que es va celebrar al Teatre Principal de Palma del 16 al 19 de desembre de 1969. Essent de representació obligatòria, els espectadors van poder presenciar quatre muntatges diferents d'*Un féretro para Arturo*, a cura dels grups Teatre Universitari de Cambra, de Barcelona, nascut a la Facultat d'Econòmiques; Teatro Universitario Alarife, de Burgos; Teatro Estudio Lebrijano, de Sevilla, dirigit per Juan Bernabé, que fou premiat per la seva direcció de la peça, i Teatro Universitario de Murcia (REDACCIÓ 1970). Algun grup es va queixar de l'escàs marge de temps de què va disposar per al muntatge. En general, tampoc no els agradava haver de representar una peça obligatòriament, tal com imposava el festival.

Aquell any 1969, Teixidor es va presentar, sense èxit, al premi Ciutat de Palma de teatre (Bartomeu Ferrà) amb *Sísif o els planys de la soferta*, versió ampliada de la peça en un acte *L'auca del senyor Llovet*, que més endavant va mantenir aquest títol. El premi fou declarat desert el 20 de gener de 1970. Al cap d'uns dies, el 31 de gener de 1970, Teixidor va estrenar *El retaule del flautista*, amb música original de Carles Berga, al Teatre de l'Aliança del Poblenou, pels grups El Camaleó i el Grup de Teatre Independent del CICF. En el repartiment hi figurava la parella formada pels escriptors Maria-Antònia Oliver —en el paper de Vilatana 4a— i Jaume Fuster —en el paper de

Regidor Batts. Com se sap, aquesta obra es va estrenar comercialment al Teatre CAPSA l'11 d'abril de 1971. Maria-Antònia Oliver, natural de Manacor, es referirà a aquesta reestrena en el quinzenari *Perlas y Cuevas* l'1 de maig de 1971: «[El públic] també va omplir les localitats del teatre CAPSA: s'estrenava l'obra d'en Jordi Teixidor *El retaule del flautista*, encetant un Cicle de Teatre Contemporani. La peça en qüestió es basa en la llegenda del flautista d'Hamelín, que serveix d'eix per a fer una crítica dels qui especulen i s'enriqueixen amb les desgràcies d'altri. L'estrena va ser un èxit, ben merescut, per altra banda» (OLIVER 1971: 19).¹ Pel seu cantó, Jaume Fuster publicarà a la mateixa revista el 24 de desembre de 1971 l'article «Quan anar al teatre no és una obligació social. Vuit mesos d'èxit d'*El retaule del flautista*». Ja veurem que la *connexió* manacorina es va intensificar.

El 25 de juny de 1972, la companyia El Retaule, nom que va adoptar la companyia de Pau Garsaball, titular del Teatre CAPSA, va estrenar a la Sala Mozart de l'Auditori de Palma *El retaule del flautista*, amb actors tan reconeguts com Nadala Batiste, Alfred Lucchetti, Ramon Teixidor, Joan Vallès, Margarida Minguillón... (AGUILERA 1972). Fent dues funcions diàries, hi va actuar fins al 2 de juliol, amb èxit, malgrat les reticències de l'empresari Marc Ferragut, que havia anunciat que no tornaria a contractar cap altra companyia en català si aquesta

1. El jurista i escriptor Josep M. Quintana (2003) també va assistir a una de les representacions d'*El retaule del flautista* al Teatre CAPSA i en va escriure les impressions al cap de moltes dècades arran de la reposició menorquina de 2003: «Quan jo vaig assistir (penso que devia ser l'any 1971) a la representació d'*El retaule del flautista* en el desaparegut Teatre CAPSA de Barcelona, estava segur —com ho estàvem possiblement tots els qui érem dins aquella sala— que el bon text de Jordi Teixidor i la magnífica actuació dels artistes que acompanyaven el també desaparegut i admirat Pau Garsaball, anaven dirigides contra una gent —la gent del sistema— que no era la nostra gent. I això ens permetia gaudir de tots els avantatges que donen les situacions de privilegi per la simple raó que nosaltres no érem la gent que representaven el burgmestre i els seus companys d'aquell imaginari consistori centreeuropeu. Nosaltres, amic director, érem una altra gent: la que estava destinada a substituir aquells homes tan inevitablement mediocres, de vegades només pillets, i gairebé sempre corruptes, que sota l'aparença de persones de seny, benpensants i, sobretot, respectables, aparentaven governar la ciutat quan l'únic que de ver els importava era defensar els seus particulars interessos.»

fracassava (cf. PLANAS 1972).² La reticència potser explicaria que l'Auditori anunciàs l'espectacle en castellà. Tampoc no deixa de sorprendre que algun anunci publicitari inclogui la frase «¡¡¡La obra que más polémicas ha levantado!!!», al·ludint probablement a la prohibició del muntatge de Tábano el 1971 a Madrid. El crític teatral «Tales» (1972), pseudònim de Víctor Alomar, va atribuir l'èxit a la felicitat conjunció de la qualitat del text amb els gustos majoritaris i al gaudi encomanadís dels actors. Per la seva banda, el crític del diari *Baleares*, Joan Bonet (1972), va destacar igualment l'excel·lència de l'obra, el treball dels actors i la direcció de Feliu Formosa. De fet, l'èxit fou tan gran que la companyia va reposar la farsa a la Sala Mozart de l'1 al 10 de setembre següents. Amb motiu d'aquesta gira, Maria-Antònia Oliver (1972) va escriure un article en què es felicitava de l'intercanvi cultural que suposava l'estrena el 15 de juny de 1972 al Teatre CAPSA de *Facem comèdia*, d'Alexandre Ballester, per la companyia de Pau Garsaball, i l'estrena a Palma d'*El retaule del flautista*. Sens dubte, la companyia El Retaule va tenir un paper rellevant en la normalització de les representacions en català de les companyies del Principat i del País Valencià a Mallorca.

Al final de 1972 la companyia discogràfica madrilenya Hispavox va enregistrar el disc de llarga durada *El retaule del flautista*, amb adaptació de l'escriptor manacorí Antoni Mus i del mateix Teixidor, i arranjaments musicals i enregistrament a cura del també manacorí Antoni Parera i Fons. Encara, el 1973 Hispavox va enregistrar un disc senzill amb les cançons «Tango de les mans brutes» i «Ball de Regidors» d'*El retaule del flautista*, sota la direcció d'Antoni Parera i Fons.

Sorprenentment, no ens consta que, després de la reeixida actuació de la companyia de Pau Garsaball el 1972 a Palma, cap altra companyia peninsular hagi representat una obra de Jordi Teixidor a les Illes. Per contra, entre 1973 i 1976 es van realitzar a les illes de Menorca, Eivissa i Mallorca tres muntatges d'*El retaule del flautista* que van constituir esdeveniments teatrals de gran repercussió.

2. Malgrat que es tractava d'un espectacle contrastat, no cal oblidar que hi treballaven més de trenta persones (vint-i-dos actors a l'escenari de la Sala Mozart), de manera que Ferragut assumia una inversió de risc considerable.

El primer d'aquests muntatges tingué lloc el 4 de desembre de 1973 al Teatre des Born de Ciutadella de Menorca, per la companyia José Delfín Serra, dirigida des de feia poc per Gonçal Pons i Moll (FANER 1973; MASCARÓ 1974; MARQUÈS 1974; LÓPEZ SEGUÍ 2003; PORTELLA 2009; LÓPEZ CASASNOVAS 2013).³ Cronològicament, sembla que fou, pel cap baix, la setena proposta escènica en català després de l'estrena al Teatre de l'Aliança del Poblenou el 1970. Hi van participar unes quaranta-cinc persones, trenta de les quals com a actors, alguns dels quals potser hi van descobrir la vocació teatral i van fer el salt al món professional, com ara Blai Llopis, Pitus Fernández, Carme Periano, Pere Anglada... El muntatge va reforçar la cohesió, els llaços socials i els valors democràtics dels participants. L'escriptor i polític Josep Portella (2009: 14) ha deixat escrit que aquest muntatge «va suposar una oportunitat per reunir dos mons. D'un costat, el món dels estudiants en fase de COU o ja universitaris que, llavors, havien de ser de classe burgesa alta o màrtirs. D'altre costat, el món dels agrupaments Sant Jordi i Sa Nau, que era un cau escolta [...]. Hi havia molta més gent, gent que provenia del món del teatre, de Joventuts Musicals i de l'activisme cultural local; però crec que la confluència d'aquells grups que es desconeixien va donar molta força a l'empresa i a empreses posteriors. Els universitaris ja portaven una càrrega de coneixement polític. Els escoltes, una càrrega d'innocència i d'intuïcions».⁴ A més, els professors de l'Institut del Teatre Francesc Nel·lo i Manuel Serra es desplaçaren a Ciutadella per assessorar la direcció. «A l'any 1973», resumeix Portella (2009: 21), que aquell estiu havia assistit a una representació d'*El retaule del flautista* al Teatre CAPSA, juntament amb altres escoltes dels agrupaments Sant Jordi i Sa Nau, «m'han de creure per força, allò era el més subversiu, el més revolucionari, el més irreverent que es podia fer amb públic, obertament. Es feia en català (quasi res!), posàvem a parir els polítics del

3. Joan Francesc López Casasnovas (2006) ha descrit el context teatral menorquí de l'època. Agraïxo a Júlia López i Seguí les informacions que m'ha fet arribar.

4. Val a dir que la participació dels universitaris de primer curs en els assaigs durant la tardor de 1973 fou possible perquè aquell any es va posar en marxa una reforma del calendari universitari que va implicar que el curs que havia de començar a l'octubre començàs el gener de 1974, amb la qual cosa els estudiants afectats van tenir sis mesos de vacances.

sistema, la milícia, l'Església venuda al poder, la superstició, manifestàvem la revolta, cridàvem a la unió, suggeríem l'acció directa... No ens hem d'estranyar que finalment ens la prohibissin». Perquè, en efecte, enmig de la cinquena representació —la segona al Teatre Principal de Maó— un militar d'alta graduació va protestar en veu alta per una escena i el delegat del Govern va prohibir la funció següent. Al cap d'unes setmanes, el diari *Menorca* va reconèixer, per votació popular, la companyia Delfín Serra amb el guardó de Protagonista de l'Any.

El 8 de gener de 1976 el Grup de Teatre Experimental de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics d'Eivissa, sota la direcció de Pedro Cañestro, assistit per Antoni Suñer, va estrenar *El retaule del flautista* a l'esmentada escola. Només se'n van programar tres representacions per Nadal, perquè alguns dels actors estudiaven fora de l'illa, però l'obra es va tornar a representar diverses vegades aquell any a l'illa aprofitant els períodes de vacances. Fins i tot, la van representar a Sant Francesc de Formentera. L'elenc, el va compondre una vintena d'actors, la meitat dels quals eren debutants, els més afortunats dels quals van poder assajar un mes. El muntatge va obtenir un gran èxit, al qual potser no va ser aliè el fet que l'obra «venia precedida por una merecida fama y el sambenito de lo censurado, algo que lógicamente siempre atrae, en principio, al público» (*Diario de Ibiza* 14.1.1976, p. 13).⁵ Entre els actors, van destacar Carles Tur, Antoni Jiménez, Emili Benavides, Antoni Suñer i Anselm Martínez...

I el 21 de setembre de 1976 el Grup de Teatre de Bunyola, sota la direcció de Miquel Morro, va estrenar *El retaule del flautista* al pati de l'escola pública de la vila. Hi van participar fins a uns quaranta joves, entre músics i actors. Sense estalviar-se crítiques pel seu amateurisme (falta de ritme, interpretacions irregulars, papers mal apresos...), l'espectacle, adaptat al subdialecte mallorquí, va girar per tot Mallorca amb actuacions a la Sala Mozart de l'Auditori l'1 de febrer de 1977 i al Teatre Principal de Palma el 3 de novembre de 1978 (ALONSO 1977).

5. Recordem que l'agost de 1971 la companyia Tábano havia estrenat al Teatre Victoria de Madrid *El retablo del flautista*, i que l'endemà de l'estrena la Direcció General de Cultura Popular va prohibir l'espectacle.

Així mateix, l'1 d'abril de 1976 el cafè teatre La Fiera Mosca, de Palma, va acollir l'estrena d'*Un féretro para Arturo*, sota la direcció de Serafí Guiscafrè.

Als anys vuitanta, es van estrenar diversos muntatges amateurs o escolars d'*El retaule del flautista* com a mínim, a Mallorca i Menorca.⁶

Als anys noranta, el Grup de Teatre Experimental d'Eivissa va restrenar, sota la direcció de Pedro Cañestro, *El retaule del flautista* (29 de desembre de 1991, al passeig de Vara de Rey, dins el marc de les festes de Nadal organitzades per l'Ajuntament de Vila), amb un elenc de vint-i-set actors (PIÑA 1991). Enmig de la supremacia d'*El retaule del flautista*, l'Escola d'Arts Escèniques del Teatre Sans va estrenar *Dispara, Flanaghan!* el 24 de maig de 1995. Tant als anys noranta com al segle XXI, van prosseguir els muntatges escolars a Mallorca i Menorca.⁷

De la mateixa manera que l'any 1991 el Grup de Teatre Experimental de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics d'Eivissa va restrenar *El retaule del flautista*, la companyia Delfí Serra, dirigida per Josep Albert Serra en aquesta avinentesa, va recuperar el muntatge de

6. El febrer de 1981, pel grup Es Mussol Teatre, sota la direcció de Joan Nebot, *Rai*, al Teatre Principal de Capdepera; el 24 de juny de 1986, pel grup Es Seregall de Deià, sota la direcció de Tana Waldren; el 1987, per alumnes de l'Escola Pública Tramuntana de Maó, sota la direcció de Sebastià Frontera Sánchez; el 8 de setembre 1988, amb el títol *El flautista de Lluc*, pel grup escènic de l'Escolania de Blauets de Lluc, sota la direcció Jaume Sansó i Caldentey, autor de la versió lliure, a Lluc; el 5 de juny de 1989, pel Grup Caramull de l'Institut Berenguer d'Anoia, sota la direcció d'Antònia Rotger, al Casal de Cultura d'Inca, dins la II Mostra de Teatre Infantil i Juvenil d'Inca (premi a la millor obra).

7. L'11 de maig de 1990, per alumnes del col·legi Sant Francesc d'Assís de Manacor, sota la direcció de Joan S. Aguiló Roca, al Teatre Municipal de Manacor dins la IV Mostra de Teatre Escolar de Manacor; el 30 d'abril 1991, per alumnes de 8è del col·legi Sant Alfons d'EGB de Felanitx, sota la direcció de Bàrbara Antich, a l'Auditori Municipal de Felanitx; el 5 d'abril de 2002, pel Teatre de les Aules, sota la direcció de Francesca Pocoví, dins la XVII Mostra Teatre Escolar de Manacor; el 20 de maig de 2003, per alumnes del col·legi Sant Bonaventura, ESO, d'Artà, sota la direcció de Ramon Ginard, al Teatre d'Artà, dins la III Mostra Escolar de Teatre, Música i Dansa; el 29 de juliol de 2008, per la companyia Llum i Acció (alumnes de l'Escola d'Estiu de Teatre de Capdepera), sota la direcció de Sonia Fernández i Jeroni Morey, al Teatre de Capdepera; el 3 de juny de 2019, amb el títol *Rates, el retaule del flautista*, per alumnes de l'IES Madina Mayurqa, sota la direcció de Josuè Guasch, al Teatre Municipal Catalina Valls de Palma, dins la Mostra de Teatre Escolar de Palma.

1973, l'11 de setembre de 2003, al Teatre des Born de Ciutadella de Menorca. Rememorant la reposició, un dels actors en els dos muntatges, el professor i escriptor Guillem López Casasnovas (2013: 22), va escriure que «l'obra recuperava l'actualitat després de tants anys en el context de les rates de la corrupció balear i de la conxorxa dels poders polítics, financers i mediàtics, per a fer entendre que la dignitat d'un poble només es recuperaria amb una resistència activa que fes que els poderosos patissin també les conseqüències de la plaga perquè es preocupessin de posar-hi remei, tot i rescatant primer els negocis de la vila, que naturalment eren de la seva propietat». Més cavil·lós, el jurista i escriptor Josep M. Quintana (2003) va remarcar

el distanciament vital amb què els uns i altres (em refereixo als actors i als espectadors) han executat i hem contemplat l'obra. I crec, en efecte, que la paraula exacta és aquesta: «distanciament». Ha estat [...] com si aquell text aleshores tan revolucionari, avui hagués perdut ja tot el seu punyent valor de crítica política i social, com si tota la seva intel·ligent mordacitat s'hagués transformat i diluït en una mena de conte innocent que a ningú ja no espanta. [...] És com si tot allò que s'estava dient dalt l'escenari fes referència a un món ja desaparegut, o el que és encara més greu des del meu punt de vista, com si ningú de nosaltres no tingués res a veure amb la denúncia que, entre línies, el text del conte estava proclamant. [...] Em sobta de veure amb quina inconscient alegria avaluem sovint la nostra pròpia realitat, amb quina facilitat ens espolem avui les mosques, o [...] amb quina lleugeresa ens traiem la pols del damunt.⁸

Finalment, destacarem que l'Aula de Teatre del Cor Juvenil i Infantil del Teatre Principal de Palma va estrenar com a treball de final de curs *El retaule del flautista* el 6 de juliol de 2019 al Teatre Principal de Palma, sota la direcció escènica de Carles Pujols i la direcció musical de Pere Víctor Radó.⁹

Hem d'afegir que els telespectadors illencs han pogut veure algunes de les obres o adaptacions de Teixidor realitzades per als progra-

8. Vegeu també la crítica de Maria Josep Ragué Arias (2003).

9. Composició musical de cinc peces per a veus blanques i piano, integrades en l'obra escènica *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor.

mes dramàtics de TVE a Catalunya i Televisió de Catalunya, en les quals a vegades han intervingut actors illencs o residents a les Illes, com Manuel Macià, que va participar en el rodatge d'*El retaule del flautista* amb el paper del Regidor Batts, versió televisiva d'Antoni Chic per a la TVE, emesa per primera vegada el 18 d'octubre de 1977. Més destacada fou la participació illenca en l'adaptació televisiva dirigida per Ricard Reguant el 2012, coproducció de TVC i Fausto Produccions, amb els actors Joan Carles Bestard, Miquel Fullana, Ernest Fuster, Jaume Fuster, Marta Jaume, Lídia Miranda, Mònica Moreno, Cata Munar i Helena Munar, i la maquilladora Chelo Garrido. Aquesta pel·lícula fou projectada amb categoria d'estrena al Teatre Principal de Palma el 15 de setembre de 2012.

CONCLUSIONS

Entre 1969 i 2020, s'han presentat tres obres de Jordi Teixidor davant el públic mallorquí: *Un féretro para Arturo*, *El retaule del flautista* i *Dispara, Flanagan!* Totes tres pertanyen a la primera etapa de l'obra dramàtica de l'autor, la que coincideix històricament amb el tardofranquisme i els capítols més actius de la lluita social i política de l'oposició. A la resta de les Illes, inclosa Formentera, només s'hi ha representat *El retaule del flautista*.

La representació d'*El retaule del flautista* l'estiu de 1972 a Palma per la companyia de Pau Garsaball va tenir un gran èxit, que va contribuir d'una manera decisiva a la normalització de les representacions en català per companyies peninsulars a Mallorca.

El retaule del flautista va conèixer tres muntatges illencs que s'han conservat en la memòria col·lectiva: a Menorca el 1973, a Eivissa i a Mallorca el 1976. A partir dels anys vuitanta, *El retaule del flautista*, esdevingut un clàssic del teatre català, ha estat representat amb una certa regularitat per escolars o aficionats, incidint en la cohesió de grup, però no per professionals.

En les primeres posades en escena barcelonines fou apreciable la col·laboració brindada per un grup de manacorins: Maria-Antònia Oliver, Antoni Mus, Antoni Parera i Fons...

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA (1972): Octavio Aguilera, «Fábula musicada y popular», *Diario de Mallorca*, 28 de juny, p. 16.
- ALONSO (1977): Manuel L. Alonso Gómez, «El retaule del flautista en el Principal», *Diario de Mallorca*, 3 de febrer, p. 34.
- BONET (1972): Joan Bonet, «El retaule del flautista, de J. Teixidor», *Baleares*, 27 de juny, p. 39.
- FANER (1973): Pau Faner, «Rutilant temporada teatral a Menorca», *Diario de Mallorca*, 11 de desembre, p. 20.
- FUSTER (1971): Jaume Fuster, «Quan anar al teatre no és una obligació social. Vuit mesos d'èxit d'El retaule del flautista», *Perlas y Cuevas*, núm. 268 (24 de desembre), p. 19-20.
- LÓPEZ CASASNOVAS (2006): Joan F. López Casasnovas, «Un baül groc per Nofre Taylor», *Diari de Balears*, 28 d'abril.
<<https://www.dbalears.cat/opinio/2006/04/28/121354/un-baul-groc-per-nofre-taylor.html>> [Consulta: 31 agost 2020]
- LÓPEZ CASASNOVAS (2013): Guillem López Casasnovas, «El negoci no té cor», *El Punt/Avui*, 25 de gener, p. 22.
- LÓPEZ SEGUÍ (2003): Júlia López Seguí, *La importància del teatre en els processos de transformació social: «El retaule del flautista» a la societat menorquina predemocràtica (1973)*, Menorca: Consell Insular de Menorca.
- MARQUÈS (1974): Joan B. Marquès, «Menorca: la “Delfín Serra” y su circunstancia teatral», entrevista a Gonçal Pons Moll, *Diario de Mallorca*, 23 de maig, p. 4-5.
- MASCARÓ (1974): Ignasi Mascaró, «El retaule del flautista, a Menorca», *Lluc*, núm. 634 (febrer), p. 54-55.
- OLIVER (1971): Maria-Antònia Oliver, «L'abans i el després de Pasqua, a Barcelona», *Perlas y Cuevas*, núm. 251 (1 de maig), p. 18-19.
- OLIVER (1972): Maria-Antònia Oliver, «Història d'un retaule», *Diario de Mallorca*, 30 de juny, p. 24.
- PIÑA (1991): José Manuel Piña, «El retaule del flautista, quince años después», *La Prensa de Ibiza*, 5 de desembre, p. 32.
- PLANAS (1972): Jacint Planas Sanmartí, «Cosas de la gente», *Diario de Mallorca*, 4 de juliol, p. 8.
- PORTELLA (2009): Josep Portella, «La nostàlgia ja no és allò que era», dins: *Episodis exemplars. Memòries de la Transició*, Maó: Col·lectiu Folkloric de Ciutadella, p. 5-24.

- QUINTANA (2003): Josep M. Quintana, «El retaule del flautista», *Bloc de Notes*, 25 de setembre.
<<https://quintanapetrus.com/2003/09/25/el-retaule-del-flautista/>> [Consulta: 31 agost 2020].
- RAGUÉ (2003): Maria Josep Ragué Arias, «*El retaule del flautista*», *Assaig de Teatre*, núm. 39-40, p. 319-320.
- REDACCIÓ (1970): «Festival Palma-69 de Teatro Universitario», *Yorick*, núm. 38 (febrer-març), p. 63-64.
- TALES (1972): Víctor Alomar, «*El retaule del flautista* de Jordi Teixidor», *Última Hora*, 27 de juny, p. 14.

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. Freqüentment 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 el 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 meua intervenció tindrà més a veure amb el fet d'explicar la meua 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 Nello, 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 meua 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 Justafre, 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'Armonía 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. Atrevit. 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 *Rebombari* 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 meva 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 «sabueso» 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.

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifalset de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR (cur.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)
- 15 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Afer d'estat. La llengua i la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2018)
- 16 Montserrat BACARDÍ i Francesc FOGUET (cur.), *Constellació tasiana: contextos i relacions* (2018)

17. Montserrat CORRETGER i Oriol TEIXELL (cur.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat* (2018)
18. Josep CAMPS ARBÓS i Maria DASCÀ (cur.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític* (2019)
19. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític* (2021)
20. Carme GREGORI i Ramon X. ROSSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)
21. Ramon ARAN i Francesc FOGUET (cur.), *Jordi Teixidor i el teatre català contemporani* (2021)



SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

