

ELS JOVES DRAMATURGS I EL COMPROMÍS AMB LA REALITAT

DILLUNS 29 DE NOVEMBRE DE 1999. 11:30. TAULA RODONA.
HI PARTICIPEN ELS AUTORS: LLUÍS-ANTON BAULENAS, MANUEL
DUESO, MERCÈ SÀRRIAS, GERARD VÁZQUEZ I MANUEL VEIGA'
MODERA: MARIA-JOSEP RAGUÉ-ARIAS

Maria-Josep Ragué — Comencem les jornades recordant una qüestió que va sorgir en una reunió de dramaturgs que es va celebrar fa dos anys al Festival de Teatre de Sitges. S'hi va parlar de les obres dramàtiques dels autors presents, i s'hi van formar diferents bàndols. D'una banda, Jordi Galceran va especificar que volia contar històries tal com la seva àvia les hi havia explicat; un altre grup d'autors pensava que no volien dir res amb el seu teatre, perquè no tenien res a dir, perquè no tenien solucions als problemes del món, i no podien —ni volien— aportar solucions, perquè no les coneixien i no volien que es pogués dir que el seu teatre tenia cap missatge, ni tan sols que el seu estava molt ben escrit literàriament; finalment, alguns autors (un d'ells, en Josep-Pere Peyró, que per motius greus no ha pogut ser-hi avui present) van dir que volien tenir un compromís amb la realitat, amb la seva realitat, amb el món que els envoltava, i que el teatre no podia ser indiferent a aquest fet. Aquestes diferents postures em van interessar molt, i els autors presents tenen molt a dir sobre la qüestió que avui tractarem.

Lluís-Anton Baulenas — Actualment les meves activitats creatives són la narrativa i el teatre. No és gens usual, això, i potser és interessant comentar-ho: em va bé com a creador, perquè literàriament experimento, i em fa sentir bé i no perdre les ganes, em fa continuar amb l'esperit fort i tirar endavant. També em permet fer una sèrie d'experiments que m'agraden molt, com ara són traspasar idees teatrals a la narrativa i agafar idees de la narrativa i traspassar-les al teatre. És a dir, adaptar-me a mi mateix, tant des d'escrits del camp narratiu fins al teatre com a l'inrevés. De vegades, faig un text narratiu i considero que pot agafar vida en el teatre i, com el teatre no m'és gens desconegut, tot al contrari, de seguida ho faig. De manera que les dues obres que es muntaran per primera vegada aquesta temporada (pràcticament és la primera vegada que es munta un text meu, més o menys d'una manera normal, a Barcelona) són fruit d'aquest experiment. La primera obra es titula *Melosa fel* i és una adaptació a l'escena d'un relat que vaig publicar en un llibre; amb l'altra passa pràcticament el mateix; es titula *Trist com quan la lluna no hi és*.

Dit això, vull remarcar que la meua biografia no és més important que la de la resta dels companys. Som gent que intentem buscar-nos-hi la vida com podem, en el món del teatre. Però hi ha una característica que és interessant: no ens fa por el fet global del teatre; en general, això és una característica del teatre català i també marca, crec, la nostra posició davant el fet teatral. Som autors, però molt sovint també trobem que un és actor o trobem que l'altre és director o som una quarta cosa, fem producció... Aquest és un element força interessant.

Pel que fa al tema de la trobada, «El compromís amb la realitat», és molt difícil de parlar-hi si no vas a parar a les opinions particulars. És molt difícil fer-hi un comentari general, perquè el compromís amb la realitat pot ser molt conscient o poc conscient, però sempre hi és, deixant de banda el factor narcisista que implica l'acte creatiu.

Quan escrius, sempre hi ha un factor afegit de voler-te ensenyar; un factor molt personal, però, alhora, indirectament vols dir alguna cosa, la manera com ho dius, i si arribes i si tens resposta depèn molt de molts factors: bàsicament de quin és el moment de la societat (hi ha moments en què la societat està més oberta a rebre propostes molt carregades ideològicament o temàticament, de manera que l'estructura i la forma potser són absolutament secundàries, i altres moments això no és així). Tot plegat m'és igual i per això no he estrenat pràcticament mai, no m'he fixat en allò que estava de moda. Sóc partidari, igual que Jordi Galceran, d'explicar històries; el meu no és un teatre formalment revolucionari, perquè el que més m'interessa és explicar històries i que les històries s'entenguin bé. Amb tot això, m'hi trobo bé, i de vegades he vist que també s'hi trobava bé la gent que ho veia.

Després, mitjançant la narrativa, he vist que aquest afany d'explicar històries també significava indirectament donar opinions, marcar pautes, i he observat com els meus textos provoquen reaccions força diferents. En resum, vulguis o no vulguis, el compromís sempre hi és. Quan un exposa res públicament ha d'estar preparat per defensar-ho, ha de defensar una idea. Això no vol dir que els autors ho tinguem tot clar, però, d'una manera clara o no, el compromís sempre existeix.

M.-J. Ragué — Manuel Dueso és un actor que durant la dècada dels noranta es va incorporar a la dramaturgia catalana amb obres molt interessants que plantegen diferents punts de vista. De les idees que es desprenen del seu teatre, se'n desprèn un compromís amb la realitat. Darrerament, a més, s'ha incorporat amb molt èxit a l'àmbit de la direcció escènica.

M. Dueso — Em vaig iniciar en el teatre com a actor molt jove. Sempre havia pensat que m'agradaria escriure, que m'agradaria incorporar-me de ple al teatre, i he acabat actuant, dirigint, escrivint..., no sé si per molta ambició o perquè realment sento que no hi ha un únic element de teatre que escriu o que actua, sinó persones de teatre, individus de teatre. Això ens passa a molts en aquest ofici, quedem impregnats per tota aquesta història.

Som en un moment fantàstic, perquè hi ha molta gent que està escrivint, hi ha molts autors importants, i com més gent escriu, més coses sortiran. Sempre, és clar, que puguem estar en contacte i es puguin estrenar les obres. Aquesta, però, és la part negativa, perquè no s'estrenen gaires obres, o és difícil estrenar-les. Ara com ara, hi ha una gran confusió entre les grans empreses teatrals i les sales alternatives. Els mitjans de producció que té cadascun d'ells són molt diferents, i, per tant, als grans teatres de Barcelona no hi veiem amb regularitat obres d'autors d'aquí. Això és cert, i la normalització s'adquirirà quan també els grans teatres estrenin els autors d'aquí, perquè hi ha obres prou importants perquè passi això.

Pel que fa al compromís amb la realitat, quan escric, quan dirigeixo i quan actuo tinc la necessitat de parlar molt des del meu entorn vital, des del que toco cada moment, des del que visc. Tracto de deixar-me impregnar pel que em toca i traslladar-ho, explicar-ho al públic.

A mitjan anys vuitanta es van començar a tenir més en compte els autors novells, tot coincidint amb la creació dels estudis de dramaturgia a l'Institut del Teatre. Pepe Sanchis Sinisterra hi teoritzava sobre dramaturgia i va aconseguir tot un seguit de deixebles. Alguns dels que hem

«passat per les seves mans intellectuals» teníem moltes ganes de treballar, d'experimentar, d'estudiar els grans autors contemporanis, com ara Harold Pinter, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, etc. Començàvem a fer treballs reeixits, bons, i ens agradaven. Però ens vam emmirallar massa i vam acabar fent obres que deien ben poc, i, en canvi, eren formalment divertides, perquè s'encreuaven escenes, personatges...: tot un muntatge metafísic i laberíntic. Sortosament, tot això ha fet pòsit i ara la gent escriu textos que estan força bé.

Havíem oblidat un factor molt important en el teatre: el públic. Hem d'escriure per a gent que ve a veure teatre, i l'única manera de complaure-la i complaure'ns a nosaltres mateixos, també, és explicar una història, que és un fet bàsic en el teatre, però que sovint hem oblidat i ens hem perdut en la forma. Històries..., explicar històries és el que hem après des de petits, com quan ens explicaven contes quan érem nens.

Evidentment, hi ha moltes maneres d'explicar una història. Samuel Beckett les explicava d'una manera, Luigi Pirandello, d'una altra. Però, en definitiva, els grans autors expliquen històries properes a ells i, per tant, entenedores. Sóc partidari que el teatre tingui les arrels en el sentiment, en les emocions; cal, evidentment, tenir capacitat per interactuar pensaments, això també. Però hem de fugir del discurs estricte i anar directament a l'escenari i, des d'allí, tirar fletxes al cor de l'espectador. És l'única manera de crear lligams.

L'espectador quan surt del teatre s'ha de sentir diferent, li ha d'haver passat alguna cosa. Cada vegada més, les feines d'un autor, un director o un actor no són oposades; avui posar en escena una obra és un fet de complicitat, de crear un univers. Ara, a les portes de l'any 2000, el més important és anar a descobrir què passa en una obra entre tot un seguit de personatges. Hem de crear universos. Si creem un univers, el públic hi entra, i si creem un univers proper, el que ens toca, el que ens afecta, segurament també afectarà la gent que ve a veure'ns.

M.-J. Ragué — Abans de continuar, us vull demanar a tots que expliqueu el tema i la forma d'una de les vostres obres.

LL.-A. Baulenas — Això em resulta molt difícil, perquè he fet coses força diferents. Per exemple, a mi m'agrada molt el teatre de cabaret, que no té res a veure amb el teatre més tradicional, de tres actes, que també faig i m'agrada molt. Aleshores, com que a mi el teatre de text m'agrada molt, us parlaré, per simplificar, de teatre de text.

La idea bàsica és explicar una història per mitjà dels personatges; per tant, has de tirar endavant un argument. Això per a mi és important; com a espectador em costa veure una obra sense argument; en les obres que no tenen argument, m'hi costa d'entrar: quan vaig al teatre demano que m'expliquin històries.

Per exemple: l'obra que va muntar Josep Maria Flotats al Teatre Poliorama i que després per motius diversos no es va arribar a representar al Teatre Nacional. És una obra que, mitjançant el text, volia comunicar; es titula *El pont de Brooklyn*. Explica la història de dues persones que no tenen res a veure i que, si no és per una casualitat, mai no s'haurien trobat, és l'espurna que fa néixer l'obra; quan es troben és un moment difícil, estan soles, però, durant un temps curt, unes hores, arriben a donar-se escalfor l'una a l'altra, de manera que, quan passen aquestes hores, s'han convertit en persones diferents.

Això emmarcat en un entorn urbà i contemporani; això a mi m'interessa molt i ho tracto des de diferents punts de vista, com en una altra obra, *Melosa fel*, que és, també, la història de dos solitaris que es troben, s'ajuden i sobreviuen. A partir de formats durs o dramàtics, intento

donar una idea positiva de salvació o de superació del problema: malgrat tot, val la pena continuar endavant.

Formalment, *El pont de Brooklyn* és molt clàssic: tres actes, un plantejament, un nus i un desenllaç. En d'altres, sóc menys tradicional o està tot una mica més barrejat. L'obra té un plantejament molt tradicional, però el que s'hi diu no ho és gens, de tradicional, i, per tant, igualment es trenca la convenció. Quan presentes una obra i crees l'expectativa que és formalment tradicional, això va molt bé, perquè pots trencar aquesta imatge i arriscar més en els continguts. **M. Dueso** — A mi, això m'és molt difícil, perquè escric de manera caòtica; potser ho sóc, i tot. Escric obres com si fos Jeekyll i Mister Hyde; de vegades com Jeekyll i de vegades com Hyde. Per exemple, a *Sara i Simón*, hi estructuro cada escena, sé què vull que passi a cada escena, té un context poètic, els personatges viuen en un món oníric... El que em passava al començament d'escriure teatre és que trobava que tot era molt evident i, per tant, rescrivia moltes vegades, no acabava mai...

Per exemple, *Platón ha muerto* és un text escrit en castellà perquè el personatge no podia parlar en un altre idioma que no fos en castellà. És un text escrit pel plaer d'escriure, tenia una gran necessitat d'escriure, passar-m'ho bé, crear moltes imatges properes fins i tot als surrealistes. Escrivia sense saber què seria aquella història, on aniria a parar, qui cony era aquell personatge... Després d'escriure molt material (escric al metro —sempre porto una llibreteta— imatges que em vénen al cap...), vaig fer una mena de poti-poti i vaig organitzar el material que tenia escrit, incloent-hi al final l'«efecte Hyde». Tenia tota la història, o més aviat una visió general, i a partir d'aquí vaig iniciar un procés de concreció, definició dels personatges, i va acabar essent una obra de teatre.

M.-J. Ragué — Per mi, Mercè Sàrrias és una autora molt rica, molt interessant i enigmàtica. Em va començar a interessar des de la primera cosa o coseta (per les dimensions) que va fer: En el seu teatre, potser hi predomina l'aspecte formal, però diria que utilitza una estructura que podria ser, com a mínim, no tradicional per dir coses, per crear una mena de viatges iniciàtics. *Àfrica 30* va ser un gran i merescut èxit, i d'*Aire absent*, se n'ha fet ara una lectura dramatitzada a Manchester. Desitgem que també se n'hi faci una, aquí.

M. Sàrrias — Em sembla que d'aquesta taula sóc la major representant del corrent formalista. La que usa més la forma. També en Manuel Dueso, al començament, quan ens vam conèixer fent teatre a la Sala Beckett, seguia aquesta mateixa línia. Les últimes obres seves no les conec, però, pel que he sentit dir, em sembla que sóc la que investiga més en un sentit formal des de les primeres obres.

Actualment estic començant a madurar en l'escriptura; encara no «controlo»; quan tinc cinc personatges em faig un embolic, perquè no sé col·locar-los bé... El que vull dir és que tot aquest corrent dramaturgic que hi ha ara no es planteja directament: què és el compromís amb la realitat?

Parlar del compromís amb la realitat de vegades es confon amb el fet de parlar de coses candents; per exemple, llegint obres d'autors contemporanis europeus n'hi ha moltes que tracten la pederàstia. I el compromís amb la realitat no sempre està en el fet d'explicar un aspecte candent de la societat, com és ara la pederàstia o l'atur, sinó moltes vegades es tracta de parlar de la societat mateixa. I aquest compromís el tenim tothom des del moment que ens posem a escriure, perquè vivim en societat.

Una altra cosa és que hi hagi hagut un abús d'obres que parlaven de la no-comunicació entre les persones (que era un assumpte important per a les persones de la nostra edat quan vàrem començar a escriure), però, potser actualment, el fet de continuar parlant de la comunicació no et permet comunicar amb el públic.

Parlaré de dos obres meves. Una és *Àfrica 30*, que molta gent ha dit que reflectia un compromís molt gran amb la societat, perquè parlava d'un contrabandista d'animals, un home gran que contracta un de jove per acabar amb tots els animals que tenia engabiats, perquè volia tancar el seu negoci. I es passaven tota l'obra matant uns animals (que evidentment no es veïen, perquè passava en una part darrere l'escenari), i en el fons era un món antic i un món nou i eren dues maneres de veure el món: l'home gran que havia viatjat per Àfrica era una persona que vivia del contraban d'animals en una època en què, quan va començar, no estava condemnat. I el noi ecologista, que pertany a una ONG.

Entre els personatges es produeix un enfrontament ideològic, però per mi era un enfrontament molt ambigu, perquè realment qui coneixia l'Àfrica era l'home gran. Aquest fet representa que no es pot jutjar fàcilment la gent, i no és una obra sobre el contraban d'animals, com va dir molta gent, sinó que és una obra sobre la necessitat d'arriscar-se en la vida, la necessitat de no jutjar les coses o de renunciar-hi i de saber obrir portes i ser una mica valent, perquè moltes vegades la gent jove és una mica covarda en els plantejaments. Eren dues maneres diferents de veure el món.

I l'altra obra, *Un aire absent*, és la que m'han dit que parlava molt dels sentiments i que era un xic formalista. És una obra sobre tres persones que no saben comprar i no saben vendre: n'hi ha una que té una rellotgeria, n'hi ha una altra que té una llibreria de vell, que representa un món tancat. Viuen «absents», perquè viuen en un món que no els satisfà. I per mi això és una manera de parlar de la societat en la qual vivia, en un moment en què pensava que tot era molt absurd.

Són tres personatges una mica «*naiifs*», perquè realment són personatges de comèdia que estan envoltats per moltes imatges i situats en una estructura poc tradicional. En el fons, és una obra *light* i agradable, molt blanca. Tampoc no volia posar en escena assassinats o situacions desagradables, perquè això ja ho estava fent tothom. Són personatges que estan «absents» i que «passen» del món, i per mi això era una manera de parlar del món.

I això és també parlar del món? Doncs, sí, també ho és. I hem de fer obres formalistes? Considero que és perfecte que es facin obres amb plantejament, nus i desenllaç, però el teatre és l'únic lloc que ens queda una mica verge per fer aquestes coses. Estem acostumats a llegir novel·les, que a la televisió ens expliquin coses que comencen, es desenvolupen i acaben. Acabarem comprenent només coses que comencen, es desenvolupen i acaben d'una manera tradicional; vull dir, que hem de veure situacions una mica diferents i cal que ens enfrontem a altres llenguatges o a veure situacions basades en la imatge i que tinguin text, que tinguin música... Hem d'intentar que hi hagi diferents formes d'entendre el món, perquè moltes vegades la forma és el contingut.

Vull portar una mica la contrària i defensar l'experiment formal. Perquè és veritat que es va abusar de la formalitat, i que això pot ésser buit, però, quan la forma té un contingut increïble, trenquem esquemes i diem i fem pensar.

Molts dels grans escriptors del segle són grans narradors d'obres tradicionals. Faig guions de televisió que són relativament tradicionals, però la gent que ha trencat amb la dramàtúrgia tradicional i s'ha obert a l'experimentació ha estat important, com succeeix amb Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès o Samuel Beckett. En definitiva, hi ha d'haver obres per a tothom.

Una ciutat ha de ser molt diversa i el teatre que es fa en aquesta ciutat és molt poc divers, no pas en el sentit narratiu que comença i acaba, sinó en el fet que hi ha un gran teatre amb forma de comèdia, una mica aliè a nosaltres, que està molt bé, però que tota la resta sembla que no es vegi. Ara no puc, ara ho intento, ningú cobra i això no pot ser, perquè és una professió i ha de ser digna en tots els vessants.

M.-J. Ragué — Gerard Vázquez és un autor força interessant, de qui voldria conèixer una mica més l'obra; té una especificitat bastant marcada el seu teatre. En una mena de catalogació dels autors d'aquesta generació, cal ubicar-lo dins d'una aproximació a l'estètica del teatre de l'absurd.

G. Vázquez — Primer parlaré de la qüestió que ens ha reunit aquí: el compromís amb la realitat. Quan Maria-Josep Ragué me la va comunicar, vaig començar a pensar què es podia dir, què vol dir compromís amb la realitat, perquè tot plegat sembla una mica retòric; el primer que penses és: Què vol dir compromís? I, què és realitat? Per mi, realitat, no sé si per deformació produïda pels meus estudis de psicologia, ho és tot. No es tracta de diferenciar què ho és i què no ho és. Realitat ho és tot: qualsevol producte de la ment de qualsevol persona és realitat, una vegada es produeix ja existeix, és real, no existeix només la realitat física. Per això, els autors que diuen que no tenen res a veure amb la realitat, que no els preocupa la realitat, que «passen» de pensar, de dir coses, de referir-se a la realitat immediata...: com ha dit abans Lluís-Anton Baulenas, el compromís sempre hi és. La qüestió, per mi, no és si hi ha compromís o no, sinó si hi ha consciència o no d'aquest compromís, si hi ha voluntat d'una manera conscient o no; és a dir, en el meu cas la consciència hi és, parlo d'aspectes reals, que passen, però a més tinc la voluntat de fer-ho. De tota manera, qui no té aquesta voluntat, malgrat tot, no pot escapar de la realitat, és impossible no parlar de la realitat, directament o indirecta. Si Salvador Dalí va pintar rellotges tous, que no existeixen, va ser precisament perquè a la realitat existeixen rellotges, si no haguessin existit no els hauria pintat mai.

D'altra banda, s'ha de diferenciar entre realitat i actualitat, perquè és diferent escriure sobre el que és la realitat més immediata i visible que estem vivint tots (entenc per actualitat, les notícies que surten al diari). Es pot parlar d'aspectes molt reals, però que no són actuals. Si escrius una obra i parles de la mort, això és molt real i, també, actual; no cal parlar d'un aspecte de rigorosa actualitat.

Pel que fa a la meua manera d'escriure, no sé si el que diu Maria-Josep Ragué, sobre el fet que estic més proper a una estètica del teatre de l'absurd, és veritat. No ho sé. El que intento és no tenir estil, perquè no sé qui deia que el millor estil és no tenir-ne cap; si tens estil, sempre escrius de la mateixa manera. Més o menys conscientment, a mi em surten obres molt diferents, que no s'hi assemblen. Les primeres obres que vaig escriure i les que estic fent ara no s'hi assemblen estèticament gaire, tenen alguns punts en comú, això és inevitable, però no s'hi assemblen.

Contràriament de la imatge que dono artísticament, estic molt preocupat per la forma. És més, sempre començo les meves obres partint d'una idea o una imatge o una història, tant és,

VERSUS
 TEATRE
 MAGMA TEATRE
 presentant

Brach
 Kurr

Cançons d'Alabama

de Gerard Vázquez

Direcció de Robert Torres

A partir del 13 Març

Dissenyador: Juan Garrote Devant
 E-mail: juan_real_colora@hotmail.com

CATALANES I BRASSANES
 JACK DANIEL'S
 COUNTRY WHISKY

Programa de mà de Cançons d'Alabama,
 de Gerard Vázquez. Idea i direcció: Robert Torres.
 Estrena al Versus Teatre, Barcelona,
 13 de març de 1998.

i immediatament, sense posar-me a desenvolupar aquesta història (com acabarà, qui matarà a qui, qui farà l'amor amb qui), començo a treballar la forma, l'estructura de l'obra, perquè en la forma també hi ha el contingut. I aquest contingut (el que vols dir, el que vols expressar) té una forma especial, en la qual s'expressa millor allò que vols dir. Evidentment, qualsevol cosa es pot dir de moltes maneres, però cal buscar la més ideal per a un contingut concret. I això és un lloc comú, també en la forma està el contingut, és un axioma que funciona des de fa molts anys, i que en el fons és veritat.

El meu compromís, o aquesta impossible fugida de la realitat, en el meu cas també s'observa en el fet que escric tant en català com en castellà. Això és un reflex de la realitat, és una mena de compromís involuntari que no es pot defugir. Escric indistintament, segons l'obra que sigui, en català o en castellà; però he de dir que dels meus escrits, la gran majoria són en català. Però també escric en castellà quan em surt, quan surt la primera idea i els personatges comencen a parlar-te en castellà.

Ens han demanat que parléssim d'alguna obra i parlaré de l'última, que no la coneix ningú i ja està acabada. L'estic revisant, però pràcticament ja està acabada.

Quant al tema, aquest sí que seria un tema voluntàriament compromès amb la realitat i, encara diria més, voluntàriament compromès amb l'actualitat: l'obra tracta d'un incendi que hi va haver fa cinc anys en un teatre de les Rambles, que em sembla que es diu el Liceu, i que darrerament ha estat refet i que s'ha inaugurat amb tota la pompa que requeria la situació. Llavors l'obra va d'aquesta magnífica i absoluta presa de pèl que ha estat la reconstrucció d'aquest teatre; no dic pas —i que això quedi molt clar— que no hàgim de tenir un teatre d'òpera en una ciutat com Barcelona, ni de bon tros, però hauria de passar com a Itàlia, on tenen un teatre d'òpera a cada ciutat d'entre vint i vint-i-cinc mil habitants. Vull reflectir-hi, en aquesta obra, tota la «moguda» que hi ha hagut per produir aquesta mena de deliri col·lectiu absurd que s'ha creat al voltant d'aquesta situació i aquests discursos que ens hem empassat —encara que no ho volguéssim— sobre aquesta reconstrucció. S'ha degut al fet que el Liceu és un teatre de tots, fet per tots i del qual en gaudirem tots, que és un símbol que s'havia de refer... En definitiva, totes aquestes collonades que fan i diuen els polítics, en el fons per interessos concrets.

Partint del que volia dir, d'aquesta realitat que veia, vaig començar a decidir: Quina forma pot tenir aquesta obra? Amb quina forma, amb quina estructura podia parlar d'això? Només m'agradava una, que és la que he usat. Una mena d'intent d'assimilació de la tècnica o estètica de l'esperpent de Valle-Inclán, d'una manera lliure, evidentment i molt personal, però d'alguna manera intentant mitjançant aquesta estètica esperpèntica, amb tocs del que podria ser un paral·lisme amb el realisme màgic de la novel·la hispanoamericana, dir alguna cosa. Seria una mena d'«esperpent màgic».

Vull afegir, per acabar, un comentari per al debat posterior respecte de les perspectives de futur del compromís amb la realitat: està per avenir (i no crec que trigui gaire) un teatre que treballarà la forma, l'estructura, però serà sobretot un teatre d'idees, de contingut, molt compromès, fins i tot diria un teatre polític. Aquest aspecte sortirà en la taula rodona de les sales alternatives. Alguna cosa es mou en el món del teatre, en la societat, i qui diu que això no es produirà? Només vull afegir un apunt més, si ens hi fixem, els tres darrers premis Nobel de Literatura que s'han atorgat els varen concedir a tres persones absolutament compromeses

amb la realitat, fins i tot compromeses amb la realitat políticament: Dario Fo, Xosè Saramago i Günter Grass. Això, indubtablement, vol dir alguna cosa.

M.-J. Ragué — Manuel Veiga té moltes particularitats com a home de teatre. A banda de ser un bon actor és, també, un autor clarament compromès. Afirmar que el seu teatre té un clar compromís amb la realitat i que, evidentment, el vol tenir; i així ho demostra en les seves obres. Hi mostra un món (no pas en totes, però sovint sí que ho fa) de marginats en pugna amb la societat. La peculiaritat que m'agrada molt de Veiga és el seu absolut bilingüisme, aspecte que inclou en una mateixa obra (fins i tot hi juga, potser per les seves circumstàncies personals...)

M. Veiga — En una paraula: xarnego...

M.-J. Ragué — Això es reflecteix en el seu teatre i és una manera molt real, molt viva, de mostrar els seus mons. Baulenas, Dueso, Peyró i Veiga mostren un món de perdedors, de *beautiful losers* (com deïem durant els anys seixanta), de meravellosos perdedors.

M. Veiga — La meua primera formació va ser com a actor. Primera i única, perquè no he anat mai a cap taller de dramaturgia, sóc autodidacta. Escric a partir de la meua experiència com a actor, a partir del que he llegit i del que he vist. El que més m'interessa és crear ficcions emocionals, que tothom les pugui entendre, és a dir, que qualsevol persona, encara que sigui analfabeta, es pugui emocionar i pugui entendre la meua funció. M'interessa molt més el contingut que la forma, tot i que la forma també és important, però normalment parteixo d'un plantejament, nus i desenllaç que juga amb el temps: hi ha salts del passat al present...

Tot i que darrerament es parla molt de l'experimentació amb la forma, i això ha donat peu a una sèrie d'obres que normalment estan escrites amb seqüències fragmentàries, ara és més revolucionari fer una obra de «plantejament, nus i desenllaç» que no pas amb aquestes seqüències fragmentades. Els personatges que normalment surten a les meves obres són perdedors, fins i tot marginats que m'interessa que pugin als escenaris: la protagonista pot ser una ionqui. A *Una hora de felicitat* la protagonista és una emigrant, una dona de fer feines amb un currículum vital impossible... També m'agrada ficar en tot això un toc d'humor. Fins i tot l'humor apareix en les tragèdies més grans. No es tracta de fer teatre sociològic, sinó de reinventar una realitat i de jugar també amb alguns elements poètics o fins i tot personatges irreals. A *Recreo*, per exemple, surt un amic invisible que un personatge inventa per defugir la soledat.

Escric tant en català com en castellà, perquè això depèn de molts aspectes. Els personatges et demanen una llengua o l'altra i, aquesta emigrant, aquesta dona de fer feines, parlava valencià, tot i que l'acció passava a Barcelona. Pel fet de ser una emigrant, parlava en valencià.

Parlaré d'una obra que es diu *Jar*, que va ser escrita amb la intenció de donar a conèixer què és la cultura gitana. L'argument girava entorn de la història del retrobament de dos gitanos del desaparegut barri barceloní del Somorrostro, l'any 1963, després de la mort d'una gran *bai-laora* catalana que es deia Carmen Amaya. El gitano, el personatge masculí, no havia assistit a l'enterrament de Carmen Amaya. D'aquesta manera, volia donar la importància que per al món gitano té el respecte als morts, ficar dins de l'obra el llenguatge caló (la llengua gitana) barrejat amb el castellà que es parlava a l'obra (malauradament, el caló és un idioma que ha desaparegut, perquè era un idioma oral i no n'ha quedat constància escrita, o gairebé gens). L'obra es plantejava mitjançant un llarg diàleg entre aquests personatges que es retrobaven en un paller, que era on jugaven de petits i on van recordant els jocs infantils. I aquesta acció s'interromp només dues vegades durant la funció per mitjà de monòlegs interiors dels personatges. Per aca-

bar, m'agradaria llegir unes declaracions que va fer Federico García Lorca, cap el 1934, fa més de seixanta anys, però que són perfectament actuals; i em serviran per fer una mica més clara la meva postura, perquè segurament ell ho explica molt millor que jo: «Yo sé muy bien cómo se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas, el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rocas donde sufren los labradores. Hoy en España la generalidad de los autores escriben en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo; el público que va a ver cosas queda defraudado y el público virgen, el público ingenuo que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad».

M.-J. Ragué — Vull que intervingui en el col·loqui el director de teatre Boris Rotenstein, un director que adopta una actitud de director autor, que sempre fa lectures molt especials i molt interessants en les seves posades en escena i, també, Xus Estruch, una actriu que sempre s'interessa per saber què passa, i que també han volgut venir avui aquí.

B. Rotenstein— Para mí el autor bueno es quien puede provocar reflexión, y ahora, sin leer las obras de los autores presentes, ya tengo la sensación de que son buenos autores. Provocan reflexiones sobre lo que han dicho y eso ya es buen trabajo de autores.

Yo también empecé a pensar, ¿qué es realidad?, y, ¿qué estamos haciendo los autores de espectáculos, directores, actores? ¿Qué estamos haciendo nosotros con la realidad? Cualquier cosa es realidad, cualquier cosa, no hay nada no real, no hay nada.

En mi país (soy de Rusia), la Unión Soviética no permitió al pueblo, a la gente, conocer el teatro del absurdo, porque dijeron (la gente del gobierno) que el teatro del absurdo es absurdo y no puede existir. Hablaron de decadencia, de degeneración del mundo occidental que está haciendo teatro absurdo: es absurdo.

Yo fui el primer director que monté a Samuel Beckett en la URSS y fue una sorpresa, casi machacante para la crítica, o para la mentalidad soviética; resultó que el teatro del absurdo era completamente realista. No hay nada extraño en lo que escribió el mayor dramaturgo de la segunda mitad del siglo xx, Samuel Beckett, no hay nada, ni una palabra absurda, es una obra realista completamente.

Samuel Beckett o Eugène Ionesco miraban la realidad, y estaban realmente explicando el absurdo del mundo. Para mí no hay nada extraño, ni absurdo, en *La cantante calva*, de Ionesco, que fue escrita cinco años después de la Segunda Guerra Mundial.

El dramaturgo mira la realidad y ha visto que en este siglo, que consideramos que es el siglo más desarrollado, más inteligente de toda la historia, cualquier persona sabía más que cualquier intelectual del siglo xix, sabemos todo lo que ellos no sabían. Eso creyeron a principios de este siglo. Este siglo en que la humanidad piensa que progresa y se desarrolla, Ionesco, a principios de los años cincuenta, lo observa y ve en ello el absurdo.

Llegamos casi al final del desarrollo de la humanidad y nos preguntamos: ¿Cómo podemos progresar? Sólo podemos progresar como robots, es el final para el ser humano. En este momento, cuando la humanidad está en la cima, han aparecido las ideas más terribles (no como en las guerras anteriores, cuando unos mataban a otros por algo, por tonterías, por la tierra, por el dinero, por algo y se mataban directamente), han aparecido en la primera mitad del siglo xx, de este siglo conocido como el más humano y más racional, ideas sobre cómo

eliminar a personas. Han aparecido ideas científicas de cómo hacerlo, de cuánto pelo hay que guardar, cómo usar o reciclar un hueso o la carne humana. Y enfrentado con todo esto, Ionesco escribió una obra completamente realista defendiendo el siguiente punto de vista: si este mundo más grande, más desarrollado, usa su cerebro para inventar cómo eliminar a otros, entonces este mundo es absurdo y, por tanto, escribo cómo hablan dos personas en su casa que pueden convertirse, a su vez, en aquéllos a quienes veo en este mundo lleno de muerte sistemática y masiva. Nuestro compromiso con la realidad es este ver la realidad, todo lo que pasa por el cerebro de cada uno.

Creo que ya nunca intentaré escribir porque es el oficio más difícil. El dramaturgo es para mí una persona que trata de hacer la labor más difícil del mundo porque tiene menos libertad que cualquier otro escritor (que es libre para escribir lo que quiera). El dramaturgo está completamente limitado, no por explicar historias, sino por crear unos personajes que están hablando, nada más, el dramaturgo escribe lo que están diciendo. Cuando el dramaturgo escribe acotaciones las rechazo como director, porque él intenta dirigir su propia obra, intenta escribir cómo hay que llevarlas al escenario. Las rechazo porque eso es para el lector y, digamos, que para el director, pero tan sólo es una propuesta de dirección sobre lo que están diciendo los personajes. Para mí el autor dramático crea todo un mundo a través del diálogo entre personajes y explica, no informa, creando un mundo nuevo, paralelo, mediante lo que dicen los personajes. La pregunta que yo les haría a los autores es: ¿Pensáis que reflejáis la realidad de hoy y aquí?

M.-J. Ragué — Voldria afegir una altra pregunta que potser Manuel Veiga contestarà, referent a la qüestió per a qui escriviu. Els darrers anys s'ha parlat molt del públic com a cocreador, del silenci com a subtext... Aleshores, qui és l'espectador implícit? Quin és el vostre públic? En conseqüència, hi ha un teatre per a gent jove, per a gent gran, per a gent «progre», per a gent carca, per a províncies? No em digueu que tots escriviu per a tots els públics.

LL.-A. Baulenas — Prèviament no faig la reflexió per a quin públic estic escrivint, però després d'escriure m'adono que només interesso a un sector del públic. Per tant, m'hi poso bé. He après a conciliar una mica. Amb el pas dels anys, treballes i t'adones que tens coses a dir a determinada gent, de seguida s'acaba l'afany d'universalitat, pensant que aquesta universalitat és arribar al màxim de gent; t'adones que aquesta universalitat s'ha d'aconseguir gràcies al fet d'interessar de veritat a la gent a la qual tu t'has adreçat.

M.-J. Ragué — I la realitat que reflecteixes a les teves obres?

LL.-A. Baulenas — La realitat que apareix a les meves peces és la del meu temps, sigui contemporània o no. És a dir, el que a mi m'agrada és mirar al voltant, veure què hi ha i parlar-ne. Normalment em surten coses contemporànies, però no sempre.

M. Dueso — En el meu cas, escric per a la gent d'ara. Això no vol dir la gent jove, menys jove, més gran, sinó la gent que viu ara, en aquest moment. És a dir, la gent que també, en la seva vida, en el seu entorn, sent el compromís amb la realitat. Per mi, el públic és tothom i el que m'interessa és poder arribar a aquesta gent. Segurament intento viure el present, i la gent que també fa això és la gent amb la qual connectaré, perquè està viva. En canvi, la gent que diu «qualsevol temps passat fou millor»..., no m'importa. Per tant, escric per a la gent d'ara, sense cap relació amb l'edat. És una actitud davant la vida i davant les coses; per a mi el públic és molt important.

Vull aprofitar per dir una cosa en relació amb la qüestió de la forma que tractàvem abans. Com és possible abordar les coses (no tant quant a contingut o forma) si no es té un compromís amb la realitat? Quant a la forma, hem de començar a entendre que els mitjans de comunicació han canviat, ara tothom pot parlar amb qui sigui, encara que sigui a Nova York. Vivim les coses d'una manera molt immediata, els esdeveniments, tot; majoritàriament som espectadors d'audiovisuals, de cinema, en què les estructures dramàtiques funcionen d'una altra manera, hi ha molta rapidesa en tot i nosaltres, com a autors, hem de tenir en compte tot això. Han canviat les maneres de comunicar, no dic per copiar-les ni res d'això, sinó per tenir-les en compte. I això també és estar enfront d'una realitat en la qual ens movem.

M.-J. Ragué — Segons quin sigui l'espai utilitzat per a la representació es determina un públic, com per exemple Manuel Dueso, que ha presentat algunes de les seves obres a bars o discoteques.

També us volia preguntar una cosa en la qual tots esteu implicats i és que tots o quasi tots feu teatre, televisió i ràdio. Això influeix?

M. Dueso — Sí, suposo que sí. D'alguna manera avui dia tot està en contacte, tot pertany al nostre món, a la nostra manera de fer... Com ho podria explicar? Abans feia un diàleg..., i això dóna molta escola, molt d'ofici, ajuda després a crear les pròpies obres amb un estil més personal, el que vulguem fer.

Cal dir una cosa que em sembla molt important. Com a autors, la gent que estem en aquesta taula, si haguéssim de viure d'escriure, seria bastant trist. Els nostres textos teatrals, les nostres obres teatrals, si haguéssim de viure d'elles, ens hauríeu de convidar immediatament a dinar a tots. Cal fer-hi encara moltes coses.

M. Sàrrias — Respecte del compromís amb la realitat, parlo d'aquesta realitat perquè sóc d'aquesta societat, si fos de la danesa o la finlandesa, probablement escriuria diferent, i no puc sostroure'm a tot això quan escric; o sigui, sóc d'aquí, he nascut on he nascut i, evidentment, tot el que escric té a veure amb aquest fet.

Sobre el públic per a qui escric, ho faig per a la gent que li agrada molt el teatre. Res més. Potser m'adreço menys a la gent gran (per aquesta qüestió de la forma), però no crec que escrigui coses formalment molt rares. Malauradament, escric per a gent bastant semblant a mi mateix i m'agradaria obrir-me a altres públics.

Veig el públic com a cocreador, en el sentit que quan el públic veu una obra m'agrada que hi aportï alguna cosa, que treballi una mica, en el sentit no d'intentar ser enigmàtica... L'enigma és no donar informació, perquè tu estiguis allà com un boig intentant lligar caps tota l'obra....

El teatre actual és un dels pocs llenguatges immediats, atès que està allà en directe i t'estan explicant una cosa, davant teu. Tota la resta de llenguatges artístics els vivim mediatitzats: el mòbil, el fax, la televisió, el cine: tot ens arriba a través d'una pantalla. El teatre és quelcom que ens està explicant una història allà, i això és molt modern i és un luxe, actualment és quasi innovador. Sempre he defensat aquest caràcter diferencial del teatre, per això ha de continuar existint...

Sé que el teatre, quan avorreix, ho fa segurament molt més que el cinema, i quan diverteix, també diverteix molt més que el cinema; quan quelcom et trasbalsa, el teatre és més efectiu..., és un acte en directe, sempre és diferent.

M.-J. Ragué — En relació amb això, s'associen les noves dramaturgies amb la poètica de la sostracció. En aquesta taula, ets la persona més indicada per parlar-ne. La sostracció és donar informació a l'espectador, perquè l'espectador imagini, creï, cocrei...

M. Sàrrias — Aquest és un aspecte complex, perquè de vegades si sostreus molt semblen molt interessant i potser no estàs dient res. Un gran exemple de sostracció és David Mamet. És un autor absolutament compromès amb la realitat i és, també, un cineasta. Això ho dic per comparar-ho amb el cinema, perquè de vegades hi ha gent que diu: «Oh, a mi m'agrada més el cine que el teatre». És un cineasta que juga amb la sostracció; de fet, als seus millors guions cinematogràfics, hi empra aquest recurs. Al mateix temps, Mamet aconsegueix personatges meravellosos i està parlant d'aspectes molt reals, està parlant de qüestions molt candents, o sigui, que potser no som prou bons, nosaltres.

L'estructura de la meua última obra *Un aire absent* (n'he escrit una altra, però encara l'estic reescriuint) la vaig treure d'una pel·lícula de Robert Altman que m'agrada molt, *Kansas City*. És una pel·lícula sobre mafiosos que no va tenir gaire èxit i que em va encantar, perquè està feta a ritme de jazz. Hi havia una orquestra en un bar que anava tocant jazz tota l'estona i servia de fons d'una història de la màfia. I què feia? A part d'intentar crear el ritme intern de la història a ritme de jazz, explicava el que li donava la gana d'aquella història.

Explicava la història de dues dones: la dona d'un mafios i una noia pobra, amb la qual cosa estava parlant de les diferències socials en una època determinada, que era Chicago en aquells anys de la màfia típic de totes les pel·lícules, i la relacionava amb la història d'uns mafiosos que no resolía. Tots esperàvem que resolgués la història, perquè hem vist moltes històries de mafiosos que esperàvem que es resolgués: doncs no, va agafar una història clàssica i va incloure el que l'interessava d'aquella història, i, a mi, això em va encantar. Vaig pensar: «És clar, si hem vist tantes històries de mafiosos... Què tal si algú ens explica un altre punt de vista, el que a ell li interessa d'aquella història?» I per si encara mancava alguna cosa, intentava donar un ritme amb una música que en aquell moment era innovadora i que havia arrelat en tot aquest món. En definitiva, vull dir que tot s'ha de fer; ara bé, el tema i el punt de vista s'han de fer bé i potser no ho fem encara prou bé.

M. Veiga — Normalment tracto d'escriure sobre una realitat que no m'és gaire propera, sinó que la veig pel carrer. Potser el que més m'atreu és tot el treball de camp que implica investigar sobre aquestes realitats que tenim a la cantonada del carrer, però que no les tenim a casa. El públic a qui m'adreço és el públic del carrer, vull que tothom pugui entendre aquella història que els explico. La coautoria amb el públic, evidentment, sempre hi és. De tota manera, sobre aquesta coautoria, l'experiència més bèstia que he tingut ha estat en el camp del *music-hall*; resulta que escric monòlegs còmics per a la Maña i en aquest cas realment sí que es crea una coautoria absoluta amb el públic, perquè el que tu has escrit un dia, després depèn del públic. Un dia la Maña en dirà un quaranta per cent, un altre, un vint, o un altre, el seixanta. Tot depèn de la resposta del públic. La Maña és una actriu de *music-hall* que el que fa és baixar a la platea i, malgrat que té una estructura argumental, improvisa amb el públic.

G. Vázquez — Tinc consciència que escric amb realitat, és més, amb la meua realitat. No puc escriure amb la realitat dels altres, he d'escriure amb la meua; però la meua forma part inevitablement de la realitat més o menys comuna.

El que passa amb la realitat és que qualsevol cosa t'ateny. La pròpia realitat amb la famosa teoria de l'efecte papallona, la teoria del caos, implica que qualsevol cosa que passi a Austràlia actualment et pot afectar. Si el senyor Bill Gates està una mica restrenyit i demà pren la decisió que els seus productes seran d'una forma, doncs a mi em perjudicarà i a vosaltres també. La realitat és molt amplia i tots estem immersos en aquesta teranyina.

Pel que fa al públic, voldria referir-me a la qüestió de la sostracció. També faig servir aquesta tècnica, atès que és una tècnica o una manera de fer que està molt bé, perquè el que fas és implicar l'espectador; que aquest no esdevingui un espectador passiu. No es tracta de fer una classe, ni dogmes, ni res, has de dosificar una informació i l'espectador, al final, fa la seva visió del que tu estàs dient i pren les seves decisions.

Escric per a un espectador més o menys ideal. Com tots, suposo que escric per a la persona que d'alguna manera m'és afí i pot entendre el que li estic dient. Com que penso d'una manera normal, no gaire extravagant ni rara, intento fer servir el sentit comú fins a on puc i això em permet connectar amb força gent. De tota manera, vull remarcar que em dirigeixo a persones concretes, no m'interessa dirigir-me a la massa, ni a col·lectius com ara la humanitat, sinó a cada individu en concret.

La qüestió de la sostracció està molt en relació amb la realitat; la sostracció d'informació s'ha desenvolupat, perquè realment és un reflex de la realitat. Ara som en un moment sostret, les nostres relacions són d'una sostracció monstruosa; o diem bajanades, o diem coses a mitges, o diem coses per dir, intentant que l'altre entengui que el que li estàs dient és que és un fill de puta o que l'estimes molt. Però ja dic, dius coses, i això de la sostracció, aquesta manera d'escriure, és un reflex de la realitat, de les relacions humanes actuals.

M.-J. Ragué — Vull introduir la qüestió de l'espai, que heu eludit tots. Per exemple, no és un secret que quan vaig anar a veure *Apocalipsi*, de Lluïsa Cunillé, al Teatre Nacional, a la sortida, com que aprecio molt el seu teatre i, evidentment, a ella mateixa, vaig desitjar-li que no hi anés ningú, perquè si anava algú a veure aquell espectacle el més probable és que decidís que no li agradava el teatre de Lluïsa Cunillé. Amb això vull dir que el seu teatre necessita d'un espai petit. En canvi, el teatre de Manuel Dueso necessita un altre tipus d'espai. No sé si tots vosaltres podeu estar en el mateix tipus de sala, però cada teatre necessita un espai diferent.

G. Vázquez — Pel que fa a l'espai, en el meu cas no és una qüestió primordial ni crec que ho sigui en l'obra de cadascun de nosaltres, perquè escric per a espais grans o petits. Mes aviat és qüestió de cada obra en concret.

Públic — Sembla que la producció teatral a Catalunya es concentra a Barcelona; potser algunes obres que arriben a Barcelona i tenen poca gent podrien arribar a les comarques.

M. Dueso — El problema és dels programadors i no podem competir amb ells. Grups de teatre *amateurs*, centres culturals, etcètera, també s'han de preocupar, interessar-se, llegir, programar... La gent que vulgui fer coses s'ha de moure. Estic d'acord a participar, però la gent s'ha de moure; nosaltres ja escrivim...

M.-J. Ragué — Quan l'autor també és director i actor estrena més que si només fos autor?

M. Veiga — Sí, estrena més, però sense solvència, sense diners, perquè el boom dels grans autors està bé, però els vius també han d'estrenar en condicions.

G. Vázquez — No anar a vendre, però muntar una companyia pot ser una bona solució.

Públic — Quan es fa una crítica o un comentari de la vostra obra i no té res a veure, perquè es produeixen lectures totalment diferents, què penseu?

M. Sàrrias — Una cosa és el que penses que dius i una altra el que dius. El que no es pot fer és confondre: que a *Àfrica 30* un senyor sigui contrabandista d'animals això no vol dir que aquest sigui el tema de l'obra, perquè, en realitat, el tema de l'obra és l'enfrontament envers una realitat i ésser valent... El tema, des del meu punt de vista, era la lluita entre un món antic i un món modern, però mai el contraban. Perquè hi hagués una cosa impactant com és el cas del contraban d'animals..., això és una equivocació, és un comentari equivocat, perquè no pots dir el tema és tal quan és un altre.

Ara, sí que hi ha obres en què potser tractaré un tema i, realment, estic parlant d'altres, perquè són temes que em preocupen i m'hi han sortit. I quan analitzes l'obra, allucines. De vegades et diuen coses... Potser sí que tenen raó.

Vull plantejar fins a quin punt domines el que vols dir. Quan hagi escrit molt controlaré el que vull dir molt més, mai totalment, però controlaré molt més la intenció, i quan un autor aconsegueix que la seva intenció es reflecteixi al màxim en el que ha dit, aconsegueix una obra com cal. Per ara vas llançant cables i vas intentant fer veure...

LL.-A. Baulenas — El punt de vista no depèn si escrius molt, o sigui, si tens molt domini; és una qüestió que no la pots evitar i que, al començament, em va significar una cura d'humilitat bastant considerable i que ara ja tinc bastant assumida.

La qüestió és que vols dir una cosa, però resulta que molta gent no l'entén (fins aquí és normal, no passa res), però, el que és més fort, és que quan demanes que t'expliquin que és el que han entès, resulta que de vegades t'ho expliquen amb tanta coherència... Amb els mateixos elements que tu els has donat!, que no tens altre remei que callar; resulta que havies escrit una altra obra i no te n'havies adonat. I això sempre passa, i m'estic referint a persones que t'estan fent una explicació coherent d'allò que han entès, per tant, s'ha de respectar aquesta coherència i admetre-la com una cosa normal, és a dir, que intentes donar el teu punt de vista, però, és evident que hi ha molta gent que no ho entén, i no solament això, sinó que el que han entès és perfectament coherent.

Ja fa temps que m'hi poso bé i l'orgull d'autor que diu «Aquest és el meu punt de vista i el meu punt de vista és únic» ja fa temps que no el tinc, perquè no val la pena. En aquest sentit, per exemple, aquí teniu un director (Boris Rotenstein) que, a més és un director autor, i té fama de barallar-se molt amb els autors precisament perquè prefereix posar les seves pròpies acotacions, cosa que em sembla molt respectable i és la seva feina. Per tant, començant per la lectura del director, si no coincideix amb la teva ja t'hi pots posar bé, perquè sempre guanya ell...

M. Dueso — És fascinant quan això passa. Quan s'ha fet una obra meua i després la gent me'n diu alguna cosa, de vegades em descobreix moltes coses. Cada espectador és un món diferent, una realitat diferent, i depèn d'aquell dia, si està bé, s'ha discutit amb la parella, si està content, de segur que la seva visió de l'obra és diferent.

Fa dos anys vaig estrenar un text que es deia *Streaptease* i la gent em va comentar vuit o nou finals diferents. Al final de l'obra se sentien uns trets, i em van donar totes les possibilitats: «no ha matat ningú», «no, ha matat l'altre», «no, s'ha suïcidat i s'ha endegat dos trets» (endegar-se dos trets suïcidant-se és impossible, però bé, tant és). M'excita que passi això, ho trobo

fascinant, em dóna ales per anar més enllà, que la gent es munti la seva pròpia història i digui: «quina merda d'obra, no m'ha agradat gens», o bé «a mi m'ha fascinat». Tothom no és igual.

B. Rotenstein — Pienso que está bien cuando haces un final abierto, pero cuando quieres hacer comprender algo y resulta que comprenden otra cosa, es un fracaso. Porque si eres consciente de las nueve acciones que hay en el final de la obra, es genial, lo conseguiste, has hecho teatro nuevo. Pero si tú tienes sólo una idea y después la reciben de otra manera, no lo conseguiste.

M. Sàrrias — És allò que deia de la intenció. Has de dominar la intenció; si tens una intenció, no es pot entendre el contrari del que volies dir. Poden haver-hi moltes lectures sobre allò, moltes interpretacions, però mai una cosa que no és.

Públic — Voldria que parléssiu de la importància que té el teatre infantil com a pedrera d'espectadors futurs, perquè sembla que es menysprei.

M. Veiga — Aquest Nadal estrenaré una obra infantil que barreja la dansa. No menyspreem el teatre infantil, perquè si està ben fet no s'ha de menysprear.

M.-J. Ragué — Vull donar la meva opinió sobre aquesta qüestió, perquè justament si es fes teatre al parvulari i a l'escola, el teatre tindria una salut infinitament millor. I, de fet, en el teatre anglès, encara que ara vagi una mica de baixa, el fet que la gent faci bromes amb frases teatrals, que tothom hagi fet teatre a l'escola i a la universitat vol dir que hi ha un públic, no intel·lectualment preparat, sinó visceralment preparat. És força important sempre que el teatre infantil no sigui una carrinclonada que els nens hagin d'anar a veure per obligació, ni tampoc portar els nens a veure Lope de Vega i Calderón, exclusivament.

Públic — En què us baseu per escollir un tema per escriure una obra dramàtica?

M. Dueso — Vull puntualitzar això del metro; no vaig pel metro apuntant coses que veig, no faig de «reportero Tribulete», no, el que passa és que no sé per què, des que era ja jove, estudiant, per a mi el metro és un espai de concentració brutal. Hi ha molta gent i puc pensar moltes coses. A mi em funciona i em serveix. Però no ho deia per anar copiant, malgrat que, de vegades, en veure tot el que passa al voltant, de segur que ho acabes rebent com a informació, encara que sigui involuntàriament.

Responent a la qüestió, en el meu cas el tema..., depèn. Ara estic escrivint un text que es diu *Viatge a la tercera edat* i parla de gent que a la tercera edat és de viatge a Canàries amb l'IMSERSO i, quan es va casar, quaranta anys abans, estaven de noces també a Mallorca... Per què? Perquè tenia ganes de parlar de les ambicions que tens quan ets jove i vols triomfar a la vida i aconseguir això i el de més enllà i, després, veus aquesta mateixa gent quan és al trajecte final de la seva vida i el que realment ha passat amb aquestes il·lusions. Per tant, és una trampa dramàtica que consisteix a enfrontar un personatge amb ell mateix amb quaranta anys de diferència, i que es pugui interpel·lar, barallar-se o conformar-se.

Públic — Vull insistir sobre el teatre infantil. Resulta que anem al teatre a passar una estona, i si ens interessa o no ens interessa ve després. Per què el teatre infantil és tan superficial, d'entreteniment, i l'adult ha de ser tan i tan maquinat, i es mira a qui va dirigit, en quin espai s'ha de fer, quan podria ser simplement per divertir?

M. Sàrrias — No crec que sigui ni que es faci ben bé així. No és veritat que als nens se'ls entretengui i prou. Als adults només se'ls intenta entretenir, a la cartellera actual de Barcelona, a part d'algunes excepcions, es fa un teatre de pura diversió, i si els petits se'ls entreté, és perquè és

més econòmic i fàcil que ensenyar-los alguna cosa. Però, si realment algú treballa bé un espectacle infantil, no ha de ser només per entretenir. Pots explicar la *Caputxeta vermella* i estar dient moltes més coses.

Públic — No hi ha cap de vosaltres que cregui en un compromís universal?

LL.-A. Baulenas — Això del compromís universal, em sembla molt bé que t'ho pensis, però també has d'entrar en una altra via de reflexió que és la que hem dit abans. No hi pot haver un compromís universal, perquè totes les persones som diferents. Les propostes que fem, sobretotament les fem en públic i potser provoquen discussió i pots entrar en un punt d'afinitat, de contacte, i ser el màxim d'universal, però això no és automàtic. Pretendre aquesta universalitat és una utopia, ja està bé que ho pensis, però en la pràctica, en la realitat, quant a la creació, entra als ulls de tots els que estem aquí i surt d'una manera totalment personal i rebota contra la sensibilitat de la gent que hi ha fora. Llavors, encara que tinguéssim la idea de dir una cosa amb aquesta universalitat, no ho aconseguirem mai. No és que no ho vulguem, sinó que és impossible.

M. Sàrrias — Què és el compromís universal? Una novella que passa a un poble t'està parlant de coses molt universals, o sigui, el compromís universal no és parlar de la galàxia, és parlar de les teves coses de manera que la gent pugui treure conclusions, que són o poden ser universals, perquè són coses de tothom, de sempre i d'un mateix.

G. Vázquez — En relació amb el compromís universal en el teatre, aquest mitjà no pot canviar res; si ho pogués fer; ja ho hauria fet. Hi ha hagut èpoques en què el teatre estava especialment dedicat a això; la seva vocació era aquesta, tractar de canviar la realitat de la gent, canviar el món i, evidentment, no ho va aconseguir.

M.-J. Ragué — No estic d'acord que el teatre no pugi fer res. Evidentment, no pot canviar el món, però pot influir en petits canvis que siguin acumulatius i que canviïn coses.

Públic — Un teatre que té un compromís amb la realitat ha de ser un teatre crític o de denúncia? I, en aquest darrer cas, és difícil d'estrenar en teatres públics?

M.-J. Ragué — Això depèn. Si està criticant el que defensa aquest teatre públic, aleshores sí que és difícil.

G. Vázquez — Evidentment. Es pot fer una obra que sigui compromesa amb la realitat sense criticar, o sigui, enaltint alguns valors que són positius. D'altra banda, és molt difícil, per no dir impossible, estrenar una obra que critiqui les persones o les institucions que estan en el poder en aquell moment.

X. Estruch — Vull fer una pregunta al públic. Heu anat a veure alguna obra d'aquests senyors que hi ha aquí? I m'hi afegeixo, perquè hi hagi una possibilitat més, perquè també sóc autora. Heu anat a veure alguna cosa d'algun de nosaltres? Tres, quatre, cinc... Potser reclameu molt, però ningú fa res per canviar aquesta realitat que estem discutint. Perquè si vosaltres no aneu al teatre i no feu l'esforç de veure què fa la gent nova, no sabreu mai què voleu del teatre. Heu d'anar al teatre i quan hàgiu vist les obres podreu dir: A mi això que fan tan comercial no m'interessa. Llavors, proveu de trobar coses que no siguin comercials, potser us interessarà i serà apassionant. Per què no ho proveu?

Públic — De debò que m'encantaria, però, en quatre mesos, puc tenir diners per veure unes poques obres; a més, visc a Girona i opino que el teatre és molt car, i anar al teatre fora de Barcelona és el doble de car.

M.-J. Ragué — Aquesta és una frase que vinc repetint des de fa vint anys unes dues mil vegades; el teatre és més assequible que molts concerts de rock, que els partits de futbol, que les copes de whisky, però a més, encara repetiré una cosa més, perquè us vaig anunciar que podíeu anar gratuïtament a una obra durant cinc dies i, pel que sé, tinc matriculats cent seixanta alumnes i no hi van anar cent seixanta persones. Per acabar, espero i desitjo que aquest públic universitari vagi a veure aquests autors quan estrenin.

NOTA

1. Josep-Pere Peyró, actor i dramaturg, també fou convidat a participar en aquesta taula rodona, però va excusar la seva assistència per qüestions personals imprevistes.