

LA RELACIÓ TEXT, ESPAI, IMATGE I SO

DIMARTS 30 DE NOVEMBRE DE 1999. 16:00. TAULA RODONA.
HI PARTICIPEN ELS AUTORS: XAVIER ALBERTÍ, ROGER BERNAT, GEMMA
BELTRAN, GRACIELA GIL I MÓNICA QUINTANA
MODERA: ANNA CASANOVAS

Anna Casanovas — Parlarem d'un tema que algú ha considerat que era, certament, cosmològic, perquè en aquesta taula rodona tractarem de text, espai, imatge i so.

Tenim amb nosaltres una sèrie de persones que ara us presentaré, i a les quals després donarem la paraula perquè ens expliquin la concepció de les obres que fan.

A la meua dreta tenim Xavier Albertí, un dels més interessants homes de teatre del nostre temps. Ha estat el director de les darreres edicions del Festival d'Estiu de Barcelona Grec. La seva trajectòria, prou llarga i coherent, esperonada per l'afany d'experimentació, fa que considerem fonamental la seva presència en aquesta taula.

Xavier Albertí — Moltes gràcies.

A. Casanovas — Té una formació àmplia: ha treballat a Itàlia, a Alemanya i a Àustria. Entre les seves obres caldria destacar *Un Otello per a Carmelo Bene*, que va presentar, ja fa uns anys, a Tàrraga i a Sitges, amb molt d'èxit. Inspirada en l'òpera de Verdi, és un espectacle de cafè teatre que podríem qualificar de molt experimental i molt intel·ligent. Valdria la pena que ens en parlés, d'aquesta obra. En aquest mateix registre cal esmentar altres obres inspirades també en tragèdies shakespearianes, com ara *Macbeth o Macbetto*. Cal referir-se, a més, a treballs d'investigació pura com *La consagració de la innocència*, en què feia un treball de sonorització de les paraules, cosa que també ens podrà explicar. Sota cada paraula anava indicant quin tipus de so, quina intensitat i quina tonalitat s'hi havia de donar.

Tot això, potser es pot explicar per la seva formació musical. De fet, fa una estona em comentava que el treball escènic s'està sobreposant a la seva feina musical. Malgrat tot, ha entès sempre aquests estudis com una base per compondre una obra teatral. En definitiva, per a Xavier Albertí el teatre és una altra forma de composició d'una obra.

Li agraïm la seva presència i li donarem la paraula després d'haver completat les presentacions, perquè ens pugui explicar més a fons tot el que hem dit.

A continuació tinc, a la meua dreta, Gemma Beltran: autora, actriu i directora escènica, és titulada en pantomima i interpretació per l'Escola Superior d'Art Dramàtic de Barcelona, a l'Institut del Teatre. Fa de professora de preparació corporal de l'actor, d'esgrima i de tècniques de Commedia dell'Arte. És, bàsicament, actriu i directora escènica.

D'entre les seves obres caldria destacar-ne *Baubo* i *Morfosi*. A *Morfosi*, sobretot, treballa força les metàfores visuals i les transformacions. També té una sèrie d'obres per a una sola actriu, entre les quals destaca *Jeroglífic*. I, darrerament, ara m'explicava molt satisfeta, que la seva obra *Combattimento* ha obtingut el primer premi Pantomima a Moldàvia, l'ex-República Socialista Soviètica.

A continuació parlarem amb Roger Bernat. Format a l'Institut del Teatre, té diverses obres, de les quals, ja ens en parlarà ell mateix, però us puc esmentar *Confort domèstic*, *Anatomia del cor humà*, *El desig de ser dona* i *Juventut europea*.

A la meua esquerra hi ha Graciela Gil. Diu d'ella mateixa que és especialista en generalitats. Té un currículum força ampli, en tots els sentits, perquè la seva tasca ha abraçat diversos àmbits.

Ha estat treballant a fora. És llicenciada en Filologia Hispànica. Nasqué a l'Argentina, però viu aquí des que va arribar amb una beca per fer els estudis de tercer cycle. Es va desplaçar a Londres, on fundà una companyia de teatre. I també ha fet una sèrie de peces satíriques per a cafè teatre. Però potser la seva tasca més notòria ha estat fent d'actriu, i la fundació, el 1992, juntament amb Magda Puyo i Txiqui Berraondo, de la companyia Metadones, que el 1994 va estrenar *La Bernarda es calva*, un dels espectacles més destacats dels darrers anys. L'any 1998, juntament amb Magda Puyo, Beth Escudé, Helena Castelar, Gemma Rodríguez i Anna Silvestre, i altres professionals de l'àmbit teatral, va fundar el projecte VACA.

El projecte VACA és una plataforma d'acció, investigació i intercanvi creada per donar a conèixer obres de dones que treballen un teatre d'investigació i de risc, un teatre d'acció, com ella el qualifica.

Finalment, i a l'altre extrem de la taula, tenim Mònica Quintana, que és escenògrafa i ha estudiat a l'Institut del Teatre. Ha guanyat diversos premis d'escenografia, entre els quals destaquen el premi de l'Institut del Teatre, el 1990, just acabada la carrera, i el de la Crítica de Barcelona, el 1997.

Ha fet l'escenografia d'obres com ara *Amfitrió*, de Molière, al Teatre Lliure, amb direcció de Calixto Bieito, i *La Tempestat*, de Shakespeare, al Teatre Grec, amb direcció de Fermí Reixach. Ha col·laborat amb Xavier Albertí a *Una geografia estilogràfica* i a *La llavor dels somnis*, totes dues estrenades al Teatre Romea. Mònica Quintana, Xavier Albertí i Roger Bernat, tots tres aquí presents, van col·laborar en la posada en escena d'*Antoni i Cleopatra*, a la inauguració del Festival Grec de 1995.

Un cop presentats els components de la taula, dono pas a Xavier Albertí perquè ens expliqui la seva concepció del teatre. Per començar, voldria que ens expliqués per què considera el teatre una mena de forma de composició, fent un paral·lisme amb els seus estudis musicals.

X. Albertí — Explicar la concepció del meu teatre és força complicat. Recordo quan estava estudiant composició que estàvem molt educats en això que ara no té gaire crèdit, que era l'absoluta llibertat creativa. Els paràmetres d'escriptura se'ls fixava un mateix, agafava la partitura, i, com feia el nostre gran mestre de música contemporània a Itàlia, amb un pur encès cremava una corxera, perquè deia que aquella corxera no hi havia de ser, allà. Aquesta paradoxa de la llibertat creativa i del pur encès, que ens anihila brutalment, com a la corxera, és un dels paràmetres que ens duu a una primera reflexió en aquesta presentació.

Ens ha tocat viure una generació que ha d'agafar d'esquitllentes els últims ismes de l'avantguarda, de la total llibertat, de l'anihilació de tots els preceptes dogmàtics. Un temps en què aquest descrèdit de les avantguardes ens han portat a una gran paradoxa: a alguns creadors, a una gran paràlisi, a d'altres, a una especulació molt oberta sobre els llenguatges i els destins de les poètiques personals.

La música contemporània era, almenys durant els anys setanta i vuitanta, el paradigma d'aquesta especulació oberta, sense fronteres, un dels camps d'especulació artística, més oberts; però, al mateix temps, un dels camps en què el pes de la tradició feia molt difícil d'escapar-se'n.

Format una mica en aquests àmbits, quan vaig arribar al món del teatre vaig intentar, no d'una manera gaire conscient, sinó perquè era la meva educació, fer una mica el mateix. Volia trobar un llenguatge que funcionés des de l'obertura de mires, trencant els paràmetres de la tradició més estricta.

Almenys, de la nostra tradició. Una tradició, com sabeu perfectament, amb tantes teranyines històriques, que li ha permès desenvolupar-se amb molta dificultat. De fet, probablement tenim pocs mestres, i els mestres que tenim gairebé són companys de generació. Els mestres més entenedors, en aquests atzars històrics, els hem pogut conèixer, els hem pogut seguir, n'hem pogut aprendre.

Ens tocava una mica inventar una tradició més recent, reinventar o reexplicar una tradició molt recent, però, sobretot ens tocava mirar cap endavant. I això era difícil i complex en una ciutat que començava a viure un procés d'això que els polítics anomenen industrialització de la cultura.

Per tant, vivíem un procés en què semblava que el mercat havia de ser prioritari sobre altres paràmetres, entenen que sempre un creador, en general, és un artista i, per tant, els seus paràmetres lingüístics han de ser oberts, i no han d'estar tancats per aquesta incipient industrialització.

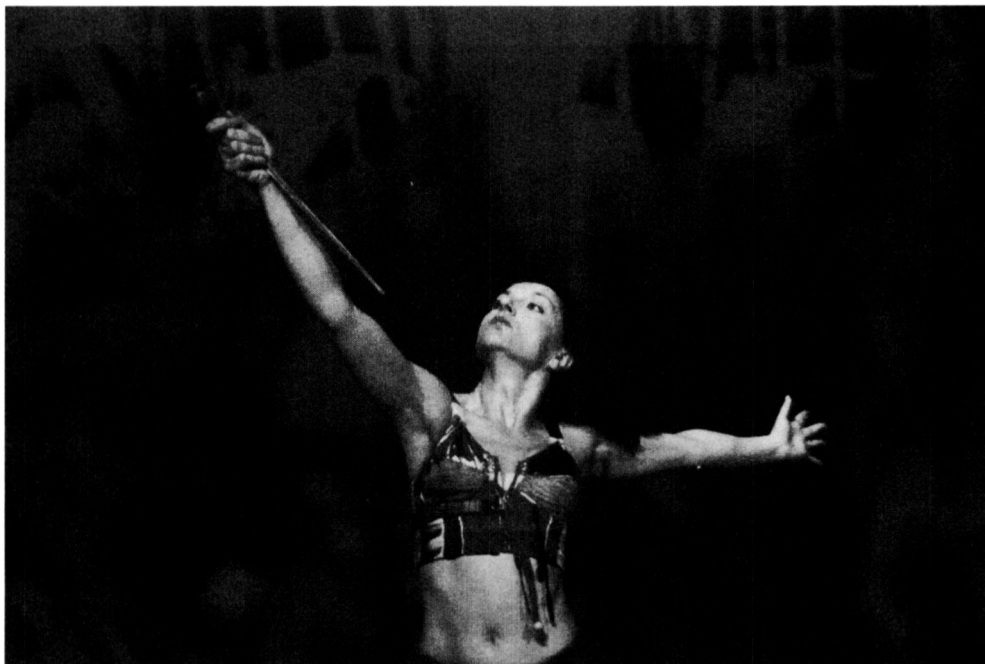
I de totes aquestes paradoxes, en naixia una voluntat de reinventar llenguatges. I sobretot amb un camí propi. Si he de definir molt breument el que faig, crec que hi ha un parell o tres de línies que donen suport a les meves especulacions de somnis.

D'una banda, la línia que passa per la meva reescriptura d'alguns textos del patrimoni de la tradició clàssica, de la literatura dramàtica: he reescrit obres de Shakespeare, he reescrit el seu *Otello*, he reescrit el seu *Macbeth*, he reescrit el seu *Hamlet*, estic preparant una reescriptura del *Troilus i Cressida*, he reescrit una *Medea*. És un joc sobre la tradició. Aquesta voluntat de reescriptura, pot ser un dels elements, com a mínim un dels elements troncats, de moltes de les experiències avantguardistes del teatre contemporani.

D'altra banda, una de les feines que també crec que donen gruix a aquesta especulació de somnis ha estat el treball amb els joves dramaturgs. Molt especialment amb una figura, la de Lluïsa Cunillé, de la qual ja he dirigit cinc espectacles diferents i em sento molt proper al seu món. M'interessen també altres autors, com ara Narcís Comadira i, també, autors no tan contemporanis, però que són els pilars del teatre d'aquest segle, com és el cas de Thomas Bernhard, etc.

Gemma Beltran — No sabia com definir clarament el que faig, i molt menys concretar la concepció de les meves aportacions artístiques. Tiro endavant un projecte de teatre de moviment. No crec que sigui gaire avantguardista, crec que intento fer una forma d'expressió que és per tots prou coneguda, en què la part més important és el cos, és el punt central que conté la dramaturgia, però aplicant una visió global de l'espai, volgudament gràfica, carregada de símbols.

És per això que m'agrada parlar de metàfores visuals. Tots els subjectes tenen una relació concreta amb el que seria l'actitud creadora, que parteix d'una documentació exhaustiva



Programa de mà de Combattimento. Dramatúrgia i direcció: Gemma Beltran. Repartiment: Gemma Beltran. Escenografia: Gemma Beltran. Il·luminació: David Lloris. Vestuari: Marta Serra i Marien Peiró. Fotografia: Ros Ribas. Artenbrut, Barcelona, del 5 al 9 de juliol de 2000.

sobre una qüestió. En concret, *La metamorfosi*, de Kafka, em va inspirar l'espectacle *Morfosi*, que va ser una constant transformació entesa com a configuració.

Ara mateix estic treballant en un espectacle que es diu *Combattimento*, que és un fragment d'una epopeia de Torcuato Tasso, que Monteverdi va escollir com a tema per compondre una petita òpera, quan de fet encara l'òpera no existia, quan encara estava naixent. I vaig escollir *Combattimento* (i *Tancredo* i *Clorinda*) perquè toca molt bé l'element tràgic que m'interessava desenvolupar; i, a partir d'aquí, l'estudi del que era la dona tràgica, èpica.

A partir de la protagonista femenina, que es diu Clorinda, vaig aprofitar el ressò per fer sortir totes les dones èpiques que es van apropar al tema. En la dramatúrgia, hi apareixen tant en formes audiovisuals, com encarnades en l'actriu, que en aquest cas també sóc jo.

Bé, no sé si això us aclareix una mica la visió global que tinc dels espectacles que faig. Són principalment visuals, amb suport musical. En el cas de *Combattimento*, ha tingut el suport de la Baus Fundició, departament d'electroacústica, amb col·laboració d'una cantant, Mariona Segarra, que ha fet unes versions tractades en petites polifonies. També ha col·laborat un compositor que ha fet una adaptació de la petita ària cantada per Clorinda, que ha donat una

profunditat dramàtica que aproxima el mite a l'actualitat, i que té un resultat, que... És com són els treballs de direcció i de moviment: un treball que sempre està en procés.

Roger Bernat — Com que en Xavier ha començat amb un record, jo començaré amb una cita. Jean-Luc Godard deia: «Per a mi les imatges són la vida, i les paraules són la mort, i no estic completament en contra de la mort.» Avui se'ns ha demanat que parléssim d'art, de text, d'espai, de música... Tot el que d'alguna manera queda una mica al marge del que es considera l'ortodòxia teatral.

De fet, quan vaig començar a fer teatre, no havia anat mai al teatre. Ho trobava terriblement horrible... Bé, més que res, avorrit, d'una altra època. A mi em semblava que on jo em trobava a gust, era veient cinema o ballant, però no tancant-me en aquestes butaques incòmodes, i veient aquests senyors que fan veure que passen coses, quan tothom sap que no està passant res damunt de l'escenari.

Crec que als anys vuitanta hi va haver una tornada a un cert conservadorisme. No solament en el món del teatre, amb l'anomenada *vuelta al texto*, en què, de fet, van aparèixer grans autors a Catalunya, però en què també se n'amagaven molts de terriblement mediocres. També en la pintura, on, de sobte, el que havia estat una explosió a les arts plàstiques, tornava a la pintura, i hi havia una crida a la tornada a la pintura. I això, en la concepció de molta gent, era una reacció conservadora.

Políticament, als anys vuitanta també vam viure una època en què el pensament dominant era un pensament conservador. I, per això, la meva posició enfront del teatre era aquesta.

I quan vaig començar a fer-ne, per mi, el més important era que el que s'expressés fos sobretot vida, una mica com les paraules de Godard, és a dir, que la relació que hi ha entre nosaltres i vosaltres no passés per allò que esteu escrivint tots aquí, sinó que passés per la presència de dues persones o de cinc persones i cent davant, i que aquesta presència pogués ser alguna cosa més que un text escrit, fos un diàleg.

Llavors, per mi, l'espai es convertia en urbanisme. I a mi no m'interessava pensar en l'espai d'un teatre com a lloc on comença la creació d'una escenografia. Per mi, començava per la ciutat, per l'urbanisme de les passions, per la necessitat de crear aquest espectacle. I com aquest teatre, situat en un carrer determinat de la ciutat, podia expressar o podia concentrar unes passions que venien de les diferents cases dels espectadors, i, a partir d'allí, crear un espai, un espai de comunicació.

A poc a poc, l'espai es va reduint: d'aquest urbanisme espaiós, passem a l'espai teatral. I comencem a pensar si realment l'espai teatral és un espai on volem que l'esdeveniment, que la comunicació, succeeixi. Per això, una part dels meus espectacles no s'estrena en teatres: s'han estrenat en discoteques, s'han estrenat en sales de conferències, s'han estrenat, fins i tot, en pisos...

Recordo, que quan no teníem un duro per fer espectacles, ens vam posar a fer un *culebrón* que succeïa cada diumenge, durant vint minuts, a casa d'una persona de Barcelona. Durant uns quants diumenges, la gent estava convidada a pujar a casa d'uns desconeguts, a veure la vida de dues persones durant vint minuts. El diumenge següent, passaven vint minuts més en una altra casa.

Si realment el teatre ha de ser vida, potser es deu a la necessitat de portar aquesta vida on existeix la vida. És a dir, potser en el teatre, actualment, veiem poca vida, i, en canvi, és evi-

dent que als carrers, a les discoteques, als apartaments, a les sales de conferències potser hi ha més vida que en aquests llocs tancats que anomenem teatre.

Respecte de les coses que he fet, m'obro a tot tipus de preguntes i, fins i tot, insults, si voleu. M'agradaria prioritzar aquesta forma de comunicació, i no pas aquesta comunicació unívoca: jo parlo, vosaltres escolteu.

Graciela Gil — Debido a mis estudios de Filología, mi primera aproximación al teatro fue a través de los textos. Entonces, leí mucho teatro, y se me quedaba, por supuesto, como palabras en el papel. Tuve una reacción y mi primera formación específicamente teatral fue el gesto. Estudié gesto, mimo y Commedia dell'Arte en Inglaterra. De nuevo, como forma, se me quedaba incompleta, me resultaba vacía. Y así, poco a poco, experimentando, montando primero una compañía en Londres y, más tarde, trabajando en Barcelona, llegué a configurar mi propio espacio.

Eugène Ionesco decía: «Todo es lenguaje, y el mundo del teatro no es un espejo del nuestro, sino que es paralelo a él.» Es decir, la verdad del teatro no es la verdad de la vida, es una verdad propia. Una verdad que hay que montarse. Para montársela, es necesario crear la manera de expresar la propia visión o la propia poética, con un lenguaje específicamente diseñado para hacerlo. Esto es muy difícil, porque, por supuesto, ya han hablado varios de los compañeros, y en eso estamos todos de acuerdo, los lenguajes se nos han ido quedando pequeños o inadecuados para las cosas que queremos expresar.

Para describir mi concepción del teatro, me resulta más sencillo partir de una idea o partir de una imagen o de un tema. Porque partir de un texto, que hay que respetar, me resulta muy limitado. En cambio, partir de un tema abre espacio para la improvisación, para la investigación, para la reflexión.

Como comentó Xavier Albertí, mi último grupo de teatro en Barcelona trabajó sobre relecturas de clásicos. En un caso, hicimos una relectura de *La casa de Bernarda Alba* que se llamó *La Bernarda es calva*. Y en el segundo montaje hicimos una relectura de la *Medea* de Eurípides y de todos los otros muchos autores que han escrito sus *Medeas*, que se llamó *Medeamix*. En ambos casos, trabajamos a partir más del tema que del texto. Sin embargo, el tema no es lo que capta al espectador. Al espectador lo capta la acción. Por lo tanto, a partir del tema, hay que desarrollar una acción y una historia concretas, es decir, una dramaturgia. Y para que todo esto tenga, de alguna manera, originalidad es necesario hallar un punto de vista.

Mi compañía se llamaba Metadones. De alguna manera expresaba en el nombre lo que buscábamos. *Meta* es un prefijo griego que significa *más allá*, como metafísica, por ejemplo. Y *dones*, bueno, ya sabemos lo que significa. Era un poco como decir «mujeres más allá». ¿Más allá de qué? Pues más allá de la norma o más allá de lo establecido. No por un afán rupturista, porque sí, sino simplemente por el intento de buscar una voz propia, un lenguaje nuestro, a través del cual pudiésemos decir lo que queríamos decir.

Pensando también un poco en lo que comentaba Roger, el cine ya hace mucho tiempo que ha roto con los moldes de la narrativa más convencional o más lineal. Y, en el cine, es una cosa que ya hace varias décadas que está aceptada. En cambio, en el teatro cuesta más. Por supuesto que se hace, se hace mucho. Todos los que estamos aquí lo hacemos. Pero es bastante más difícil llegar con este tipo de propuestas al gran público. Es como si la fractura con los lenguajes convencionales fuese más aceptable en el cine que en el teatro.

Y, en eso estamos todos, más o menos. Es decir, en llevar este trabajo adelante de manera que se pueda acercar el teatro al público. Y establecer un diálogo real en el cual el público no tenga por qué quedarse. Como si pudiera actuar su ausencia. Como cuando David Mamet hace cine, tratando que el público de alguna manera pueda implicarse, aunque no sea directamente.

Es decir, no estoy hablando del teatro participativo a la manera de los setenta o de los ochenta, sino de la implicación del espectador en un espectáculo que le dice algo. Que lo implique, que le evoque cosas, que le conmueva, que le moleste, que le inquiete, porque los estados de inquietud o de molestia son aquellos en los cuales realmente la persona es receptiva a lo nuevo. Y, a la vez, puede relacionar aquello que está viendo con su propia experiencia personal. Creo que es eso, un poco esta mezcla define mi concepto del teatro, o del teatro que a mí me interesa y que intento hacer.

Mònica Quintana — Començaré per explicar-vos com vaig entrar en el món del teatre. Vaig començar a ballar als sis anys, i als divuit, vaig començar una altra carrera. Pensava en Belles Arts, Història de l'Art..., fins que vaig dir: «Mira, Escenografia! Com que ballo, ampliaré el camp.» Vaig entrar a l'Institut, com deia en Roger, dient: «¡El teatro, qué coñazo!» A mi el que m'agradava era el cinema. Llavors vaig entrar a l'Institut i vaig enamorar-me del teatre. I em vaig enamorar de l'escenografia i vaig deixar de ballar (cosa que estic recuperant ara).

Us vull parlar de la meva passió pel teatre, i què és el que realment m'ha enamorat. És el directe, és aquell espai buit, on qualsevol cosa que tu poses... És tot un llenguatge. És com quan vas a pintar un quadre i et trobes que no hi ha res.

De sobte, tot allò té un sentit. Aquí comença tot el treball. Quan tot té un què. El que passa és que com que tenim tantes imatges, tant cinema, tanta informació, el que tenim és una sobredosi de..., i, és clar, anem al teatre i ens avorrim! I al cinema! Déu n'hi do, com ens hi avorrim, també!

No ho sé. Em plantejo: «Què cony està passant?» És un moment una mica barroc, una mica de decadència, perquè està tot lligat al sistema. Tot va molt lligat perquè el teatre que es pot anar a veure és el teatre dels grans cartells. M'inclino, últimament, per les sales alternatives, que és un teatre d'allò que passa al carrer, que és aquí.

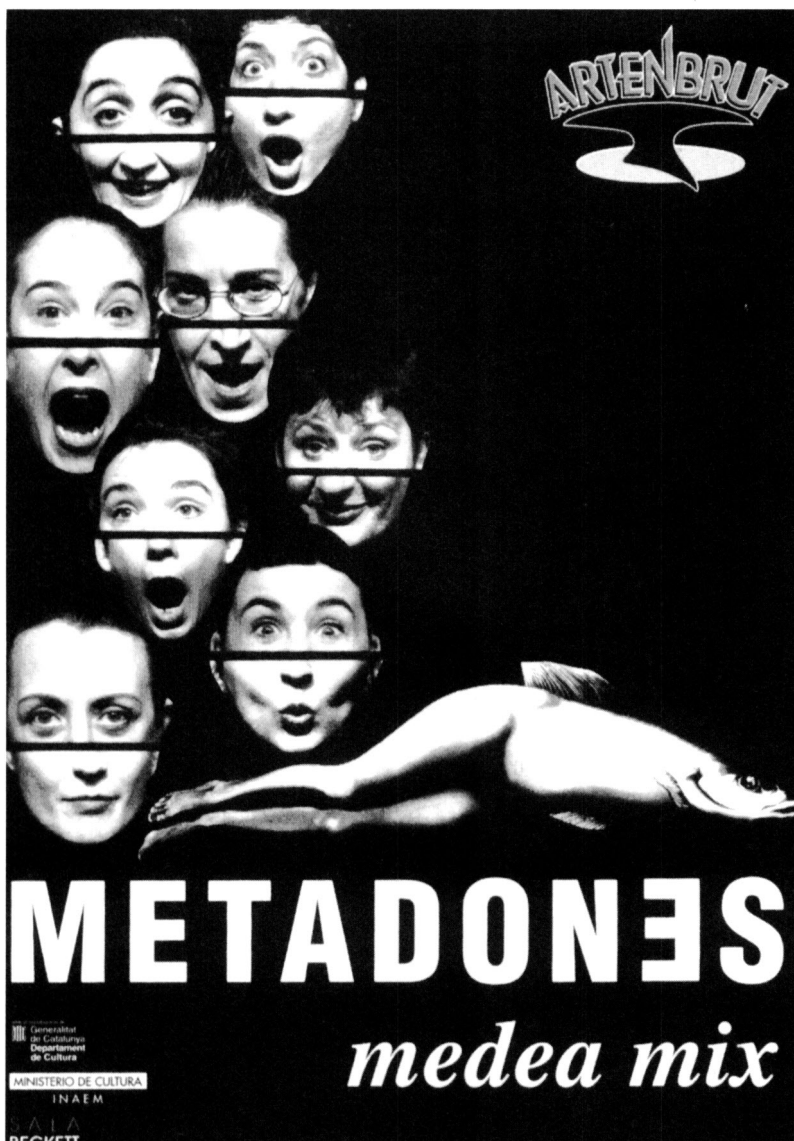
Ara he tornat a la dansa i estic fent un experiment, que és la coreografia. Lligar la dansa amb l'escenografia. Seria crear un espai dansa. I em pregunto: «Què passa amb tot això?» La gràcia del teatre és experimentar, experimentar i experimentar. Perquè, quan et comences a cenyir a uns textos i a unes històries massa lligides, t'avorreixes.

I, com en anglès, fer teatre és *to play*, és a dir, jugar. Considero que el més meravellós de fer teatre és que ens passem el dia jugant. I ens ho passem molt bé.

A. Casanovas — Hi ha alguns autors a la taula que han dit que el teatre de text era bastant avorrit, que no els agradava la paraula *text*. Mònica, es pot jugar amb el text?

M. Quintana — És clar que sí. Es pot jugar a allò que vulguem. El més maco del teatre és que és molt ampli. Que no l'hem de tancar, sinó que l'hem d'obrir. Que es pot jugar al que ens doni la gana. El que passa és que juguem molt poc, perquè no ens hi atrevim. Però es pot fer el que vulguem.

Maria-Josep Ragué — Mònica, quins són els paràmetres que utilitzes, que et mouen o et diverteixen, quan crees un espai a partir d'un text.



Programa de mà de Medea mix. Idea i dramàtica: Metadones. Creació: Collectiva. Direcció: Magda Puyo. Repartiment: Txiki Berraondo, Mary Davison, Resu Belmonte, Montse Esteve, Graciela Gil, Anabel Moreno i Anna Subirana. Direcció musical: Laura Teruel. Artenbrut, Barcelona, desembre del 1996, gener del 1997.

M. Quintana — Els paràmetres? Bé, són els mateixos que quan pintes. Vosaltres, que sou historiadors d'art, de belles arts, els paràmetres són... Jo l'anomeno *lo que me pone*. I em surt en castellà, no sé per què. Els paràmetres són els *feelings*, els sentiments. És com quan pintes, no sé... Això no es pot explicar!

A mi el que em diuen és que els meus espais són molt poètics. Jo lleigeixo molta, molta poesia. Perquè en el fons..., per mi tot és el mateix.

M.-J. Ragué — Vull preguntar a Xavier Albertí i a Graciela Gil, en relació no pas amb el fet de per què reescriure els clàssics, sinó com creen les estructures dramàtiques. Em sembla, realment, analitzant el llenguatge que utilitzeu, que és una de les coses que a l'espectador més l'interessa. No solament el que s'explica, sinó, i fonamentalment, com ho feu.

X. Albertí — Això ha passat des de fa molt de temps. Ara jugo amb trampa, perquè faig una assignatura a l'Institut del Teatre que es diu Dramatúrgia III, que, per cert, també escriuré, per tant, porto una mica preparada la resposta.

Hi ha un poeta alemany que cap al 1838 escriu una cosa preciosa que diu: «Alemanya és Hamlet». Des d'aquesta frase, més o menys, aquesta voluntat del Romanticisme incipient, encara molt lligat a *Sturm und Drang*, de buscar en l'essència d'alguns dels personatges teatrals que han transcendit la seva pròpia peripècia escènica, i s'han convertit en mites o en símbols. Depèn, cada personatge pot estar catalogat d'una manera o d'una altra.

Aquesta voluntat de, primer, parlar de la peripècia o d'un poble. En aquest cas, Alemanya, que ja s'estava començant a moure cap a un camí d'unificació i que estava buscat en el dubte hamletí una certa encarnació.

Aquesta voluntat de trobar un llenguatge propi per mitjà de la tècnica del trencaclosques, la tècnica del *collage*. Una tècnica que actualment és molt habitual. Apareix en tots els moviments; per exemple, la trobem als anys setanta i vuitanta, amb un exemple molt clar, les reescriptures escèniques de Carmelo Bene, que afirma que busca un teatre sense espectacle, el que queda d'un text una vegada s'està tirant un tret i s'està morint, la darrera escena abans de la mort d'un espectacle que sorgiria d'aquest text. Això és el que realment busco.

M'interessa el ressò de les darreres paraules fixades i no pas la seva transposició escènica. Pot estar molt vinculat encara a estètiques i moviments condicionats pels seus contextos socioeconòmics, però les paraules que han transcendit, aquest últim alè de les paraules, encara ens pot ser molt proper. Amb aquesta breu introducció, vull deixar clar que el que m'interessa és, precisament, el joc amb l'imaginari de l'espectador.

Potser no tothom, però una gran quantitat de gent coneix alguna cosa de Hamlet. L'altre dia fèiem un exercici amb els alumnes de l'Institut i els deia: «Agafeu el llistat de telèfons. Busqueu el primer número que us surti. Truqueu a aquella persona. Identifiqueu-vos amablement i pregunteu què sap de Hamlet.» Tothom en sabia alguna cosa, de Hamlet. Coses de vegades terriblement divertides i surrealistes. Les desviacions de l'estructura narrativa de Hamlet poden arribar a ser molt sorprenents. És un personatge que cohabita amb nosaltres. Per tant, quan tu jugues amb aquesta voluntat de consciència, de cohabitació, pots jugar amb l'espectador d'una manera participativa, semblant al que crec que està fent altra gent, quan el que volen és que s'hi senti reconegut.

No busco aquest referent de la vida quotidiana quan estic treballant amb reescriptures. Cerco el coneixement d'un petit calaix de la memòria, on viu un personatge, que creu que

forma part de la seva vida, de la seva enciclopèdia. Jugar amb el fet de com estàs articulant un discurs sobre una sèrie de tradicions rítmiques de l'evolució d'aquesta història. Tothom que diu: «Vaig a veure un *Hamlet*», sap, d'alguna manera, què passarà. Al començament, què passarà, què passarà al mig i què passarà al final.

○ sigui, això ho canvies d'ordre i, senzillament, estàs jugant amb una predisposició de l'espectador a trobar uns elements. I estàs jugant amb la paradoxa d'aquesta recepció. Si al mateix temps hi poses altres textos d'altres autors, altres músiques (pots posar-hi el que vulguis), estableixes una forma lúdica, crees un joc amb l'espectador, amb una tendència rítmica de lectura de l'espectacle que et dona una enorme llibertat per especular-hi.

I, sobretot, crec que és una forma de «treure text al text perquè en quedi la poesia» (com deia Carmelo Bene quan reescribia). Aquesta poesia destil·lada, aquesta essència, ens arriba d'una manera molt precisa, molt semblant a allò que queda a la memòria última de l'espectador quan ha vist alguna vegada un *Otello*, o alguna d'aquestes obres. Jugar amb aquestes essències permet trobar flaires d'una enorme potència.

G. Gil — No tengo preparada la respuesta y, ciertamente, no será tan académica como la de Xavier. Pero diré lo que pienso, es decir, sin caer en el tópico que las grandes figuras de la literatura, y de la literatura dramática o de la mitología, han permanecido allí, y han seguido despertando interés de dramaturgos y de público a lo largo de los siglos. Que es un tópico, pero que también es cierto. Y, lo que decía sobre todo Xavier, que estas figuras son un referente inmediato para mucha gente, lo cual te permite pasar por encima de contar la historia. Es decir, quién no conoce, más o menos, la historia de Medea. O, en nuestro caso, la de Bernarda Alba. Aunque sea en líneas generales, se conoce. Por lo tanto, puedes tomarte la licencia de evitar el texto, buscando esa esencia. Incluso, quedarse con el perfume de lo que puede ser un texto de Eurípides. No digo que sea superfluo, sino que tú eliges. Tomas un punto de vista y eliges que es lo esencial de ese texto.

A nosotras nos pasó, por ejemplo, con el texto de Lorca cuando lo llevamos a Granada. Es decir, en nuestro montaje sólo había un quince por ciento del texto de Bernarda Alba. Y cuando lo llevamos a Granada, que está llena de lorquianos, teníamos miedo que nos la sabotearan directamente. Que nos tiraran repollos. Y, sin embargo, la gente dijo que era un Lorca esencial. Que se reconocía absolutamente el espíritu de Lorca en nuestra pieza, aunque el ochenta por ciento del material era producido, tomando más el ambiente de Lorca como una plataforma para expresar nuestro propio imaginario que como una situación textual. El tema abre, te da alas. Y tú puedes escoger, en nuestro caso nos gustaba pensar que exponíamos, un poco, la visión del *voyeur*.

En primer lugar tenemos la historia. La tenemos contada con algunas diferencias. De muchas maneras la historia es siempre la misma, pero nosotros creemos que hay algo más en la historia. ¿Por qué no vamos a mirar por el paño de la cerradura y mostrarle al espectador qué es lo que vemos detrás de la historia?

Por ejemplo, en nuestra *Medea mix*, la historia es absolutamente anecdótica, porque todo el mundo la conoce. Nos planteamos qué le pasa a Medea. Por qué Medea, en las versiones clásicas, se sube al carrito de fuego y se va, después de haber cometido una cantidad de barbaridades, impunemente, porque es nieta del Sol. Pues se larga. Y nosotros nos planteamos: ¿Qué podría pasarle a Medea después, reflexionando sobre las atrocidades que ha cometido?

Entonces, el espectáculo, si bien la anécdota es la historia de Medea, se convierte en una reflexión sobre la memoria, en la cual, Medea, de vuelta de todo aquello, se niega a recordar; pero la memoria la va asaltando. Y, como el trabajo de la memoria nunca es lineal, ordenado, sino que viene a golpes de canciones, a golpes de imágenes, a golpes de lo que sea, el montaje es fragmentario. La historia va saliendo, a trancas y barrancas, porque, de alguna manera, ya sabemos lo que ocurre. Y lo que interesa, en este caso, es recuperar la figura de Medea, el tema de la memoria, el tema de la culpa, o, si uno puede seguir impune una vez que ha aceptado lo que ha hecho... En fin, digamos que cualquier tema clásico, cualquier gran historia o cualquier gran personaje es un terreno fertilísimo para hacer relecturas. Creo que, realmente, son muy interesantes, porque, además, desde la óptica actual, nunca puedes representarlo como se representó en su momento. Ni en su momento originario, ni en sus versiones del siglo XVII o XVIII. Y se puede hacer un espectáculo absolutamente vivo, absolutamente actual. Porque, además, los problemas que plantean, tanto *Medea* como *La casa de Bernarda Alba*, siguen siendo candentes para las mujeres de hoy y para el ser humano en general. Aplicándole un punto de vista, una estética y una visión propias, realmente se consigue un tipo de teatro que para mí es absolutamente válido y rico.

Públic — Xavier Albertí diu que aconseguix uns efectes de so en cada paraula. Podries explicar-nos en quin espai es fa això i com s'aconsegueix aquest so sota cada paraula?

X. Albertí — Això és una mica complex per resumir-ho breument. De tota manera, ho intentaré. Els físics acústics afirmen que les paraules, a més de dir el seu poder comunicatiu, des de la seva translació a la projecció simbòlica de la mateixa paraula, tenen uns altres elements comunicatius que són donats, bàsicament, pel comportament acústic de la paraula, la seva física acústica.

Sabem que el nostre conjunt vocàlic està dividit en dos grans blocs: les vocals que es pronuncien a la part davantera del paladar i les que es pronuncien a la part posterior. I tenen dues estratègies de propagació acústica de les zones sonores diferenciades.

Les unes, les *i* i les *u*, són vocals ràpides, alliberen una quantitat determinada d'harmònics aguts, que es propaguen direccionalment. I les vocals greus, la *a*, la *e*, la *o*, amb les seves diferències entre les obertes i les tancades, es propaguen per una sèrie d'ones de contacte. Per tant, i molt senzillament, el temps que nosaltres estem sentint una *i* és diferent del temps que triguem a sentir una *o*. Les diferències són molt petites, però hi ha tota una sèrie de corrents eufònics que han investigat molt aquests àmbits. I que fan que l'anàlisi de les sèries vocàliques d'una frase determinada pugui dictaminar un determinat color vocàlic sobre una paraula, frase, línia de conceptes expressats per mitjà d'una frase.

Una de les feines que em semblen essencials en l'àmbit de la direcció escènica és com arribar a la sensorialització del text per la feina actoral.

Normalment, amb una primera lectura d'una obra, la gent llegeix l'obra i pensa què vol dir. I s'hi acostava mitjançant l'obertura de l'imaginari, d'allò que aquelles paraules signifiquen simbòlicament. Però, normalment, no t'hi acostes mai des del comportament purament acústic d'aquelles paraules.

He intentat treballar bastant abans entre els actors amb una primera fase de treball, que és una feina molt gratificant, sobre l'anàlisi d'aquests comportaments rítmics vocàlics, aquest trencament de la regularitat del ritme de la pronúncia.

El fet de saber que en una paraula pots allargar una mica una vocal, o pots escurçar-ne una altra, o ara pots anar una mica més de pressa, o una mica més lentament, té una justificació des del mateix comportament físic acústic de la paraula.

Treballar això amb profunditat m'ha portat a descobrir que el nivell que dona d'informació aquesta anàlisi físicoacústica sobre l'idioma, moltes vegades ajuda a treure conclusions determinants, molt clares i molt concretes, sobre el mateix comportament del personatge que ha de dir aquelles paraules. Per tant, l'estratègia, finalment, seria intentar descobrir, des dels elements físicoacústics de l'idioma, tota aquella informació que ens pot permetre de fer més intel·ligible el comportament del personatge. Parlo d'un comportament psicologista, no pas acústic.

És complex, però és un món d'investigació realment fascinant, i que porta a un nivell de sensorialització de l'actor, de coneixement de la seva matèria prima (que és el text), molt diferent, molt interessant, i ofereix uns camins d'especulació molt arriscats.

En els àmbits de la música s'han fet experiències semblants. No sé si coneixeu alguns dels principals compositors. Per exemple, Karlheinz Stockhausen té una sèrie d'obres musicals, anomenades *klavierstücke*, en què afirma que en la diferència intervàlica d'uns i uns altres (un interval de segona i un de setena), l'oient també té un temps de recepció diferenciat de recepció. És més fàcil entendre una línia melòdica d'interval petits (d'una segona o d'una tercera), que una línia melòdica d'interval de sisena o de setena. Això va portar Stockhausen a fer obres en les quals la variació del temps estava basada en la seqüència intervàlica, però també el va portar a dirigir Mozart, per posar un exemple clar d'una mètrica escolàstica i rigorosa, amb alteracions del temps segons aquesta intervàlica.

Jugant sempre amb aquelles coses que són previsible i jugant a negar el que l'oient està reclamant, tenim una forma de mantenir l'atenció; sempre és una forma d'especular, és una forma de percepció.

Públic — Aleshores, és un teatre cantat o parlat?

X. Albertí — No, no, no. No té res a veure amb el món del cant, és un teatre absolutament convencional. Però, de la mateixa manera que estic parlant amb uns ritmes que poden ser més o menys homogenis, per mitjà de les pulsacions, puc fer el mateix donant aquest èmfasi, aquests retards, aquestes acceleracions. Però d'una forma no arbitrària o casual (malgrat que l'espectador pensarà sempre que és arbitrària o casual), sinó prefabricada, premeditada mitjançant aquesta especulació físicoacústica de l'idioma.

Públic — S'acompanya d'algun instrument musical?

X. Albertí — No cal. La paraula sola pot donar perfectament veu a aquestes especulacions.

M.-J. Ragué — Tant en Xavier Albertí com en Roger Bernat m'han despertat moments de desconcert que m'encanten. Perquè quan vas al teatre i ja saps què veuràs, si t'agradarà, i t'ho pots imaginar..., doncs, tot plegat és menys emocionant. I això em va passar la primera vegada, amb en Roger Bernat, i també la primera vegada amb en Xavier Albertí. A tu, Xavier, et volia preguntar sobre un espectacle teu que es diu *l'Ching*. *l'Ching* és un llibre que s'utilitzava molt als anys seixanta. Aleshores em vaig trobar amb un espectacle que em va interessar. M'agradaria molt que ens l'expliquessis.

X. Albertí — Era una petita experiència sorgida d'un grup estable de música contemporània, de la ciutat de Barcelona, que es diu *Ad Libitum*. Ens havíem plantejat de fer un concert amb

obres de compositors que tenien al cap el món de l'especulació sobre l'*I Ching*. Com has dit, sobretot a les avantguardes dels anys setanta, va haver-hi molta gent que utilitzava la metodologia de formulació pregunta-resposta de l'*I Ching*, com una metodologia per triar els aspectes de composició.

Hi havia obres que tenien tècniques extretes de l'*I Ching* a l'hora de compondre. Hi havia obres de John Cage i de Jaume Padrós. Hi havia obres de compositors que, d'una manera o d'altra, havien utilitzat com a tècnica de composició bàsica tècniques de l'*I Ching*.

Ho vam amanir amb uns quants poemes de Joan Brossa que ens estaven advertint d'aquesta mirada externa i interna. L'estructura de la composició, l'estructura de la paraula, era una altra estructura que, finalment, hauria de ser essencialitzadora, en aquest cas.

A. Casanovas — Vull introduir, a partir de la meua perspectiva de professora d'audiovisuals, una qüestió nova, un aspecte nou, que és la influència que poden tenir les tecnologies en el teatre. Aquí s'ha parlat de teatre experimental, de teatre de recerca, de teatre de risc, i per una altra banda he sentit també que hi havia la gran paràlisi del llenguatge i s'ha parlat, també, de llenguatges que queden inadequats. Tota experimentació, sobretot a partir de les avantguardes dels anys vint, s'han de saber entendre, llegir i comprendre en funció de les tecnologies.

Cap als anys vint, les tecnologies van provocar que les arts tradicionals donessin un pas endavant per contrarestar l'efecte de les noves tecnologies. Concretament, la fotografia, ja sabeu que va redefinir determinats aspectes de la pintura. O, també, per exemple, la paraula tecnològica, és a dir, la paraula dita mitjançant el telèfon, o enregistrada al fonògraf, va fer canviar els postulats de la poesia.

Els estudis sobre les noves sonoritats, sorgides de nous aparells, basats en instruments tecnològicament diferents i tecnològicament nous, van alterar també els paràmetres de la música. Igual que l'arquitectura la condicionaren els nous materials. I en el teatre, exactament el mateix. El teatre va fer un treball de recerca d'un llenguatge específic alternatiu.

Aquí tenim, per exemple, l'exasperació de la teatralitat, de l'espectacle teatral, que va portar a terme Meyerhold. El fet d'intentar trencar la narrativa convencional o les velles modalitats de narració. O, finalment, l'intent de Bertolt Brecht de trencar, de destruir l'il·lusionisme. És a dir, les primeres avantguardes s'han d'entendre com una resposta a aquesta introducció progressiva de la tecnològica.

Llavors, pregunto a tota la taula per aquesta nova onada de noves tecnologies, concretament, tecnologies d'informàtica ja utilitzades. Abans parlàvem de relectures i de *remakes*. Estic recordant *Faust, Versió 3.0* de La Fura dels Baus, o l'obra que l'any passat va presentar Marcellí Antúnez, sobre Ulisses, que es titulava *Afàsia*. En aquests moments, hi ha una fagocitació, una assimilació de les noves tecnologies, de tot allò que aporten a l'espectacle teatral. Per tant, tenint en compte que cada mitjà especula amb un tipus de significats diferents, què aporten aquestes tecnologies? Això, evidentment, en el cas que accepteu que realment estan influïent en la creació de l'espectacle teatral.

R. Bernat — Crec que sí que influeixen. Normalment s'utilitzen donant un buit de significació. És a dir, tots els espectacles que has esmentat, tot i que de vegades són interessants, finalment es convertien en una fira de mostres on tots els ginyes tecnològics acabaven intentant vehicular allò que d'absència de significació tenia l'espectacle.



*D'esquerra a dreta: Xavier Albertí,
Gemma Beltrán i Anna Casanovas.
(Silvestre Cárdenas/Arxiu Escena)*

En aquest sentit, crec que les noves tecnologies s'han d'utilitzar com qualsevol altra eina. Actualment, de fet, s'utilitza en la majoria dels espectacles. No la veiem, aquesta nova tecnologia. Probablement això és el més interessant, no sé on ens porta la necessitat d'utilitzar-la. No és altra cosa que oferir les necessitats del mercat. De vendre la major quantitat possible d'aparells, de vegades, aparentment útils, però dubtosament eficaços. I això no vol dir que estigui en contra que s'utilitzin.

G. Gil — Yo quería agregar una cosa muy sencilla, que es un comentario de David Mamet sobre la radio. De alguna manera estoy de acuerdo con Roger Bernat en que el uso de las tecnologías es absolutamente válido, como lo es todo. Pero creo que hay que tener mucho cuidado cuando hablamos de teatro, porque el teatro sobre todo es sugerir. Y, normalmente, gran parte del uso que se hace de la tecnología y de los medios es ilustrar. Y entonces pierde su validez.

Volviendo a lo que decía anteriormente, Mamet dice, por ejemplo, que el cine nos lo da todo. Y cuidado que soy muy cinéfila y adoro el cine, pero cuando estoy frente a la pantalla lo que no me gusta es ver cine en el teatro. Puedo inspirarme en elementos del cine, pero no me gusta... Por ejemplo, nunca proyectaría un trozo de una película en un espectáculo, porque creo que es más importante sugerir. Mamet dice que la radio era, en un cierto sentido, mucho más interesante. Porque, en la radio, con decir «Y se acerca el carruaje por el páramo...» o lo que fuese, en un culebrón de los años cincuenta, ya situaba al oyente en la onda de lo que estaba ocurriendo, y apelaba a su imaginación.

La persona que estaba escuchando la radio rellenaba lo que le faltaba, aportaba la imagen y, a veces, el sonido o el ambiente que podía evocar aquello que le estaban explicando por la

radio, participando de esta manera, en el proceso. La gente siempre ha estado muchísimo más implicada con la radio que con el teatro.

En el teatro tenemos que respetar absolutamente esa necesidad de sugerir, de no darlo todo servido. Pedirle al espectador, de alguna manera, a través de nuestra propuesta, que participe, que ponga su parte, que aporte su imaginario o que lo abra para responder al nuestro.

G. Beltran — Només volia afegir que, fem servir o no les noves tecnologies que apareixen, no es poden ignorar, perquè aporten i amplien el llenguatge. I el públic, a la vegada, té més informació a partir d'on li arriba.

Per tant, si hem de fer una creació, utilitzem o no les noves tecnologies, no les podem ignorar. El públic les coneix i les pot reconèixer. En tot cas, crec que no es poden ignorar. El ritme que proposa la tradició, el cinema, els nous llenguatges que s'estableixen a partir de les noves tecnologies s'han d'assumir. Després, potser, les podem transformar en un llenguatge molt rudimentari, que no utilitzi les possibilitats de la tecnologia. Però que s'estableixin de noves, que s'obrin portes a comprendre les coses a partir d'altres punts.

M. Quintana — Continuem parlant de les tecnologies. L'any passat vaig estar treballant amb Bob Wilson, el gran creador nord-americà, que fa unes produccions que semblen molt tecnològiques. I a mi em feia molta gràcia entrar en el seu món per aprendre a usar la tecnologia. Resulta que tot era tècnica barroca, és a dir, tot es feia com si es fes al segle XVII. Tots els trucs eren com han estat sempre. Ha de ser més fascinant veure aquells ascensors i aquelles mogudes que semblen la cosa més moderna del món, i en realitat són una tècnica emprada durant el segle XVII.

És la màgia del teatre. De tecnologia, en tenim tanta, i és tan màgic l'escenari! Per cert, l'altre dia per televisió vaig veure com a l'Institut de Tecnologia de Massachusetts estan fent uns experiments que estan portant també a l'escenari. Són uns sensors que són a l'espai i, llavors, tocant l'espai, sonaven notes. Ja hi arribarem...

Manuel Mejuto — Vull referir-me a les paraules de Xavier Albertí. Voldria que m'aclarissis una mica més si el que feies era un mètode diferent del que apliquen altres persones a l'entonació.

X. Albertí — No. No té res a veure amb la manipulació de l'entonació acústica o dels estils verbals tradicionals o no tradicionals. Té molt més a veure amb una estructura rítmica de la locució, és a dir, com es diu, com es juga amb el temps.

Abans no he dit una cosa que potser pot aclarir aquesta recerca. Nosaltres, que tenim la fortuna de tenir una llengua o dues llengües, filles d'una llengua mare, si féssim l'exercici mental de triar una paraula a l'atzar i buscar el seu equivalent en moltes de les llengües filles del llatí, veuríem que en molts casos l'accent tònic de la paraula es conserva sobre el mateix color vocàlic. En altres casos no és així, però hi ha molts casos que sí. Analitzar la raó d'aquesta pervivència de l'accent tònic vocàlic, quan potser els colors consonàntics han variat radicalment, ens permet parlar de la «voluntat moral» que tenen algunes paraules. No és casual que moltes de les paraules que fem servir per definir actituds morals caiguin sobre accents greus, sobre *as*, *es*, *os*. I tampoc és casual que molts dels verbs d'acció tinguin l'accent tònic sobre *is* i sobre *us*. Aquest comportament acústic està dictant un comportament gestual, una actitud, en algun nivell d'informació que ja està contingut només amb la formulació acústica de la paraula. És a dir, no cal pensar-hi.

Quan jo dic *pa* no dic *pi*. Independentment del temps que triguem nosaltres a imaginar un arbre o un aliment, la *i* fa que nosaltres sentim més ràpidament la paraula *pi* que la paraula *pa*. Estem parlant sempre d'una diferència de centèsimes de segon, que sembla discriminatòria, però no significativa. Però és significativa. I acaba construint uns codis de comunicació i de significació paral·lels al mateix discurs de la paraula, pel seu comportament acústic. Això es pot copiar i no passa res. Però també hi pots jugar. I tu, com a actor, tens unes eines per fer front a aquest desafiament, aquest joc amb les paraules que et pot donar informacions molt divertides.

Però volia contestar la pregunta que ha fet Anna Casanovas sobre les noves tecnologies. Estic absolutament d'acord amb el que s'ha dit. Als anys vuitanta irrompen al paisatge europeu molts instituts, i puc dir que tenien com a gran objectiu l'especulació sobre les tecnologies. Molt especialment, per exemple, el cas d'Holanda, on es va crear l'Institut del Teatre Neerlandès, que estava quasi al cent per cent abocat a propiciar la investigació sobre les noves tecnologies. No hem d'anar gaire lluny per recordar que, a Espanya, es va crear el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Aquests eren uns organismes que havien propiciat la investigació directa. I, en definitiva, el resultat concret d'aquests organismes fou la simple especulació sobre la tecnologia.

Això es va acabar i van anar desapareixent per força. Perquè, com ha dit tothom, la tecnologia s'ha d'incorporar dins uns processos d'evolució del llenguatge escènic, que no tenen com a objectiu únic l'especulació amb els mitjans tecnològics, sinó que aquests mitjans tecnològics, conscientment o inconscient, els trobem en l'evolució dels teatres.

D'aquí a quatre dies, quan anirem a un teatre ens trobarem que aquest projector que havia d'il·luminar l'han canviat per un altre que té una altra evolució tecnològica. Per tant, sense ser-ne conscients, estem aprofitant-nos de l'evolució tecnològica. La presència de la nova tecnologia al món teatral està vivint uns dies daurats. Realment hi ha una revolució molt important dels mitjans tecnològics aplicats al teatre. El que crec que s'està acabant, cada vegada més clarament, és l'especulació pura i dura sobre el llenguatge tecnològic com a centre del discurs teatral, cosa que particularment m'anima.

A més, si penseu un xic en les companyies que estan fent, encara, especulació sobre tecnologia en aquest sentit, són de generacions una mica anteriors a la gent més jove. La gent més jove que està començant a fer teatre quasi bé mai posa la tecnologia com un nucli important en la seva elaboració discursiva. Sembla que sigui una generació que es va fascinar per l'especulació amb la tecnologia i prou. Crec que la generació següent ha conservat aquesta fascinació, però l'ha portada a una evolució molt més orgànica.

Públic — Vull preguntar a Xavier Albertí, quins són els problemes que planteja, des del punt de vista de l'actor, la necessitat d'interioritzar aquestes pautes sonores de les quals parlava.

X. Albertí — Crec que m'he trobat amb casos de tots colors. Normalment quan em trobo que a un actor li sembla que estic parlant amb xinès, ho arreglem i no passa res. Ens acostem al text des d'una altra perspectiva i, segurament, arribem a les mateixes conclusions. La feina del director finalment és aconseguir el que realment vols amb les eines que siguin. Per tant, aquestes en són unes, però en tinc moltes més a la cartera, per anar cap allà on crec que he d'anar.

Però he de dir que quan trobes actors còmplices, el nivell de plaer que suposa aquesta especulació és enorme, sobretot perquè quan arribes a descobrir que pots dir-li «Primera

lectura de...», per exemple, *Calígula* d'Albert Camus, penses «de què parla *Calígula*?» I t'hi arribes des de qualsevol perspectiva crítica, però mai des d'una perspectiva d'anàlisi fisicoacústica.

Si dividíssim el grup d'actors en dos blocs, un treballant des d'unes perspectives d'anàlisi inspirats en la crítica literària, a partir de la consciència de l'escenificació històrica del text, des d'una perspectiva marxista o comunista, i una altra part del grup ho fes des d'aquesta perspectiva fisicoacústica, i volguéssim extreure'n conclusions actorals, conclusions de comportament, estic convençut que les conclusions serien les mateixes.

Enric Ciurans — Crec que hi ha un denominador comú en aquesta taula que rau en el concepte de provocació. En alguns casos és formal, en d'altres, ideològic. Volia preguntar-vos sobre la vostra relació amb el públic. Vosaltres teniu en compte el públic quan creueu? Creeu en contra del públic? A favor d'ell? Busqueu amics en el públic? És el públic el pitjor que hi ha en el món de l'espectacle?

M. Quintana — Jo he conegut qui treballa per als crítics. I per al públic, evidentment, es treballa per al públic. Ens ho passem molt bé entre nosaltres, però també patim molt. Què en penseu?

R. Bernat — Sí, evidentment, treballes per al públic. M'agradaria agafar-me, sobretot, al que dius de la provocació. A les meves obres el que hi ha no és tant provocació com descol·locació. És a dir, quan realment sento plaer de veure un espectacle és quan no sóc capaç d'entendre tot el que se'm diu. Em sento molt content quan parlo amb un espectador sobre un espectacle meu i em diu: «Bé sí, m'ho he passat bé, més o menys, però això no és teatre!» Això penso que no és una provocació. Penso que ja ha perdut el sentit i el públic ja no és fàcilment provocable. Actualment pots jugar amb el públic, no el pots provocar.

M. Quintana — Catarsi deu ser la paraula. Catarsi és quan el públic reacciona. La provocació no ha de ser tal com sona, si te'n fa sentir una mica, t'està provocant.

Públic — Yo quería preguntar, a cualquiera que quiera responder, si el espacio escénico limita la creatividad, a la hora de poner una idea en la escena. ¿Se piensa más en el espacio que en la idea que se quiere expresar?

M. Quintana — ¿Hablas del escenario, verdad? Depende. Hay obras que van a muchos teatros. Pero sí que limita. Limita, ¿por qué no lo vamos a admitir? Claro que limita. Porque no es lo mismo trabajar en el Teatro Grec, al aire libre, que en el Teatro Lliure o en el Malic. Claro que limita.

Públic — Roger Bernat comentaba que hacía creaciones o espectáculos en pisos. ¿Era por una cuestión económica? ¿Por una cuestión de creatividad? ¿A qué se debía?

R. Bernat — Principalmente se debía a una cuestión económica. En segundo lugar, considero que el espacio escénico no te tiene que limitar, te tiene que encender. Es decir, llegar a un lugar como éste y que te digan: «Bueno, vamos a montar alguna cosa.» Me parece que esto te tiene que encender.

Estos focos no los vas a encontrar nunca en un teatro y te van a costar una millonada ponerlos. Vamos a usarlos. Estas ventanas, me imagino que de día debe de entrar una luz increíble, no vas a encontrar esos focos en un teatro... Bueno, el caso es que hay toda una serie de elementos con los que me parece que tienes que empezar a jugar. Usarlos para que realmente lo que ocurra, ocurra en ese espacio.



*D'esquerra a dreta: Roger Bernat, Graciela Gil i
Mónica Quintana.
(Silvestre Cárdenas/Arxiu Escena)*

La verdad es que a mí me molesta especialmente ver un espectáculo que se pueda hacer en cualquier lugar. Me molesta ver un espectáculo que lo podrías ver en este teatro, pero también lo podrías ver en la televisión. Pienso que lo divertido es precisamente que estamos tú y yo aquí, es presente y aquí ocurre algo.

G. Beltran — Crec que segurament tindria a veure amb el caràcter del projecte. Si és un projecte que t'han encarregat, segurament tindrà els seus problemes. Si és un projecte creatiu, l'espai el definiràs tu mateix. Després potser no el podràs vendre, depèn de l'espai que hakis construït. Però, en principi, l'espai escènic el pots concebre. No ha de ser forçosament a l'inrevés. Si et donen l'espai, i et diuen: «Fes alguna cosa», potser sí que tindràs problemes. Però si ho fas a l'inrevés...

Públic — Vosaltres, per la manera tan peculiar que teniu de dirigir, sempre escriviu les obres de teatre o agafeu textos d'autors, per exemple, de les noves generacions?

G. Gil — Creo que todos hacemos un poco de todo. En mi caso he trabajado fundamentalmente con dramaturgias, es decir, con reescrituras de otros textos, o con textos creados a propósito para un espectáculo.

Roger genera su propio material y hace la escenografía. Y Gemma genera su propio material. O sea, casi todos generamos nuestro propio material, basándonos fundamentalmente en textos de otros o en textos creados a partir del montaje. Xavier Albertí sí que ha dirigido todo tipo de textos.

R. Bernat — És qüestió de plantejar-se quin grau d'autoria vols tenir en allò que estàs fent. Qui escriu un text, qui fa un espectacle, sense basar-se en aquell text, està proposant-se a ell mateix com a autor. Qui dirigeix una obra ja escrita està en un altre grau d'autoria, simplement està posant-se al servei d'un text. Un símil fàcil seria dir que és la persona que emmarca el quadre, no és qui el fa. Evidentment, un marc canvia un quadre, però el canvia poc. I és la feina que fa el director d'obres d'autors contemporanis, com ara dèiem.

X. Albertí — Penso que faig de tot. Accepto les paraules d'en Roger. M'agrada molt emmarcar quadres, sobretot quan el quadre m'agrada. I no pas tants. Prefereixo fer els meus espectacles, però hi ha alguns autors que m'agraden molt i m'agrada molt treballar amb ells. Però són pocs. He treballat molt, sobretot amb una autora, que és Lluïsa Cunillé. He dit, al principi, que havia fet cinc espectacles seus i aviat en faré el sisè. M'interessa molt el que escriu i, sobretot, el tipus de llenguatge que em permet elaborar, perquè és una escriptura plena de silencis, de temps. Jugar amb aquest temps, per a mi, és fascinant.

M'interessen alguns autors, però no m'interessen pas tots. Depèn molt dels àmbits de producció en què et puguis moure. Hi ha determinades persones que, potser, tenen la sort que els diuen: «Fes un espectacle», i tenen la capacitat de dir: «Vull dirigir això» o «Vull fer això meu» o «Ara m'interessa dirigir aquest text de determinada persona». Hi ha altres directors que, potser per la seva trajectòria professional, normalment els diuen: «Ens agradaria que dirigissis aquest text». Llavors tens menys oportunitat de triar o, potser, no s'han plantejat la voluntat d'esdevenir més autors que no pas directors. Sortosament, no em queixo gens. Habitualment puc triar els projectes que vull fer. M'agrada molt combinar espectacles de creació pròpia amb espectacles en què intento ser un fidel intèrpret de l'autoria d'un altre.

Públic — Aquí s'ha parlat d'autoria i de creació pròpia, però, en tot espectacle, per més propi que sigui, hi ha diferents persones que hi aporten alguna cosa. Si parlem de creació de grup, com intervé cada element del grup en la creació? O és un el que decideix per tots? El tipus d'espectacles que esteu comentant no és pas l'habitual.

G. Gil — Todo se reduce a lo que comentaba Xavier Albertí. Depende del marco de producción en que te muevas en un momento determinado. Si es una obra de encargo, en la cual el director, de alguna manera, ejerce el derecho o le permiten elegir a su equipo de colaboradores, pues lo hará. Trabaja con su escenógrafo, su músico, su diseñador de vestuario. En otros entornos, es decir, en proyectos de creación, muchas veces se establece una colaboración entre la persona o personas que generan la idea dramática y una persona que pueda tener una estética afín a la que busca el grupo. Y puede, entonces, diseñar el espacio, el vestuario, las luces, aportar la música... Pero esto depende mucho del mecanismo de la producción y del montaje de que se trate. Creo que las fórmulas son tan numerosas como los montajes que se producen.

R. Bernat — Sí, potser és una mica retòric, però, en el meu cas, hi ha la voluntat de desaparèixer com a autor. I, per tant, evidentment que en una creació col·lectiva tots tenen veu. Potser l'únic que faig és ser punt de confluència i filtrar-ho perquè esdevingui un espectacle estructurat. Però crec que com menys digui, millor serà l'espectacle. Sí, potser estic aquí de manera circumstancial, perquè sóc la persona que filtra. Però els creadors, com bé deies, són sobretot els intèrprets.

Públic — Heu dit que el director convencional és aquell que posa el marc a una pintura perquè simplement li agrada. Em sembla que això és reduir massa la feina d'un director convencional, limitant-lo a posar un marc.

R. Bernat — Crec que el segle XX ha patit una hipertròfia pel que fa a la figura del director. És el segle on apareix el director i dins aquesta hipertròfia està també la gran mentida de l'autoria del director. Darrerament, ha esdevingut pràcticament més important el comissari d'una exposició que no pas els artistes que hi participen. Evidentment, el comissari d'una exposició hi té una part creativa, però, en tot cas, jo no diria mai que articula una obra. I si és així, estem davant d'una altra mena, un nou esdeveniment artístic, que probablement hagi nascut al segle XX, i que, per ara, no sóc capaç de considerar.

G. Gil — Estoy de acuerdo en que realmente lo de los marcos me parece inexacto y limitativo, porque por más acotada que esté una pieza de teatro, por más fuerte que sea la voluntad del autor, creo que el punto de vista de un director puede hacer que su estética y su sensibilidad personales dentro de la estructura en la que todavía estamos trabajando en muchos casos varíe notablemente el resultado. Es decir, todavía hay muchos montajes, muchas puestas en escena, a las cuales se asigna un director determinado. Pero, incluso dentro de este marco, las diferencias de punto de vista, de estética, de sensibilidad y de lenguaje son enormes entre los propios directores. He visto el montaje de la misma pieza en diferentes países por diferentes directores, y te puedo asegurar que eran totalmente diferentes. Y creo que esa diferencia es bastante más importante que la del marco del cuadro.

Me parece que el trabajo de un director convencional, por llamarlo de alguna manera, es largo y difícil, y es también una plataforma de creatividad enorme. Tenemos el caso de muchos directores que parten de textos concretos y, sin embargo, el espectáculo, que es algo que supera la obra escrita, es una pieza de creación, aunque se base en un texto absolutamente acotado.

R. Bernat — Simplemente un referente histórico. En la época de Shakespeare, al mismo tiempo que él hacía sus obras teatrales en The Globe, a pocos centenares de metros, estaba la Universidad. Allí se representaban en latín las obras de Séneca. ¿Qué ha quedado del siglo XVII? No han quedado las fantásticas representaciones de Séneca en latín. No. Del siglo XVII, en Inglaterra, ha quedado Shakespeare. Y me parece que del siglo XX van a quedar los grandes autores del siglo, tanto textuales como no textuales. No van a quedar las pequeñas autorías de estos grandes directores.

G. Gil — Perdona, pero tú también dijiste en su momento que el teatro es esto, somos nosotros, estamos aquí. Y entonces quizás al público de hoy le importe bastante poco la posteridad que puedan tener los trabajos teatrales de ahora. Estamos aquí, ahora, haciendo teatro para esta gente.

G. Beltran — No estic gens d'acord amb el fet que un comissari d'exposicions es pugui comparar amb un director de teatre. Un comissari es pot comparar amb un productor sensible, que sap ajuntar unes peces amb una ideologia, en un context. Un director té, i no parlo de mi, sinó de directors que valoro profundament per la seva sensibilitat i capacitat creativa, la missió de reunir equips que construeixen, creen i porten endavant històries, com ara el cas de Peter Brook. La meva admiració cap a ell és profunda i és un senyor que es diu director. Vull dir que el director no solament és un director convencional, hi ha moltes altres possibilitats.

Torno al tema de com s'integren els diferents elements del grup. Puc dir que treballo en paral·lel amb músics, amb il·luminadors, i tinc una estructura dramàtica plena de continguts. Dins d'aquesta estructura hi ha aspectes que es discuteixen. Aspectes que proposo, que proposa l'il·luminador, que proposa el músic. Cadascú treballa per la seva banda. Ens tornem a reunir, ho ensenyem en petits comitès i ho discutim. De fet, és un procés creatiu, però amb una base d'argumentació de tots els aspectes, al mateix temps, sobre una mateixa idea, que normalment aporto per endavant i n'assumeixo la responsabilitat.

X. Alberti — La responsabilitat del director, per a mi, és molt diferent quan tu presentes per primera vegada un text que quan et baralles amb un text que ja té una vida escènica per si mateix. És força diferent el nivell de tolerància que em puc permetre a l'hora d'interpretar un text que estreno, un nou text de la Lluïsa Cunillé, per exemple, que agafar un text de Tennessee Williams o de Txèkhov o de Shakespeare o de qui sigui.

Quan en part et sents responsable que la mirada de l'espectador sobre l'autoria profunda de l'escriptura passi pel teu filtre, em fa l'efecte que és molt honest intentar servir al màxim la poètica del primer nivell d'autoria que és l'autor. Això no vol dir que tu estiguis renunciant a portar la teva visió sobre el text. Però sí, en tot cas, exigeix un nivell de pacte estricte amb l'autor, perquè crec que seria injust que l'espectador conegués l'autor mitjançant la deformació de la mirada d'un director.

Crec que en aquest primer nivell de contacte és fonamental que l'espectador conegui directament l'autor, i el director sigui un bon servidor. Nosaltres hem vist, per exemple, com la introducció d'alguns autors fonamentals de la dramaturgia del segle XX, a casa nostra, potser arribava per mitjà de mirades una mica bifurcades. Alguns primers grans textos de Bernard-Marie Koltès, per posar un cas, els hem vist en mans de directors que ja han imposat un nivell d'interpretació, permeteu-me que el qualifiqui d'excessiu, pel que podria ser una lectura directa de la poètica koltèsiana. I això ha fet que la penetració de l'univers Koltès a casa nostra sigui, d'una manera o altra, manipulada.

És molt important que aquestes poètiques, quan neixin, tinguin un nivell d'ortodòxia, de sinceritat, de funcionament, el més abocades a elles mateixes possible. Com més humil sigui en aquest cas el nivell d'intervenció del director, crec que serà molt millor. En canvi, defensaré sempre, quan aquestes poètiques ja formen part d'un imaginari, que el nivell d'intervenció del director pugui ser quasi tan important com el nivell de la fixació del text. Perquè llavors, en ser ja un element del patrimoni comú de tots nosaltres, del nostre bagatge cultural, és quan aquesta voluntat d'autoria paral·lela que té el director pot desmarcar-se d'una manera concreta.

Guadaira Macías — Estic d'acord amb la Graciela Gil. El teatre és el que es fa ara, el que es viu ara. I el que quedarà en el futur, als que estem aquí i ara, no ens importa tant. Volem veure teatre. No saber com es parlarà del teatre que es fa avui o bé demà. Un teatre escrit és més literatura que teatre. I, en aquest context, crec que el director és molt important, perquè fa teatre avui, manipula el teatre, ens l'ofereix.

R. Bernat — Quan comentava aquesta anècdota del segle XVII era per relativitzar una mica la idea actual de la importància del director.

Iolanda G. Madariaga — Estic d'acord que la figura del director s'ha sobrevalorat, s'està sobrevalorant massa. I que sota aquesta excessiva valoració de la figura del director s'amaga molta

incapacitat expressiva. Però vull fer una pregunta a la taula: Cal ser absolutament modern, o la modernitat ens ve d'un compromís estètic?

G. Gil — El único punto de partida posible para la creación es intentar buscar un lenguaje propio para expresar un imaginario y esperar que este imaginario tenga una respuesta en el receptor que, por supuesto, está ahí. Y, en consecuencia, ser lo más coherente posible con tu propia propuesta. No sé qué es eso, si modernidad o posmodernidad o anticuado, es decir, no lo sé.

R. Bernat — «Sólo hay un pecado imperdonable: la anacronía». Quizá no hay que buscar la modernidad, simplemente hay que buscar no estar meando fuera de tiesto.

G. Beltran — Dicen que no hay peor pecado que no pecar.

Públic — Un espectacle té una funció social?

X. Albertí — Agraïxo la pregunta perquè parlem molt de pixar fora de test, però, com sabem en quin test hem de pixar? I la funció social, segurament, és un dels possibles tests que val la pena remullar de tant en tant, malgrat que sigui amb àcids.

Probablement, el gran debat absent del nostre paisatge teatral està precisament aquí: en el fet de saber quina funció social té el teatre. No obstant això, no crec que sigui res que ens hagi de preocupar gaire als que estem en aquesta part de la taula. Crec que ha de preocupar molt més els que estan als despatxos, els que et demanen el carnet d'identitat per entrar-hi. Són en aquests despatxos on teòricament s'hauria de dibuixar la política cultural.

A la nostra ciutat estem vivint un estrany debat entre competències del teatre públic i del teatre privat. I aquest estrany debat ens ha fet sentir, darrerament, que el teatre privat acusava el teatre públic de copiar models d'explotació i producció d'espectacles del teatre privat. Al teatre privat s'estaven usant models de repertori del teatre públic.

Tot això, en una estranya carrera d'obstacles sobre el repertori; i no parlem mai de política cultural, encara que òbviament parlem de per a què serveix el teatre, a qui va dirigit i com ha d'incidir el discurs teatral en la formació de l'imaginari col·lectiu. Si alguna cosa ha mantingut el teatre tants i tants segles, és precisament perquè és un espai on es configura un imaginari col·lectiu, on ens fa sentir participants d'una idea comuna social.

Permeteu-me la petulància. En el treball de tota la gent que estem en aquesta taula, hi he vist sempre una clara consciència que s'està educant d'una manera ètica l'espectador. I sé que sona una mica pedant, però ho reconec com a propi i crec haver-ho vist en els treballs dels companys. Vivim en una societat on el veritable discurs que correspon a la política cultural ha desaparegut, ha estat segrestat per altres falsos treballs.

Públic — Em sembla que la responsabilitat que el teatre tingui una finalitat social està més de part dels autors i directors que no pas dels despatxos dels productors i mecenes. Precisament, perquè qui més interessos té de fer un teatre més correcte, més formalment convenient, són aquells que d'alguna manera tenen el poder.

X. Albertí — Sí, però és obvi que la responsabilitat del discurs està en qui elabora el discurs, no en qui el paga. Per tant, la funció bàsica d'alimentar èticament el nostre imaginari col·lectiu està en mans dels creadors.

Quan parlo d'aquesta absència de debat de política cultural, és precisament perquè no hi ha ningú que discrimini. Discriminar és un risc polític, però sense aquest risc polític vivim en un aiguabarreig total on no hi ha una possible jerarquització d'un imaginari col·lectiu. En refe-

rir-me a la jerarquització no vull dir que aquests siguin més importants i que els altres ho siguin menys, sinó que cal saber col·locar en cada una de les caixes dels nostres contenidors escènics uns productes que sàpiguen trobar un ressò precís.

Parlo de la idea que els espais de recepció han de ser diversos, perquè cadascú té unes motivacions diverses i va buscant uns determinats productes. Quan vas a un teatre i no tens cap idea de què hi trobaràs, vas a complir un protocol social, no vas a buscar un discurs. No vas a buscar una llavor de res, vas a assistir a una festa, d'una manera o una altra. I a la nostra ciutat crec que s'ha propiciat molt més aquest discurs sobre «anar a» que buscar quelcom en el teatre.

R. Bernat — Pràcticament tot el teatre que es fa en aquesta ciutat està pagat, directament o indirecta, amb diners públics. Per tant, sou vosaltres qui heu de decidir si és necessari que nosaltres continuem essent pagats per vosaltres per fer teatre.

Per exemple, les medicines sí que han de ser pagades per tots. Però dubto, veient la política cultural i teatral que es fa en aquesta ciutat, que el teatre hagi de ser pagat per tothom. I, per tant, potser d'una manera una mica insana, ens hauríem de plantejar si és realment necessari el teatre o si, potser, hauríem de deixar que desaparegués.

G. Beltran — Jo treballa sense subvenció.

R. Bernat — El debat està en el fet que si això està pagat amb diners públics, per a què serveix? Potser no pas aquesta tarda, però vosaltres esteu aquí, a la Universitat, per aprendre coses, i se suposa que té una utilitat social. Quan anem al teatre, què anem a fer? Espero que no anem a aprendre, hauríem d'anar a fer una altra cosa útil. Perquè, de fet, ho paguem entre tots. I si és simplement que anem a gaudir-ne, llavors que cadascú s'ho pagui de la seva butxaca. Penso que no he de pagar que tu te'n vagis al teatre a passar-t'ho bé. Tu mateixa, si vols anar-hi, vés-hi. Si no, queda't a casa.

Això passa amb una gran part de les coses que realment ens agraden. És a dir, el cinema normalment està pagat per les entrades que comprem, no pels diners públics. Llavors, si realment el teatre ha de ser una cosa que es paga amb diners públics, algú hauria de decidir per què.

A. Casanovas — Moltes gràcies per la vostra presència aquí i per debatre aspectes que penso que són força importants per comprendre el que passa amb el nostre teatre avui. Gràcies a tots.