

SINÈCDOQUE DOLOSA

Manuel Molins

DD.AA.: *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat. (Actes)*.
Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, 2005.

Editar les actes d'un simposi o de qualsevol altre succés d'estudi, contrast i debat és alhora un guany i una pèrdua. Un guany perquè fa possible que qualsevol lector i investigador present o futur pugui accedir a les aportacions dels diferents especialistes; una pèrdua perquè es deixa de sentir-hi la passió, la riquesa del context comunicatiu i la vivesa de les situacions que es produeixen al llarg de les intervencions la qual cosa ens aporta elements interessants sobre la recepció dels diferents missatges. Aquesta pèrdua, però, sol compensar-se amb la transcripció el més fidedigna possible dels debats perquè el lector pugui fer-se'n una idea.

Durant els dies 1, 2 i 3 de juny de 2005 es va celebrar a l'Institut del Teatre de Barcelona el I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani les actes del qual van aparèixer al desembre del mateix any i s'hi recullen les aportacions de trenta especialistes en arts escèniques de Catalunya i de fora. I un primer tret ben remarcable de les quals és la notable qualitat dels treballs presentats en cadascuna de les modalitats o àmbits temàtics que s'hi tractaren.

Les intervencions s'estructuraren en 1) dues conferències plenàries (J. Ll. Sirera i J. Coca); 2) sis ponències (Sharon G. Feldman, J. London, J. A. Sánchez, Maria M. Delgado, G.-J. Graells i A. Ramon); 3) vint-i-dues comunicacions (E. Gallén, M. Aznar, C. Batlle, N. Satamaria, D. George, F. Foguet, M. Saumell, F. Massip i I. Beltran, R. Rosselló, E. Ciurans, N. Leal, M. Bienvenido Fons, F. Perelló, L. Orozco, R. Matamala, P. Trapero, J. Mascaró, J. Abellan, J. Duprey, M. Zaragoza, Ch. Schmutz i I. Caixàs), i 4) tres taules rodones amb dramaturgs, directors i escenògrafs amb els consegüents debats posteriors.

D'entrada, però, una dada curiosa, si més no: dels trenta especialistes conferenciants, ponents o amb comunicació només hi havia un terç de dones. O siga, deu dones del total de trenta protagonistes. I això encara sobta més si tenim en compte que en les taules rodones només hi van participar l'actriu Montserrat Carulla i la coreògrafa Àngels Margarit. I dic que sobta perquè és més que evident que en el marc dels anys acotats pel simposi, del 1975 a l'actualitat, han aparegut no només un bon planter de dramaturgues, sinó també directores notables i altres creatives destacades. I si em sembla remarcable no és per invocar cap quòrum ridícul, sinó perquè, segons com es mire, resulta una mancança sorprenent.

No sabem qui n'és el responsable de l'edició ni quins els criteris específics que l'han orientada, ja que en la «Presentació» del professor Batlle no se'ns hi diu res, però hi ha alguns elements que ens manifesten una certa descurança. Així, per exemple, ens trobem amb algunes incorreccions gramaticals com en la separació de síl·labes al final de línia *a-rrancar-los* pròpia del castellà per

ar-rancar-los (236) o la combinació adverbial *conscient o inconscientment* també castellana per *conscientment o inconscientment* (i també: *conscientment o inconscient*) (289); més endavant ens assabentem que el director Pere Planella és «un exemple d'autor compromès» (539) i fins i tot hi trobem escrit el nom del dramaturg Rodolf Sirera com a *Rodolf Cirera* (606). N'hi ha més, d'exemples pintorescos, els quals, si bé no són un greu problema, indiquen que l'edició potser no ha estat a l'altura del material editat ni de la importància d'un succés professional d'aquestes característiques.

Consideració a part mereix la tècnica del *report* aplicada als debats: uns resums ben discutibles com veurem posteriorment.

Conferències, ponències i comunicacions

D'acord amb el professor Batlle (10), es poden indicar quatre grans àmbits o itineraris temàtics en els diferents treballs, tot i que potser cal introduir-hi algun matís. Així, per exemple, tindríem: 1) Consideracions sobre la dramaturgia textual, les més abundants, i que es despleguen en diferents aspectes: teòrics, històrics, atenció a determinats temes, obres, autors o trajectòries. 2) Atenció a les dramaturgies no textuais les quals també hi compten amb tot un ventall de treballs oberts i ben interessants sobre aspectes teòrics, pràctics, hibridacions, mancances i possibilitats. 3) Sobre política cultural i teatral amb aportacions crítiques ben lúcides ja siga des del punt de vista històric com estructural o urbanístic. I 4) sobre diferents mecanismes de producció, centres públics i privats, i evolució de companyies i festivals. Sovint, però, es dona una certa implicació i complementarietat entre les diferents línies ja que per més que cada apartat tinga la seua especificitat, hi ha un conjunt d'elements comuns indiscutibles. Vegem-ne un parell d'exemples.

La professora Sharon G. Feldman constata la «pèrdua geogràfica» amb la «presència paradoxal i fantasmal d'una Catalunya "invisible" que ha constituït "un dels trets definitius del paisatge del teatre català contemporani". I considera que aquesta indefinició o invisibilitat que ha portat a «esborrar virtualment la imatge de Barcelona dels escenaris» potser es deu a «un desig de transcendència, un anhel cosmopolita de projectar-se més enllà de les fronteres locals, donant l'esquena a la ciutat (i també a Catalunya), com si el sol fet d'anomenar el seu lloc d'origen crearia un retrat de localisme excessivament pecador, o significaria un acte de provincianisme descaradament gratuït». Una altra causa podria estar en el fet que la ciutat «estigués canviant tan ràpidament que pràcticament eludia la possibilitat d'una representació concreta» (56). Fet i fet, Feldman se centra en l'estudi de les obres *Salamandra*, de Benet i Jornet, i *Barcelona, ciutat d'ombres*, de Cunillé, on percep un canvi d'orientació ja que, amb estratègies i característiques diferents, la ciutat i, en conseqüència, també Catalunya, sembla recuperar-se per a l'escena catalana. Amb tot, els paisatges de Cunillé i Benet i Jornet «ens transporten a un univers literarioteatral on la identitat i la imatge de la ciutat sempre són elusives i enigmàtiques». (68)

Probablement la clau d'aquesta «invisibilitat», «elusivitat» i «enigma» es trobe en la comunicació del professor Batlle sobre els «Usos de la fragmentació en el drama contemporani» (177), on ens presenta les característiques que al seu entendre configuren la dramaturgia textual

catalana d'avui. Si en els anys cinquanta del passat segle xx, Peter Szondi teoritzava sobre el final del «drama absolut» i el naixement del «drama modern», ara cal mostrar el final del «drama modern» i saludar l'emergència del «drama contemporani». Un «drama contemporani» que, a partir dels treballs de Sarrazac i Ryngaert, entre d'altres, naix a l'empara del món postmodern per donar compte de les noves realitats i usa tècniques com la fragmentació i «les escriptures del *desmuntatge* i la *deconstrucció*» (181), així com «els espais buits» entre els diferents fragments perquè, segons Wolfgang Iser, «com més "indeterminats" siguin els textos, més compromès estarà el lector en la coproducció de la seva possible significació» (184) sense superar certs límits que el fatiguen i dificulten la restitució de la història i una adequada recepció. Per això, cal «proporcionar algun principi artístic de composició, alguna arquitectura subtilment indicada» pensant en un receptor implícit ja que una línia no restitutiva ens portaria a caure en l'autocomplaença i l'esterilitat: «Deixar-se anar, sense cap mena de control, per l'opció del *no-remuntatge* suposa evadir-se de tota preocupació per la comunicació, o millor encara, per la interpretació.» (185)

Aquí tenim algunes de les idees bàsiques que configuren aquesta poètica de la fragmentació i l'obra oberta en la interpretació del professor Batlle que ens poden ajudar a comprendre la indefinició que Feldman constatava en el teatre català dels darrers anys. El problema que se'ns pot presentar és quan una determinada poètica o lectura del «drama contemporani» esdevé la realitat totalitzadora del teatre català actual com si no hi hagueren més interpretacions, més lectures i escriptures reals o possibles. És a dir, quan fem un ús desmesurat de la sinèdoque i convertim una part en el tot. És evident que aquesta part ha estat la més potenciada i estimulada institucionalment en els darrers anys, tapant altres propostes; però no per això deixa de ser una part d'un tot molt més complex i ric. D'aquesta manera, la sinèdoque esdevé una realitat equívoca o dolosa: una sinèdoque fins i tot dolorosa pel que ha tingut o té de prepotent i excloent.

En efecte, en el dolor per aquesta exclusivitat o prepotència institucional d'una part, pot estar l'arrel d'un seguit d'altres intervencions que s'han queixat de certes prioritats, exclusions, censures, buits i inclinacions de la política institucional de la Generalitat pujolista, el TNC, etc. Així, per exemple, Jordi Coca, amb un to periodístic i apassionat, denuncia una ingerència creixent en els darrers trenta anys de la política convergent pel control de la vida cultural i teatral. Una política que, malgrat les millores en pressupostos i infraestructures, ha intentat posar fi a tota la tasca anterior feta per diversos col·lectius i personalitats. El moment zero de tot plegat seria el Grec del 1976. A partir d'aquesta data comença a configurar-se una política de no retorn que ha anat expandint-se i afirmant-se en els darrers anys. Una política de centralisme barceloní i de programacions «des de paràmetres equivocats, esquifits i perillosos en la mesura que no corresponen a la realitat ni són equivalents a la dimensió material i pressupostària que actualment té el nostre teatre. I aquest és un dels punts centrals de la meua intervenció. No pas la programació en ella mateixa ni la d'una sala concreta en comparació amb l'altra; em sembla que el que no va bé és la concepció que tenim de quines són les prioritats i la lectura que fem del passat, tant del propi com de l'internacional». En resum: el que no va bé és «el pla de futur» (288). De manera que excloent, per exemple, Espriu, Palau i Fabre, Brossa i un llarg etcètera, «s'està imposant una perspectiva sobre el nostre teatre que a mitjà termini tendeix a destruir-nos com a país» (289).

En la mateixa línia, però en un to més acadèmic i sobretot més moderat, intervé també

la professora Lourdes Orozco, la qual considera que Barcelona «és el pulmó teatral de l'Estat espanyol» (495). Diferencia dues gran etapes en l'evolució de la política teatral catalana, una primera regida pel principi de protecció a la cultura, i una altra en què, a partir del 1986, es comença la construcció de la imatge internacional de Barcelona i la concepció de grans contenidors teatrals (TNC, etc.) d'acord amb un model francès i afrancesat. I és en aquesta segona etapa que s'enceta també el monopoli del sector públic, les crítiques i demandes d'altres col·lectius marginats, la consideració mercantilista del fet teatral, les ingerències polítiques (casos Flotats i Pasqual), i el distanciament i les rivalitats polítiques entre els diferents projectes institucionals. Amb tot, conclou amb un to d'esperança fent una crida a la col·laboració entre el teatre públic i el privat (el cas de la Fundació Romea de Focus) i a l'intercanvi entre els professionals i els polítics perquè «al cap i a la fi, es tracta d'assegurar el creixement del teatre a la ciutat de Barcelona, en el qual el teatre públic té un rol definitiu, quant en el nombre d'equipaments, però també en els continguts, sense que estratègies polítiques limitin la seva natura» (516).

Hi ha, encara, unes altres comunicacions que contenen també moltes referències crítiques a la política cultural i teatral com, per exemple, la d'Antoni Ramon sobre «el lloc del teatre» des de l'àmbit de l'arquitectura i l'urbanisme teatral; però, per acabar aquest apartat, voldria fer referència a la comunicació de Guillem-Jordi Graells. Malgrat que Graells vol oferir-nos un «testimoniatge bàsicament visceral» (543), la seua és una intervenció no exempta d'ironia i la ironia representa un cert distanciament lúdic. Com en altres intervencions, ell també fa un repàs a la història dels darrers trenta anys, des de les il·lusions i projectes esquerrans o anarquitzants dels primers anys de la transició, sense que ningú en l'àmbit del teatre s'identifiqués amb el pujolisme i pocs amb els socialistes (545), fins a la consolidació democràtica amb CiU com a partit hegemònic durant tants anys. Cap dels projectes que es van elaborar i consensuar es va dur a terme i es va preferir governar a cop de decret, segons la declaració del conseller de Cultura d'aleshores, Max Cahner (547), perquè, com era previsible, es tenia «por a la cultura viva». Per això, Graells també desgrana tot el seguit de despropòsits, perversió de conceptes, confusionisme deliberat entre «teatre públic» i «teatre oficial», etc., dut a terme pel poder. I pensa que el «teatre públic» avui el representen millor les sales alternatives que no el TNC, el nou Teatre Lliure o la realitat en què ha cristal·litzat la Ciutat del Teatre. També ironitza sobre el creixement desmesurat d'algunes empreses privades, la manca d'investigació a l'hora de seguir la pista dels diners i els «persistents rumors» dels favors mutus entre certs partits polítics i «el tracte més que favorable que ha rebut alguna empresa teatral fins a esdevenir un gegant del sector»: «Lloguer de focus, equips de so, empostissats, cadires, tècnics, en fi, l'organització d'actes de captació del vot. Segur que són difamacions, és clar» (555). Per fi, després de denunciar «l'estafa de la retòrica pujolista» (556), Graells apella també a les responsabilitats de la gent de teatre, tot i que ell dorm «relativament tranquil perquè, bé o malament, encertat o profundament equivocat, he maldat per fer que avancés un concepte teatral de servei» (557).

Sense voler intervenir en un *mea culpa* que no em pertoca perquè jo actue des del País Valencià i ara i ací només tracte de donar notícia de les actes d'un simposi ben interessant i viu, inevitablement contradictori, cal recordar que si el mateix Guillem-Jordi s'hi ha guanyat «poques simpaties», com escriu ell mateix (557), no és només per causa de l'animadversió dels polítics i de certs responsables institucionals, sinó per algunes actituds seues i ben seues. A poc que

mirem enrere, podrem trobar-nos amb el seu regust per inventar-se generacions i etiquetes de qualitat; desqualificacions públiques i intempestives d'altres professionals, etc. Un recordatori: en els primers anys del Teatre Lliure de Gràcia es va permetre el luxe de titllar de «mediocre» el teatre català contemporani. Per sort, el temps va posant les paraules al seu lloc i ens revela que el pensament sinecdòtic exclouent no és nou i que a la llarga es nega a si mateix.

Taules rodones i debats

Com hem indicat més amunt, es van fer tres taules rodones amb la participació de dramaturgs, responsables de sales, directors, crítics, coreògrafs, actors i escenògrafs.

D'entrada, però, hi sobten dues coses: la manca de directores i directors ben significatius i els criteris en l'edició dels debats. En el primer cas, els responsables del simposi estaven en el seu dret de convidar qui els vingués de gust, no cal dir-ho; però fa la impressió que el criteri general, tret d'algunes excepcions, era no invitar-hi massa gent de «l'altre bàndol». Evidentment és una apreciació purament subjectiva, però com se sol dir per ser bo no cal només ser-ho sinó semblar-ho i potser ja «toca» superar capelletes i sinèdoques perilloses per aconseguir entre tots un pacte pel teatre en català a tots els territoris dels Països Catalans; un pacte que potencie els intercanvis, les produccions, els àmbits de debat i estudi, etc., sense prejudicis ni a priori negatius que només beneficien els qui encara tracten de dividir-nos per reduir-nos al mínim.

La transcripció i reducció dels debats a un simple *report* em sembla molt més inquietant i significatiu: Qui ha fet aquests *reports*? Amb quins criteris? Per què s'ha defugit la reproducció adequada de les discussions, tallant o maquillant no solament les intervencions dels membres de les taules, sinó també les possibles aportacions del públic, aquest receptor imprescindible del fet teatral? Hi havia por? A què? No hi havia prou diners? Per què? Etc.

En la primera taula rodona, Toni Casares, responsable de la Sala Beckett, es va preguntar per la funció del teatre públic (que no oficial, segons la magnífica distinció de Guillem-Jordi Graells) i va proposar quatre grans línies de treball concretades en sis propostes operatives (i no cinc com diuen els editors del *report* entre les quals caldria destacar la demanda «de connexió i interrelació entre les polítiques culturals amb l'educació»; i que «les activitats paral·leles (lectures dramatitzades, etc.) guanyin terreny en els pressupostos dels teatres públics» (277). Dues demandes ben justificades i necessàries si es vol il·lusionar el públic en un nou projecte col·lectiu de cultura teatral així com mostrar la pluralitat i varietat reals que no sempre es pot concretar en una producció. Són mecanismes que ajuden també a reforçar la llibertat d'una societat més democràtica.

En aquest sentit, la professora Núria Santamaria, de la UAB, destaca la importància que pot tenir la universitat no solament en la potenciació de creadors, sinó, sobretot, en la formació de nous lectors ja siga de les dramatúrgies textuais com no textuais. Això també incidirà en la configuració de futurs crítics més i millor preparats. I també més amants del fet teatral en totes les seues manifestacions i en les seues relacions amb les preocupacions del present i el llegat del passat.

La tercera taula rodona es va dedicar a reflexionar sobre l'espai i l'escenografia. A més de la diferència ja coneguda entre espai dramàtic, espai escènic i espai teatral (680), Iago Pericot planteja una responsabilitat transversal en pla d'igualtat del dramaturg, l'actor, el director i l'escenògraf en la construcció de l'espectacle. Així mateix, es lamenta que sovint les coses es fan «sense motiu» amb poca «transformació formal i poca transgressió». Hi ha com una espècie de rutina professional que fa que «els escenògrafs no parlin de política, de globalització, de mestissatge...» (669). I per la seua banda, la coreògrafa Àngels Margarit afirma que «es pot ballar i construir sense música, però mai sense espai, perquè, de fet, la dansa és la rotunditat d'un cos, que és un espai». Una afirmació que hauria fet les delícies de més d'un filòsof del segle xx parlant de sexualitat. I a continuació afegeix: «en dansa no hi ha la limitació de la paraula sinó que hi ha la llibertat del gest» (682). Aquesta idea em sembla prou més tòpica i discutible ja que, com veiem una vegada i una altra en diferents espectacles de dansa contemporània, la gramàtica del gest també té un repertori limitat de gestos, «lexemes» i morfemes», i fins i tot la seua semàntica depèn del context cultural ja que el mateix gest no significa exactament el mateix aquí que a la Xina.

He deixat la consideració de la segona taula rodona en últim terme perquè bona part de la seua problemàtica i aportacions ens obrirà a la darrera part d'aquesta «ressenya». Aquesta taula es va dedicar a plantejar i valorar les «capacitats (responsabilitats) dels directors d'escena (avui) de Catalunya» i entre els seus participants hi van ser els directors Pere Planella i Jordi Mesalles. Planella, un dels directors fundadors del Teatre Lliure i amb un currículum ben notable, va reclamar que «la feina d'un director d'escena ha d'anar més enllà del que es fa a la sala d'assaig. Hi ha d'haver un compromís amb la seva cultura, amb el que hauria de ser un tipus de teatre per a un poble, en la seva globalitat, no només en teatre públic». Així mateix, va denunciar que «no solament hi ha hagut censura en temps de la dictadura franquista, sinó que també n'hi ha hagut i n'hi ha més enllà d'aquesta època» (539). Una censura que, a més d'haver-la sofert directament amb l'afer d'*El concili d'amor* d'Oskar Panizza (1979) per pressions de l'administració convergent, consisteix a no donar suport ni difusió a determinats autors o projectes. O siga, a considerar «teatre català» només una part: la sinècdoque dolosa i dolorosa de què venim parlant.

Més incisiu en la seua denúncia va ser la intervenció del també director Jordi Mesalles, el qual va assenyalar l'exclusió dels escenaris institucionals d'aquells que no es plegaven a les exigències del model pujolista, perllongant els mecanismes de la censura dictatorial. Així mateix, considera que durant tots aquests anys de predomini convergent «s'ha traficant amb l'amiguisme i s'han inventat models dramaturgics» que fomenten «una fractura generacional» i promouen «estrelles» amb un discurs «bastant moralista i un llibre d'estil bastant restrictiu» (540). Les conseqüències són deduïbles i van en la línia del que ja havien denunciat anteriorment altres ponents.

La intervenció de Mesalles va ser contestada per Joan Castells, també director que ha treballat durant anys al TNC per al qual, segons el *report*, «no tot ha estat tan negre durant els últims anys». Així mateix, se'ns indica que hi ha «veus del públic assistent que apunten la necessitat que la cultura es desideologitzi, que es faci un gir en la política cultural i que l'ètica sigui la seva raó de ser» (540). Qui eren aquestes «veus» genèriques, «indefinides» i anònimes? Per què se'ns hi aplica també una dramaturgia de la sostracció als debats crítics, apassionants i apassionats? No calia, encara que només fos per desmentir les veus contràries, haver estat molt més curiosos i rigorosos en l'anotació dels comentaris de les «veus»...? De moment, són preguntes sense resposta.

Bona part del que no es va poder discutir adequadament en els debats o que el report ha reduït a unes veus abstractes i sostretes, es va traslladar després a l'opinió pública. Potser algú creurà que això no calia i que els draps bruts s'han de rentar a casa. Però des del meu punt de vista representa un autèntic guany democràtic ja que no es tracta de discutir sobre personalismes més o menys narcisistes, sinó sobre l'equívoc que significa vendre una part del teatre català per tot el teatre català i reflexionar sobre la política cultural i teatral, els pressupostos que es fan amb diners de tots, les programacions i la ideologia que hi potencien o emmascaren, els grups de poder o de pressió que es reparteixen el millor tros del pastís, etc. I això són coses públiques. Més encara: el teatre és un art vinculat des dels seus orígens a la democràcia. O siga, al contrast i la disputa pública entre els ciutadans i aquí no valen sostraccions ni sinècdokes perquè atemptarien contra el nucli mateix de la llibertat.

El dia 20 de juny de 2005, el diari *Avui* publicava un article de Ricard Salvat, «Sobre la inexistència del teatre català», en el qual el conegut director i teòric resumia les característiques i els déficits d'aquest simposi. Així, per exemple, indica haver escoltat «directament» tot un conjunt de «veus crítiques» i algunes d'irades, cosa que ningú diria llegint els reports dels debats. Per això; «en aquesta cita s'ha posat definitivament en evidència tota la inquietant actuació d'un grup de poder que en un moment determinat ha controlat el TNC, a través de les assessories, la Sala Beckett, el Festival de Sitges, gran part dels tallers, el curs de doctorat, part de la seva programació pedagògica i tota la de teoria de publicacions de l'Institut del Teatre, totes les edicions del TNC i la revista *Pausa*». Tota aquesta estratègia i acumulació de poder projecta una imatge ben interessada i parcial en llibres i enciclopèdies de caràcter internacional on «el nostre teatre, en la seva estricta dimensió de text, es redueix exclusivament a Àngel Guimerà, Josep M. Benet i Jornet i Sergi Belbel». La llista de les mancances és immensa. Però «curiosament, continua Salvat, sí que hi figura Sanchis Sinisterra, i se'l ven com a creador del teatre modern en llengua catalana» el qual «mai no ha volgut escriure en català ni ha demostrat cap interès per defensar el nostre teatre». Finalment, el director torna a denunciar «la política d'exclusions, d'ostracisme, d'oblits acuradament programats, les llistes negres» etc., que han donat com a conclusió que «el teatre català contemporani comença amb Benet i Jornet i continua amb Sergi Belbel i ningú, absolutament ningú —Guimerà a part— ha existit abans que ells» la qual cosa ha propiciat un trist espectacle «de cara als alumnes estrangers» presents en el simposi, «que foren molts i alguns molt preparats. Alguns crítics deien que mai no s'agrairà prou a l'actual direcció de l'Institut del Teatre que hagi permès de fer aquest congrés. Ara tot ha quedat definitivament molt clar.»

Uns dies més tard, el 27 de juny, es publicava també al diari *Avui* una rèplica del mateix Carles Batlle a Ricard Salvat. Batlle considera que «aquest simposi "acabarà sent històric", però no pels motius que addueix Salvat». Per a ell, la dimensió «històrica» vindrà donada, bàsicament, perquè s'hi han reunit especialistes universitaris catalans i no catalans que han estudiat en profunditat tant aspectes de les dramaturgies textuals com no textuals. Quant als temes no tractats «són representatius dels interessos del món acadèmic» ja que cadascú ha elegit el tema sense cap mena de censura ni imposició. Després, Batlle ataca directament Salvat perquè la seua conferència constitueix un exemple «d'autocensura» ja que, «després d'anunciar una panoràmica

històrica sobre les darreres dècades, va aturar-se a desmitificar l'ADB, que l'havia expulsat, va obviar la seva controvertida etapa al capdavant del Teatro Nacional de Barcelona i es va estalviar de valorar la tasca de foment d'autors catalans empresa pel CDGC de Domènec Reixach». També desmenteix el «grup de poder» denunciat per Salvat així com la suposada estratègia i acumulació en els diferents fronts que el director indicava: Sala Beckett, Festival de Sitges, etc. S'estranya que «Salvat qüestionï l'evident lideratge dramaturgic de Benet i Belbel» o que «es vulgui traure mèrits a José Sanchis Sinisterra que, si bé no ha escrit en llengua catalana, és una de les persones que, amb el seu mestratge i les seves iniciatives, més ha contribuït a la rebrotada d'autors dramàtics als anys noranta (Espriu, certament, no hi ha tingut res a veure)». I, per fi, invocant el «perspectivisme» que ens mostra que la realitat no és una, acaba atacant l'actitud de Salvat perquè, «en el seu expressionisme essencial», redueix la realitat a «un instrument estètic per mostrar tota la visceralitat, tota l'acritud, del subjecte que la distorsiona, que l'exagera. És a dir, que la manipula.»

Sorpren, però, la invocació al «perspectivisme» i al fet que «en aquesta època ja no cal convèncen's que la realitat no és una» per desqualificar a qui no veu les coses com un mateix ja que precisament perquè la realitat no és una cadascú la veu a la seua manera: el que interessa és la pluralitat i el contrast de les diferents lectures les quals poden ajudar-nos a la construcció d'una idea el més aproximada possible a la «realitat».

També sobta el fet que siga en la polèmica pública on ens assabentem que el doctor Salvat ha tingut una «conferència» en el simposi, ja que el text no apareix en les actes ni aquesta edició ens diu res de res del perquè de tal mancança.

La polèmica pública, però, va continuar amb diverses aportacions més: el 2 de juliol, el diari *Avui* publicava l'article «Els fruits podrits», de Jordi Mesalles, el 3 del mateix mes hi intervenia de passada Isabel-Clara Simó amb «De fil de vent. Homenots», i així arribem al dia 5 de juliol on s'acumulen diverses intervencions: Salvat, en carta al director, desmenteix les «contraveritats» de l'article anterior de Batlle. Per la seua banda, Sebastià Almazora ens hi fa saber la seua a través de la revista *El Temps* en un article titulat «Espriu, etcètera». Convé, però, destacar que per a aquest observador aliè a l'àmbit teatral «la polèmica no era gens menor» ja que, entre altres coses, es tractava de la valoració de l'obra d'Espriu: «Salvat, que n'ha dirigit en dues ocasions, i amb brillantor; la *Primera història d'Esther*, en fa cavall de batalla i lamentà l'ostracisme en què es troba la producció dramàtica de l'autor; Batlle despatxa el tema expeditivament i amb l'enuig de qui no en vol sentir a parlar més.»

Poc després de tota aquesta polèmica, moria el director Jordi Mesalles, per la qual cosa el seu esmentat article al diari *Avui*, «Els fruits podrits», esdevenia el seu darrer treball publicat en vida i, d'alguna manera, venia a ser també com una mena de testament públic o de testimoni irat davant tota la situació que s'estava vivint. Mesalles es queixava de les «vexacions» contra Salvat i contra ell mateix, mostrava la seua admiració professional pel director de *Ronda de mort a Sinera* i la seues aportacions teòriques i tornava a referir-se a les veus crítiques del simposi i, amb una certa ironia, escrivia: «Tenen raó aquells que, situats en situacions privilegiades (de poder), ens acusen d'estar descentrats, crispats, de ser massa crítics. La situació de *mobbing* social a què estem sotmesos per part de gestors culturals i polítics molts dels professionals i creadors que vàrem esforçar-nos per aportar a la cultura d'aquest país modernitat, rigor i saviesa justificaria

estats d'ànim encara més extrems.» I acaba, en efecte, extremant els arguments ja que «per sort o per desgràcia, els triomfadors no són ni els millors ni els més savis: tots plegats compartim uns temps i una societat que han retornat, de manera perillosa per al pensament conceptual, a la idolatria de l'edat mitjana». En una paraula: «Alguna cosa està podrida a Dinamarca», segons el diagnòstic immortal del príncep Hamlet.

La polèmica sembla acabada. Però contràriament al que suggeria Pirandello en el seu títol *Així és si així us sembla*, aquí l'aparença no té res a veure amb la realitat, ja que perquè la polèmica s'acabe o s'atenue cal un canvi radical en la política cultural i teatral i, sobretot, que cap sinècdoque, més o menys dolosa, vulga imposar-se com a única expressió de la realitat i la pluralitat del teatre: cadascú té dret a la seua «perspectiva» i en una societat democràtica han de poder conviure i expressar-se les diverses «perspectives»: no és amb la negació, la invenció i la imposició de certes opcions poètiques personals, de grup o d'escola com avançarem en la consolidació d'una cultura oberta i viva, ni tampoc amb l'ocultació o indefinició de la nostra realitat lingüística, paisagística i històrica com ens afirmarem en el tauler universal de les cultures. Benvinguda, doncs, la polèmica sense sostraccions ni amb veus genèriques, sinó amb persones concretes i dialogants.