

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 19

LA DRAMATÚRGIA CATALANA
AL SEGLE XXI,
BALANÇ CRÍTIC

Edició a cura de
AÏDA AYATS I FRANCESC FOGUET

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



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

19

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 19

LA DRAMATÚRGIA CATALANA
AL SEGLE XXI,
BALANÇ CRÍTIC

Edició a cura de
AÏDA AYATS I FRANCESC FOGUET

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

BARCELONA, 2021

Dramatúrgia Catalana al Segle XXI, Balanç Crític (Congrés) (2020 : En línia), autor
La Dramatúrgia catalana al segle XXI, balanç crític. — Primera edició. —
(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 19)
Recull dels treballs presentats a la jornada virtual, organitzada per la Societat Catalana
de Llengua i Literatura i celebrada el 30 d'octubre de 2020. — Bibliografia
ISBN 9788499655925
I. Ayats, Aïda, editor literari II. Foguet i Boreu, Francesc, 1971- editor literari
III. Societat Catalana de Llengua i Literatura IV. Títol
V. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 19
1. Teatre català — S. XXI — Història i crítica — Congressos
2. Teatre (Gènere literari) — S. XXI — Història i crítica — Congressos
3. Literatura catalana — S. XXI — Història i crítica — Congressos
821.134.1-2.09"20"(063)

© dels autors de les ponències
© 2021, Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: abril de 2021

Compost per fotocomposició gama, s. l.
Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN: 978-84-9965-592-5

Dipòsit Legal: B 6968-2021

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

TAULA

<i>Presentació</i>	
AÏDA AYATS I FRANCESC FOGUET	7
<i>Si el futur ja és ara, el teatre, on para?</i>	
JOAN CAVALLÉ	13
<i>Pervivència de la tradició dramàtica en el segle XXI, continuïtats i ruptures: una mirada perifèrica</i>	
JOAN TOMÀS MARTÍNEZ GRIMALT	43
<i>Els guionistes, els poetes i els rars. Estètiques i ideologies més revulsives de la literatura dramàtica del segle XXI</i>	
ORIOL PUIG TAULÉ	63
<i>Cartografia teatral del segle XXI: espais de contagi</i>	
EVA SAUMELL I OLIVELLA	75
<i>Discursos crítics sobre el teatre català del segle XXI</i>	
NÚRIA RAMIS MASACHS	97
<i>Taula rodona</i>	
<i>Presència de la dramaturgia catalana als Països Catalans i al món . .</i>	113

PRESENTACIÓ

La vitalitat de les arts escèniques als Països Catalans —capaç de superar les crisis més profundes— s’ha tornat a posar a prova amb la pandèmia devastadora que encara patim i que ha deixat el món de la cultura sota mínims. La fragilitat estructural gairebé endèmica del sector ha fet aflorar —encara més— les penúries més flagrants amb què ha topat l’evolució de l’escena catalana d’ençà que, en el segle passat, va aconseguir una mínima institucionalització, una notable presència als escenaris i una certa projecció internacional. Puntualitzem-ne almenys quatre, d’aquestes penúries. En primer lloc, la manca d’unes polítiques teatrals potents —de bracet de les culturals— que, més enllà de la retòrica buida, articulïn una estructura sòlida, descentralitzada, dinàmica, plural, compromesa i lliure. En segon lloc, l’existència d’un empresariat privat de caràcter monopolístic, de vegades més interessat en el negoci que en la cultura, que s’ha beneficiat d’ajudes oficials molt quantioses, sense gaires contrapartides a canvi. En tercer lloc, l’absència d’una xarxa escènica de domini públic àmplia, basada en la reciprocitat i la lleialtat, que abraci tots els Països Catalans —especialment el triangle d’anada i tornada Barcelona-València-Mallorca— i que permeti generar un focus de creació, exhibició i exportació tant potent com el que dibuixa l’Arc Mediterrani en termes polítics, econòmics, socials i culturals. En quart lloc, la precarietat dels professionals del sector, que han de treballar sovint en condicions laborals penoses i sota el xantatge sentimental de la crida voluntariosa i vocacional.

Bona part d’aquests temes, d’una manera directa o indirecta, van ser abordats en la jornada virtual *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*, destinada a valorar la literatura dramàtica del segle XXI als Països Catalans. Com en les edicions anteriors, les dedi-

caades a la poesia (2016) i a la narrativa (2018), aquesta d'ara s'insereix també en el cicle «Balanz crític de la literatura catalana actual», organitzat per la Societat Catalana de Llengua i Literatura (filial de l'IEC). La perspectiva de gènere literari —diguem-ho de seguida per no haver de sentir la reiterativa cançó de l'enfadós— no ens ha fet perdre en cap moment la dimensió escènica del fet teatral i, per aquest motiu, les aproximacions que proposem desborden per tots costats una mirada exclusivament textocèntrica. Val a dir d'entrada, també, que qualsevol intent de fer un balanç crític de la dramaturgia catalana actual pot semblar, certament, temerari per la proximitat temporal i la consegüent manca de perspectiva. El panorama resulta molt més complet i complex que el que puguem esbossar en aquest volum, però les incursions polièdriques que hi oferim —fetes des d'ara i ací, i doncs provisionals— demostren justament que els participants en la jornada no tan sols en són del tot conscients, sinó que també ho posen de manifest en les intervencions.

La ponència inicial de Joan Cavallé brinda una minuciosa revisió general de la dramaturgia catalana d'aquest primer vintenni del segle XXI. Des de la posició de dramaturg de llarga trajectòria que no participa de les capelletes de poder, Cavallé és capaç de mirar enrere, al present i cap endavant per traçar l'evolució de l'extensa nòmina de dramaturgues i dramaturgs que, de les acaballes del segle passat ençà, han anat apareixent en fornades successives. Amb respecte envers les tries de cadascú i amb grans dosis de generositat, Cavallé exposa els condicionants i les dificultats que els autors i les autores de teatre han de vèncer per fer-se un lloc en l'escena catalana actual i aconseguir l'anhelada professionalització. Entre altres temàtiques que simplement apunta, Cavallé remarca la relació poc fluida de la dramaturgia catalana actual amb la llengua i el patrimoni escènic; l'increment molt significatiu del nombre de dones en l'escriptura teatral, un terreny acaparat fins fa poc pels homes, i l'existència d'un gavadal ampli i divers de noms —més o menys canònics, consagrats, resistents o marginals— que aporten les seves obres al teatre català i universal del segle XXI. Al final de la ponència, molt atent a la pandèmia que ens colpeix, Cavallé fa un sentit al·legat a favor del futur del teatre.

Les quatre comunicacions que segueixen tracten aspectes més es-

pecífics al voltant de quatre conceptes clau, la tradició dramàtica, les estètiques revulsives, els espais excèntrics i els discursos crítics, que volen escrutar les zones menys glamuroses de l'escena catalana actual. Des de la perifèria, Joan Tomàs Martínez Grimalt analitza la pervivència de la tradició dramàtica en el segle XXI a partir del gir conceptual que, en la historiografia, van aportar Eric Hobsbawm i Terence Ranger a *The invention of tradition* (1983). Sense deixar de fer-se moltes preguntes, Martínez es planteja els lligams còmplices, conflictius o nuls de les noves dramàturgies amb la seva pròpia tradició i, a manera de mostra paradigmàtica, ressegueix les traces que se'n poden trobar en l'obra de tres dramaturgs de Mallorca. D'una manera més desinhibida, Oriol Puig Taulé explora les estètiques i ideologies més revulsives de la literatura dramàtica del segle XXI. A més de posar moltes cartes sobre la taula i qüestionar el valor de les etiquetes, formula una curiosa taxonomia provisional que, sota les categories suggerents d'«els guionistes», «els poetes» i «els rars», engloba tota una sèrie heterogènia de dramaturgs i companyies, a la qual es veu obligat a afegir moltes més propostes tant híbrides i multidisciplinàries com les anteriors. El desbordament de les etiquetes i les classificacions confirma l'extraordinària varietat creativa que coexisteix en l'escena catalana actual i que, en alguns casos, s'exporta a l'exterior.

Fent brillar també la ironia, Eva Saumell delinea una cartografia teatral del segle XXI que detecta els «espais de contagi» sobrevivents o de nova creació, escampats sobretot en la perifèria de les metròpolis. Tot i la seva fragilitat estructural i les dificultats per mantenir-se en actiu, aquests espais ofereixen una profusió d'iniciatives i programacions escèniques, moltes de les quals es presenten com a excèntriques de les oficials o instal·lades, tot abordant temàtiques —la memòria històrica i la causa feminista, entre les més recurrents— de la contemporaneïtat més punyent. Dels espais físics als discursius: Núria Ramis s'acara a l'accentuació de la crisi dels discursos crítics i teòrics en el teatre actual, tot alertant del seu declivi creixent. L'anàlisi de la crítica periodística revela la pèrdua d'espai —real i simbòlic— en els mitjans en paper i el canvi de paradigma comunicatiu que ha obert la digitalització. Malgrat la seva diversitat, les plataformes digitals ten-

deixen —excepcions a banda— a diluir la funció de la crítica, basar-se en el voluntarisme i obviar un sedàs de qualitat. En canvi, a pesar de la revifalla de la recerca, l'àmbit de l'assaig, la teoria i la crítica de procedència acadèmica depèn d'unes poques publicacions especialitzades i està a mercè d'escassos projectes editorials.

Com a complement, en un format de taula rodona, diversos professionals de les arts escèniques —Ferran Madico, Aina Tur, Joan Yago i Eva Zapico— van debatre sobre la presència de la dramaturgia catalana en el seu espai d'actuació natural i al món. En conjunt, de les seves contribucions, se'n poden derivar algunes constants, si més no quatre, que mereixen ser subratllades. Primera: la manca d'una voluntat institucional per teixir una xarxa d'interrelacions i reciprocitats entre les escenes i els professionals de les arts escèniques que graviten entorn dels tres grans nuclis escènics: Barcelona, València i Mallorca. Llevat d'iniciatives aïllades, moltes de les quals de caràcter privat, com la Xarxa Alcover o algunes accions concretes de suport a l'autoria, les administracions públiques respectives, en això i en la cultura en general, fan l'orni més clamorós. Segona: la indefinició o l'ambigüitat entre l'àmbit públic i el privat en les arts escèniques catalanes, que comparteixen un sistema de producció teatral poc homologable amb el que passa nord enllà, unes programacions de vegades indistintes i, en definitiva, una lògica capitalista que allunya el teatre de la idea de servei públic que preconitzava Jean Vilar (o, si voleu, de «bé essencial», com es diu ara) i que, de retruc, dificulta d'establir col·laboracions entre els nuclis escènics dels Països Catalans, massa compartimentats i endogàmics. Tercera: la deriva cap a la comercialitat de les cartelleres privades, però també públiques, de les tres metròpolis i, en conseqüència, la marginalització de les estètiques més transgressores i ideològicament més rupturistes, susceptibles d'escapar-se dels estàndards. Quarta: en bona part com a derivació dels punts anteriors, la dificultat d'internacionalitzar les arts escèniques catalanes i els seus creadors, que han de competir en condicions dissemblants amb altres sistemes teatrals molt més sòlids en termes professionals i artístics, i també molt més ben finançats per polítiques públiques *comme il faut*. Ah, i per acabar-ho d'adobar, amb un estat que els talla les ales. No cal dir que el clam de més inversió pública

per a la cultura i per al teatre és compartit, amb més o menys bel·ligerància, per totes les intervencions.

En un sentit similar als dos volums precedents consagrats a la poesia i a la narrativa, el de la dramaturgia també evidencia la riquesa i la varietat ufanoses de la munió de propostes que s'han convocat i es convoquen en un àmbit, el de les arts escèniques, d'una elevada complexitat. Un dels corollaris a què podem arribar després de llegir les aportacions d'aquest llibre —molt més exploratòries del terreny que no pas definidores de realitats inamovibles— és que serveix de molt poc, com ja advertia Espriu, d'entonar el «som els millors» i quedar-se tan ample, o d'endegar paternalistes campanyes publicitàries, costoses i ineficaces, com a cortina de fum per evitar actuacions reals i concretes que permetin revertir els dèficits que esmentàvem al començament. Més val acceptar —i actuar en conseqüència— que encara ens queden moltes assignatures pendents, si volem estar a l'altura de les millors dramaturgies —metonímia d'escenes— del món. Més enllà de les crisis conjunturals, permanents en el teatre de tots els temps, hi ha problemàtiques estructurals, sistèmiques, que han esdevingut cròniques —i la política n'és una de les més palmàries— i que reclamen solucions urgents i coratjoses.

AÏDA AYATS i FRANCESC FOGUET

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

JOAN CAVALLÉ
Dramaturg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA LLENGUA

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

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

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

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

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

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

EL VELL I EL NOU

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

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

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

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

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

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

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

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

GÈNERES

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

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

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

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

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

EL CÀNON

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL FUTUR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les esperem. Gràcies.

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

LA TRADICIÓ I LES DRAMATÚRGIES CONTEMPORÀNIES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UNA MOSTRA: JAUME MIRÓ, JOAN FULLANA I SEBASTIÀ PORTELL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

ELS GUIONISTES, ELS POETES I ELS RARS.
ESTÈTIQUES I IDEOLOGIES MÉS REVULSIVES
DE LA LITERATURA DRAMÀTICA DEL SEGLE XXI

ORIOI PUIG TAULÉ

Cronista teatral

Diuen que el segle XXI va començar amb la caiguda de les Torres Bessones (l'11 de setembre del 2001). De la mateixa manera, alguns afirmen que el segle XX va finalitzar amb la caiguda del mur de Berlín (1989). Cada segle comença i acaba quan més li convé, ja se sap. El temut «efecte 2000», que havia de perjudicar tota la tecnologia que utilitzem i provocar que tots els ordinadors, semàfors i caixers automàtics del planeta deixessin de funcionar, va acabar resultant un bluf. Potser és que tots plegats, i quan dic tots plegats vull dir nosaltres, La Humanitat, esperàvem un senyal diví, una hecatombe final o ni que fos una mica d'apocalipsi per entrar de pet al segle XXI? Nostradamus, el calendari maia i els més pessimistes anaven errats. I què hem de dir del moment present? L'any 2020 que somiaven els nostres avantpassats era ple de cotxes voladors i pastilles que suprimien els àpats. Però nosaltres encara batallem —ai las!— amb molts dels problemes que arrosseguem des del segle passat. Tenim patinets elèctrics, però les voreres segueixen plenes de tifes de gos. I el teatre?

En aquesta ocasió se'ns ha convocat —virtualment— per parlar de teatre, més concretament de dramaturgia i més concretament, i en el meu cas, de les «estètiques i ideologies més revulsives de la literatura dramàtica del segle XXI». Tot està relacionat, com va dir aquell, i per parlar de dramaturgia haurem de parlar de cultura, i si parlem de cultura a Catalunya i als Països Catalans hem de parlar d'història, de sociologia i, sobretot, d'economia. El teatre en català del segle XX, ja ho sabem, va patir l'enorme sotrac de la Guerra Civil, i alguns resistents van sobreviure —com van poder— a la llarga nit del franquisme. La resta, no cal dir-ho, ja és història: Transició, democràcia, vaques grasses, Jocs Olímpics i alegria; càrrecs polítics per als més fidels al partit i guerra oberta entre els dos bàndols de la plaça de Sant Jaume.

El 1996 es va inaugurar el que havia de ser el futur *temple* per al teatre català (el TNC), que ens havia de situar a tots plegats, pobrets catalanoparlants, al mapa del sud d'Europa. Nota al marge: els vidres de l'edifici de Bofill es netegen només en la seva meitat inferior, per l'elevat cost de manteniment que suposa fer-los sencers. Fixin-s'hi en la seva pròxima visita al TNC. Crec que la imatge ja parla per si sola.

Del TNC en va sortir el Projecte T6, que, juntament amb altres institucions i/o tòtems com ara l'Institut del Teatre o l'Obrador de Dramatúrgia de la Sala Beckett, va arribar a construir una imatge —real o inventada?— que ens trobàvem al millor moment del teatre (en) català (SERRA 2016). He escrit «en» entre parèntesis expressament, perquè ja sabem que les connexions entre els Països Catalans sempre han estat més aviat dèbils, amb poca freqüència i bastant mala cobertura. Fet que aquests darrers anys s'està intentant esmenar, però, d'això, ja en parlarem un altre dia. El cert discurs cofoista general —la síndrome «Jordi Basté», m'agrada anomenar-ho— consisteix a afirmar, una vegada i una altra, que estem en el millor moment possible i que la «X» catalana és la millor del món. Empleni's aquesta «X» amb allò que creguin més convenient: sigui la dramatúrgia, la cuina o la indústria cistellera. Allò que les mentides, a còpia de repetir-les, acaben sent veritat. Que li diguin a Donald Trump.

Si els autors del teatre català que poblen les cartelleres catalanòfiles actuals són, a grans trets, els que conreen un teatre més popular —i/o comercial—, destinat a agradar al major nombre de públic possible, a casa nostra també tenim una bona nòmina d'exemples d'altres estètiques i ideologies. M'agrada anomenar-los els «rars» perquè, si tal com cantaven el grup Manel «els guapos són els rars», amb un simple intercanvi de lloc podem afirmar que «els rars són els guapos». Al gremi de la crítica teatral, al qual pertanyo, ja fa uns quants anys que tenim problemes per etiquetar-los, cosa que també succeeix amb els festivals, els programadors i els premis de tota mena. En els darrers anys, hem anomenat aquests creadors amb, com a mínim, els epítets següents: noves dramatúrgies, multidisciplinàries, híbrids, altres escenes... Tots i cadascun d'ells són termes problemàtics, perquè aconseguen fer enfadar, equitativament, tant els uns com els altres. «Si l'Agrupación Señor Serrano són noves dramatúrgies, què som nosal-

tres? Les velles?!», pregunten els uns, amb raó. (Nota al marge: fixin-se que tant l'Oriol Broggi com el Julio Manrique han introduït la càmera en directe i les projeccions, als seus darrers muntatges.) «Si només competim dins de la categoria *Altres escenes*, això vol dir que només podem aspirar a un premi?», diuen els altres. I tampoc els falta raó.

La multidisciplinarietat és un terme que poden reivindicar tots aquells que es dediquen al noble camp de les arts escèniques, ja que l'escena reuneix, per defecte i per definició, diverses i múltiples disciplines: espai, llum, so, vestuari, moviment... I text, és clar! La multidisciplinarietat és intrínseca al fet teatral, que no s'entén tampoc sense el caràcter híbrid i contaminant entre totes les arts.

«ELS GUIONISTES, ELS POETES I ELS RARS» (*PAUSA*)

Aquestes tres categories sonaven molt bé, al meu cap, quan fa una pila de mesos em van demanar un títol per a aquesta ponència. Al teatre, com a la vida, no és tot tan simple, però els calaixos també serveixen per separar els mitjons de les forquilles, cosa que sempre va bé. La tradició *guionista* del teatre català contemporani l'enceta, i em sembla que aquí hi estarem tots bastant d'acord, el pare —o l'avi, depenent de la generació— de la dramaturgia catalana contemporània: en Josep Maria Benet i Jornet. El seu pas fugaç per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i el seu debut amb *Aquella vella, coneguda olor* —primer text guanyador del Premi Josep Maria de Sagarra, el 1963— evidencien que el *Papitu* era fill, evidentment, d'un temps i d'un país. Teatre independent, realisme i resistència. Després d'uns quants anys de travessia del desert, la seva ascensió com a dramaturg popular correria en paral·lel a l'aparició de la que seria la primera telesèrie catalana, *Poble Nou* (1994), en aquells anys noranta de bonança en què semblava que tot estava per fer i tot era possible. Ep, per ser justos, quatre anys abans, el 1989, havia aparegut *La granja*, sèrie creada per Joaquim Maria Puyal i escrita per Jaume Cabré, que formava part del programa de debat *La vida en un xip*: aquesta és, en realitat, la primera telesèrie catalana. Però tornem al teatre. Justament el 1989 també va ser l'any de l'anomenada «operació Belbel» que va fer que el dra-

maturg, amb només vint-i-sis anys, rebés un suport institucional i mediàtic mai vist, podríem dir que allà va començar tot (FOGUET 2011). Avui en dia, que el debat sobre el tap generacional és ben viu, només cal fer un petit exercici comparatiu per veure quines oportunitats tenen actualment els nostres dramaturgs, directors i creadors escènics.

No es tracta ara d'escriure tota la tirallonga dels dramaturgs *guionistes* —o sí— del teatre català, però aquests són els que hem vist més, en aquesta vintena d'anys que portem de segle XXI, als nostres escenaris i col·leccions de textos dramàtics. Noms com Jordi Galceran, Sergi Pomper Mayer, David Plana, Pere Riera o Carol López, per agrupar-los per generació; Guillem Clua —flamant Premio Nacional de Literatura Dramàtica per *Justícia*—, Jordi Casanovas, Marta Buchaca o Cristina Clemente, Carles Mallol, Marc Angelet o Marília Samper, i els més joves —o amb menys trajectòria a les seves espatlles— com ara Blanca Bardagil, Alberto Ramos, Sílvia Navarro, Yago Alonso, Carmen Marfà o Eu Manzanares. Espais, a Barcelona, com la Sala Flyhard, La Villarroel o el reformulat Teatre Aquitània, i també els ja desapareguts Club Capítol o Sala Muntaner han estat i són l'hàbitat natural dels textos i produccions d'aquests dramaturgs. I la Sala Beckett, evidentment, l'Obrador Internacional de Dramatúrgia, que és alhora fàbrica i exhibidora de dramaturgs. Espero que cap d'aquests autors se senti insultat, amb l'epítet *guionista*: és més, alguns d'ells combinen la seva tasca dramatúrgica amb la noble feina d'escriure guions per a la telesèrie del migdia de TV3, *Com si fos ahir*. Aquest és el cas, sense anar més lluny, de Núria Furió, Carles Mallol, Marc Angelet, Cristina Clemente, Daniela Feixas, Pau Miró o Mercè Sarrias.

La següent categoria en què he dividit els dramaturgs, la dels *poetes*, em fa dubtar encara més. Quan vaig escriure el títol de la comunicació —fa una pila de mesos—, pensava en un tipus determinat d'autors, i ara penso potser més en uns altres. De ben segur que, molt millor que *poetes*, la paraula justa seria els *dramaturgs-escriptors*, no entenent amb això que els guionistes no en siguin —també escriuen, és clar!—, però em refereixo als autors que fan textos més ambiciosos, en el sentit literari, però també polític i ideològic. Penso en Jordi

Prat i Coll, Helena Tornero, Pau Miró, Josep Maria Miró —flamant Premi Born, per tercera vegada!—, Marc Artigau o Victoria Szpunberg, per dir alguns noms. També en Lara Díez, Queralt Riera, Roger Torns, Oriol Morales o Clàudia Cedó. Autors com el polifacètic i tastaolletes Marc Rosich són més difícils de classificar, com també ho és Joan Yago que, tot i que amb la companyia La Calòrica busqui fer un teatre eminentment popular, salpebra amb un discurs crític tots els seus textos. En Rosich toca moltes tecles (teatre, cabaret, teatre-dansa o òpera de butxaca), i l'Szpunberg escriu oratoris i fa dramaturgies per a espectacles de dansa. Aquest també seria un tema per a una altra ocasió. La fina línia que separa els *poetes* dels *rars*. On acaba la dramaturgia? Toni Casares reclamava, fa un parell d'anys, més dramaturgs a les nostres vides: a les assemblees de tota mena, a les reunions de veïns.

I qui són els *rars*? En aquesta categoria, la més esmunyedissa i canviant de totes, incloc noms com els d'Albert Arribas, Davide Carnevali —autor italià semi-instal·lat a Catalunya— o Ferran Dordal, tot i que aquest últim fa més de dramaturgista —o de «dramaturg en el sentit alemany del terme», com deia Ricard Salvat— que de dramaturg, i que amb la companyia La Ruta 40 va crear un espectacle tan estimulants —i difícil de classificar— com *Reiseführer*. També penso en creadors com Francesc Cuéllar o Glòria Ribera, que treballen ambdós en la companyia José y sus Hermanas, grup que practica la dramaturgia col·lectiva, com també fan els Atresbandes (textos en català, castellà i anglès) o els ja esmentats Agrupación Señor Serrano. Sí, aquests darrers han creat els seus espectacles directament en anglès —treballen molt més a l'estranger que a casa nostra—, però vet aquí la pregunta: no és català tot aquell que escriu i fa teatre a Catalunya? Els sobretítols també són dramaturgia.

En un altre lloc (PUIG 2018: 63), vaig escriure sobre Roger Bernat, que amb el seu text *Domini públic* és un dels autors més traduïts de la base de dades que es pot consultar al web Catalandrama. Què en fem, d'ell, de Carla Rovira o d'Agnès Mateus, amb dramaturgies més pròximes a la *performance* o teatre d'acció? On col·loquem un dispositiu escènic (en forma de joc de taula) com *El candidato*, de Marc Villanueva Mir? Quina etiqueta posem al teatre verbatim que

practiquen Elies Barberà i Marta Montiel, amb muntatges tan punyents com *No m'oblideu mai* (sobre el suïcidi juvenil) i *Serà el nostre secret* (sobre els abusos a menors)?

SEGUIM

I què en fem, del teatre d'objectes de la companyia mallorquina Hermanas Pichuero? O de les instal·lacions escèniques de CaboSanRoque? El món de la dansa també és molt problemàtic, en aquest sentit. Fa anys que els coreògrafs i ballarins han adquirit el do de la paraula, en els seus muntatges. A quin calaix dramàtic posem els textos de Quim Bigas als espectacles *Molar* o a *La llista* —escrit en col·laboració amb la dramaturga *rara* Raquel Tomàs? Què en fem, de Núria Guiu i els textos que apareixen a les seves peces, *Likes* o *Spiritual boyfriends*? Sí, un altre cop en anglès: la de Mollet del Vallès és d'aquelles que treballa molt més a fora de les nostres fronteres que a Catalunya. El títol és en anglès, efectivament, però alerta: el text dels espectacles és en català. On publiquem els textos que Pere Faura ha escrit en espectacles com *Sweet Tyranny* —amb col·laboració amb Esteve Soler— o *Rèquiem nocturn* —amb Marc Angelet? I la dramàtica de la premiadíssima peça *Mulier*, de la companyia valenciana Maduixa, amb dramàtica de Roser de Castro? I el circ contemporani de la companyia Animal Religion, que aquesta temporada ha estrenat l'espectacle *Ahir* al TNC? També conté text, i força, escrit per en Quim Girón. Si un espectacle conté text, ja podem afirmar que hi ha dramàtica? Sense cap mena de dubte, la híbridesa intrínseca al fet teatral és certament problemàtica, si volem considerar la dramàtica com una cosa estanca.

I en quins calaixos i calaixets podem col·locar tots aquests dramàtics? A grans trets, podríem classificar els *rars* segons el tipus de dispositius escènics —concepte molt en voga— que practiquen. Vegem-ho.

En primer lloc, els que fan teatre verbatim, gènere que es barreja, contamina i confon amb el teatre documental. Siguin aquells textos que provenen directament de fonts «reals», és a dir: entrevistes, de-

claracions, transcripcions, etcètera. O aquells cosits a partir de retalls, en una dramaturgia pròxima al collage que, com en els *ready made* o l'*objet trouvé* dels dadaistes, acaba dotant de nous significats a les paraules originals. En aquesta categoria, a part dels exemples abans esmentats de Marta Montiel i Elies Barberà, trobem Jorge-Yamam Serrano i els seus espectacles *Camargate* —basat en les converses enregistrades al restaurant La Camarga entre Alicia Sánchez-Camacho i Victoria Álvarez— o *La revelació* —on el material textual són declaracions dels *whistleblowers* o «filtradors d'informació» Julian Assange, Chelsea Manning i Edward Snowden. El sempre atent Jordi Casanovas ha estrenat els textos *Ruz/Bárcenas* —transcripcions de les actes del cèlebre judici— o *Jauria* —sobre el judici del cas conegut com el de «La manada»—, aquests dos textos evidentment en castellà, o *Port Arthur*, aquesta sí, en català, sobre un cèlebre cas d'assassinat dels Estats Units d'Amèrica. En aquesta categoria, també hi podem incloure un text/espectacle com *Una lluita constant*, creat per la directora Carlota Subirós amb la companyia La Ruta 40 sobre les lluites obreres i les revoltes socials des del Maig del 68 fins al present. O *GRRRLS!*, on tot el material textual prové de textos —i manifestos— feministes del segle xx i xxi. I pregunto: no hi podria entrar, també, en aquesta categoria, un espectacle de títol llarguíssim com el d'Àlex Rigola: *Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers*, basat principalment en les converses entre el catedràtic Josep Pujol i la seva filla, l'actriu Alba Pujol. Què és, aquest espectacle? Teatre documental? Verbatim? Híbrid? Té alguna mena d'importància, això?

En segon lloc, tenim el teatre-instal·lació, amb propostes que s'emmarquen dins de les arts visuals —«i que no és pas sempre visual, el teatre?», sento que algú pregunta—, que poden estar programades tant en un teatre com en un museu o galeria d'art. Un cas molt clar són les creacions que practiquen el duo CaboSanRoque (Laia Torrents i Roger Aixut), com molt bé exemplifica la seva instal·lació escènica titulada *No em va fer Joan Brossa*, que s'ha vist a llocs com el TNC, el Festival Temporada Alta o a la Fundació Palau i Fabre de Caldes d'Estrac. «Teatre expandit»: aquesta és la interessant descripció que els mateixos CaboSanRoque utilitzen, en la seva pàgina web,

per definir aquesta peça escultòrica, sonora i lumínica. I sant tornem-hi: quin teatre no és, al capdavant, expandit? Quin espectacle no és, també, multidisciplinari? A *Dimonis*, la seva darrera peça, basada en els exorcismes narrats per Jacint Verdaguer, la parella arriba a les seves cotes més altes d'hibridesa: instal·lació escultòrica, teatre immersiu, projeccions de vídeos i hologrames, ginys mecànics i un mur de televisions amb una sèrie de testes parlants —des del poeta Enric Casasses fins a l'antropòleg Manel Delgado—, que reflexionen sobre en Mossèn Cinto i les possessions demoníques.

En tercer i darrer lloc, podem parlar de la *performance*, o teatre d'acció o accions escèniques o performatives. Tenim etiquetes per triar i remenar, no patiu. Les *Accions de resistència* de Susanna Baranco, sense anar més lluny, és el text —i muntatge— que ha guanyat el darrer Premi de Teatre BBVA, també conegut com «el Premi de les antigues caixes d'estalvi catalanes». La cosa té el seu què: un guardó atorgat per una entitat bancària premia un muntatge de tipus polític i performatiu. Visca el segle XXI! Agnès Mateus fa els seus espectacles en castellà, amb la presència esporàdica del català, i l'actriu i poeta Juana Dolores Romero Casanova acaba d'estrenar el seu debut escènic —al festival TNT— amb el títol *Juana Dolores, Massa diva per a un moviment assembleari*. El títol de l'espectacle és en català, però tota la resta és en castellà. Un artista inclassificable com Roger Pelàez, que té un xou setmanal a l'Antic Teatre, també es podria incloure en aquesta categoria: amb uns espectacles entre el clàssic monòleg d'humorista, el recital poètic i la vetllada surrealista, desmunta i qüestiona moltes de les categories —i etiquetes— que tenim als nostres caps.

Si parlem de teatre, arts escèniques i cultura en general a casa nostra —entenent «casa» com els Països Catalans—, hem de parlar, també, d'economia. No cal ara fer una anàlisi i un estudi comparatiu dels pressupostos dedicats a cultura a Catalunya, les Illes Balears o el País Valencià, però l'exercici de comparació amb els nostres veïns de «nord enllà» ja és prou eloqüent. La precarietat és una de les característiques principals del nostre ecosistema teatral, on arrosseguem unes dinàmiques de producció i exhibició d'espectacles que no van a l'hora del moment actual de crisi. Per no parlar de la pandèmia. La

precarietat en el món del teatre, el periodisme i la crítica cultural, i en el mateix món acadèmic, on ens trobem ara mateix, provoca una sèrie de desajustos i injustícies importants, de caràcter endèmic i que difícilment semblen fàcils d'esmenar. Seguim valorant la quantitat per sobre de la qualitat? Potser sí. S'estrena massa? Segurament, sí. Els espectacles tenen una vida massa curta? Definitivament, sí. Quina lògica té un sistema basat en la presència continuada d'uns mateixos —i pocs— noms, que acaparen la majoria de sales —i mitjans—, quan tot l'ecosistema s'aguanta amb pinces? La nostra obsessió malaltissa per la novetat, el nou dramaturg de moda de cada temporada, la valoració de la joventut per sobre de totes les coses... És l'anomenada «apol·locràcia», terme que molt encertadament va encunyar Manuel Molins. No hem vist que això no porta enlloc? De veritat?

«Estètiques i ideologies més revulsives de la literatura dramàtica del segle XXI», diu el subtítol de la meua comunicació. —«Una comunicació amb subtítol... Quins fums, aquest!», segur que deu pensar més d'un. El DIEC2 descriu el terme «revulsió» com «antiga pràctica per a combatre algunes malalties internes consistent a produir congestions o inflamacions en la pell o en les mucoses mitjançant agents físics, químics i fins i tot orgànics». Ja que ens han convidat els amics de l'Institut d'Estudis Catalans, que es noti. Revulsiu és tot allò que produeix revulsió, lògicament. I també «circumstància, esdeveniment, que, tot i causar sofriment o molèsties, és positiu perquè produeix una reacció favorable» (definició de «revulsiu», segons el DIEC2). Ara mateix se m'ocorren molts creadors, dramaturgs i artistes de casa nostra que poden causar sofriment i molèsties, però no els direm, que aquest país és molt petit i tots ens coneixem.

Per tal d'intentar veure quins creadors catalans exportem, actualment, em venen al cap dos exemples, ambdós poc sospitosos de ser esbiaixats. El Festival Temporada Alta fa uns quants anys que celebra el que es coneix com «la setmana de programadors». Aquesta cita s'inclou dins de la programació del festival de tardor per antonomàsia de Catalunya, i té una funció doble: d'una banda, es programen gran part dels espectacles internacionals —aquest any, no cal dir-ho, la cosa dependrà de la pandèmia sanitària— i, de l'altra, es programen espectacles catalans —o catalanòfils—, ja que la presència de nom-

brosos programadors internacionals al festival fa que sigui una plataforma perquè els sorgeixin possibles gires o actuacions a l'estranger. Quins creadors i quines companyies són les que, aquests darrers anys, estan programades aquests dies? Oh, sorpresa: els *rars*, és clar. Des de l'àmbit de la dansa —La Veronal és una de les companyies catalanes que més viatgen pel món— fins al del teatre més experimental, amb representants com l'Agrupación Señor Serrano, en Xavier Bobés o El Conde de Torreñiel. Teatre, pantalles, càmeres, objectes, instal·lacions i sobretítols. (Podria ser el títol del darrer muntatge d'Àlex Rigola.)

Una altra institució poc sospitosa, l'Institut Ramon Llull, va fer possible que una sèrie de companyies i creadors catalans viatgessin a Mulhouse (Alsàcia), ja que Catalunya va ser el país convidat al festival Vagamondes, que va tenir lloc durant el mes de gener d'aquest any. La institució va donar suport a les companyies, i els noms van ser els següents: la coreògrafa Núria Guiu, l'Agrupación Señor Serrano, Agnès Mateus i Quim Tarrida, Sònia Gómez, CaboSanRoque, La Veronal, el trio format per Guillem Mont de Palol, Jorge Dutor i Cris Blanco, la companyia de circ Los Galindos. Ja ho veuen: creació contemporània, híbrida i multidisciplinària.

Per tant, i per anar acabant, ara és quan servidor de vostès hauria d'arribar a una o diverses conclusions. No en tinc pas, i trobo molt més estimulants les preguntes que les respostes. Si en ple segle XXI, amb la crisi econòmica i ecològica en què ens trobem —i una pandèmica global de propina—, no és el moment de replantejar-nos les coses, ja no sé quan tindrem una ocasió millor. De moment, sembla que els *rars*, els *outsiders*, els marginals, la perifèria, són els que ens estan representant pel món. Això és així. La cultura catalana o el teatre català té aquests ambaixadors i no pas uns altres. El TNC encararà, la temporada vinent, la seva primera directora artística, Carme Portaceli, que en el seu projecte va prometre una gran varietat de disciplines i creadors.

Seran, finalment, els *rars*, els que salvaran el teatre en català?

BIBLIOGRAFIA

- FOGUET (2011): Francesc Foguet i Boreu, *Sergi Belbel*. Universitat Oberta de Catalunya. FUOC.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/54121/9/Teatre%20catal%C3%A0_M%C3%B2dul8_Sergi%20Belbel.pdf> [Consulta: 20 octubre 2020].
- PUIG (2018): Oriol Puig Taulé, «Del provincianisme recalcitrant a la Teoria de Crisant. Balanç crític de la literatura dramàtica a Catalunya (2000-2017)», dins: *Teatre català avui 2000-2017*, edició a cura d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, Juneda: Fonoll, p. 49-73.
- PUIG (2020): Oriol Puig Taulé, «Creació catalana amb xucrut», dins: *Paper Lluï* del web de l'Institut Ramon Llull.
<https://www.llull.cat/catala/actualitat/actualitat_noticies_detall.cfm?id=37560&url=creacio-catalana-amb-xucrut.htm> [Consulta: 20 octubre 2020].
- SERRA (2016): Laura Serra, «L'esclat de la dramaturgia catalana (en 4 actes)». *Ara*, 16 de juliol.

CARTOGRAFIA TEATRAL DEL SEGLE XXI:

ESPAIS DE CONTAGI

EVA SAUMELL I OLIVELLA

Actriu i investigadora

OBERTURA

Malgrat els canvis socials i polítics dels darrers anys, amb les conseqüents crisis econòmiques i la crisi sanitària actual, la cultura teatral resisteix els embats. La voluntat de transformar la societat i despertar l'esperit crític ha provocat l'eclosió d'una cartografia teatral florent amb un mapatge molt divers, motiu pel qual els espais escènics dels Països Catalans s'han estès a bastament en qüestió de pocs anys. Durant aquest vintenni del segle XXI, l'obertura de noves sales —sovint de petit format i fruit d'iniciatives privades que tenen l'autogestió i una programació personal com a marca de foc— al llarg del territori permet afirmar que ens trobem davant d'un paradigma que respon a «lògiques i condicions diverses: econòmiques, socials, simbòliques o artístiques» (RAMON i ALOY 2015: 447).

Tanmateix, sense pretendre ni de bon tros ser exhaustius, però amb la voluntat de fer-nos una idea aproximada dels espais teatrals del territori, és convenient fer un petit incís per ressenyar-los en xifres. A partir de les dades que figuren a l'Observatorio de Espacios Escénicos (OEE) i al Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya (PECCAT) —en què s'inclouen teatres, sales polivalents i «altres»—, podem comprovar que les Illes Balears compten amb 33 espais; el País Valencià en té 18 i el Principat un total de 244. Els números no menteixen i evidencien que, tot i ser «germans de llengua» —una expressió de Josep R. Cerdà (2006: 150)—, el centre de gravetat dels equipaments culturals continua patint una endèmia difícil d'erradicar: la centralització de l'activitat teatral a les metròpolis, ja sigui Barcelona (135), Mallorca (23) o València (18).

Si bé és cert que Barcelona es perpetua com a cap i casal dels «tea-

tres catalans», obligant els «teatres illencs», els «teatres valencians» i àdhuc els de la resta del Principat a restar dins del seu redol i a sobreviure en una «situació perifèrica» (CERDÀ 2006: 156), la maquinària escènica no s'atura, ans al contrari: creix a un ritme frenètic, si més no fins ben entrat el 2020. A la capital del Principat, del 2000 al 2013, es van obrir una vintena d'espais nous, tal com deixaven constància Carme Tierz i Xavier Muniesa a *Barcelona, ciutat de teatres* (2013): una petita enciclopèdia que recull les sales teatrals barcelonines, des del teatre de la Santa Creu —nascut a les acaballes del segle XVI— fins als espais inaugurats el 2013. A tots aquests, però, s'hi han de sumar els que han nascut en els darrers set anys, com veurem més endavant. Enllà de la frontera metropolitana, les iniciatives privades han anat emergint a pleret. Sense el frenesí i la urgència del paradís barceloní, el teixit teatral dels Països Catalans s'ha nodrit de fils molt diversos per provocar l'eclosió de nous espais i garantir la supervivència d'altres; també per presentar al públic temàtiques de rabiosa actualitat. És l'efecte d'un *contagi*, en tant que virus salubre —i disculpeu l'oxímoron— injectat arreu del territori, que ens ha de permetre anar vivint les etapes que ens ofereixi la seva malaltia, ja que «le théâtre est plus un art des possibilités qu'un art des réalisations» (BADIOU 2016: 8).

DE SUPERVIVÈNCIES I D'ECLOSIONS

Mirem-ne de prop alguns exemples particulars. Si fem un exercici de memòria, cal parlar en primer lloc dels teatres nascuts a la darrereria del segle XX i que, malgrat les adversitats, sobreviuen. Alguns, com la Sala Beckett (1989), seu de la companyia El Teatro Fronterizo en origen, tenen consolidada una trajectòria dedicada a la dramaturgia catalana contemporània. Lluny de les propostes teatrals més comercials i amb una clara vocació d'experimentar, és la plataforma d'exhibició de noves veus, sovint forjades en el seu Obrador (TIERZ i MUNIESA 2013: 77-78). El trasllat de la seva seu al Poble Nou (2016), l'ha convertit en un centre de referència dins del mapa escènic europeu.

Un altre dels espais emblemàtics del tombant de segle és el Teatre Tantarantana. Inaugurat en el carrer homònim el 1992, va saltar del

petit al mitjà format amb el seu trasllat al Raval. En tant que fàbrica de creació, compta amb un ventall de projectes dirigits a col·lectius molt diversos: #ELCICLÓ (2014) dona suport a companyies teatrals que treballen de forma independent, i PI(E)CE (2011) desenvolupa un projecte de teatre comunitari intergeneracional i intercultural que els ha permès formar part de RAPPORT; de caire internacional, té com a objectiu acompanyar, a través de les arts escèniques, la integració entre persones refugiades i comunitats d'acollida.¹ Sota l'autodefinició de «teatre obert», acull companyies residents, convidades i en xarxa, convertint-se en un aparador del teatre fet a Catalunya i arreu.

L'actual Escenari Joan Brossa, nascut el 1997 com Espai Escènic Joan Brossa de la mà de Hausson i Hermann Bonnín, s'ubica a l'antic barri de La Ribera. El seu eclecticisme aglutina disciplines molt diverses (dramatúrgia textual, poesia en escena, dansa, màgia, circ, títelles...) amb la voluntat de difondre la mirada de creadors emergents (Laia Ferré, Joan Yago, Marc Vilavella, Daniela Feixas), però també de recuperar l'autoria catalana extraviada, com per exemple: *Els misatgers no arriben mai* (2012), en què Biel Mesquida s'apodera de tres personatges secundaris femenins de la mitologia grega per inventar un tríptic metateatral que posa en escena a Rosa Novell-Clitemnestra-directora enmig d'una sessió de treball amb dues actrius: Pepa López-Enona i Anna Ycobalzeta-Ismene (BENACH 2012: 48); *Lucrecia* (2014 i 2015), un espectacle que parteix de la tragèdia *Lucrecia o Roma lliure* (1769), de l'il·lustrat menorquí Joan Ramis i Ramis, i *Senyor gripau, senyora mort* (2014), una dramatúrgia intimista d'Albert Mestres a partir de l'obra poètica del rossellonès Josep Sebastià Pons.

La Nau Ivanow (1998) és un altre dels espais singulars del mapa teatral de la ciutat. La particularitat de les seves instal·lacions el converteix en plataforma ideal per acollir els processos de creació que formen part de les seves residències artístiques: el cicle DespertaLab (2011-) dona suport a companyies en vies de professionalització; la Residència de gestió cultural (2018-) promou l'intercanvi de gestors culturals de diferents països, i el programa de Residències internacio-

1. <<http://tantarantana.com/creacio-i-complicitats/>> [Consulta: 15 octubre 2020].

nals (2019-) permet compartir el treball entre professionals de les arts escèniques de Catalunya i del món.

La característica principal de tots aquests espais és que formen part de les Fàbriques de Creació de Barcelona, un programa municipal que transforma antics edificis industrials en desús i els converteix en espais destinats a la cultura i l'expressió artística.² La seva supervivència, doncs, està totalment garantida (de moment).

Centrem-nos ara en els molts teatres de petit format —sovint amb pocs recursos— que han nascut al llarg d'aquest vintenni i veurem que la gran majoria són gestionats per artistes: persones que han obert noves portes per donar llum a tot tipus d'espectacles, que han apostat per oferir un nou producte, perquè «l'aposta és indissoluble de l'evolució de l'art» (CAVALLÉ 2013: 284). Aquest augment de sales, però, també podria estar lligat a la multiplicitat de veus emergents que afluïren, a «la munió de *teatristes* de darrera hora» que malden per exhibir els seus productes; així doncs, quant més creix la nòmina d'autors, més han de créixer els espais d'exhibició, entesos com a «complicitats que han de menester per deixar-se sentir» (SANTAMARIA 2007: 20 i 23). La programació d'aquests espais està lluny de la superficialitat i no es deixa encegar per la fama; no respon a criteris de comercialitat sinó de rendibilitat social i cultural (GUAL 2004: 49-50), perquè la seva vocació i el seu compromís defugen les lleis del mercat per evitar un teatre complaent i conformista.

Si fixem la mirada en la ciutat de Barcelona, podrem comprovar que bona part dels espais de nova creació s'ubiquen fora de les artèries principals de la ciutat —Les Rambles, El Paral·lel, la Plaça Catalunya i la d'Urquinaona—, motiu pel qual podríem qualificar-los d'«espais excèntrics», una classificació que pretén tenir en compte, si més no, dues accepcions: 1) no ocupen els centres teatrals per excel·lència, i 2) les seves propostes són agosarades i fugen dels cànons establerts.

Entre tota la trama escènica barcelonina nascuda en els darrers vint anys, volem incidir, d'una banda, en l'aparició d'espais teatrals

2. <<https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/fabriques/fabrica-a-fabrica>> [Consulta: 9 octubre 2020].

d'iniciativa femenina o que compten amb dones en el seu equip, ja sigui com a «autores polivalents» —sovint lligades a companyies pròpies, fan alhora de directores, actrius i en alguns casos productores (PUCHADES 2006)— o com a «escriptors amb personalitat literària individual, pròpia» que mereixen sortir de la invisibilitat (PARDO 2016: 30). De l'altra, aquells que aposten per espectacles «personals» —sense que esdevinguin hermètics i indesxifrables (TEIXIDOR 1989: 19)— d'estètiques i formes més «experimentals». La singularitat d'aquests espais és que sovint són teatres acollidors i sense luxes que l'espectador pot identificar per les seves «línies definides de programació»; espais privats que, tot i comptar amb ajuts públics, no han convertit les seves programacions en «calaixos de sastre» que ofereixen repertoris homogenis o convenients (CARLES 2004: 184), *ergo* de fàcil digestió.

És el cas d'una de les darreres sales que s'ha incorporat al circuit teatral de la ciutat, la Sala Siconi, ubicada al barri de la Sagrada Família: «un espai d'art, cultura i feminisme regit per Les Fugitives», inaugurat l'1 de juny de 2019. Governada per tres dones —Judith Corona, Laia Pujol i Maria Ten—, aposta per dramàturgies pròpies, o d'altri, que tenen com a protagonistes personatges femenins amb caràcter i personalitat; alhora, defensa la importància del paper de la dona, tant en el món actual com al llarg de la història. Les seves reivindicacions impregnen els espectacles programats per a la tardor del 2020, com *La Sagrada Vagina*, un monòleg de Vivi Lepori que viatja per la història de la sexualitat femenina, o *Regla de quatre*, a càrrec de la companyia Ovulem Tot: un altre monòleg que mostra els canvis físics i hormonals que es produeixen durant el cicle menstrual.

L'espai Dau al Sec Arts Escèniques inicià la seva singladura el novembre de 2018 al Poble Sec. És un projecte de Mercè Managuerra que «neix amb el propòsit de dinamitzar la reflexió» i «promoure el compromís amb la paraula i el diàleg sobre els conflictes actuals» per mitjà d'una programació rigorosa.³ Després d'inaugurar-se amb *El mercader de Venècia*, els espectacles programats semblen passejar per

3. <<https://www.daualsecartesceniques.cat/projecte>> [Consulta: 8 octubre 2010].

terres disperses, combinant autories estrangeres (Shakespeare, Hübner i Beckett) amb *performances* poètiques —*P de carn*—, monòlegs —*Método Hamlet* d'Andrea Segura i *Diu el nen que ha vist un cérvol*, un treball de fi de carrera de l'IT professionalitzat— o «projectes empírics» com *Versos perplexos*, un espectacle del col·lectiu de dones Axoloti a partir de la poesia inèdita de Victòria Gras que explora les relacions poc convencionals, el pas del temps i la bogeria. També lectures dramatitzades i tallers d'arts escèniques per a infants.

A imatge de la Sala Siconi, i amb molts punts en comú pel que fa a la programació i a la paritat, La Gleba (2017) és un altre dels teatres de nova fornada. Situat al barri del Farró, la direcció artística d'aquest petit espai és a càrrec de la Júlia Simó Puyo. A banda de ser un projecte que vol «dur a terme una programació eclèctica buscant propostes de qualitat i sense emmarcar-se en categories concretes» (BARRANCO 2017: 42), una altra de les seves intencions «és visibilitzar les creacions i direccions fetes per dones, com a mínim en un 50% de la programació» (GINART 2017). Seguint aquest ideari, el maig del 2018 s'hi programà *Interiors*, una obra que versa sobre «el tema universal de la parella», escrita i dirigida per Concha Milla, i el març de l'any següent *ESTIGMES*, de la mateixa autora: un monòleg que «reflexiona sobre la infertilitat i l'esterilitat femenina» i amb el qual la dramaturga vol trencar el tabú del silenci que s'imposa en les dones que han passat pel procés d'una o varies fecundacions in vitro (MULA 2019).

Els greuges feministes, així com «els exhibicionismes entorn de la història o la memòria» (FOGUET 2018: 197) —dues línies temàtiques que han ocupat els escenaris per quedar-s'hi—, també estan molt presents a la Sala Fènix, un petit teatre del barri del Raval. Inaugurada el 15 de març de 2013, Isabella Pintani i Felipe Cabezas porten les regnes d'un espai que vol «simbolitzar el ressorgiment de la curiositat i de l'esperit artístic en un món en crisi» (TIERZ i MUNIESA 2013: 166). Espectacles com *Iaia. Memòria històrica* (2013), d'Alba Valldaura, un monòleg molt personal que desfila els records d'una àvia des de la Guerra Civil fins a la transició; *Ombra i silenci* (2016), de Núria Rocamora i Begoña Moral, un solo de poesia, teatre i dansa que parla sobre la vellesa femenina i el final de la vida o *Dona-Foc, la dona que es crema* (2019) de Les Fugitives (impulsores de la Sala

Siconi), un recital que ret homenatge a la figura de la dona poeta, en són l'exemple. Per a la temporada d'enguany, proposen una sèrie de viatges teatrals amb cinc línies temàtiques: #feminismes, #antiracisme, #identitat, #crítica social i #memòria històrica.

Un altre dels teatres que ha ampliat la xarxa barcelonina és la Sala Atrium. Fundada per Raimon Molins, Mireia Trias, Patrícia Mendoza i Carlos Duran el 2011, aquest espai polivalent «aposta pel teatre contemporani que reflexiona sobre els temes que afecten la societat actual» (TIERZ i MUNIESA 2013: 60). Amatents a la realitat, doncs, introdueixen una perspectiva de gènere en la seva programació amb espectacles d'autoria femenina com *Veü de Dona* (2018) de Les Fugitives o *De Dol* (2020) de Queralt Riera, una dramaturga que despunta per «uns textos contundents i formalment complexos» (MESTRES 2018: 45); inicien un projecte —Trilogia de la Imperfecció (2016)— en què a partir de tres grans autors (Ibsen, Strindberg i Txèkhov), presenten tres dones lluitadores (Nora, Júlia i Nina) que breguen per deixar de ser propietat d'algu i convertir-se en *soi-mêmes*; revisiten clàssics de la literatura catalana, com l'adaptació del prolífic Marc Rosich que engendrà de nou *La infanticida* (2020) de Caterina Albert i Clara Peya en una versió operística que contrapunta el text original per «traduir la ment traumatitzada de la Nela», una altra víctima innocent de la societat patriarco-androcèntrica (FOGUET 2020a); o advoquen per un teatre document que mostri les problemàtiques socials més candents amb *P.A.U. (Paisatges Als Ulls)* (2020), una idea original de Carolina Llacher que posa sobre les taules «la història de tres persones migrades que han creuat el mar en pastera» i en què «el teatre esdevé trinxera».⁴

També el Teatre Akadèmia, inaugurat oficialment el 2010 a Les Corts. Un espai sota la direcció artística de Mercè Managuerra i amb mecenatge privat que va néixer amb l'esperit de ser «un laboratori obert a noves experiències» i en el qual s'exhibeixen espectacles de creació col·lectiva i es dinamitzen programes de teatre social, a més de comptar amb un programa de «formació permanent dels professio-

4. Programa de mà disponible a: <<http://teatrium.cat/sala-atrimum/2020/08/26/p-a-u-paisatges-als-ulls/>> [Consulta: 3 octubre 2020].

nals» (TIERZ i MUNIESA 2013: 19). Obrí les portes amb l'*Electra* de Sòfocles, però les seves blanques parets han acollit peces de Yannis Ritsos, Josep M. Miró, Heiner Müller, Manuel Veiga i Yukio Mishima; teatre de text antic i actual per reflexionar. Amatents a l'autoria femenina, l'exhibició de *Les oblidades* (2019), de Lara Díez Quintanilla, donava veu a les dones anònimes, i *Paradisos oceànics* (2019) mostrava l'experiència polinèsia d'Aurora Bertrana. El primer espectacle que ha vist la llum després de la crisi sanitària ha estat *Winnipeg*, de Laura Martel. Basada en el còmic homònim, l'obra aprofundeix en el periple dels dos mil refugiats espanyols que van abandonar els camps de mort francesos per viatjar a Xile. Un exercici de memòria històrica que combina el format de *cinema live*, les cançons i els testimonis en primera persona per convertir-nos en persones lliures que recorden (BORDES 2020).

El mateix any, el projecte d'ensenyament i exhibició teatral que l'argentina Verónica Pallini —actriu, antropòloga i gestora cultural— havia emprès el 2002 inspirada en la iniciativa de Claudio Tolcachir a Buenos Aires, culminava amb la inauguració de la Porta 4 —actualment L'Autèntica— al barri de Gràcia (TIERZ i MUNIESA 2013: 294). La sala s'estrenava amb *Yo sola*, un monòleg a mig camí entre la *performance* i el teatre protagonitzat per la mateixa Pallini que explorava un tema tant d'actualitat com la soledat. Al llarg de deu anys, el seu escenari ha acollit muntatges d'aquí i d'ultramar —la creació d'una xarxa catalanoargentina és un fet— amb un seguit de propostes en què es prioritzen les noves dramatúrgies i les estètiques innovadores. Pel que fa als muntatges de factoria catalana, i sense menystenir els forans, *Gossos salvatges* (2015) de Raquel Reyes, un espectacle que beu de *Quai Ouest* de Koltès per narrar la història d'una família d'immigrants condemnada a viure en un no-lloc;⁵ l'exitosa *No es país para negras* (2017), un monòleg de Silvia Albert Sopale que gira entorn de la identitat i la negritud per denunciar els microracismes i, més recentment, *Jo també* (2019) d'Alba Tor i les integrants del Laboratori Escènic *Me Too*: un espectacle intergeneracional que esceni-

5. Entrevista amb l'autora i l'equip artístic disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=As_5Q_fErSA&feature=youtu.be> [Consulta: 10 octubre 2020].

fica els abusos sexuals en infants i les seves seqüeles a partir d'històries de vida.

En darrer lloc, i no per això menys important, l'Antic Teatre, creat per la lluitadora incansable Semolina Tomic el 2003: «un dels centres de resistència cultural de Barcelona» que aposta per la creació situada als marges tot evitant «la norma» (PUIG 2020a). El seu esperit independent, que recolza i fomenta el risc i la innovació, el converteixen en un espai singular: els artistes fan «com, on i quan els ve de gust», i això es tradueix en una programació de dilluns a diumenge —al llarg de disset anys!— amb cicles diversos —plumífer, club de vídeo, unipersonal i per a infants— i espectacles d'autories indígenes i d'arreu inabastables.

La presentació d'aquests espais hauria de complementar-se amb un seguit d'altres escenes de característiques semblants que han irromput a la ciutat al llarg de vint anys. Només com a botó de mostra: Teatre Eòlia (2019), vinculat a l'Escola Superior d'Art Dramàtic homònima; La Badabadoc (2015), sota la direcció de Guadalupe Cejas; La Visiva (2013), un espai de creació gestionat per Anna Rubirola, Mireia de Querol i Urša Sekirnik, que ofereix una mirada calidoscòpica del cos; la Sala Flyhard (2010); L'Almeria (2009), un teatre *fringe* —ni alternatiu ni comercial— que compta amb Gataro com a companyia resident, i més.

Fora de l'«edèn» d'espais excèntrics barcelonins —que el temps dirà si són prou o són massa, i si tenen suficient consistència estructural i artística per mantenir-se actius—, el 2003 s'inaugurava la Sala Trono de Tarragona; tot i que en l'actualitat ocupi la caixa escènica del Teatre Metropol, la seva programació continua vetllant per les dramaturgies emergents.⁶ A la mateixa ciutat, naixia El Magatzem (2018), un teatre que s'ubica a la part baixa de la Cooperativa Obrera Tarraconense i amb una programació regular els caps de setmana. En terres de Ponent, han aparegut alguns espais de titularitat privada com La Saleta (2018), un teatrí sense ànim de lucre que pren el relleu de la companyia Improsia Teatre amb la intenció de potenciar les arts

6. <https://www.ara.cat/campdetarragona/Sala-Trono-inicia-Teatre-Metropol_0_1948605129.html> [Consulta: 10 octubre 2020].

escèniques i esdevenir un punt de trobada per a públic i artistes de Lleida.⁷

Més enllà dels paràmetres «principescos», a les Illes Balears també s'ha produït un augment d'obertura d'equipaments, ja sia de gestió pública —teatres i auditoris— o privada. Amb tot, aquest fenomen conviu amb altres espais de bandera com el Teatre del Mar; inaugurat el 1993 i gestionat per una fundació lligada a la companyia Iguana Teatre, des del 2010 compta amb un projecte de recerca i de residències artístiques obert als professionals de les arts escèniques. La seva programació estable inclou tant espectacles de factoria baleàrica (Produccions de Ferro, Iguana Teatre, Cia. Maria Antònia Oliver, En Blanc, Corcada Teatre, La Fornal d'Espectacles) com d'arreu dels Països Catalans (Albena Teatre, Vol-Ras, La Coja Dansa, Farrés Brothers & Cia., Teatre de Ponent). En qüestió d'autoria, i a tall d'exemple, per les seves taules s'hi han exhibit obres de Pere Fullana, Toni Gomila o Marta Barceló, «un dels noms més rellevants de la darrera dècada» (MARTÍNEZ 2018: 131). Entre les peces més recents, caldria destacar *Llum trencada* (2018), amb dramaturgia de Carme Portell i Aina Salom: un muntatge que recupera la història i les vivències de tantes dones republicanes anònimes que després del fatídic 18 de juliol del 1936 van perdre els seus drets i foren privades de la llibertat. L'espectacle d'Iguana Teatre —una de les companyies més vitals de l'arxipèlag— iniciava un camí per la memòria històrica que continuaria amb *Mar de fons* (2019), el seu particular homenatge «als milicians i les milicianes d'esquerres que van intentar alliberar l'illa del feixisme» (FOGUET 2019b). Per a la tardor del 2020, el Teatre del Mar aposta pels espectacles de proximitat: *Anar a Saturn i tornar*, de l'actriu i dramaturga illenca Marta Barceló, és un monòleg que aborda la reacció de na Rosa davant el diagnòstic d'un càncer de mama; *Fum de llet*, del col·lectiu en femení Las Moskitas Muertas —engendrat i nascut a Formentera—, una obra de creació col·lectiva que parla de la maternitat, i *Porucs*, en què la companyia mallorquina Deu Cèntims —a duo amb El Pont Flotant de València— recupera un antic projecte que investiga sobre la por.

7. <<http://www.lasaletalleida.com/>> [Consulta: 10 octubre 2020].

Entre els espais privats que han modificat la fesomia baleàrica, el 2016 podem referir el Centre d'Investigació Escènica (C.IN.E.) de Sineu —impulsat per Marta Barceló i Gabriel Jordà— i EiMa Creació —sota la iniciativa de la Cia. Mariantònia Oliver— a Maria de la Salut: «dos espais d'investigació i creació escènica amb convocatòries internacionals de residències obertes per a creadors i companyies»; també, El Tub i La Fornal, dos espais privats amb «la seva atenció posada en les noves dramàurgies» (MARTÍNEZ 2018: 131; 2020a).

Sobre aquestes dues darreres incorporacions a la xarxa teatral de ses Illes, la sala de Palma El Tub, que compta amb el suport del Teatre Principal, cedeix el seu ús a Produccions de Ferro —amb l'acordador Toni Gomila a la direcció— i aquest 2020 ha iniciat la primera residència del Centre de Creació de Dramàurgia amb *Jutipiris*, un projecte de Manel Serrano que s'estrenarà en format de lectura dramatitzada dins la programació del VII Torneig de Dramàurgia-Festival de la Paraula, previst pel novembre. La Fornal, a Manacor, neix el 2015 amb la intenció d'assegurar la seva supervivència; és per això que en els seus inicis compartien objectius i experiència amb altres companyies dels Països Catalans, com el Teatre de Ponent de Granollers o la Sala Zircó de València (tancada des del 2017), prova —molt anecdòtica, cert— del fet que les sales alternatives tenen interès en el teatre de les Balears, al contrari del que afirmava Josep R. Cerdà (2006: 155). Amb un equip femení al 50%, s'estrenaren amb *La cita* (2015), un espectacle de creació pròpia que té com a referents *L'amant*, *Danny i Roberta* i *El banc*. Per les seves taules s'hi han pogut veure muntatges com *Cambó/Companyys* (2016), un monòleg sobre els Fets d'Octubre de 1934 produït pel Teatre Ponent; *Carn que cruix* (2017) de Bernat Nadal, amb interpretació i direcció femenina, tracta «la vellesa, el cansament, la desil·lusió i la masculinitat des de la feminitat i joventut»;⁸ *Capaltard* (2018) de Neus Nadal, una obra «compromesa que pretén denunciar el tema dels abusos silenciats dins la família» (MENDIOLA 2018); el mateix any, s'hi representa *Madame Marie*, de Joan Gomila i Antoni Tugores —amb direcció de

8. <<https://manacormanacor.com/art/11426/carn-que-cruix>> [Consulta: 11 octubre 2020].

Frederic Roda, *alma mater* del teatre granollerí—, que aborda la repressió de la dona durant la Guerra Civil i el franquisme a Mallorca. Un tema que la inesgotable Neus Nadal conta també a *Roja* (2019), una història de dones basada en els fets reals que van tenir lloc a Esporles durant aquells anys negres.

La combinació d'espectacles de producció pròpia (molts dels quals sota la direcció de Joan Gomila) amb altres de manufactura diversa converteix l'escenari manacorí en una plataforma de difusió i de projecció, tant per a companyies consolidades com per a totes aquelles amb una trajectòria incipient —la majoria de ses Illes, com Mals Papers o Magranes—, que troben en La Fornal un espai òptim d'estrena. Al País Valencià, és just i necessari parlar de l'incombustible Teatre Micalet, amb vint-i-cinc anys de vida: un centre de referència amb «una oferta clara, coherent, en valencià i de qualitat» (ROSSELLÓ 2016: 92). Lligat a la companyia homònima i vinculada a l'AVETID, després de produir textos del repertori internacional, d'uns anys ençà ha evolucionat cap a la producció d'espectacles de creació pròpia i d'autoria contemporània. D'una part, i «per la necessitat de poder contar el que vols contar en eixe moment», *Sopar de compromís* (2007) —un encontre familiar on hi ha una amiga que té un càncer terminal—, *La casa* (2013) i *Ser o no res* (2014) són algunes de les seves darreres creacions col·lectives (ROSSELLÓ 2016: 95-96). De l'altra, amb l'objectiu de mostrar al públic el talent valencià, per la seva sala han passat obres d'autors i autores que, amb un estil propi, han «contat les coses des de la seva idiosincràsia particular» (ROSSELLÓ 2016: 93): Paco Zarzoso, Begonya Tena, Xavi Puchades o Manuel Molins, el dramaturg «trencador» més prolífic de l'escena valenciana (FOGUET 2019a). Entre els espectacles «en llengua pròpia» que es podran veure després de l'estat d'alarma, caldria destacar *Parla cony parla!* (2020), de la companyia Unaovaries: un muntatge multidisciplinar en què quatre actrius alcen la seva veu per fer front a les desigualtats de gènere i al patriarcat. També *Ingovernables*, d'Atirohecho, un treball de teatre fisicopolític estrenat el 2019 i dirigit per Carla Chillida —també l'interpreta— que denuncia l'especulació del mercat immobiliari i la impossibilitat d'accedir a una vivenda digna.

D'altres espais que també compten amb un quart de segle a l'es-

quena són la Sala l'Horta —nascuda sota el guiatge de la companyia homònima—, El Teatret, gestionat per Teatre de la Caixeta o la Sala Carme, plataforma d'exhibició dels espectacles de Carme Teatre; creada el 1992, aquesta companyia combina un repertori d'obres en castellà amb una proposta de recuperació de la dramaturgia valenciana del segle xx dins del projecte «Amb el text per damunt». Després de sis edicions dedicades a la Segona República i la Guerra Civil, el 2019 s'endinsaren en el teatre en valencià de la postguerra amb *Bar-racó 62*, de l'alcoià Joan Anton Gil Albors.

Compartint ciutat, i sense comptar els teatres públics, durant aquests vint anys s'han posat en marxa sales privades que formen part de la Red de Teatros Alternativos i programen autories novelles, com ara la Sala Ultramar o La Rambleta, inaugurades el 2012, i l'espai Inestable (2003), tot i que hi «dominen els espectacles en castellà» (ROSSELLÓ 2018: 93).

Entre els espectacles d'autoria valenciana en català que programen aquestes sales, i gràcies a la iniciativa dels Graners de Creació —un projecte de residència creat a quatre mans per La Rambleta i l'Inestable—, Lupa Teatre estrenava en aquest darrer espai *Se'ns està quedant cos de postguerra* (2015), amb dramaturgia i direcció de Guadalupe Sáez. Entorn de la temàtica de la perifèria, fixaren la mirada sobre dos barris als marges de València (La Coma i Nazaret) per reflexionar al voltant de la idea de perifèria, la gentrificació i la distància (DIAGO 2015: 80). La companyia de la casa —Teatro de lo Inestable— ho feia en català amb *Family(es)* (2018), una dramaturgia de Ramon X. Rosselló i Jacobo Pallarés sobre textos d'autories diverses —el mateix Pallarés, Mertxe Aguilar, Rosa Molero, Laia Cárdenas i Maribel Bayona, entre d'altres—, que parla dels desnonaments més enllà de la llar, qüestionant-se la fragilitat de la família i la casa com a estructura consistent.

L'històric d'esdeveniments de La Rambleta s'inicia el febrer del 2015 i la seva programació es caracteritza per una aposta clara d'espectacles protagonitzats per artistes mediàtics (Héctor Alterio, Alberto San Juan, Najwa Nimri), antològics (El Brujo) o de garantia (T de Teatre, Sergi López). Tanmateix, han acollit alguns muntatges 100% valencians —molt pocs— que bé mereixen unes quantes línies.

L'any 2016 exhibeixen *Un entre tants*, que aborda la figura de Vicent Andrés Estellés i el seu vessant més simbòlic amb una posada en escena molt corporal i amb un fort component visual; *Medulla* (2017), de la companyia La Coja Dansa sota la direcció d'Eva Zapico (amb companyia pròpia), explora els límits del concepte clàssic de «masculinitat». Més recents, *Les filles de Siam* (2020) de Manuel Valls i sota la direcció de la mateixa Zapico, una obra que transcorre en un circ de principis de segle xx on conviuen una dona barbuda, les seves dues filles siameses i un sacerdot que exerceix de pallaso trist, un personatge inspirat en un *freak* real, a través del qual podrem copsar l'enorme capacitat de deshumanització i de crueltat a què pot arribar un ésser humà considerat «normal»;⁹ i *L'orquestra del silenci* (2020), un text de Maribel Bayona —escrit dins del laboratori *Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirena*— que reivindica el fracàs i la derrota com a eina d'alliberament.

La Sala Ultramar, per la seva banda, s'inaugurà amb *El alma se serena*, de Lluïsa Cunillé i Paco Zarzoso, un duet teatral del qual s'hi han pogut veure altres espectacles, així com de la companyia de Patrícia Pardo: *Comissura* (2014), en què partint de l'objectiu de la no autocensura parla de les emocions i les idees contradictòries que ens habiten, i *Cul Kombat* (2016), una paròdia sobre el desequilibri social i l'heteropatriarcat, escrita a quatre mans amb Eva Zapico. D'altres com ara *Delirium* (2019), de Marcos Luis Hernando amb direcció i dramàtúrgia d'Isabel Martí, és un viatge pel costat fosc de l'alcoholisme i les addiccions. La cartellera actual presenta *Salmon Fiction* (2020), de l'actriu i dramaturga Julia Suay, que conta la història d'una família en conflicte que es veu abocada a reinventar-se per continuar surant.

Un altre dels nous espais singulars de la ciutat —s'ubica en una antiga casa i té com a escenari les seves estances— és La Llavoreta Espai Creatiu, dinamitzat per Maquinant Teatre: un projecte escènic d'Aina Gimeno, Anna Moret i Ana Ulloa nascut el 2011. Tres creadores compromeses que investiguen sobre la realitat que ens envolta

9. Paraules de l'autor: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ixt2mgHZpw4&feature=youtu.be>> [Consulta: 13 octubre 2020].

per engendrar espectacles que tenen la dona com a centre. *La fragilitat d'Eros* (2013), d'Isabel Martí, conta la vida de tres generacions de dones en tres espais temporals diferents —la Guerra Civil, la nit del 23-F i una jornada de vaga general— que s'entrellacen en una casa de menjars; *La bombolla de Júlia* (2019), per contra, és un espectacle familiar que tracta el tema de l'assetjament escolar a través dels ulls d'una nena.

Caldria incloure també tots aquells espais «perifèrics» que actuen més enllà de la capital valenciana i que no conformen el Circuit Cultural Valencià: hereu de l'antic Circuit Teatral Valencià, el 2016 incloïa 83 institucions públiques. És el cas del Teatre del Raval de Gandia, reobert el 2014 gràcies a l'esforç de la productora LaCasaCalba, que, amb la voluntat d'arribar a molts públics, aposta per una oferta transversal que defuig el corrents principals. Bona mostra de les seves intencions és la programació d'espectacles com *La vaca que riu* (2020), de Patrícia Pardo. També de La Carreta, a Elx, centrada en el teatre familiar. Llevat d'aquestes dues iniciatives, però, la resta del País Valencià no compta amb cap altre espai no institucional.¹⁰

Són només alguns d'entre tants, però l'anàlisi de la irrupció d'aquests *espais de contagi* i de les seves línies programàtiques, ofereix una imatge interessant dels molts caires vius que conjuguen. Si bé és cert que no segueixen el camí de l'escàndol ni han aconseguit provocar crits d'indignació —això és patrimoni d'autories més «demonistes» i d'un públic més exigent—, totes les seves programacions combinen amb més o menys qualitat fórmules teatrals que no s'adotzenen i espectacles de temàtiques riscoses amb repertoris que defugen la comoditat; breu, no aposten per un producte comercial sinó per un bé cultural capaç de trencar el sostre de confort i somoure l'espectador.

10. Comunicació personal amb Ramon X. Rosselló per correu electrònic (Barcelona, 14 octubre 2020).

DE FÓRMULES I DE TEMÀTIQUES INHERENTS

A l'hora de presentar, en termes generals, les fórmules escèniques que s'han pogut veure en els *espais de contagi*, podríem afirmar que una de les més reiteratives d'aquest vintenni és el monòleg. Gènere menystingut durant anys —tot i la seva importància artística—, s'ha convertit en la insígnia del segle XXI. Potser és fruit d'una «moda monologuista» —ja no ve d'una—, però es tracta d'un format amb un teixit humà mínim que abarateix significativament els costos de producció; un factor que en aquests temps de crisis successives cal tenir en compte. A banda dels que hem anat referint, en aquesta no-primavera del 2020 el Teatre Lliure estrenava la seva programació digital llançant «a l'estratosfera virtual» *El gegant del pi* de Pau Vinyals (PUIG 2020b) i la Sala Fènix obria el seu nou perfil en *streaming* amb l'espectacle *Mirta en espera*, d'Àngela Palacios.¹¹

Gairebé a l'uníson, apareix la «formuleta» del microteatre: peces amb no més de tres intèrprets i de durada breu, escrites tant per veus novelles com consolidades. A Barcelona trobaria el seu espai a la sala Minita3, inaugurada el 2013 al Raval i de vida efímera (tancà les seves portes al cap d'un any i mig).¹² A València s'han posat en marxa el 2011 dos festivals —Russafa Escènica i Cabanyal Íntim— que tenen com a protagonista, en gran part, els formats breus; també el Microteatre València (ROSSELLÓ 2018: 81). En el cas de Mallorca, el Teatre de Barra (2003), «pensat per fer-se en bars i establiments de restauració» —uns espais que, malauradament, són robats per la Covid-19— i el Microteatre (2011), amb una proposta d'«espais singulars com a seus de les diferents edicions» (MARTÍNEZ i CABRERA 2018: 119).

La introducció en els escenaris de la imatge projectada, símbol i carta de modernitat, és una altra de les fórmules que, amb la seva

11. <https://streaming.scenikus.com/artista/salafenix/?utm_source=newsletter+confirmadas&utm_campaign=a0cdeaebc5EMAIL_CAMPAIGN_2018_07_03_07_38_COPY_01&utm_medium=email&utm_term=0_a5a04c83c7-a0cdeaebc5-83519935> [Consulta: 3 setembre 2020].

12. <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques.htm>> [Consulta: 2 octubre 2020].

pirotècnia de cambra, enlluerna el públic. S'escola per tots els racons i facilita la construcció ràpida i superficial d'un espectacle, certament, però massa sovint «destrueix la força dramàtica de l'escena» (MESTRES 2015: 266-267). No és el cas d'*Ingovernables* (2019) d'Atirohecho, en què la pantalla és un teló de fons amb múltiples funcions, com ara visualitzar els recorreguts pels quals deambula una *freetour* o mostrar l'impacte paisatgístic sofert en el territori en nom d'una urbanització imparable; tampoc de *Winnipeg* (2020), un espectacle que projecta imatges per amplificar accions íntimes, per fer aparèixer personatges, o bé per crear escenaris impossibles, com els camps de mort.

D'altra banda, les temàtiques més recurrents d'aquest període, fruit de la urgència d'abandonar un món virtual aïllat i presentar la crua realitat, són molt diverses: l'exhibició de les violències —subjectives o objectives, visibles o invisibles, en termes de Žižek—, els desnonaments, les malalties mentals i els suïcidis—«assassinats socials» que massa sovint es cometen a causa d'una condició sexual—, les relacions intrafamiliars, la vellesa i les seves xacres, les pors, els col·lectius invisibles, l'edatisme, el micromasclisme, i més ismes *ismes* i més micros *micros* —i també macros *macros*! N'hi ha dues, però, que s'han infiltrat en els escenaris provocant un *contagi* que no té aturador: la memòria històrica i la causa feminista. D'uns anys ençà, arreu dels Països Catalans dramaturgies d'autoria diversa han rescatat documents i testimonis per poder «treure a la llum la memòria escamotejada i oblidada dels represaliats pel feixisme espanyol» i crear «un teatre documental sobre la memòria de la república, la guerra i la postguerra d'una gran originalitat i rigor» (FOGUET 2020*b*). Els darrers espectacles d'Iguana Teatre —*Llum trencada* i *Mar de fons*—; *Només quan plou* (2016) d'Aina de Cos, una obra inspirada en la figura d'Aurora Picornell, dirigent comunista afusellada la nit de Reis de 1937; o *Els Altres* (2019), en què Salvador Oliva homenatja el batlle republicà Emili Darder, il·lustren la plètora d'obres teatrals i dramaturgies escrites per plomes que pertanyen a l'anomenada «generació dels néts (i besnéts) de la Guerra Civil» (NADAL 2019: 96).

La causa feminista sembla haver trobat el seu lloc més enllà de carrers, llibres i *fanzins*, i els espais teatrals recullen unes intencions,

que amb major o menor encert, semblen seguir les màximes del «feminisme per al 99%». Pels escenaris hi transiten iniciatives que enceten el camí cap a la desaparició de tabús relacionats amb les dones: la sexualitat femenina deixa de ser «a dark continent» (WOLF 2002: 276) gràcies a *La Sagrada Vagina* (2020); la sang de la menstruació no es presenta com una cosa bruta, invisible i misteriosa (PINE 2020: 108) per mà de les companyies Ovulem Tot o Unaovaries (2020), i la nuesa de cossos «normalitzats» que defugen els cànons de bellesa per lluitar contra la tirania de la imatge s'exhibeix sense pudor a *Cul Kombat* (2016) i amb menys radicalitat a *Unheimlich* (2019), de la companyia Pelipolaca i Les desvestides. Exemples d'assumptes femenins que passen de la realitat al teatre per recordar-nos que formem part de la societat.

En sorgiran d'altres que s'afegiran a l'esplet —sota l'etiqueta «Covid-19: efectes d'una pandèmia», és cosa de mesos— i s'introduiran gota a gota en els espais teatrals com a deriva d'una necessitat vital per expressar-se, però també amb la voluntat de provocar un *contagi* cultural i, per damunt de tot, artístic. Malauradament, la majoria d'aquestes propostes tenen un període d'exhibició brevíssim —deu funcions al llarg de dues setmanes és un luxe!— i només en comptades ocasions aconseguixen traspasar fronteres: tret dels espais que pertanyen a la Red de Teatros Alternativos o de les companyies que tenen la sort d'entrar a la Xarxa Alcover —nou pel cap alt—, els espectacles acostumen a restar en el seu espai marginal. La manca de comunicació entre els diferents territoris dels Països Catalans i unes polítiques teatrals incapaces de promoure una trama escènica amb cara i ulls provoquen un aïllament que es perpetua des de fa massa temps. És just i necessari, doncs, crear amb urgència un nou sistema teatral que trenqui els marges per poder acollir totes les «vides escèniques» i les «lletres dramàtiques» d'arreu del territori.

ALLÒ QUE LA PANDÈMIA NO ES POT ENDUR

Els espais que omplen la cartografia teatral dels Països Catalans s'han vist afectats per un tipus de *contagi* letal que no s'esperava.

Lluny d'aquell *contagi* benigne que hauria de ser —de recerca, d'inquietud artística, de temàtiques—, la crisi de la Covid-19 ha irromput en els escenaris per dificultar la seva tasca. Mentre assistim com a públic expectant a la representació del present més immediat, els espectacles es programen en comptagotes. I, si bé és cert que la cultura, i de retop el teatre, no és un tema candent —no polaritza els debats polítics, vaja—, la maquinària escènica continua girant. Encara que sigui a batzacs, els *espais de contagi* s'adapten, reprogramen, posposen i es reinventen per poder continuar oferint —malgrat les mesures sanitàries— els seus espectacles.

La situació actual ha provocat un inesperat canvi de paradigma, però, que ens condueix a un «nou teatre» que encara no sabem del cert com afrontarem. El tàndem realitat-virtualitat regirà les nostres vides durant un període que es preveu llarg, perquè aquests temps pandèmics constitueixen el naixement d'una nova era —també d'un futur incert— que ens obligarà a viure i a veure el teatre amb uns altres ulls. La necessitat imperativa d'adoptar una nova «dieta teatral» és profecia. D'una banda, la creació d'un moviment que podríem anomenar *Slow Theatre* —a imatge del moviment *Slow Food* creat per Carlo Petrini— ens portarà a consumir espectacles de km 0 per donar prioritat a tota la xarxa teatral que tenim al nostre entorn. De l'altra, l'adopció del visionat de les representacions a través de la pantalla ens permetrà lluitar contra la força del costum que imposen les plataformes audiovisuals de cinema i de sèries; també la realització d'espectacles en directe i interactius que s'exhibeixen a través del programa Zoom o pel canal Youtube, com *Compartir Ubicació* (2020) —ideat per Meritxell Yanes i David Planas durant el confinament— i *Valentina Quàntica* (2020) de la companyia Anna Roca.

Són mals temps per al teatre —res de nou sota el sol—, però les crisis, del tipus que siguin, no poden malbaratar el poder de la plèiade d'autories que com modernes Fantines victorhuguesques no deixen de somiar per oferir al públic espectacles que donin respostes a una nova memòria, per crear poètiques de risc que lluitin contra l'hidra del patriarcat i per encarar-se a temes candents —la pandèmia obliga. Encara menys poden deixar de banda aquelles veus que viuen en l'*âge de discrétion*; noms amb majúscules de llarga trajectòria que resis-

teixen miraculosament en els marges. I, sobretot, no poden condemnar aquests *espais de contagi* a ser «cases d'il·lusions» genetianes, això és: convertir-los en salons funeraris o de mendicants per on deambulen els somnis no realitzats.

BIBLIOGRAFIA

- BADIOU (2016): Alain Badiou, *Éloge du théâtre*, en diàleg amb Nicolas Troung, París: Flammarion.
- BARRANCO (2017): Justo Barranco, «L'Aquitània reobre com a teatre de comèdia i cabaret. A Sant Gervasi neix el multidisciplinari teatre La Gleva», *La Vanguardia*, 28 d'octubre.
- BENACH (2012): Joan-Anton Benach, «Comovidas secundaries», *La Vanguardia*, 19 de novembre.
- BORDES (2020): Jordi Bordes, «Commoure's tot despertant la necessitat de recordar», *Recomana.cat*, 24 de setembre.
<<https://recomana.cat/obres/winnipeg/critica/commoure-s-tot-despertant-la-necessitat-de-recordar>> [Consulta: 4 octubre 2020].
- BROCH *et al.* (2018): Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet (ed.), *Teatre català avui. 2000-2017*, Juneda: Fonoll.
- CARLES (2004): Joan Carles Dauder, «La irregularitat del repertori», dins: *Interès públic o interès del públic? Reflexions sobre programació teatral i repertori*, edició a cura d'Enrique Herreras, Alzira: Bromera, p. 179-185.
- CAVALLÉ (2013): Joan Cavallé, «Problemes dels dramaturgs en llengua catalana», *Estudis Escènics*, núm. 39-40, p. 267-296.
- CERDÀ (2006): Josep R. Cerdà, «Ni perifèrics ni alternatius: aïllats», dins: *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, coordinació de Francesc Foguet i Pep Martorell, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 147-159.
- DIAGO (2015): Nel Diago, «Retrats en penumbra», *Cartelera Turia*, núm. 2679 (5-11 de juny), p. 80.
- FOGUET (2018): Francesc Foguet, «Tres entre molts: perspectives mironianes de la contemporaneïtat», dins: *Teatre català avui. 2000-2017*, edició a cura d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, Juneda: Fonoll, p. 195-217.
- FOGUET (2019a): Francesc Foguet, «Molins íntegre», dins: *Teatre complet 1*, de Manuel Molins, València: Institució Alfons el Magnànim, p. 11-79.

- FOGUET (2019b): Francesc Foguet, «Molts morts, molta pena, molta por», *El Temps*, núm. 1815 (26 de març), p. 69.
- FOGUET (2020a): Francesc Foguet, «Les víctimes de l'androcentrisme», *El Temps*, núm. 1861 (11 de febrer), p. 58.
- FOGUET (2020b): Francesc Foguet, «No saber on deixar les flors», *El Temps*, núm. 1862 (18 de febrer), p. 58.
- FOGUET i MARTORELL (2006): Francesc Foguet i Pep Martorell (ed.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- GINART (2017): Belén Ginart, «A qui se li acut obrir un nou teatre ara?», *Ara. Ara Play*, 17 de novembre, p. 6.
- GUAL (2004): Joan Maria Gual i Dalmau, «Una professió, un compromís», dins: *Interès públic o interès del públic? Reflexions sobre programació teatral i repertori*, edició a cura d'Enrique Herreras, Alzira: Bromera, p. 45-57.
- HERRERAS (2004): Enrique Herreras (ed.), *Interès públic o interès del públic? Reflexions sobre programació teatral i repertori*, Alzira: Bromera.
- MARTÍNEZ (2020a): Joan Tomàs Martínez Grimalt, «Entre la inacció i la industrialització: polítiques públiques i arts escèniques a les Illes Balears», en premsa.
- MARTÍNEZ i CABRERA (2018): Joan Tomàs Martínez Grimalt i Carles Cabrera, «Balanc crític de la literatura dramàtica a les Illes Balears (2000-2017)», dins: *Teatre català avui. 2000-2017*, edició a cura d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, Juneda: Fonoll, p. 113-141.
- MENDIOLA (2018): Josep Antoni Mendiola, «Blanc o negre», *Ara Balears*, 24 de febrer.
- MESTRES (2015): Albert Mestres, «La imatge digital en escena: de la banalització a la interacció», dins: *L'intèrpret: del teatre naturalista a l'escena digital*, edició a cura d'Antonia Amo i Albert Mestres, València: Universitat de València, p. 261-276.
- MESTRES (2018): Albert Mestres: «Entre el segle xx i el segle XXI: la difícil i atzarosa relació entre text dramàtic i escenificació en l'àmbit català», dins: *Teatre català avui. 2000-2017. 4t Encontre d'escriptors i crítics a Les Garrigues*, edició a cura d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, Juneda: Fonoll, p. 29-48.
- MULA (2019): Iván F. Mula, «Concha Milla: La veu de la dona és necessària en aquesta societat», *Teatre Barcelona*, 20 de febrer.
<<https://www.teatrebarcelona.com/revista/concha-milla-la-veu-de-la-dona-es-necessaria-en-aquesta-societat>> [Consulta: 3 octubre 2020].

- NADAL (2019): Antoni Nadal, «Les dramaturgies de la memòria de la Guerra Civil a Mallorca», dins: *Històries de les Arts Escèniques a les Balears*, Palma: Edicions Documenta Balear, p. 95-101.
- PARDO (2016): Patrícia Pardo, «Dona i creació escènica al País Valencià (2005-2014)», *L'Aiguadolç*, núm. 45-46, p. 29-43.
- PINE (2020): Emilie Pine, *Apunts personals*, trad. Esther Capdevila, Barcelona: L'Altra Editorial.
- PUCHADES (2006): Xavier Puchades, «Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984-2005)», *Stichomythia*, núm 4. <<https://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/index.html>> [Consulta: 14 octubre 2020].
- PUIG (2020a): Oriol Puig Taulé, «Quan el risc és la norma», *Núvol*, 8 de gener. <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/quant-el-risc-es-la-norma-76815>> [Consulta: 9 octubre 2020].
- PUIG (2020b): Oriol Puig Taulé, «Ha nascut un autor», *Núvol*, 11 de maig. <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/ha-nascut-un-autor-100702>> [Consulta: 4 octubre 2020].
- RAMON i ALOY (2015): Antoni Ramon Graells i Guillem Aloy Bibiloni, «Ciutats del teatre a les fronteres urbanes: La Cartoucherie al Bosc de Vincennes de París i la Ciutat del Teatre, Barcelona», dins: *De fronteres i arts escèniques*, edició a cura de Núria Santamaria, amb la col·laboració de Francesc Foguet, Lleida: Punctum, p. 445-463.
- ROSSELLÓ (2016): Ramon X. Rosselló, «Un recorregut per la trajectòria del Teatre Micalet (Entrevista a Pilar Almeria)», *L'Aiguadolç*, núm. 45-46, p. 89-98.
- ROSSELLÓ (2018): Ramon X. Rosselló, «La dramaturgia valenciana actual: entre la quantitat i la diversitat de propostes», dins: *Teatre català avui. 2000-2017. 4t Encontre d'escriptors i crítics a Les Garrigues*, edició a cura d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, Juneda: Fonoll, p. 75-112.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Molts són prou o són massa?», (*Pausa.*), núm. 27, p. 19-24.
- TEIXIDOR (1989): Jordi Teixidor, *El drama, espectacle i transgressió*, Barcelona: Institut del Teatre.
- TIERZ i MUNIESA (2013): Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona, ciutat de teatres*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Viena.
- WOLF (2002): Naomi Wolf, *The Beauty Myth: how images of beauty are used against women*, New York: HarperCollins.

DISCURSOS CRÍTICS SOBRE EL TEATRE CATALÀ DEL SEGLE XXI

NÚRIA RAMIS MASACHS
Investigadora teatral

INTRODUCCIÓ

A principis d'aquesta temporada rebíem la notícia del nou tancament definitiu d'un teatre: la Sala Hiroshima. La seva direcció segueix advertint que el projecte s'acabarà a final del 2021, si no aconsegueix suport administratiu. Un exemple més de la fragilitat del nostre panorama teatral que, ara adaptant-se a les mesures sanitàries convenients, ara ajustant els horaris al toc de queda, continua sobrevivint tal com ja feia abans que la pandèmia assumís el paper principal. Podem dir, sense embuts, que la situació del teatre als Països Catalans fa anys que és precària: les persones que es dediquen a la mal anomenada «faràndula» assumeixen un camí ple de tractes indignes i que rares vegades els porta a una mínima estabilitat econòmica. Ara bé, més enllà del panorama econòmic i de la pèssima gestió política en cultura, que és evident i que, des de la crisi del 2008, ha estat la justificació principal de tots els mals del teatre, patim també una greu crisi de discurs crític. I no enllacem aquí una crisi amb l'altra perquè ens semblin comparables, ben al contrari. Les necessitats materials, monetàries, són ineludibles i cal que les continuem subratllant i reivindicant. Però sí que volem defensar que, en moments de crisi —econòmica, sanitària o existencial—, els discursos crítics i teòrics es fan especialment necessaris. Provem d'explicar-ho:

L'any 2000, Carles Batlle constatava, en un article publicat a *Serra d'Or*, el declivi de la «producció crítica» teatral a Catalunya: crítiques periodístiques, revistes especialitzades i edicions teòriques disminuïen paradoxalment enmig del que ell anomena una «sensació general d'eufòria» en el teatre català (BATLLE 2000: 51). Deu anys després, el 2011, Francesc Foguet feia un «balanç d'urgència de l'edi-

ció teatral» alertant, de nou, de la reculada en l'edició de literatura dramàtica, d'estudis i assaigs de reflexió teòrica i de peces periodístiques crítiques. El balanç de la producció crítica resultava «manifestament insuficient, precari i desolador», explicava Foguet (2011: 104), mentre nombroses veus afirmaven que «el teatre català mai no [havia] viscut uns moments més daurats»; Foguet també esmentava, en aquell moment, com la residualització de la producció crítica podia perjudicar el debat i la renovació teatrals i com la crisi econòmica, que al 2011 acabava d'arribar, podia empitjorar encara més la situació arrossegant les arts escèniques a una «funcionalitat comercial».

A punt d'entrar al 2021, amb una nova crisi planant sobre el món sencer, la sanitària, tornem a analitzar l'estat dels discursos crítics i teòrics en el panorama teatral català del segle XXI i reprenem la línia de Foguet per alertar del perill de la seva degradació, que percebem de nou. Amb una crisi econòmica a l'esquena, amb les pantalles omnipresents de la nostra era digital, que ens fan qüestionar les arts en viu i que sovint ens conviden a debats estèrils a les xarxes, i, finalment, amb una crisi pandèmica que fa trontollar tot un ecosistema cultural, necessitem, més que mai, saber per què fem teatre. I saber per què fem teatre vol dir admirar-lo, estudiar-lo, criticar-lo, reflexionar-hi i, en definitiva, convertir les arts efímeres en terra fèrtil per a la reflexió.

Amb el confinament del passat mes de març del 2020 van arribar mesos de teatres tancats i reivindicacions a les xarxes per demanar que la cultura es considerés com un bé essencial. Al setembre, la Generalitat va decidir considerar-la com a tal, però, poques setmanes després, Meritxell Budó, portaveu de Presidència, tornava a comunicar el tancament de tots els teatres, que s'allargaria fins a nou avís. El teatre és, per tant, realment essencial? Com valorem el nostre teatre? La dramaturgia catalana del segle XXI és necessària? Com la interpretem? Els discursos crítics i teòrics nodreixen la nostra manera d'entendre l'art i propicien i enriqueixen el debat que el fa evolucionar. Però també són els discursos crítics els que ens carreguen de raons quan l'art i la cultura estan en perill.

Són comptades les publicacions que, en les últimes dècades, han analitzat aquests discursos en el context teatral dels Països Catalans,

però, com hem exemplificat amb Batlle (2000) i Foguet (2011), totes coincideixen a remarcar el declivi de la producció crítica des dels anys 1990. I el cert és que la tendència no ha fet més que agreujar-se després de la crisi econòmica del 2008. D'una banda, la presència de crítiques teatrals a la premsa en paper, que ja es trobava afeblida a final del segle XX (BATLLE 2000; SANSANO 2006) i a inicis del 2000 (FOGUET 2011; SANTAMARIA 2013), és actualment insignificant, i l'aparició de noves plataformes digitals, tot i que ofereixen un espai més ampli per a publicar crítica, i a l'abast de moltes més veus, no aconsegueix prendre'n el relleu. De l'altra, els darrers anys s'han perdut revistes especialitzades i les que continuen o es reprenen han rebaixat notablement la freqüència de publicació. Finalment, pel que fa a les edicions teatrals crítiques o d'escrits teòrics, el panorama és força desolador, amb una destacable revifada de les publicacions de l'Institut del Teatre (IT) des del 2015, però amb iniciatives editorials privades pràcticament inexistentes.

Si posem la lupa sobre aquests panorames, constatem, en primer lloc, una crítica teatral periodística realment empobrida. La crítica en la premsa encarna els discursos crítics públics sobre el teatre i exemplifica el decaïment dels discursos crítics en general dels darrers anys. És per això que hi dediquem una atenció especial en el present article, sense deixar de comentar breument també l'estat de les publicacions acadèmiques i les edicions crítiques que, tot i configurar un panorama molt dèbil, ens deixen entreveure el que podria ser un bri d'esperança provinent d'un renovat interès per la investigació en arts escèniques, que malden per compartir universitats i centres de formació artística.

LA CRÍTICA PERIODÍSTICA

D'entre els sectors d'on sorgeixen discursos crítics, el periodístic és el que ha patit una transformació més notable en aquest inici del segle XXI, sobretot en la seva segona dècada: el 2011 és l'any en què la crisi econòmica, que esclata el 2008 amb la caiguda de Lehman Brothers, comença a fer estralls en l'àmbit del periodisme nacional. La

recessió, sumada a una crisi de credibilitat prèvia en la premsa i al desconcert davant la irrupció de les noves tecnologies, provoca el que Josep Carles Rius (2018: 17), a la seva tesi, anomena una «tormenta perfecta», la qual enfonsa diaris i revistes del país i provoca nombrosos acomiadaments en les redaccions supervivents. És sabut que la crisi econòmica afecta de manera global la societat catalana, també en el seu àmbit editorial o en la publicació d'investigacions. Així i tot, en el sector periodístic hi té igualment un gran impacte el nou espai per a la crítica teatral que arriba amb la irrupció dels mitjans i plataformes digitals, de bracet de la crisi. Les noves plataformes digitals i, sobretot, les xarxes socials, amb especial repercussió a partir del 2011, provoquen un canvi de paradigma en el món de la comunicació. Amb aquest canvi, la premsa impresa es troba en perill d'extinció i, amb ella, la crítica que s'hi publica. Ho podem verificar ràpidament, si fem un cop d'ull als diaris i revistes que encara es publiquen en paper.

Si, per començar, observem la configuració de les plantilles de treballadors dels diaris generalistes en paper, hi constatem un panorama cada vegada més precari que evidencia el menyspreu creixent dels mitjans tradicionals cap a la crítica i concorda amb el fet que se'n publiqui cada vegada menys. La crisi de la premsa expulsa de les redaccions fixes els crítics de teatre, i deixa a les redaccions culturals o escèniques menys redactors que, si escriuen crítiques teatrals, ho fan per voluntat pròpia. A més, els darrers anys també es redueix el pressupost destinat a col·laboradors externs (RAMIS 2020: 9). Que les crítiques teatrals en els diaris depenguin de la motivació extra dels seus redactors o de col·laboracions cada vegada menys sol·licitades, afecta lògicament a la freqüència de publicació; consultant l'hemeroteca de *La Vanguardia* —el diari més venut a Barcelona el 2017—¹ comprovem com el 2003, 2004 o 2005 es publiquen al voltant de 100 crítiques teatrals cada any. En canvi, el 2011 se'n publiquen un total de 64 i el 2019, només 25.

Unes crítiques que, a més, són cada vegada més curtes: Juan Car-

1. Segons dades de l'*Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 2018* de l'Ajuntament de Barcelona <<https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/anuaris/anuari18/cap06/C0615010.htm>> [Consulta: 1 agost 2020].

los Olivares recorda com, en la dècada del 1990, l'ABC li encarregava crítiques d'entre 4.000 i 6.000 caràcters.² En contrapartida, l'any 2011, una crítica a *La Vanguardia* pot sobrepassar els 3.000 caràcters (per exemple, BENACH 2011), mentre que, el 2019, habitualment no arriba als 2.500 (per exemple, OLIVARES 2019).

Amb la precarització de les condicions laborals dels crítics, la reducció de la freqüència de publicació i la retallada de caràcters, es fa evident que els mitjans valoren cada vegada menys la crítica teatral. I aquesta pèrdua de valor es vehicula a través de l'escala de prioritats dels diaris. Tal com explica Duška Radosavljević (2016: 12-15) en el seu estudi sobre crítica teatral a Europa, la política —més que cap altra cosa— és actualment la que marca la configuració de les pàgines limitades en paper d'un diari i, quan un contingut es deixa de prioritzar, és molt difícil que pugui defensar el seu espai davant de temes que la redacció considera realment prioritaris. És important remarcar-ho, perquè el fet que no es prioritzi pot desembocar en una pèrdua de sentit o utilitat de la mateixa crítica que, com la resta de peces que conformen un diari, va intrínsecament lligada a l'actualitat —en aquest cas, a l'actualitat teatral. Llegint la premsa, evidenciem que les crítiques ja no es publiquen puntualment l'endemà o pocs dies després d'una estrena, com seria d'esperar (RAMIS 2020: 21), i que, en alguns casos poc habituals, fins i tot es publiquen peces amb retard o de manera descompassada amb la cartellera i la resta de mitjans: això afecta directament el seu valor, que seria més elevat si es publicués de manera regular i dialogués directament amb l'actualitat teatral.³

Que la crítica teatral no es prioritzi també té una altra conseqüència: propicia el tractament d'espectacles menys diversos. Tots els crítics que hem enquestat o entrevistat coincideixen en el fet que la prioritat de publicació és més fàcil de guanyar quan la crítica és d'una producció escènica gran: del Liceu, del TNC, del Lliure... I, en canvi, és complicat incloure la crítica d'una obra d'una sala alternativa.⁴

2. Entrevista enregistrada amb Juan Carlos Olivares (Barcelona, 23 febrer 2020).

3. Entrevista enregistrada amb Juan Carlos Olivares (Barcelona, 23 febrer 2020).

4. Comunicació personal amb Imma Fernández per correu electrònic (Barcelona, 3-6 agost 2020) i Jordi Bordes per correu electrònic (Barcelona, 3-9 agost 2020).

Més enllà de l'espai, la freqüència o els espectacles que tracten, les crítiques en si també es veuen modificades pel seu menysteniment: la reducció de caràcters obliga a una extremada concisió que limita la profunditat de la crítica. Així i tot, hem de destacar que, amb escrits que es mouen dins el terreny de la crítica raonada o personal (SANSANO 2006: 192-193), les crítiques en paper continuen defensant un estil sòlid: normalment es fonamenten en una opinió clara sobre l'espectacle, que argumenten diligentment, fent ús de referents escènics o literaris; aporten una perspectiva crítica, destacant els aspectes de la peça que consideren més o menys encertats, i vinculen la subjectivitat a la seva estratègia textual (VELLÓN 2002: 45), bo i expressant-se amb una escriptura acurada.

Pel que fa a les revistes en paper que publiquin crítica teatral, només en sobreviuen dues. D'una banda, *Time Out Barcelona* (2008-), que amb la seva arribada ha anat desbancant la resta de revistes com ara *Teatre BCN* (1999-2010), *Butxaca* (2000-2018), *Hamlet. Revista de les Arts Escèniques* (2009-2012) i *Godot Barcelona* (2018-2019); publica —almenys fins a l'arribada de la pandèmia i el tancament dels teatres aquest 2020— crítiques freqüents, però brevíssimes, de 850 caràcters, i ben remunerades. De l'altra, *El Temps* (1984-), setmanari de caràcter general de pagament, ha mantingut un preuat espai (3.500 caràcters) de crítica teatral ininterrompuda —si més no, fins al 2020, amb el comiat voluntari com a crític de Francesc Foguet.

Qualsevol altra revista amb contingut escènic que es continuï editant en paper i que puguem esmentar, no inclou pròpiament crítica. És el cas d'*Entreacte* (1988-), la revista de l'AADPC; *L'Avenç* (1977-), que els últims anys prioritza articles literaris, més que escènics, i *Serra d'Or*, que disposa d'un espai permanent per a estudis sobre teatre (des del 2011 capitanejat sobretot per Enric Ciurans, Jordi Coca, Marta Monedero i Jordi Jané).

Així doncs, en la premsa en paper es fa palès un panorama general desolador, que agreuja la tendència a la baixa que ja diagnosticaven Batlle (2000) i Foguet (2011). Però, quin és l'estat de la crítica en el terreny digital?

A internet l'espai per a la crítica teatral s'eixampla: els pocs diaris i revistes digitals que publiquen crítica (entre els quals només podem

comptar *La Llança*, secció cultural d'*El Nacional*, *El Temps de les Arts* i *Núvol*), sense els límits del paper, amplien els caràcters de les peces. També proliferen plataformes amb format de cartellera que publiquen crítica teatral de tot tipus d'espectacle i amb més freqüència que els mitjans impresos (com són *Teatre BCN*, *Teatral.net* o *Recomana.cat*), i blogs i xarxes socials se sumen als espais d'escriptura on la crítica teatral pot dur-se a terme. Això no obstant, en aquesta diversitat de plataformes, les publicacions de crítics professionals conviuen amb les d'opïnadors o crítics anònims i no s'hi observen formats de crítica tan homogenis i professionalitzats com en el paper.

Les condicions laborals als mitjans digitals empitjoren molt respecte a la premsa en paper, amb bona part de les crítiques no remunerades (*Núvol* i *La Llança*),⁵ i això probablement n'afecta la qualitat: hi advertim estils d'escriptura més diversos que als mitjans impresos (cròniques, crítiques, anàlisis acadèmiques, etcètera) i, en bona part dels casos, un nivell d'escriptura clarament inferior.

A banda dels diaris, revistes o portals culturals digitals, a internet hi proliferen les plataformes digitals centrades a informar sobre la cartellera teatral, que solen aglutinar crítiques professionals ja publicades en diaris i revistes, crítiques de blogs, comentaris dels espectadors, etcètera, amb la finalitat d'oferir a l'espectador el màxim de contingut al voltant de totes les obres que es programen. *Teatral.net* (1997-), *Teatre Barcelona* (2011-) o *Recomana.cat* (2013-), en són exemples. Aquestes plataformes s'ocupen de tota la cartellera, publicant crítica i comentaris variats de pràcticament tots els espectacles que es fan al territori en circuits diversos. Ara bé, les peces són generalment crítiques informatives, descriptives o impressionistes, o bé directament comentaris d'espectadors. En aquests casos, l'escriptura està menys treballada i la perspectiva crítica acostuma a ser inferior que en els mitjans en paper i les revistes i diaris digitals. Aquestes plataformes, generalment, tampoc remuneren els redactors.

Tot i que internet és el mitjà de la immediatesa, tant en revistes digitals com en les plataformes-cartellera, les publicacions que s'hi

5. Comunicació personal telefònica amb Oriol Puig Taulé (Barcelona, 19 març 2020) i Joan Safont per correu electrònic (Barcelona, 26 agost 2020).

fan són encara més tardanes que en paper; si prenem l'exemple d'una obra concreta, per exemple *Islàndia*, de Lluïsa Cunillé, que es va representar al Teatre Nacional de Catalunya l'octubre del 2017, veiem com, mentre que a la premsa impresa se'n publiquen crítiques amb poca puntualitat però que surten la mateixa setmana de l'estrena o la següent, a internet la majoria es publiquen setmanes més tard, fins a l'extrem d'una crítica publicada pocs dies abans que acabin les funcions (CUENCA 2017; RAMIS 2020: 25).

Finalment, caldria fer esment del món dels blogs i de les xarxes socials com Twitter. Lluny de panorames com l'anglès, els blogs i les xarxes socials a casa nostra no han propiciat espais de nova crítica. Comptem amb tot just dos blogs que, amb cert rigor, ofereixen crítica descriptiva de manera regular (*Butaques i somnis* [2007-] d'Elisa Díez i *Somnis de teatre* [2012-] de Gema Moraleda).⁶ Nous o potencials escriptors independents de crítica, com ara els estudiants universitaris, amb un estil d'escriptura més acadèmic —com alguns casos de *Núvol*—, o, simplement, amb interès per a escriure crítica —com els joves de *NovaVeu*— troben el seu espai per publicar a mitjans com *Núvol* o *La Llança*, que accepten col·laboracions no remunerades sempre que completin la seva oferta d'articles,⁷ o a plataformes com *NovaVeu*, que tampoc remunera els articles i ofereix assessorament a joves interessats.⁸ Aquests espais són encara prou oberts i faciliten la feina de qui escriu crítica desinteressada; permeten publicar escrits d'extensions variables, sense haver de mantenir un blog personal i guanyar més difusió i visibilitat que si es publiqués en un blog propi.⁹

6. Vegeu, respectivament, <<https://butaquesisomnis.blogspot.com/>> i <<http://somniaidetatre.com/>>.

7. Comunicació personal telefònica amb Oriol Puig Taulé (Barcelona, 19 març 2020) i Joan Safont per correu electrònic (Barcelona, 26 agost 2020).

8. Vegeu Jordi Bordes, «Què és i com es fa una crítica teatral? - Xerrada introductòria a càrrec de Jordi Bordes, president de Recomana i periodista especialitzat en arts escèniques del Punt Avui», *Presentació del grup Novaveu, què és i com funciona* [Presentació: apunts personals] Barcelona, Recomana.cat, 17 febrer 2018.

9. Comunicació personal amb Ana Prieto Nadal per correu-e (Barcelona, 26 agost 2020).

Seria equivocacat dir que en altres xarxes socials com Facebook o Twitter hi trobem crítica teatral: a través dels populars #hastags, Twitter s'ha convertit en un receptacle d'impressions, de comentaris emocionals curts, que poden venir tant d'espectadors, com de professionals. Aquest 2020, però, un usuari, @Espectadortus mira de trobar un espai adequat per a la crítica a Twitter a través de missatges enllaçats (fils).¹⁰ Tot i la poca correcció lingüística, @Espectadortus fa una nova proposta de crítica gairebé oral, en el format dialogant de Twitter. A despit de ser una proposta recent i incipient, no ens podem estar de comentar que sembla, seguint Radosavljević (2016), una voluntat d'estirar la crítica fora de la tradició literària i portar-la cap al nou paradigma digital: eminentment horitzontal i comunitari, superant l'era Gutenberg dels textos editats i distribuïts unidireccionalment, per retornar a l'oralitat en formats basats en la conversa, com Twitter.

LA CRÍTICA ACADÈMICA I LES EDICIONS CRÍTIQUES

Pel que fa a publicacions acadèmiques, entre 2000 i 2020 també constatem desaparicions i un panorama no gaire prolífic. Malgrat això, cal destacar les revistes especialitzades que perviuen o que reapareixen, sigui en format paper o digital.

Estudis Escènics (1957-1990, 2007-), en el marc de l'Institut del Teatre, reapareix al cap de més d'una dècada, amb la intenció de publicar dos números a l'any (CASAS 2007). A la pràctica, la freqüència de publicació resulta ser molt més espaciada i la revista passa a oferir-se només en format digital. No obstant això, juntament amb (*Pausa.*) (1989-1995, 2005-), revista de la Sala Beckett-Obrador Internacional de Dramatúrgia, que reneix el 2005 i que s'edita en format digital des

10. Un exemple de l' @Espectadortus: «Ahir vaig tornar a la Biblioteca per veure #Assedegats, de Mouawad, Vermeulen i La Perla 29. El meu titular seria: *Tot i la seva previsibilitat la bellesa del text salva el boomerisme i la lletjor generalitzada.* Ara, desgranem-ho (fil!)» i el fil de piulades que el segueix. 8 Juliol 2020, 17:59 <<https://twitter.com/espectadortus/status/1280894235475091458?s=20>> [Consulta: 15 juliol 2020].

del 2015, són les principals revistes que publiquen articles acadèmics crítics sobre el teatre català del nostre segle. Amb voluntat d'oferir un contingut especialitzat, totes dues revistes malden per anar-se enfortint des de la seva represa. Tot amb tot, Foguet (2011: 101) considera que atenen «un nivell de qualitat més aviat desigual, amb poc filtratge de continguts, com a revistes especialitzades».

Una de les pèrdues significatives en el panorama de les revistes especialitzades és la d'*Assaig de Teatre. Revista de l'AIET* (1994-2010) que Ricard Salvat tira endavant i que desapareix un any després de la seva mort. És segurament un exemple del lamentable menystiment del seu preuat llegat, el fet que ni la Universitat de Barcelona ni cap altra institució hagin donat continuïtat a la publicació, de moment, tot i la voluntat d'alguns investigadors per reprendre-la.¹¹ Aquest exemple evidencia la relació directa entre les publicacions acadèmiques i l'estat de les universitats o els espais d'investigació: de la mateixa manera que la crítica teatral en la premsa es veu afectada per la crisi en el sector periodístic, les crítiques acadèmiques depenen també del suport de les institucions i de l'acompanyament del món acadèmic en general. Carles Batlle (2000: 56) copsa un panorama força decebedor en la producció de discursos crítics especialitzats i diposita il·lusions en l'aleshores flamant programa de doctorat en Arts Escèniques de la UAB, amb la col·laboració de l'Institut del Teatre, la UB, la UPF i la UPC, el primer de l'Estat espanyol. Una dècada més tard, Francesc Foguet (2011: 98-99) repassa els articles publicats sobre dramaturgia catalana en els inicis del segle XXI i segueix assenyalant el poc suport institucional i editorial que pateix la producció de discursos crítics acadèmics.

Arribats al 2020, tot i que queda molt camí per recórrer, sembla que el programa de doctorat, ara desdoblant també en Màster Universitari en Estudis Teatral (coordinat per la UAB), ha donat uns quants fruits. Més persones provinents de formacions artístiques diverses s'interessen per la investigació acadèmica i, de manera gradual, sembla que l'abisme que sempre ha separat l'educació artística de

11. Comunicació personal amb Francesc Foguet per correu electrònic (Barcelona, 26 juliol 2020).

l'acadèmica comença a qüestionar-se.¹² Aquest fet, juntament amb la influència d'altres panorames europeus en què els estudis universitaris en arts escèniques són molt més populars, pot ser esperançador a l'hora de mirar el futur de la recerca i la publicació de discursos crítics sobre teatre català des del món acadèmic.

Precisament, des de l'Institut del Teatre, amb la direcció de Magda Puyo, del 2015 ençà s'han reprès les edicions de manera regular. Amb Carles Batlle al capdavant, s'han promogut col·laboracions amb editorials i publicacions pròpies amb la intenció de fer patrimoni escènic (BORDES 2020). Aquesta represa era un reclam present des que, a principis del segle XXI, s'havia desmantellat el departament d'edicions de l'IT (FOGUET 2011: 99). Desitgem que faci prou arrels com perquè la seva existència essencial no depengui de nous mandats i contextos socioeconòmics.

Tot i aquesta recent revifada de les publicacions de l'IT, el panorama general de les edicions crítiques sobre teatre és, en conjunt, realment pobre. Les iniciatives d'editorials privades són pràcticament inexistentes, més enllà de les seves comptades col·laboracions amb institucions públiques. En aquest sentit, destaquem la recent col·laboració de l'editorial Comanegra amb l'Institut del Teatre, que ha donat lloc a la col·lecció «Paragrafies», de textos teòrics sobre dansa de la mà de reconeguts artistes locals. I també les publicacions d'obres dramàtiques d'Arola Editors —sovint en col·laboració amb el Teatre Nacional de Catalunya—, que en molts casos s'acompanyen de pròlegs o breus estudis sobre les mateixes obres.

A TALL DE CONCLUSIÓ

La producció crítica d'aquest segle XXI a casa nostra deixa un panorama molt pobre. D'una banda, comprovem com la crítica tea-

12. Vegeu la intervenció de Mercè Saumell a la taula rodona «La crítica escènica, avui», organitzada per *Entreacte* i *Recomana*, amb la participació també de Guillem Clua, Juan Carlos Olivares, Laura Serra i, com a moderador, Manuel Pérez Muñoz (30 octubre 2020) <<https://teatrezoom.recomana.cat/>>.

tral periodística, que Batlle (2000), Sansano (2006), Foguet (2011) i Santamaria (2013) ja acrediten afeblida, arriba a final de la segona dècada del segle xx en un estat de residualització evident. En la premsa que perviu en paper, hi constatem menys publicacions, menys freqüents, amb peces més breus i amb condicions laborals pitjors per als crítics. A internet, tot i que l'espai potencial per a la publicació de crítica s'eixampla, comprovem que són pocs els mitjans que realment publiquen crítica i evidenciem un problema cabdal: la desprofessionalització, ja que la gran majoria de crítiques teatrals a internet no són remunerades. Aquest fet influencia probablement en la baixa qualitat de les crítiques, que són més descriptives que crítiques, més informatives que interpretatives, més publicitàries que analítiques, i que es confonen amb comentaris, opinions dels espectadors o meres recomanacions. I, a la baixa qualitat, s'hi suma la freqüència i la puntualitat de publicació: a la premsa impresa no es prioritza la crítica, fet que desemboca en una desvinculació de l'actualitat teatral; i, a internet —que és, paradoxalment, el nou mitjà de comunicació immediata—, la crítica no recupera aquest lligam, sense comptar-se com un element intrínsec de les novetats teatrals i publicant-se, sense pressa, setmanes més tard de l'estrena. Com afirma Liz Perales (2003: 189), crítica d'*El Cultural* d'*El Mundo*: «Lo lógico es pensar que cuando se estrena una obra, los actores y productores quieran ver la crítica al día siguiente o a los dos días [...] la esperan con impaciencia». I, si aquesta crítica puntual desapareix en el paper i no s'imposa en el digital, és probablement un signe que ja no se l'espera.

Octavi Aguilera (1993) planteja que la crítica teatral ha d'exercir un «control de qualitat» per poder aportar reflexió i crítica en un context de mercat cultural, en què els mitjans de masses breguen per publicitar i vendre. Avui dia, la crítica de la premsa impresa perd aquesta capacitat de crear discurs a cop de retallades d'espai i desprestigi. Als nous mitjans digitals, amb molt més espai i moltes més veus, la «crítica» s'acomoda a un estil informatiu, descriptiu, i es limita a la valoració personal, sense construir argumentacions sòlides. Perdem, en definitiva, el fil del discurs crític en un canvi d'etapa periodística i comunicativa.

D'altra banda, les publicacions acadèmiques o especialitzades,

tant en revistes com en volums, tal com també alertaven Batlle (2000) i Foguet (2011), continuen sent insuficients avui dia. La interrupció de moltes de les publicacions dels anys 1990 ençà, tot i la seva represa amb més o menys empenta durant la darrera dècada, ha deixat un panorama feble que necessita encara suport i recorregut per guanyar estabilitat. És probable que el context universitari de casa nostra, que històricament s'ha distanciat de les formacions artístiques, tingui a veure amb la inestabilitat de la producció crítica acadèmica. L'any 2000 Batlle mencionava el naixement, a la UAB, del primer programa de doctorat en Arts Escèniques de l'Estat espanyol, bo i celebrant que l'acadèmia donés un espai explícit a la recerca i, en conseqüència, a la producció crítica en teatre. Vint anys més tard, i amb el programa de doctorat desdoblant en estudis de màster i doctorat, la investigació en arts escèniques i les publicacions crítiques estan sobre la taula, i no només això, sinó que se'ls ha donat una empenta els últims cinc anys amb la revifalla de les edicions de l'Institut del Teatre. Però, en conjunt, l'estructura general continua tremolant: el 2010 desapareix la revista *Assaig de Teatre*, impulsada per la càtedra en Història de les Arts Escèniques de la UB; les revistes que s'han reprès després de pauses llargues des dels anys 1990 continuen un camí lent de consolidació i, al capdavall, ens falten encara evidències per assegurar que la producció crítica en arts escèniques té un espai assegurat a l'acadèmia.

Tant en el panorama periodístic com en l'acadèmic i editorial, tot i que encara no hi puguem constatar solideses, es fa evident que hi ha molt camí per recórrer i que està a les nostres mans explorar-lo i defensar-lo. A internet, si seguim Radosavljević (2016), un paradigma comunicatiu més horitzontal ens donarà les eines per construir nous discursos crítics públics; i, a les universitats, si no deixem perdre les iniciatives formatives i de publicació que tenim entre mans, podem aprofitar i fer créixer l'interès per als estudis teatrals, que ens portaran de segur a una producció crítica més sòlida.

Ara bé, a fi que tots aquests desitjos no se'ls emporti el vent, fa falta, abans de res, la voluntat de ser crítics: necessitem un context teatral, editorial i periodístic que doni valor a la producció crítica. Tal com explica Sansano (2006), la crítica està al servei del teatre per a plasmar per escrit la seva vivència efímera, però també hauria de ser

capaç d'ajudar a avançar cap a un teatre utòpic, de defensar i enriquir el seu futur. La salut de les arts escèniques va intrínsecament lligada a la crítica i als discursos teòrics que es generen al seu voltant: més enllà dels suports digitals o en paper, de les publicacions més o menys freqüents o de l'existència de programes acadèmics, cal que no menyspreem el nostre instint crític i que el defensem com a quelcom fonamental, ja que és indispensable per a defensar l'existència de les pròpies arts escèniques.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA (1993): Octavi Aguilera, «La crítica, “control de qualitat” dels productes culturals», *Periodística*, núm. 6, p. 101-109.
- BATLLE (2000): Carles Batlle i Jordà, «La crítica teatral a Catalunya a les entrevistes del 2000», *Serra d'Or*, núm. 481, p. 51-56.
- BENACH (2011): Joan-Anton Benach, «Letal reina de la noche», *La Vanguardia*, 1 d'abril.
- BORDES (2020): Jordi Bordes, «“Ser jove no és un valor per si mateix”. Entrevista a Magda Puyo», *El Punt Avui*, 13 d'abril.
- CASAS (2007): Joan Casas, «Editorial. Després de la pausa», *Estudis Escènics*, núm. 32, p. 7-8.
- CUENCA (2017): Alba Cuenca Sánchez, «La economía es solo el principio», *MasTeatro*. 2 de novembre.
<<https://www.masteatro.com/critica-de-islandia/>> [Consulta: 15 juliol 2020]
- FOGUET (2011): Francesc Foguet i Boreu, «Els marges de l'oasi: un balanç d'urgència de l'edició teatral (2000-2011)», *Estudis Escènics*, núm. 38, p. 85-104.
- FOGUET (2020): Francesc Foguet, «Teatre del confinament», *El Temps*, núm. 1882 (7 de juliol), p. 63.
- OLIVARES (2019): Juan Carlos Olivares, «Humor polar», *La Vanguardia*, 26 de gener.
- PERALES (2003): Liz Perales, «1. Crítica de revista y cartelera», dins: *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, edició a cura de José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros, p. 189-190.
- RADOŠAVLJEVIĆ (2016): Duška Radošavljević, «Theater Criticism: Changing Landscapes», dins: *Theater Criticism. Changing Landscapes*, edició a

- cura de Duška Radosavlejević, Londres/Nova York: Bloomsbury, p. 1-39.
- RAMIS (2020): Núria Ramis Masachs, *Perdent el fil de la crítica. La crítica de teatre en l'arribada a l'era digital (2011-2020)*, treball de fi de màster tutoritzat per Miquel M. Gibert, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
<<https://ddd.uab.cat/record/232274>> [Consulta: 8 novembre 2020]
- RIUS (2018): Josep Carles Rius Baró, *La regeneración del periodismo: el modelo de eldiario.es (2012-2017)*, tesi doctoral dirigida per Marcial Murciano Martínez i Carmina Crusafón Baqués, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
<<https://www.tdx.cat/handle/10803/666649#page=30>> [Consulta: 2 juliol 2020]
- SANTAMARIA (2013): Núria Santamaria, «La crítica teatral en la prensa: algunas líneas de evolución», *Primer Acto*, núm. 344, p. 246-252.
- VELLÓN (2002): Xavier Vellón, «La crítica teatral periodística: entre l'espectacle i la cultura», *Anuari de l'Agrupació Barriana de Cultura*, vol. XIII, p. 43-61.

TAULA RODONA

Presència de la dramaturgia catalana als Països Catalans i al món

Moderadora: Aïda Ayats

Participants: Ferran Madico, Aina Tur, Joan Yago i Eva Zapico

Aïda Ayats: Ara que ja hem acabat les comunicacions, ha arribat l'hora d'inaugurar la taula rodona; en aquest cas, dedicada a fer un balanç crític de la presència de la dramaturgia catalana als Països Catalans i al món. Per fer-ho, tenim la sort de comptar amb quatre professionals de l'escena que formen un conjunt de veus força heterogeni, tant pel que fa als àmbits de treball, que són la direcció, l'escriptura, l'ensenyament i la pedagogia, com pel que fa als orígens geogràfics respectius. Hem volgut reunir opinions representatives de cadascun dels grans nuclis teatrals dels Països Catalans: Barcelona, València i Palma. Però, abans de donar-los la paraula, vull fer referència —i és que fer-ho em sembla pràcticament ineludible— als temps en què ens trobem ficats de cap: una crisi sanitària, econòmica, social i cultural tan greu com la que estem vivint actualment. Abans i després de la pausa ja s'ha dit, però parlar d'intercanvis i de relacions culturals avui ens pot semblar, si més no, estrany o desconcertant. De tota manera, és precisament per això que encara ens sembla més necessari de fer. Així doncs, ara continuarem parlant de la vida del nostre teatre durant aquests primers vint anys del nou segle, de la seva evolució, tot sovint irregular, de la seva internacionalització i de la seva condició en el mercat europeu en tant que producte d'una llengua minoritzada. Val a dir que al llarg de la història hi ha hagut iniciatives per millorar aquestes condicions: estic pensant en els esforços de l'Institut Ramon Llull, en la Fira Tàrrega, en el Temporada Alta, en el Mercat de les Flors o en el Projecte Alcover. Mirant més enrere, en l'Associació Dramàtica de Barcelona (ADB) o en els Ci-

cles de Teatre Llatí, però la qüestió és: en quin punt ens trobem ara? Quin és l'estat de la cartellera als grans nuclis teatrals? Quina és la salut dels intercanvis, tant els reals com els possibles, dins el marc dels Països Catalans? Quina és la projecció exterior dels nostres dramaturgs, de les nostres companyies? De tot això, de la nostra realitat teatral, en parlarem tot seguit amb Ferran Madico, Aina Tur, Joan Yago i Eva Zapico. A tots ells, els agraeixo que hagin acceptat la nostra invitació. També havíem convidat l'editora i crítica teatral Mar Fontana, però justament ahir vam rebre un correu electrònic en què ens comunicava que avui no podria assistir a la trobada. Per tant, la crítica no tindrà veu en aquesta taula rodona. Ja procurarem compensar-ho al debat. Hem tingut la sort de poder comptar, en el torn de comunicacions, amb la intervenció del crític Oriol Puig Taulé, i Núria Ramis ha tocat de ple aquesta qüestió.

Començo amb les presentacions dels participants de la taula. En primer lloc, tenim Ferran Madico, actor, director de teatre i gestor cultural. Des del 2003, es dedica en exclusiva a la gestió i la direcció escèniques. Ha estat director del Centre d'Arts Escèniques de Reus (CAER) i director general del Consorci del Teatre Fortuny de Reus. S'ha ocupat així mateix de la direcció artística de La Seca Espai Brosa. Des del 2019, és docent dels departaments d'Interpretació i de Dramatúrgia de l'Escola Eòlia. En segon lloc, també disposem de la participació d'Aina Tur, nascuda a Menorca, dramaturga, directora de teatre i gestora cultural. Al llarg de la seva carrera ha treballat al Tantarantana, a la Sala Muntaner, al Teatre Lliure i al Teatre Nacional de Catalunya (TNC). És autora d'obres com *Addiccions*, *Evolució*, *Es lloga habitació*, *Fotofòbia...* Actualment és responsable de programació de la Sala Beckett i membre del Consell Assessor del Centro Dramático Nacional. Fa ben poc, a més, ha estrenat al Festival Temporada Alta *Una galaxia de lucièrnagas*, un monòleg basat en una dura experiència de joventut. En tercer lloc, Joan Yago, dramaturg i director de teatre, barceloní, però amb força vinculació amb Mallorca. Durant la seva trajectòria ha rebut nombrosos premis i ha escrit obres de molta anomenada; totes elles, com deia fa un moment Oriol Puig Taulé, salpebrades amb un discurs crític molt potent. Poc abans d'acabar els estudis, va fundar la companyia independent La

Calòrica, amb un grup d'amics. Des de llavors ha compaginat la feina de la companyia amb d'altres encàrrecs. Ha sigut professor d'interpretació i d'escriptura teatral a les escoles Eòlia i Elisava de Barcelona. Recentment, ha col·laborat en l'escriptura del guió de la sèrie *Maineva a Ciutat*, d'IB3 TV. Per acabar, parlarà Eva Zapico, una de les creadores més reconegudes de l'escena valenciana actual. És actriu, directora i dramaturga i fa més de vint-i-cinc anys que es dedica al teatre, tot i que també ha treballat al cinema i a la televisió. Darrerament ha adaptat el clàssic de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, posant el focus en els personatges femenins, i ha dirigit *Fraude (o las conseqüències del fracaso)*, un muntatge en què es parla de la mentida del capitalisme i de l'estructura familiar heteropatriarcal. Ara, acaba d'estrenar *La sala de los trofeos* dins del Festival Russafa Escènica de València. Una vegada fetes les presentacions, sense més preàmbuls, dono la paraula als components de la taula rodona.

Ferran Madico: Abans de res, gràcies per deixar-me participar en aquesta jornada, perquè el que portem fins ara és molt, molt, molt interessant. Espero poder estar a l'altura. Si no, com que estic molt ben rodejat, crec que quedaré dissimulat i, per tant, quedarà digne. Bé, punt número u. Jo vaig començar a dirigir professionalment el 1995. És a dir, fa vint-i-cinc anys. Va ser amb *Treball d'amor perdut*, de Shakespeare, al desaparegut Artenbrut de Gràcia, que va fundar la Mercè Anglès. Jo tenia un principi en aquella època: creia que cada actor havia d'interpretar un personatge. Era un moment en què els actors començaven a doblar els personatges per estalviar costos. Vaig ser boig, perquè era el primer muntatge que feia i tenia disset personatges, és a dir, disset actors. Creia que havíem de fer visible el talent de la meua generació. Tot i això, encara recordo el comentari del [Joan de] Sagarra quan li vaig anar a demanar els drets de la traducció del seu pare. Em va dir: «Ja hi cabreu tots vosaltres al teatre?» Recordeu que l'Artenbrut era un espai petit. Cito això perquè, paral·lelament, el mateix any, el 1995, mentre nosaltres assajàvem i creàvem la companyia —assajàvem per estrenar dins el Festival Grec—, s'estava acabant de crear el Projecte Alcover.

El Projecte Alcover el configuràvem un grup d'activistes, un gra-

pat de tècnics culturals dels ajuntaments d'arreu dels Països Catalans. Alfred Fort, des de l'Ajuntament de Reus, i Bienve Moya, des de l'Ajuntament de Vilanova i la Geltrú, aquí al Principat. A les Illes, Tomeu Amengual, de Manacor, i Carles Molinet, de Palma. I al País Valencià, Jordi Botella, d'Alcoi, i Toni Pastor, de la ciutat de València. El seu objectiu era crear una estructura estable d'intercanvi que permetés la realització de gires coordinades d'espectacles teatrals en català i pel territori català, que això és el més important: l'àmbit lingüístic de parla catalana. L'objectiu era senzill: escollir un espectacle que representés a cadascuna de les tres geografies —les Illes, el País Valencià i Catalunya—, i fer-ne una gira en programacions estables dels ajuntaments col·laboradors. Aquí es creuen els dos camins i vàrem tenir la sort de ser escollits. *Treball d'amor perdut* es va seleccionar per representar Catalunya, així que puc afirmar que vaig inaugurar, o que vam inaugurar, el circuit Alcover a partir del gener de 1996. Això ens va facilitar de fer, com a mínim, vint representacions arreu del territori de parla catalana, només dins el Projecte Alcover. Ja us podeu imaginar què va significar això i com ens va ajudar, en tant que érem una jove companyia, un director novell i un repartiment d'actors joves i desconeguts en els circuits oficials d'aquell moment; en la part econòmica, des del principi, i en la part artística, en segon terme.

Han passat molts anys. Entremig he estat vinculat, aquests darrers anys, a diferents àmbits: el de gestor, quan era director artístic de La Seca —on la xarxa Alcover té la seu a Barcelona—, i també he estat ponent a les III Jornades de la Xarxa Alcover. Actualment, es diu Xarxa Alcover perquè pren el relleu de l'esmentat Projecte Alcover. S'ha reforçat, a més, ampliant l'agermanament cultural de les Illes, Catalunya i el País Valencià amb la incorporació de la Franja de Ponent i Andorra. Cal destacar, també, que aquesta Xarxa té com a espai de connexió i de comunicació entre els associats la Fira del Teatre d'Alcoi, la de Manacor i la de Tàrraga. També he impulsat fòrums de reflexió entorn de la realitat de les arts escèniques catalanes. Sense anar més lluny, les III Jornades de la Xarxa Alcover duien per títol «Interinfluències: arts escèniques, tecnologia i no convencionalitat. Com modulem el disseny i la gestió dels espais escènics», que es van celebrar a l'Institut Valencià de Cultura i al Centre Cultural La Nau,

a la ciutat de València, el 13 i el 14 de maig del 2019. Enmig d'aquestes dues dates, des del Centre d'Arts Escèniques de Reus, en els dos períodes en què hi vaig ser, com que teníem la capacitat de produir espectacles, vàrem col·laborar i coproduir amb el Centre Dramàtic de València, amb el Teatre Principal de Mallorca, el Teatre Nacional d'Andorra..., així com férem cicles mostrant espectacles de creadors valencians, mallorquins, és a dir, de tot l'àmbit.

Per què ho dic, això? Faig aquesta petita introducció personalitzada per indicar que fa anys que, d'una manera o altra, hi ha la voluntat dels professionals de les arts escèniques de construir aquesta sinergia cultural en tot l'àmbit de parla catalana. Ara bé, i aquí ja llenço la primera pregunta: n'hi ha prou amb això? És a dir, un dels eixos d'aquesta intervenció és els intercanvis reals i possibles entre els Països Catalans. M'agradaria posar sobre la taula la voluntat, arreu del territori, de molts agents culturals, artistes, creadors, gestors, que treballen, o treballem, per contribuir a configurar aquest imaginari que condensa els principis fundadors del Projecte Alcover. Però repeteixo la pregunta: n'hi ha prou amb això? I, dit això, assajo una possible resposta a la pregunta que acabo de formular: són iniciatives humils, són iniciatives privades, són iniciatives voluntarioses, són iniciatives que perduren en el temps... Però, perquè tinguin una visibilitat àmplia, perquè estiguin dotades de sinergies veritables o contundents, perquè assaonin el teixit cultural, crec que les institucions públiques els han de donar suport d'una manera molt important. D'aquesta manera, això significaria que la llengua i la cultura serien una prioritat en les polítiques de les administracions públiques. Ho dic perquè, en vint-i-cinc anys, he vist molts cops de timó, moltes fluctuacions de les suposades polítiques culturals, tant a escala global, de tots els àmbits dels Països Catalans, com a escala local, de cada administració en concret i en el seu territori específic. Això ha impedit, una línia estratègica en particular i en global que, en vint-i-cinc anys, podria haver donat els seus fruits d'una manera més ostensible, d'una manera més arrelada i difícil de fer trontollar, per forta que fos la crisi de cada moment.

Passo al punt dos. Aquesta humil reflexió em porta a un altre dels eixos d'aquesta intervenció: la cartellera als grans nuclis teatrals Barcelona-València-Palma. Crec que les cartelleres reflecteixen molt so-

vint diferents coses. Primer que res, el mercat, és a dir, el públic que consumeix. En segon lloc, els agents productors: públics o privats. I, en tercer lloc, els creadors al servei d'aquestes necessitats de mercat. Crec que, si féssim un estudi acadèmic solament analitzant les cartelleres d'una ciutat, podríem saber quina evolució política i econòmica ha registrat la ciutadania. Si analitzem les cartelleres dels grans nuclis esmentats, la valoració ha de ser positiva, o molt positiva, en referència a la qualitat dels productes, a l'excel·lència en l'execució, a l'àmplia temàtica de l'oferta, a la modernització de la gestió, del màrqueting, etcètera. I això sense oblidar que els darrers anys, d'ençà de la crisi econòmica del 2008, que dona nom a una recessió global del 2007 fins al 2012, s'ha fet palès un deteriorament de molts àmbits. Començo: empitjorament de les condicions de treball; necessitat d'abaratir els costos de les produccions reduint el nombre d'actors i actrius —probablement, ara no podria fer *Treball d'amor perdut* amb disset actors perquè pensariem en una altra obra de dos o tres actors—; produccions més comercials, fins i tot en els equipaments públics, i la quasi desaparició de tota la cultura innovadora, qüestionadora i més transgressora que es produïa, i que es produeix, com deia Joan Brossa, en els marges de l'oficialitat. Jo hi afegeixo una cosa potser pitjor: que es produïa en els marges del *mainstream*, que avui en dia ve a ser el mateix. Ho veig així: l'onada de la crisi ens ha arrossegat —o ens hem deixat arrossegar— cap a un imaginari més possibilista, un imaginari més reprimat per la realitat que ens han imposat els sistemes de producció i, sobretot, aquestes polítiques neoliberals que aprofiten —o han generat elles mateixes— les pitjors situacions perquè arrelhi fermament la seva ideologia, normalitzant-la i convertint-la en una nova realitat. I ja que parlem de nova realitat..., no em puc estar de compartir-vos el meu presentiment sobre la crisi de la Covid-19 que ens envolta: serà encara més terrorífica en els canvis de paradigmes socials, culturals i polítics. Hem de fer-hi front des d'avui mateix, des d'ara mateix, o ja no serem a temps de reformular quina realitat volem trobar-nos un cop acabi aquesta nova realitat que volem imposar-nos. La pregunta que llanço per tancar aquest segon punt és: estem preparats per a aquest combat? I: en som conscients?

I això em permet enllaçar aquests dos punts amb el tercer i dar-

rer, que és la projecció exterior. En aquest aspecte, començo al revés, per la pregunta. Què projectem a l'interior? Què projectarem a l'exterior? Tenim res que interessi a l'exterior? Aquí em poso en un terreny que no és el meu: l'anàlisi de la dramaturgia en l'àmbit geogràfic dels nostres Països Catalans. Sabem que tenim autors, dramaturgs, ballarins i companyies que giren i ens representen d'una manera molt excel·lent en el panorama internacional, i cada cop més i cada cop millor. Però, per no robar-vos més el temps, i atès que són unes jornades crítiques, només faré alguna reflexió des de la meua experiència com a creador, gestor i productor d'arts escèniques. En tots aquests àmbits, sempre he buscat la internacionalització o la projecció exterior de tot —fos creació, fos gestió o fos producció— en viatjar, en intentar coproduir i, sobretot, en intentar ajudar dramaturgs, creadors, companyies... El problema és el mateix: que la competència global és ferotge. Si vols difondre un text més enllà del nostre país, automàticament competim amb tota la literatura global de totes les cultures existents en aquell moment. I, aleshores, et preguntes: som una cultura tan potent? Si vols ajudar a exportar muntatges, llavors et pregunten: és un muntatge molt i molt millor que els que fem a la nostra cartellera de París, Londres o Berlín, per pagar les despeses extres que suposa portar-lo aquí? És quan vols ajudar a internacionalitzar companyies quan veus quina singularitat única tenim. Perquè una creació sigui exportable, l'idioma no ens ajuda, l'excel·lència no és suficient; només queda, potser, reforçar la brillantor del Mediterrani i la rauxa creativa de la cultura catalana. Això sí que és el que més els interessa. Però, com hem vist en el punt u i en el dos, les polítiques públiques, que són les que ajuden a definir una cultura, són les que generen una identitat cultural. La seva excel·lència i la seva incidència en les altres cultures veïnes no faciliten en absolut les nostres polítiques. No ajuda a poder desenvolupar una feina creativa amb els estàndards dels nostres països veïns, probablement perquè les nostres polítiques culturals tampoc són equiparables a les polítiques culturals dels països veïns. Això, i no cap altra cosa, és el que frena els creadors a generar la seva identitat cultural, necessària per arribar a ser una cultura exportable i desitjada arreu. Espero no haver-me excedit en el temps i espero que les preguntes formulades estimulin el debat i, so-

bretot, desitjo bojament que després em pugueu contradir i em feu veure que vaig rotundament equivocat i que les polítiques culturals públiques del nostre país han existit i que, a més a més, han estat i són excel·lents. Gràcies.

Aina Tur: Bon dia a tothom. En primer lloc, vull donar-vos les gràcies per convidar-me a aquesta taula rodona en tant que dramaturga de les Illes Balears. Ara bé, és complicat destriar-me de la faceta de gestora cultural, així que l'aproximació a la premissa de reflexió que encapçala aquesta taula rodona vindrà determinada, inevitablement, per ambdues perspectives.

La meva irrupció a l'escena teatral va ser principalment com a autora, fa aproximadament quinze anys. Ser autora, jove, en aquell moment, no era fàcil; ara no és un camí de roses, però fa quinze anys la presència de les dones a les cartelleres de teatre era gairebé inexistente. Ser autora, jove, i a sobre balear, tot i que establerta a Barcelona, encara era més complicat. Tot i això, no em va anar del tot malament: vaig poder estrenar al Llantiol, al Tantarantana, al Palau de la Música, a la Beckett i a la Cuarta Pared, entre d'altres. I, malgrat fer-ho sovint en condicions precàries, sempre, des del primer fins al darrer text que he estrenat, he comptat amb el suport econòmic de les administracions públiques de les Illes Balears. És a dir, organismes com la Conselleria de Cultura del Govern Balear, l'ILLENC, la Conselleria de Cultura del Consell Insular de Menorca i de Mallorca i els teatres públics de Maó i de Palma, que han acompanyat i han ajudat a projectar la meva escriptura dramàtica a Catalunya, València, les Illes Balears i Madrid. M'han cuidat, i això s'ha notat. També s'ha notat quan això no ha passat. Quan durant alguna legislatura —breu per sort— les polítiques culturals han estat gairebé inexistents, els creadors de les Illes Balears hem vist com la nostra presència a les cartelleres d'altres territoris de parla catalana ha disminuït. I, per tant, la nostra feina no ha pogut inserir-se, amb tot el que això significa, en un territori més ampli.

M'explico. Les Illes Balears són territoris petits, aïllats, amb poca població; d'aquesta manera, una producció teatral té una vida molt més curta que una altra de desenvolupada en un espai més gran. Les

conseqüències, bones i dolentes, són diverses, i en vull destacar un parell de les no tan bones. La primera, la capacitat de generar un retorn econòmic per l'exhibició d'un espectacle és baixa. Segona, el fet de no poder contrastar un producte artístic amb un número més alt d'espectadors té efectes en el creixement dels artistes. Per tot això, i d'altres motius, el suport econòmic de les administracions públiques balears és indispensable tant per a la creació, la producció i l'exhibició dels espectacles que es generen a les Illes, com també per a la projecció exterior. Ara bé, considero que, tot i la bona feina que s'està fent, no podem caure en el conformisme, i caldria anar una mica més enllà d'aquest acompanyament que els creadors illencs tenim. En aquest sentit, crec que encara queda molta feina per fer, no només a les Balears, sinó arreu del territori de parla catalana: la creació literària dramàtica no s'acompanya prou, no es cuida prou.

Si fa uns instants parlava de les Illes Balears com a territoris petits, en comparació amb Catalunya o el País Valencià, i de la dificultat dels creadors balears de tenir espai en cartelleres de capitals culturals dels territoris de parla catalana, ara m'agradaria eixamplar la panoràmica i deturar-me en el conjunt del territori català. La cosa no canvia gaire...

La llengua catalana és una llengua minoritària i això significa, entre moltes altres coses, que un producte literari català arriba a un nombre de lectors i espectadors reduït. Altrament, són del tot conegudes les dificultats que tenim per donar a conèixer la nostra literatura si no hi ha polítiques culturals que n'incentivin les traduccions i activitats de promoció exterior de l'autoria dramàtica. I sí, un cop més, apel·lo al suport econòmic de les institucions públiques. Una bona mostra és la bona feina que es fa des de l'Institut Ramon Llull, per exemple. Però, un cop més, considero que encara no n'hi ha prou, que el compromís amb l'autoria hauria de ser superior.

I per què? Doncs, perquè el talent, senyores i senyors, és patrimoni i s'ha de cuidar i acompanyar. Ara mateix, tot i que no ho puc saber en xifres, goso afirmar que la majoria de dramaturgs i dramaturgues catalans no poden desenvolupar el seu talent en condicions dignes. No hi ha prou suport a la creació literària, ni prou compromís amb les lletres dramàtiques. I això hauria de convertir-se en una de les prioritats de les polítiques culturals.

I per què? Doncs, perquè la literatura dramàtica catalana genera interès arreu i ara sí que puc donar alguna xifra. A la Sala Beckett tenim el projecte Catalandrama, la base de dades que recull informació sobre les traduccions de textos dramàtics catalans a altres llengües i que té com a missió la difusió internacional del teatre català contemporani. Avui dia, disposem de 76 autors, 381 textos i 796 traduccions a 28 llengües. Totes són xifres interessants, però en vull destacar una que em sembla del tot rellevant: al llarg del 2020, des del gener fins avui, hem rebut 1.379 sol·licituds de lectura d'aquestes traduccions. Això significa que el nostre teatre genera interès, i sí, que la qualitat de l'autoria dramàtica catalana és indiscutible. I la projecció exterior és del tot coneguda. Josep Maria Miró n'és un bon exemple; les seves obres s'han produït en nombrosos països. I també Sergi Belbel i Lluïsa Cunillé; els dos han estrenat a la Comédie-Française, poca broma. Per tant, crec que és indiscutible que l'autoria dramàtica catalana es projecta més enllà de les nostres fronteres lingüístiques i que això es produeix per dos factors fonamentals: la qualitat de la nostra dramaturgia i el suport institucional. Ara bé, no podem abaixar la guàrdia i és indispensable treballar més, cal invertir-hi més. Cuidar més el nostre talent, repeteixo.

I això, com es fa? Doncs, creant les condicions econòmiques necessàries perquè els autors dramàtics puguin desenvolupar els projectes d'escriptura en condicions dignes. És una responsabilitat política. També es fa creant xarxes de col·laboració més fermes entre els territoris de parla catalana i incentivant les traduccions a altres llengües per afavorir la recepció dels nostres textos més enllà de les nostres fronteres lingüístiques. Altrament, fora bo que des de l'acadèmia, des de les universitats, es promogué més l'estudi i la sistematització de la literatura dramàtica catalana.

Ara més que mai, dia 30 d'octubre de 2020, dia en què els teatres catalans tornen a estar tancats des d'aquesta matinada, crec que les administracions públiques han de prendre partit i generar mesures urgents per cuidar la nostra dramaturgia. Estimats, el talent teatral en aquest país, i des de fa unes hores, torna a estar confinat. És una emergència i cal intervenir.

Joan Yago: En primer lloc, com comenten les meves companyes i companys, vull donar les gràcies als organitzadors i les organitzadores i a tothom que ens està escoltant. També vull enviar-vos una abraçada i dir-vos que espero que tothom estigui bé, que tothom estigui sa i que tothom tingui el cap sobre les espatlles, encara. Des de l'organització, a l'hora d'estructurar les intervencions, ens van plantejar una sèrie de qüestions. Com l'Aïda ha esmentat abans, una d'elles és la cartellera dels grans nuclis teatrals i, a diferència de l'Aina i del Ferran, és possible que jo m'hagi quedat una mica encallat en aquesta qüestió i m'hagi costat sortir-ne. M'ha servit per desenvolupar una reflexió, tot i que espero tocar encara que sigui de biaix les altres qüestions. És una reflexió que és possible que expressi en termes una mica contundents, però és una reflexió absolutament personal.

He començat pensant sobre la idea mateix de *cartellera*. Què és una cartellera? En una comparació tal vegada excessivament materialista, l'equivalent a la cartellera és l'aparador d'una botiga. Una gran botiga que podem anomenar «teatre català». Aquest aparador està, o intenta estar, a la vista de la gent; la gent el tafaneja o, per a qui se senti més còmode amb una analogia virtual, el consulta. I, si alguna cosa l'interessa, si confia en una determinada marca, si alguna cosa està ben valorada per altres usuaris o si, senzillament, està d'oferta, doncs la compra. Penso que ja tenim una edat i que en sabem prou sobre el sistema capitalista en què vivim per entendre que les lògiques que porten a la constitució d'un determinat aparador no són ni arbitràries ni innocents. I no m'estic referint, només, al fet conegut que l'empresari ordeni els productes disponibles intentant que uns siguin més visibles que altres en funció de quins vol vendre abans. Em refereixo, sobretot, a la imatge final. L'aparador és la conseqüència clara d'un sistema de producció en què es basa un mercat concret. Dit en altres paraules: depenent de què es produeix i de com es produeix, els aparadors tenen un aspecte o un altre. L'aspecte de la cartellera catalana és conseqüència del sistema de producció del teatre català, que és un sistema de producció anòmal en el context europeu, i crec que val la pena de parlar-ne un moment.

No entraré, per manca de temps, i per poques ganes de fer-me mala sang, en la qüestió que, malauradament, crec que continua sent

la més important de totes, que és la qüestió pressupostària. El pressupost anual en cultura és senzillament insuficient, sense pal·liatius. L'arribada, de moment teòrica, al percentatge del 2% és una bona notícia, però no ens pensem que es tracta de cap regal immerescut en un país on el sector cultural aporta el 3,5% del PIB. Deixo aquest tema per a un altre dia, també per a gent més experta i documentada que jo i, en fi, per a un dia menys negre. Deia que el sistema de producció català és anòmal en el context europeu. En dues ciutats diferents, que provenen de tradicions econòmiques i també culturals tan diferents com podrien ser Praga o París, la gent entén perfectament què és i per a què serveix un teatre privat, i què és i per a què serveix un teatre públic. Dic la gent i m'estic referint a la comunitat, és a dir, tant a la professió com al públic, als espectadors i a les persones que van a les sales. Tothom entén que un teatre públic i un teatre privat no es dirigeixen de la mateixa manera, no es programen de la mateixa manera, no s'hi exhibeixen les mateixes obres i no s'hi escriu ni s'hi crea de la mateixa manera. És per això que, en molts casos, els espectadors que van a unes o altres sales, no hi van buscant les mateixes coses. Els espectadors saben que en un teatre comercial, en un teatre de bulevard, s'hi va a buscar espectacularitat, qualitat en l'entreteniment, grans noms, bona factura, *shows* de fama internacional, actors que surten a les pel·lícules o a la tele i saben, al mateix temps, que en un teatre públic s'hi va a buscar experimentació, risc, límits, valors socials i comunitaris, idees, noves veus i potser també tradició i memòria. Això és el millor de tot. L'espectador de París o de Praga disposa d'un ampli catàleg de teatres públics; sap on ha d'anar a buscar experimentació i risc i on ha d'anar a buscar tradició i memòria. En definitiva, l'espectador sap quan es troba davant d'un aparador de productes i quan es troba davant d'un aparador de serveis; de la mateixa manera que el treballador sap quan està treballant en un sistema productiu que té com a objectiu principal la venda d'un producte i quan està treballant en un sistema productiu que s'organitza al voltant d'altres valors. I el que és millor de tot és que aquest treballador cobra dignament quan està treballant en qualsevol dels dos sistemes.

En contra d'aquesta claredat, m'agradaria que ens fixéssim un moment en l'exemple de Barcelona. Posaré l'exemple de Barcelona,

però segurament és el menys fosc i kafkià de tots. Segurament, si parléssim de l'exemple de Palma o de València, la confusió entre públics i privats seria encara més gran. En contra dels vint-i-un teatres públics de París, a Barcelona hi ha dos teatres que podem anomenar públics de naixement. Són el Teatre Nacional de Catalunya, que depèn bàsicament de la Generalitat, i el Mercat de les Flors, que depèn de l'Ajuntament, de la Generalitat, del Ministeri, etcètera. En tercer lloc, és evident que hem de col·locar-hi el Teatre Lliure, que és, avui en dia, un teatre que suposo que en tots els termes podem dir que és bàsicament públic, però tots sabem que procedeix, històricament, d'un projecte de naturalesa privada, que precisament ha tingut la virtut i la missió històrica de voler esdevenir el teatre públic de Barcelona, i en certa manera ho ha aconseguit. Tot i això, sabem que la seva forma jurídica no és exactament la d'un teatre públic. Que els meus companys i companyes em matisin o em repliquin si creuen que no tinc raó. En qualsevol cas, m'agradaria posar sobre la taula un fet: aquesta nissaga privada ha arribat fins als nostres dies amb exemples tan clars com el de Lluís Pasqual. Fins que no va anunciar la seva dimissió fa uns anys, el Teatre Lliure no disposava d'un sistema transparent d'organització de concursos públics per nomenar un nou director.

Després del teatre públic, obriríem el sac de les fàbriques de creació, que, com tots sabem, és un ampli ventall d'institucions diverses, entre les quals hi ha les sales de teatre. Però no només hi ha sales de teatre; és un ventall que no es va concebre amb prou claredat i transparència. En tot moment l'estic anomenant *ventall*, però podria fer servir la paraula *calaix de sastre*. No totes les fàbriques de creació funcionen de la mateixa manera, no totes es consideren o tenen la voluntat de ser públiques d'igual manera. Algunes s'entenen a si mateixes com a projectes privats que es desenvolupen en edificis de titularitat pública, i d'altres, en canvi, tenen voluntat de teatre públic. Entre aquests teatres podem esmentar la Sala Beckett, l'Escenari Brossa —l'antiga Seca, l'antic Espai Brossa— o el Teatre Tantarantina. Segurament, el Ferran o l'Aina podran comentar alguna cosa més concreta que jo, però m'agradaria que notéssiu que la confusió que hi ha en la meua manera de definir què és una fàbrica de creació forma

part del concepte de «fàbrica de creació», que, des del meu punt de vista, no ha estat prou clar des del seu naixement com a forma política. Després, vindrien les sales privades; un altre ventall amplíssim, un paraigua enorme que aplega sales molt grans, que pertanyen a enormes grups empresarials, i sales molt petites, que pertanyen o que depenen d'estructures empresarials precàries, com ara cooperatives, companyies de teatre, petites empreses, autònoms, etcètera. Amb tot plegat, el que estic intentant de dir és que per a l'espectador català no és senzill destriar quan està anant a un teatre públic i quan està anant a un teatre privat. I això no és només perquè l'espectador no s'ha ficat a la pàgina web de cada teatre ni n'ha investigat la forma fiscal i els òrgans rectors, sinó que es deu al fet que l'espectador de l'anòmal sistema de producció teatral català té tendència a trobar-se un musical amb un repartiment ple d'estrelles televisives a la Sala Gran del TNC i un monòleg amb esperit independent al *foyer* del Teatre Romea. L'espectador del teatre català pot trobar-se els mateixos actors i actrius, els mateixos directors i directores, els mateixos autors i autores, en un teatre privat i en un de públic. Moltes vegades s'hi troba els mateixos espectacles. No sé si les companyes i companys que estan intervenint avui estaran d'acord amb mi, però crec que, si pensem en la darrera dècada, ens trobarem que, en determinats moments, les programacions del Teatre Lliure i del Teatre Romea han arribat a semblar pràcticament intercanviables. En altres moments, s'haurien pogut intercanviar les del Teatre Lliure i les del Teatre Nacional, que, per bé que tots dos són teatres públics, haurien d'intentar cobrir territoris diferents.

Fins i tot, ens trobem que, en un determinat moment, els teatres públics reprogramaven èxits que s'havien estrenat i que havien funcionat en les sales privades. Vull repetir-ho perquè pot semblar molt normal, però en realitat no ho és. Els teatres públics agafen espectacles de producció privada que han funcionat bé; m'estic referint, per exemple, al que va passar al Teatre Lliure durant el Projecte Aixopluc els anys 2012-2013. Els teatres públics agafen coses que han funcionat molt bé en el sector privat i les reprogramen en els seus espais. Per què? Amb quina voluntat? Si els espais públics haurien de ser, teòricament, pensem alguns, espais d'experimentació i de recerca... Quan

jo intento explicar aquestes coses als meus amics i amigues que es dediquen al teatre i viuen i treballen en altres ciutats europees, senzillament no ho entenen. Em pregunten: «com és que els teatres públics no treballen amb les seves companyies estables?» «Doncs perquè no en tenen», els contesto jo. «I aleshores, per què no fan càstings oberts?» «Perquè tampoc en fem, d'això», els contesto jo. En definitiva, crec que hi ha hagut la tendència, al llarg dels últims anys, de gestionar la cultura pública igual com es gestiona la cultura privada, que no vol dir gestionar la cultura pública com una empresa privada, sinó gestionar les dues coses una mica de la mateixa manera, fet que genera un aiguabarreig indistingible tant per a la comunitat com per als treballadors.

Hem tingut la tendència de tractar un catàleg de serveis i un catàleg de productes com si fossin una mateixa cosa; de confeccionar un aparador anòmal, el del teatre català, en què els medicaments de primera necessitat són al costat de les sabates de marca i els vestits luxosos són al costat dels llibres de text. Abans de ficar-me en més embolics, vull aclarir que no crec, en cap cas, que tot això sigui culpa dels programadors i de les direccions artístiques; crec que aquest és un problema d'índole política. Tu no pots empènyer el teatre a la ferotge lògica capitalista del tots contra tots i el cadascú contra si mateix i, al mateix temps, demanar al teatre que es comporti com un servei públic.

Abans d'acabar, m'agradaria parlar de les conseqüències que aquest anòmal sistema de producció té sobre la creació escènica i, més concretament, sobre la dramaturgia de creació de textos. En poques paraules, i des de l'experiència personal, és molt difícil d'escriure una obra de teatre quan no saps si estàs escrivint un producte comercial o un bé cultural; quan vols destinar un espai al risc i a l'experimentació, i al mateix temps necessites que l'obra assoleixi uns objectius comercials i que entri en una lògica d'èxit i de creixement, perquè, si no, tu no cobraràs. És molt difícil crear, i especialment començar a crear, quan equivocar-se una vegada significa ser expulsat per sempre del ferotge terreny de joc. I és especialment difícil fer-ho quan no provens d'una família amb recursos econòmics extraordinaris. Ara és quan em toca plantejar aquesta paradoxa agredolça: penso,

i tal vegada aquesta és una consideració molt personal, que és gràcies —i també per culpa— a aquesta circumstància anòmala, híbrida, embolicada i desconcertant que la dramaturgia catalana de la meva generació i de les generacions anteriors és com és, funciona com funciona, i ha obtingut la rellevància que ha obtingut a casa nostra i també a l'estranger. Penso que és gràcies —i també per culpa— a aquesta naturalesa híbrida entre un servei públic i un producte de consum que s'han escrit algunes de les obres catalanes amb més èxit, fama i projecció a l'exterior. No puc evitar preguntar-me, però, si ens hem de sentir satisfets al 100% per això. És aquesta una bona notícia?

Per no dir el nom de companys i companyes, m'agradaria parlar del cas de La Calòrica, que és la companyia on jo treballo, com a exemple. Molta gent considerarà que la nostra és una història d'èxit. Nosaltres, en certa manera, també ho considerem. Quan La Calòrica va néixer, els seus membres teníem entre vint-i-dos i vint-i-sis anys, i no disposàvem de recursos per produir els espectacles. Jo, personalment, atresoro i estimo cada instant de cada obra que hem creat junts els últims deu anys, però, alhora, no puc evitar plantejar-me: tant de bo haguéssim pogut arriscar una mica més. Tant de bo haguéssim crescut professionalment i ens haguéssim desenvolupat en un sistema de producció teatral que no ens hagués obligat a escollir entre l'experimentació i la supervivència. Tant de bo haguéssim tingut una mica més de marge d'error, una mica més de temps de recerca. Tant de bo, amb vint-i-dos o vint-i-sis anys, haguéssim pogut crear des d'unes lògiques no mercantils. Tant de bo haguéssim pogut buscar la nostra veu, la del nostre temps i la de la nostra generació sense preocupar-nos per si guanyàriem prou diners per llogar la furgoneta o per pagar la seguretat social dels actors. Tant de bo ens haguéssim pogut fotre una hòstia ben fotuda i haguéssim pogut aprendre d'aquell error. La nostra, la de La Calòrica, és, doncs, una història d'èxit? Potser sí, però a què anomenem «èxit»? A la supervivència malgrat tot? Podem jugar un moment a imaginar una realitat paral·lela en què una companyia com la nostra, i com tantes altres que han caigut pel camí, hagués tingut un espai de desenvolupament, no diré protegit —perquè sé que si dic «protegit» algú em sortirà amb la cosa aquesta que la protecció no alimenta la creativitat i la inventiva—, però sí que diré

«encoratjador i excitant»; un espai de desenvolupament creatiu i pacífic. Fa no gaire, un amic francès que coneix molt bé el teatre català em comentava que, si bé és cert que, com ha comentat l'Aina, hi ha autors que han tingut una gran rellevància en el teatre francès, ja sigui en el públic o el privat, hi ha molts altres autors que no funcionen a França perquè, des de la cultura catalana, no s'entenen ni com a públics ni com a privats i no saben on col·locar-los. En fi, com podeu veure, m'he allargat molt en aquesta qüestió de la cartellera i he fet aquest breu apunt en relació amb la qüestió de la projecció exterior. Sobre les qüestions relatives als intercanvis possibles, penso que el Ferran i l'Aina han explicat perfectament tot el que a mi m'agradaria dir i, si en tinc l'oportunitat, en el debat complementaré alguna cosa, però no vull allargar-me més.

Eva Zapico: Primer de tot, moltíssimes gràcies per convidar-me. La veritat és que és una il·lusió. És molt simbòlic per a mi, precisament, per totes aquestes coses que estem parlant, de l'aïllament, de trobar-se i de compartir. Jo soc una treballadora del teatre, no soc ni estudiosa ni teòrica, amb la qual cosa només puc parlar des de la meua experiència personal, des d'un punt de vista també molt personal. Així, crec que hi ha una part molt parcial en tot en el que vaig a dir. Malauradament, no puc tindre un punt de vista positiu, encara que m'agradaria, i segur que em deixo coses positives, però parlar de la meua experiència personal, d'alguna manera, és parlar d'una part important de la situació del teatre valencià, malgrat que impliqui també parlar de la institució. Estic molt d'acord amb tot el que heu dit; sobretot, en això de què acabes de parlar, Joan, d'esta barreja i confusió entre el públic i el privat.

Jo he treballat molt per encàrrec com a directora i he treballat molt per a companyies privades, i diguem que el meu espai natural són les sales alternatives. Tot i que estem allí enmig i ja no sabem gaire bé què és alternatiu, què és públic, què és privat, què és comercial... Els últims anys he treballat prou per a la institució pública, per a l'Institut Valencià de Cultura, i crec que el que a mi m'ha passat és un bon exemple. És parcial, però, si més no, és paradigmàtic. A València vivim una paradoxa que deriva de vegades en esquizofrènia perquè la

veritat és que es fa molt de teatre, molt! Inclús ara, en este moment de pandèmia, és com que no para. Hi ha moltíssimes companyies, intèrprets, sales, escoles, moltíssima gent escrivint... Però, paradoxalment, no hi ha gaire públic. Això, per començar. I, entre altres coses, això fa que ningú visca del teatre a València. Els professionals del teatre no vivim del teatre. I vivim esta situació estranya de no poder viure del teatre, però que al mateix temps n'hi haja moltíssim, de teatre. Crec que vivim una situació també paradoxal i és que, encara que els últims anys hi han hagut iniciatives molt valuoses, estes iniciatives, encara que siguen privades, o inclús *outsiders*, acaben sent fagocitades per la institució, amb la qual cosa estes xarxes deixen de ser un espai de renovació, perquè són fagocitades per la institució i pel públic. D'aquesta manera, la seua estructura canvia i jo crec que totes aquestes manques repercuteixen en l'objectiu, que inicialment podia ser molt bo. Com per exemple, que hi haja una política de creació de públic.

Estava recordant del que parlava Ferran, de la Xarxa Alcover... Hi ha una xarxa dins del País Valencià que és entre els ajuntaments dels pobles i l'Institut Valencià de Cultura, però al final també es convertix en un programa endogàmic que sembla que vulga nodrir-se a si mateix, i no crear esta estructura, de què parlava Aina, de protecció del talent, protecció de la cultura i protecció, al cap i a la fi, del teatre. Jo pense que hi ha un problema greu que, des del meu punt de vista, està en la voluntat dels professionals. Perdoneu, perquè estic voltant un poc, però quant a la qüestió de comunicació, de col·laboració, crec que parlo en nom de quasi tots els professionals valencians quan afirmo que seria una fantasia de col·laborar, compartir i comunicar, però després està la voluntat de les institucions administratives i això és una altra cosa, i, per a mi, és el gran problema. Una institució, una superestructura que no fa la renovació necessària des de fa molts anys i que, encara que hi haja una renovació de l'estrat de baix, continua sent una superestructura antiga, anquilosada i política —per damunt de tot, política. És un autèntic problema.

Ara vull parlar del meu cas particular, perquè crec que és un bon exemple. No m'agradaria que s'interpretara com una qüestió de vicimitisme, ni que vull parlar de mi mateixa i del meu llibre, però he

treballat un parell de vegades per a la institució; en dos muntatges grans, amb tota la responsabilitat que significa treballar amb diners públics. L'últim muntatge, que és el *Tirant* que ha comentat Aïda en la presentació, és una col·laboració entre l'Institut Valencià de Cultura i la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid. El muntatge va eixir molt bé, va ser un èxit i, per part de la institució, va ser una aposta: una dona directora, un llenguatge contemporani i tota la responsabilitat de recuperar el *Tirant* i de fer-ne una primera adaptació teatral moderna. Va eixir molt bé, va tindre molt d'èxit, tant a València com a Madrid, i el que la institució ha fet és tot el contrari de convertir eixe èxit en marca i començar a exportar-la i crear sinergies i col·laboracions. Ho explique per parlar un poc d'esta cosa del bloqueig. Això, a banda d'altres coses molt estranyes com els obllits del departament de premsa a l'hora de posar el meu nom per fer la difusió del muntatge; s'oblidaren directament del meu nom... Em van nominar a Madrid, l'Associació d'Actors i Directors d'Espanya (ADE), i, en canvi, no em van nominar en la meua pròpia ciutat. La institució ni tan sols va fer ús de la nominació per donar més visibilitat al muntatge. A mi em sembla molt estany, i no sé quines raons polítiques hi entren en joc, com perquè el *Tirant* no vaja a Barcelona. Crec que va a Mallorca, però no és normal que no faça una gira. Al cap i a la fi, és un text que compartim, que està en la mateixa llengua i que podria ser un bon inici per fer este intercanvi tan desitjat. Jo crec que no es fa per qüestions polítiques que a mi se m'escapen, i també crec que són aquestes qüestions les que d'alguna manera embruten totes les iniciatives d'intercanvi entre els Països Catalans, inclús les privades.

Aleshores, crec que hi ha una divisió molt gran entre el que la professió i la gent que fem teatre desitgem i seguim intentant posar en marxa contínuament, i el tap que fa una estructura que està completament anquilosada. De fet, és que no n'hi ha renovació possible perquè, encara que canvien els tècnics —vaig a dir-ho d'una manera molt prosaica—, els que manen són els mateixos. Hi ha algunes iniciatives; per exemple, a l'Institut Valencià de Cultura ara hi ha una direcció artística que sí que ho està intentant. Suppose que sabeu que ha vingut Jordi Casanovas a dirigir un muntatge que després ha anat al Grec; igual que va passar amb el *Tirant*, és una col·laboració exter-

na. En aquest sentit, s'està intentant crear una escola d'espectadors per superar esta manca d'assistència de públic que tenim a València. Des de la meua experiència, des del que puc observar, el problema és que no hi ha una voluntat de modificar unes estructures que no funcionen, i crec que l'important seria plantejar-nos —o que es plantejen— com fer política cultural sense fer política. Més o menys he explicat el que volia explicar. No sé si em deixe alguna cosa, però eixa és la meua sensació, la meua reflexió.

Aïda Ayats: Ara que tots els participants de la taula heu exposat la vostra visió, o la vostra opinió, sobre la realitat del teatre català, aviat serà el moment d'obrir el debat al públic. Però, abans de començar a respondre les preguntes del públic, m'agradaria formular una pregunta als participants de la taula. La llanço als participants, però m'agradaria que els ponents de la jornada, si ho voleu, també activeu el vostre micròfon i contesteu. Hem parlat dels intercanvis i de les relacions culturals, però m'agradaria, si és possible, que concretéssim una mica més i que parléssim de com podem impulsar aquests dèbils intercanvis, és a dir, de com podem impulsar aquestes relacions culturals entre els grans focus de creació que són tan tumultuoses, com hem pogut veure. Quines propostes veieu factibles, què creieu que ens podria ajudar a establir una xarxa teatral estable i forta? Com creieu que podríem dotar la nostra escena de més prestigi?

Joan Yago: Jo m'animo a donar una resposta breu. Breu i pesada, perquè insistiré una miqueta en les mateixes qüestions que he plantejat en la meua intervenció. Jo penso que els intercanvis de les produccions entre els distints territoris de parla catalana —en la meua experiència com a persona que ha viscut i treballat a Palma i Barcelona— són obertament insuficients i que l'operativitat l'han obtingut, en gran mesura, gràcies a iniciatives com la Xarxa Alcover, la Fira de Manacor, etcètera. I també una mica gràcies a com de pesats som els creadors i a les ganes que tenim que els nostres espectacles es moguin. Jo no puc comptar la quantitat de vegades que he rebut correus, missatges i trucades de companyies catalanes demanant-me els telèfons de gent de Mallorca a qui poder trucar per intentar portar-hi

la seva funció; i, al revés, la quantitat de vegades que companys i companyes de Mallorca m'han dit: «Ens agradaria moure la nostra producció per Barcelona; digue'ns com podríem fer-ho». En aquest sentit, jo, personalment, he treballat en espectacles que han estat a la Xarxa Alcover; conec la seva eficàcia, conec que funciona de forma fantàstica; és un projecte que desitjo que visqui molts anys, però és insuficient.

Com comentava l'Eva, es produeixen moltíssimes coses, al final, entre els tres territoris: formem un espai més gran. Deia que insistia en les qüestions anteriors perquè crec que moltes vegades en parlem i les desconnectem del tema de l'*star-system*. Els teatres catalans volen actors coneguts en els seus cartells, que portin públic català. Les produccions valencianes i mallorquines no tenen actors coneguts en els seus cartells que portin públic català. Final de la qüestió. Perdoneu-me si soc una mica obvi, però, com que no tenim ben definit què és el teatre públic i què és el teatre privat, passen coses com aquesta. Em sembla que això ens haurà passat a tots: hem tingut la desoladora experiència d'anar a veure espectacles de la Red de Teatros Alternativos, per posar un exemple, en què produccions gallegues van a la Nau Ivanow un dimecres a la nit, i no hi va absolutament ningú. Nosaltres [La Calòrica] hem anat a una sala petita d'un barri de Madrid o una sala petita d'un barri de València, i no hi va absolutament ningú. Per què? Perquè la comunicació d'aquests espectacles és insuficient. En concret, la Red de Teatros Alternativos sempre ha estat dotada d'un pressupost insuficient, cada vegada més insuficient. A més d'aquest problema, la gent pensa: «Si no conec ningú, si no sé qui són..., no aniré a veure un espectacle ple de cares que no conec de res». I això és culpa del sistema de producció. Perdoneu, he dit que seria breu i no ho he estat.

Aina Tur: Jo també volia intervenir. Crec que està molt bé veure la perspectiva del Joan, que ens parla com a creador, però, en aquest sentit, m'agradaria donar una visió des de la faceta de la gestió cultural. Opino que, perquè s'estableixi una bona xarxa, una xarxa de comunicació real entre els territoris de parla catalana, són indispensables diversos punts. Un és l'intercanvi d'informació entre les

direccions artístiques dels diferents teatres; és a dir, caldria parlar de les produccions quan estan en procés de preproducció i establir en quins projectes es pot col·laborar i sumar. La producció en xarxa i les coproduccions haurien de ser una prioritat per poder establir aquest intercanvi real entre els territoris de parla catalana. Si això es fes amb temps, crec que seria molt interessant crear equips artístics mixtos.

Amb relació a les cares conegudes, sé el que dius, Joan, i estic d'acord que de vegades això mana, però, de moment, en els llocs on treballa, no és una de les premisses de programació. Em mantinc aquí i crec que la creació d'equips artístics mixtos entre València, Catalunya i Balears pot ser un espai d'intercanvi i de creixement mutu. També penso que generaria interès tant en el territori on s'hagi generat el projecte com on es pugui veure després. M'he explicat una mica malament, però, bàsicament, he fet referència a dues línies: d'una banda, la necessitat d'impulsar l'intercanvi d'informació i la creació d'equips artístics mixtos, i, de l'altra, la necessitat de garantir el suport de les administracions públiques perquè aquests intercanvis puguin fer-se en condicions dignes.

Ferran Madico: Jo em remeto al que he explicat. Estic d'acord en això que apunteu, però, en el fons, no és més que un altre humil intent de fer una nova xarxa, un nou circuit, una nova connexió de sales. Jo crec que el problema és: si som una sola llengua, per què s'han de traduir els documents oficials? Si som una sola llengua, per què, durant molts anys, han prohibit que poguéssim veure la televisió valenciana? Segons la meua opinió, el problema és en una capa superior. Això lligaria amb el que apuntava el Joan sobre el teatre públic i el teatre privat; és a dir, el teatre públic depèn de l'administració, que és qui marca les polítiques culturals. Si en l'àmbit de la política hi hagués aquest suport, òbviament de manera clara, oficiosa i oficial, s'aconseguirien els pressupostos que permetrien fer espectacles amb equips de diferents zones, com apuntava l'Aina. Però, si amb prou feines podem menjar, perquè amb prou feines podem fer teatre, perquè ens els tanquen i, si estan oberts, s'hi treballa en condicions precàries, serà molt més difícil que ens puguem pagar viatges i altres despeses que comporten els trasllats. Per tant, altra vegada, i amb això

acabo, crec que ens hem de trencar les banyes pensant com fer-ho, i exigir als responsables polítics que, una vegada per totes, posin aquest tema sobre la taula, si és que realment som Països Catalans.

Aïda Ayats: En relació amb aquesta qüestió, ens demana la paraula Joan Tomàs Martínez.

Joan Tomàs Martínez: Volia fer una precisió, ja que ho ha esmentat n'Aina, sobre el tema dels equips artístics mixtos. La sola denominació de *mixt* a mi em genera una certa ambivalència; no sé si és del tot pertinent, perquè, d'alguna manera, pressuposa que hi ha una barrera que hem de superar. I, en part, és cert, no ho negaré, perquè som espais marcats, compartimentats; és així. Cada mercat té una dinàmica de transvasament, especialment des de la perifèria cap al centre, no tant des del centre cap a la perifèria. Jo crec que aquesta cooperació entre creadors s'hauria de produir en dos àmbits. Les grans coproduccions públiques —«grans» amb moltes cometes, perquè «grans» significa que hi ha diversos agents implicats, no pas que hi hagi molts de doblers, que això cada vegada passa menys—, per exemple, a tres bandes, amb el Teatre Principal de Palma, el Teatre Nacional i el Teatre Lliure, crec que haurien de ser prioritàries i conceptualitzar, des de l'inici, un equip equilibrat que tingués una representació territorial suficient, sense quotes, òbviament. Jo no hi crec, en quotes. També hauria de servir per donar visibilitat a la creació dels territoris que no tenen representativitat en els centres de poder i en els centres del mercat. Un altre àmbit de cooperació podria establir-se en les fàbriques de creació, els centres de creació o, directament, entre companyies per generar espectacles i, fins i tot, embrions d'espectacles, no necessàriament projectes acabats, en què participin diverses companyies o una companyia i un agent de producció. Hi ha moltes formes per explorar, però són diferents àmbits que no s'han d'atacar individualment, no només el de dalt. Jo crec que és una estructura molt més complexa i que reclama una anàlisi més fina. I, perdona, Aina; amb aquesta precisió que he fet no et volia contradir. Al contrari, volia afegir un petit matís a la teva intervenció.

Aïda Ayats: Com sabem, Carme Portacelli —que serà la nova directora del Teatre Nacional de Catalunya a partir del 2021, quan acabi el mandat de Xavier Albertí—, en entrevistes recents a *El Suplement*, de Catalunya Ràdio, a *Entreacte* i a l'Agència Catalana de Notícies, ha fet referència a un dels temes que estem tractant, al dels intercanvis. Ha dit, la cito literalment: «El territori lingüístic del teatre en català és molt ample i ha de traspasar els límits de Barcelona». Quan li preguntaven per futures col·laboracions, també assegurava que realitzaria projectes amb l'Institut Valencià de Cultura. La pregunta és: creieu que això serà així? Hi haurà canvis notables en relació amb la política actual del Teatre Nacional de Catalunya? Teniu esperances en la nova direcció?

Aina Tur: Crec que ens ho hem de creure, no? És el projecte de la Carme i crec que el defensarà, confio en ella. Si diu que vol fer això, entenc que ho farà. Hem d'esperar, no podem fer suposicions sobre si serà veritat o no serà veritat. Si hi ha voluntat de diàleg entre altres territoris de parla catalana... Espero que, a més de València, també comptin amb les Illes Balears. Confiança absoluta, a veure què passa.

Eva Zapico: Per parlar un poc més de la realitat valenciana, que és molt complexa, i parlar personalment, que és com parlar de manera parcial, m'agradaria dir que a València, i això també depèn directament de l'administració, hi ha un primer problema per superar, que és —ho diré a l'engròs— l'anticatalanisme. D'alguna manera, és veritat que hi ha hagut un canvi polític, però que no implica, ho torno a dir, un canvi en les superestructures, que estan plenes de masclisme estructural i rigidesa. Crec que, respecte a la llengua, s'hauria de fer una política molt més ferma, molt més profunda, molt més amorosa, amb la idea de superar esta primera dificultat, que té a veure amb la manca de públic, i és que, a València, malauradament, encara hi ha molta gent que no va al teatre perquè és en valencià. I si, damunt, és en català: «Però això és català!? ¡Salgamos corriendo!». Estes coses s'han de trencar, i s'han de trencar des de les polítiques de l'administració. A mi em preocupa la política cosmètica, tant en la qüestió de

gènere com en la qüestió de la llengua. Per què no hi han assessors lingüístics? Inclús en l'Institut Valencià de Cultura, és que no n'hi ha. Aleshores, crec que ha de ser un canvi molt gran, progressiu, i que ha de ser seriós, perquè, si no, anem malament.

Aïda Ayats: Ens arriba pel xat una pregunta de Jordi Giramé, que ens diu: «Quin suport creieu que haurien de donar les polítiques públiques a la dramaturgia catalana perquè pugui girar pel territori? Quin paper haurien de jugar els teatres municipals en aquest suport?»

Ferran Madico: Jo encara voldria parlar sobre el punt anterior. Espero que es produeixi el que ha dit la Carme. A més, la Carme té contactes a València i, per tant, és coneixedora de la realitat valenciana i pot aconseguir de fer el que proposa. Llavors, ara ja és per embolicar, penso que també estaria bé reflexionar sobre la presentació de projectes; sobre el que s'ha dit que es faria i, després, sobre el que s'acaba fent en els equipaments públics. Em sembla que també seria un gran debat, entenent que, cada vegada més, les responsabilitats públiques, com molt bé deia el Joan, que no són gestions privades, han de poder-se analitzar i valorar. I s'ha de comprovar si els objectius que s'havien instaurat al principi s'han acabat complint, que normalment és que no, perquè la realitat és la que és, i és per això que, potser, s'han de moderar els titulars i, en el cas que es facin, treballar per aconseguir-los. És una reflexió general que des de fa anys que rumio. En cap moment m'he referit a la Carme, de qui espero que, almenys això, sí que ho podrà dur a terme. El que veig més complicat és el tema de la internacionalització, però crec que establir vincles amb València i amb la resta dels territoris de parla catalana es pot aconseguir, malgrat que, com apuntava l'Eva, és a les mans d'unes polítiques superiors, que fan que se'ns vegi com una altra llengua, com una altra cosa.

Joan Yago: Si us sembla bé, m'agradaria esbossar una resposta parcial a la pregunta que ens feia el Jordi sobre què poden fer les institucions per intentar donar mobilitat a la dramaturgia catalana. Dic

que és una resposta parcial perquè, mentre reflexiono, m'adono que amb aquest plantejament no n'hi ha prou per resoldre el problema. Estic pensant, per exemple, que amb la companyia [La Calòrica] estem desenvolupant un projecte que, si tot va bé i el món no acaba d'anar-se'n a la merda, s'estrenarà al març al Teatre Nacional, que, des de fa poc, disposa d'un programa que es diu «El TNC surt de gira». Això vol dir que molt abans de l'estrena, mesos abans, ja estem en contacte amb determinats teatres i centres de creació de Catalunya, de manera que ja hem venut el *bolo* d'aquest espectacle, que encara no s'ha estrenat al Teatre Nacional. Ja tenim una gira preparada que, a més, tindrà lloc immediatament després de la temporada al TNC, com va passar, si no m'equivoco, amb *La Rambla de les Floristes*, dirigida per Jordi Prat i Coll, el primer espectacle que es va incloure dins «El TNC surt de gira». Evidentment, és una situació privilegiadíssima per a les companyies; nosaltres ja sabem que tenim les nostres quatre setmanes de temporada al TNC i, després, una gira fantàstica per quinze o vint escenaris de Catalunya. No puc evitar preguntar-me què costaria ampliar aquesta oferta a tot el territori de parla catalana. Vull dir: què més s'hauria de fer perquè el programa tingués un caràcter nacional? Quines trucades? A quines institucions? Quan dic «caràcter nacional» em refereixo al caràcter d'un projecte cultural de país. Sens dubte, seria molt fàcil que projectes d'aquesta mena interessessin els centres de creació del País Valencià i de les Illes Balears.

Dit això, com deia abans en Joan Tomàs Martínez, i com hem comentat altres persones, els moviments del centre cap a la perifèria sempre són més senzills per qüestions òbvies. Personalment, mentre pensem maneres que aquest meu somni humit pugui fer-se realitat i el nostre espectacle pugui girar arreu del territori valencià i balear, penso que aquest no és el principal problema. Crec que el principal problema és que són comptadíssimes les ocasions en què una producció independent de Menorca ha arribat a Barcelona o que una producció independent de les moltes que, com comenta l'Eva, es fan al País Valencià ha arribat a Barcelona. Si les institucions han de començar a pensar en aquestes polítiques d'acostament, seria interessant començar-les des de la perifèria cap al centre.

Aïda Ayats: Si ningú no vol afegir res més formularé una altra pregunta. En diverses intervencions, s'ha fet referència a la crisi del discurs crític; l'Oriol Puig Taulé ha parlat de la síndrome Jordi Bas-té... Vosaltres, com a creadors, com a gestors, quina percepció teniu de l'evolució, no només de la crítica teatral, sinó del periodisme cultural en general? És cert que estem en temps de cofoisme?

Ferran Madico: Estic d'acord amb el que heu dit. Un director francès em comentava que la sensació que hi ha de la cultura a Euro-pa és que la van tallant molt finament, amb un ganivet molt fi, i a rodanxes molt primes. És a dir, com molt bé ha explicat Núria Ramis, la presència de la crítica —una crítica raonada, una crítica profunda— és menor, i els escrits cada cop són més curts i, per tant, es poden dir menys coses. Que hi hagi menys espai és una referència directa al fet que, segons sembla, la cultura cada vegada es considera menys important; interessa menys o, simplement, se li dona menys valor. Si se li dona menys valor, potser és perquè ens anem tornant superficials i, si ens tornem superficials, vol dir que les valoracions que es faran probablement també seran més superficials. Tot això ajuda al cofoisme perquè es perden les anàlisis profundes, les anàlisis crítiques. I, quan dic *anàlisi profunda* o *crítica profunda*, em refereixo a aquelles opinions que no estan destinades a fer malbé, sinó tot el contrari, a ajudar a créixer i a millorar.

Oriol Puig Taulé: D'això, amb en Francesc Foguet ja n'hem parlat en més d'una ocasió i sí, jo crec que potser, en aquests darrers anys, el cofoisme general ha disminuït una mica la seva potència. Però aquesta mena de discurs, que jo tenia la sensació que gairebé era un mantra —«estem en el millor moment de la dramaturgia catalana contemporània; estem en el millor moment del teatre català»—, després d'una jornada com la d'avui, en què hem parlat de dramaturgia, dels Països Catalans, i en què veiem la munió de coses que hem de millorar en tots els aspectes... Jo trobava que aquesta mena de discurs cofoista semblava que tingués la intenció de modificar la realitat com si fos un encanteri. A força de dir-ho molts cops. Ara això s'ha relaxat. D'altra banda, tot i que no tinc temps d'obrir nous fronts, quan

parlem de crítica, no tinc tan clar que la crítica professional, és a dir, la que s'escriu cobrant, sigui sempre millor que la crítica desinteressada o amateur. Per exemple, *Núvol* neix el 2012 amb la intenció de donar espai a tota una sèrie de blogs; a un seguit de gent que ja tenia espais on feia crítica, on parlava de cultura. Primer es crea un petit nucli de redacció i després es professionalitza l'equip de redacció, i la resta són col·laboradors que tenen entrades de premsa. Els crítics de teatre, evidentment, de teatre, i de llibres els que parlen de llibres. Això ha fet possible que tinguem crítiques d'un perfil acadèmic o semiacadèmic que potser és massa poc acadèmic per a l'acadèmia i que, per contra, és massa acadèmic per als mitjans de paper. També és veritat que aquest tipus de mitjans estan en crisi des de fa temps, i cada cop destinen menys espai i menys caràcters a la crítica, com molt bé ha dit la Núria Ramis. Per això, repeteixo, no tinc tan clar que la crítica en un diari de paper, d'abast nacional o local, hagi de ser més bona o més no-sé-què que una altra que aparegui en aquest espectre tan ampli de blogs o fins i tot a Twitter. En definitiva, sobre això del cofoisme, crec que, des del 2020, ens hem adonat que potser cal canviar una mica el discurs, perquè hem de millorar tantes coses que això no és el més important.

Núria Ramis: Només vull concretar un aspecte que detallo, amb més espai, en la versió escrita. Es tracta d'una valoració general de tot el que hi ha a internet amb relació a la crítica teatral, que, generalment, no és remunerada. Podria tenir alguna cosa a veure amb la qualitat, que és molt desigual. Hi ha comptades excepcions, és clar, però són petits exemples en el mar de crítiques que es troben a internet i les plataformes digitals. La majoria de les publicacions a internet, tot i que algunes estan cuidades, sobretot pel que fa a l'estil, tenen una perspectiva crítica fins i tot inferior a la clàssica, vull dir la que es troba als diaris, que també té els seus problemes. La crítica literària, de diari, que a més es va reduint, també podria ser qüestionada. Amb Twitter potser poden aparèixer noves maneres de fer crítica. En qualsevol cas, la necessitat imperant sempre serà que tinguem realment la voluntat de fer crítica, i no de fer publicitat, que és una mica aquí on crec que apuntava la pregunta que plantejava l'Aïda. Quan llegia els

articles de Carles Batlle, del 2000, i de Francesc Foguet, del 2011, veia com descrivien la idea que sembla que estiguem en una època daurada de la dramaturgia, mentre que la producció crítica és inferior. No sé si és un tema també generacional; és a dir, jo el 2000 no llegia crítiques de teatre, però tinc la sensació que els darrers anys aquest discurs de cofoisme no estava tan estès, sinó que el substituïa un discurs —això és el que he intentat transmetre durant la meua intervenció— dominat per la gran presència de la crisi econòmica. La idea central era: «El teatre és el que és perquè hi ha una crisi econòmica, no hi ha recursos, etcètera.» Aquest mantra, com deies, Oriol, és el mantra etern del teatre de la crisi econòmica. Aleshores, tinc la sensació que els discursos crítics tenien un aire una mica cohibit, en el sentit que se'n desprenia la idea que ja estàvem prou malament com per dir «la dramaturgia catalana no val res». És a dir, hi ha una dicotomia entre, d'una banda, la idea carca de la crítica que ha de desmuntar-ho tot i ser molt taxativa i, d'altra banda, la creença que no cal criticar, sinó més aviat enaltir per afavorir que la gent vagi al teatre, que la gent consumeixi, perquè ens hem d'alimentar, i prou malament que estem. És una idea que llanço aquí, però que potser és poc meditada.

Eva Zapico: Intervindré breument, perquè té relació directa amb el que estàs explicant, Núria. A València, partim d'un fenomen: no tenim crítica perquè escassament hi ha una persona que escriu a *Las Provincias* amb certa regularitat. No escriu gaire bé —això és una opinió personal—, però la realitat és que només hi ha un crític. Potser hi ha alguna publicació que de vegades fa crítica, però en general la crítica no existix. Aleshores, el que la gent està esperant és vore què es diu a Facebook, amb la qual cosa la crítica, en realitat, es transforma a vore quina és l'opinió de la resta. No hi ha una anàlisi, no hi ha res de constructiu; només té relació amb l'opinió dels altres; la plataforma és Facebook. I és això el que es transforma en crítica, fins al punt que hi ha persones que es diuen a si mateixes «crítics» només perquè escriuen a Facebook les seves opinions. És una confusió que fa molt de mal; vull dir, que afecta la qualitat. I bé, el resultat és que l'opinió acaba sent crítica. Ja no hi ha diferència entre una cosa i l'altra, i crec que és fatal.

Aïda Ayats: Segons el programa, hem d'acabar aviat. Teniu l'oportunitat de fer les darreres intervencions.

Ferran Madico: Jo només volia dir que crec que això ho hauríem de fer més sovint i, a poc a poc, entre tots nosaltres, arreglar-ho.

Joan Yago: Si em doneu l'oportunitat, ara m'ha passat la idea pel cap i no puc evitar dir-ho en veu alta. Per a qui sigui a Barcelona, i segurament en altres ciutats passaran coses equivalents, aquesta tarda, a les sis, hi ha una convocatòria davant de la conselleria de Cultura en què els professionals de la cultura ens reunirem per protestar pel tancament no prou comprès, ni prou explicat, de tota l'activitat cultural. És avui, a les sis, davant de la conselleria de Cultura, i alguns serem allà.

Aïda Ayats: Molt bé, doncs, si em permeteu, començaré la clausura protocol·lària. Des de les deu del matí hem pogut gaudir d'aportacions molt valuoses de Joan Cavallé, Joan Tomàs Martínez, Oriol Puig Taulé, Eva Saumell i Núria Ramis. Tot just ara donem per acabada una taula rodona que ha resultat ser molt interessant i polèmica. Amb tot plegat, crec que podem dir que hem obert un ampli ventall d'aspectes i opinions sobre el teatre en català al segle XXI. Estudiar el present és emocionant i alhora complex, perquè ens falta la perspectiva, la distància que ens permet analitzar els fenòmens amb més precisió o coneixement de causa... Però és ben necessari anar traçant aquests camins de recerca i valorar el que ens envolta perquè és el que ens interpel·la de manera més directa. Tant en Francesc Foguet com jo mateixa, com a coordinadors d'aquesta jornada, volem acabar donant les gràcies a tots els ponents i a tots els participants de la taula rodona, que, al llarg de la sessió, heu compartit els vostres estudis i les vostres experiències professionals amb tots nosaltres. També fem extensible l'agraïment a tots els que ens heu acompanyat com a públic, a l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, a la Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'IEC —que ens havia d'acollir a la seva seu, tot i que al final no ha pogut ser— i als seus

tècnics —especialment a en Manel—, que han permès que tot es desenvolupi sense més complicacions de les estrictament necessàries. També ens agradaria agrair l'ajuda i la bona predisposició a Blanca Beatriu, de l'IEC, i a Magda Alemany, de la UAB. A tots plegats, us torno a donar les gràcies. Fins aquí la jornada de dramaturgia d'avui.

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 Benifallet 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 Lloris 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.), *Constel·lació 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 DASCA (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)



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

