

**EL PÚBLIC, ENCARA**  
**(LES PLOMES SÓN UNA ARMA**  
**CARREGADA DE PRESENT)**

**jordi prat i coll**

*Teatre Lliure de Montjuïc, 12 de novembre del 2021*

Conferència organitzada pel  
Màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals,  
el grup de recerca Contemporary British Theatre Barcelona  
i el Teatre Lliure



Això que faré ara, fer de conferenciant, no ho he fet mai. I tot allò que no he fet mai m'atrau, em fascina, m'aterra. Estic nerviós i tot i que no m'agrada llegir, m'agrada emmotllar-me al dia a dia, parlar i reorientar el meu discurs segons el *feedback* que em trobi o em pugui trobar), he portat un text escrit per anar més segur i dir les bajanades justes. Em conec i, com solc dir de mi mateix, procuro ser concret en la dispersió i apuntar camins (més que arribar a llocs), perquè soc enemic de les veritats absolutes.

Jo, com sabeu, no soc intèrpret. Podem dir que soc director de teatre, dramaturg, dramaturgista, traductor teatral i pedagog en les vessants tant d'escriptura dramàtica, com de direcció escènica i d'interpretació. Això no ho dic per marcar territori ni per fer-me el xuleta, sinó per dir que em dedico a batzegades a fer teatre, com la majoria fem, els que hem escollit aquest ofici en aquest petit país nostre. I amb la tonteria ja n'han passat vint, d'anys. No és gens fàcil tenir continuïtat, us ho ben asseguro.

Malgrat el que us pugui dir algú o el que us pugui semblar, jo, francament, com deia la Guillermina Motta en una entrevista a Lauren Postigo al mateix Corral de la Pacheca, no en sé massa de res. O sé ben poca cosa respecte a tot el que voldria saber. Del poc que sé procuro treure'n partit, això sí. Per tant, ja demano excuses d'entrada pel reguitzell d'incongruències i buits intel·lectuals que pugui dir a partir d'ara des d'un punt de vista estrictament acadèmic. Jo no en soc, d'acadèmic ni d'intel·lectual.<sup>1</sup> He tingut i tinc, això sí, la virtut de tenir curiositat, de trobar bones complicitats i d'apostar per l'aventura de l'autodidactisme quan ha

---

<sup>1</sup> És per això que no he referenciat, com caldria fer a peu de pàgina, cada cita que es menciona al llarg de la conferència. Això sí, he procurat en el propi discurs contextualitzar-ne l'origen. M'haureu de fer confiança.

sigut pertinent. I és aquesta curiositat sobre l'ànima humana el que m'ha dut a xerrar davant vostre ara mateix. A dir sí a la proposta que em van fer un dia la Cristina Alsina, en Juan Carlos Olivares, la Mireia Aragay i la Violeta Sugranyes; a qui agraeixo moltíssim la confiança i sobretot l'entusiasme que han mostrat en tot moment, des d'un bon inici. Segurament els hi vaig dir que sí, per desconeixement: no des d'un punt de vista d'insensatesa sinó per conèixer el que no sé. Per confrontar vivències en un mateix espai temps, l'ara i l'aquí, i fer-ne experiència, que no deixa de ser una òptima definició del mateix fet teatral. És, doncs, també, aquest fet, el que m'impulsa a treballar per fer un teatre que en diferents vessants (escriptura i direcció escènica, bàsicament) reculli, sota el prisma òbviament de la meva sensibilitat personal i artística, una tradició i dialogui amb el meu present d'una manera que no li sigui del tot còmoda. Incomodar per a mi no vol dir expulsar, insultar o (pretensiosament) provocar, sinó quelcom més complex, intangible, fins i tot més amagat de primeres lectures: seria quelcom semblant a trucar la porta del neguit de les veritats absolutes i obrir-la emocionalment al de les poètiques possibles. I sempre he intentat desenvolupar la meva feina amb honestedat que no té per què ser amb coherència, que és molt complicat ser coherent, en el món on vivim. Tan senzill com això, tan complex i difícil, també, com això.

Per tant, com us podeu imaginar, a mi m'agrada més ser a l'altre costat. «A la zona fosca», «a la dimensió desconeguda». Fins i tot diria que una de les parts del procés en què més frueixo de la meva feina és el treball que no es veu, el de preparació: preparació d'espectacles, sobretot, però també de classes o d'aquesta conferència. Bàsicament perquè m'estimula i em permet perdre'm. Anar a la recerca del que s'esdevindrà però que encara no ha sigut, no ha tingut lloc. Em permet investigar, prendre camins inesperats, descartar els obvis, cercar límits, llegir de tot i més, mirar

pel·lícules, fer troballes, aprofundir en les vides dels personatges que tinc entre mans, i sobretot en les vides dels qui van escriure les peces —siguin vius o morts—; em permet mirar amb nous ulls programes de televisió, recuperar sèries, estar alerta a la realitat, copsar converses disperses, googlejar, provar còctels nous, olorar jardins, visitar museus, badar; tenir sexe amb el cervell a un altre lloc, tenir sexe amb el cervell a lloc, tenir sexe sense cervell, o senzillament no tenir sexe —que és el més freqüent—, fruit, patir, viatjar, aprofundir, entristir-me, exaltar-me, conèixer, dubtar, absorbir... És una meravella tot aquest procés, un parc d'atraccions intern, que es viu en un mateix, que pot ser de setmanes, mesos o anys, però que té sempre data de caducitat, que haurà necessàriament de desembocar en una confrontació perquè, ras i curt, hi haurà un dia d'estrena on tot això s'acabarà. M'agrada molt aquest espai de temps perquè s'obren possibilitats infinites, però sobretot m'agrada perquè no hi ha públic, encara. Vaja, que no hi sou vosaltres. Sí, perquè no hi ha qui pari atenció al resultat tramet fins aleshores. No hi sou vosaltres, ni els alumnes en una aula, que no deixen de ser un públic quan es donen classes. O, si ens centrem en la creació específica d'un espectacle teatral, no hi són els intèrprets ni la resta d'equip artístic i, més tard, d'equip tècnic, que s'incorporen en diferents moments del procés i que inicialment no deixen de ser també, d'alguna manera, un públic (amb moltes cometes) que m'escolta i que, sota la meva proposta dramaturgic i la meva visió i sensibilitat (i pressupost, és clar, no siguem tan romàntics), anirà prenent forma i s'encaminarà cap a un nou procés, aquest cop, com veieu, compartit amb molta més gent creativa i creadora, més intens i curt —diguem-ne període d'assajos—, per arribar a trobar no només l'anhelat «superobjectiu», que en deia Stanislavski —que vindria a ser, fer bé l'obra entre tots mantenint viu l'esperit de l'autor, de l'autora—, sinó la definitiva trobada amb el públic: el públic públic. El de la representació. Aquest és el punt. Som-hi! Entrem en matèria. El teatre no és qui emet només o qui rep

només, sinó la trobada entre gent que crea i gent que n'és espectadora. És per aquest fet que crec que el teatre ha existit i existirà sempre, perquè és un punt de trobada que se'ns fa necessari. No pas un punt d'arribada, ni tampoc un punt de sortida. El públic és, per aquest mer fet, el de la trobada, la raó de ser del teatre. El que ho justifica tot. Sense aquest contacte, sense la seva presència, no hi ha fet teatral.

Centrem-nos primer en els creadors (i ara conscientment tensaré la corda en el que diré). En els nostres dies, quan la balança es decanta cap a l'emissor, diguem-ne cap a l'ego del teatre del jo, del subgènere tan delicat de l'autoficció, de l'egoisme artístic, del narcisisme engegador, al meu entendre —descomptant honroses excepcions— malament anem. (Són el que vulgarment podem anomenar palles artístiques, que n'hi ha de tota mena, tu vens i mires la meva masturbació i si no l'entens i no la frueixes me la pela o me la repela, és el que jo volia fer i et fots.) Avui dia, com ja afirmava recentment en una xerrada brillant la Victòria Szpunberg, estem en un moment molt perillós d'aquest tipus de dramaturgia narcisista, fruit en bona part dels dies que vivim, que no tenen en compte la trobada, no tenen en compte l'altre sinó el jo, satisfer i vantar-se d'aquest jo artístic gairebé merament biogràfic, o encobertament biogràfic per manca de biografia, i poca cosa més. Amb l'afegit de voler, a més, sense qüestionaments, el reconeixement empàtic, ideològic i especialment mediàtic de tals emissors. Sovint tinc la sensació que lluiten més per tenir presència mediàtica del tipus que sigui que no pas incidència teatral. La Victòria Szpunberg, per exemplificar la seva tesi, citava un escrit ben revelador d'Italo Calvino, que citava al seu torn a Carlo Emilio Gadda, i diu: «El yo, yo... ¡el más asqueroso de todos los pronombres! ¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos se rasca como todos los que tienen piojos... y en las uñas, entonces... se

encuentran los pronombres: los pronombres personales». Resumint: seria un teatre que com a molt, doncs, escampa pols propis per la sala.

Què passa si la balança del jo creatiu s'autonega aquella part que Joan Miró en deia «el necessari obscurantisme de l'artista» i busca només la satisfacció del receptor? Què tenim quan la balança es decanta cap al cantó contrari, quan es fa un teatre sense personalitat, per només agradar al públic? Doncs encara pitjor, perquè està molt més estès i moltes vegades passa fins i tot més inadvertit. Sovint, a més, són els èxits de la temporada, precisament perquè són apropiats, inofensius, innocus, encara que sembli que no. La prova del cotó és que és zero incòmode, no incomoda a ningú. Entretingudament avorrit. No hi ha res més inoperant i estèril, doncs, que voler agradar des d'aquest punt de vista: ser complaent. Parlo del teatre del «perquè toca», el teatre del que convé, el teatre del «copiem això que sembla que triomfa a fora», o del «d'això que a no sé qui li va funcionar fa uns anys», el dels aniversaris d'efemèrides i eixos temàtics perquè sí i que poca gent es creu, el del retorn de favors, el de protegir les pròpies famílies, el de l'autoreferenciar-se en èxits passats... Des d'aquest punt de vista —també amb honroses excepcions, és clar—, es perd la trobada, ja que es pensa, encara que es dissimuli, en mercadeig o en tants per cents d'ocupació, es pensa en clientelismes culturals, cosa que denota manca d'imaginació i una absoluta manca de confiança en el receptor. Són propostes d'imaginació limitada que ho volen tot menys aquell anhelat incomodar.

Com comprendreu no soc aquí per enfangar-me i criticar-ho tot a tort i a dret, sinó per parlar gairebé quixotesca d'ideals possibles. Espero que entengueu que no és un estirabot a la totalitat dels creadors, sinó una via per analitzar el que us anirà desenvolupant i poder fruit d'una millor i més pertinent experiència teatral. No és un jo acuso, ni molt menys.

No va gens amb mi. Jo no tinc Twitter, perquè m'entengueu. Jo vull les sales plenes, totes, perquè vull que tots els espectacles trobin els seus espectadors. I vull que els espectacles busquin l'excel·lència dins dels seus àmbits. Que incideixin sobre els seus públics, que els incomodin d'aquella sana i necessària manera que us deia, no que els afalaguin. Aquí és on hem d'incidir. Conèixer i reconèixer la nostra societat per incidir-hi, com a generadora d'identitats individuals i col·lectives. Aquest és un nord d'una brúixola creativa que no hauríem de perdre mai els que hem escollit fer teatre. És un dels condicionants màxims del fet teatral, forma part intrínseca del nostre ofici.

Allò interessant, doncs, per a mi, és fer de la trobada experiència, vivència més enllà d'allò efímer. Quan un crea, no s'ha de perdre en el seu jo creatiu com a únic receptor sinó ambicionar com també deia Joan Miró «arribar a les masses humanes». Així cal un equilibri difícilíssim que, unint les dues sentències mironianes, obligarien l'emissor creador a «apropar-se a les masses humanes amb necessari obscurantisme». Em sembla brillant aquesta definició, ja que des d'aquest punt de vista tots plegats ens signifiquem en la trobada. Així, emissor i receptor són igual de necessaris, igual de creatius. I és aquí on us proposo el concepte de públic fissió: quan ambdues parts són igual de necessàries. Ens trobem davant d'un contacte entre dues entitats a la recerca d'emocions complexes, fem ficció, però no només, ja que hi ha aquest no-sé-què intangible (més enllà de les emocions del moment de veure l'obra) que fa que aquesta trobada perduri i generi quelcom més vinculat a la identitat perquè ens ha, precisament, incomodat. Us proposo el terme de *públic fissió* en oposició al de *públic fusió*. En la fusió l'espectador (al meu entendre) no és igual al creador, sinó que hi està subjugat, s'evadeix en la ficció, s'integra en la representació, però no participa activament de la trobada. S'hi fusiona o la contempla o s'adorm. Hi és però no se l'hi espera. Se'l, i seré exagerat, lobotomitza. Com una

criatura petita que li posen un iPad al davant mentre els pares volen que els deixi tranquils sopant o al cotxe. Podem afirmar que la criatura, en normes generals, s'ho passa bé? Potser sí. Podem afirmar que la criatura queda com atontada o alienada? Segurament, també; tot i que rigui o s'entristeixi segons convingui en la ficció del que té al davant. La fusió apel·la a emocions bàsiques, entreté com un xiclet, però no sacia la gana. La fusió també pot tocar temes controvertits, només faltaria, d'actualitat, espinosos... però no els qüestiona. N'és el marc o com a molt ens dona l'opinió païda i mastegada d'aquests temes. Reafirma pensaments, però no en busca les esquerdes. És còmode. És una opció vàlida, però res a veure amb la fissió. En la fissió, el públic és el desencadenant necessari perquè descodifica, actua i participa activament, perquè se l'interpel·la en la creació. Fusió *versus* fissió en la trobada. No només és un joc de paraules. A part que *fissió* em remet *afició* i m'encanta.<sup>2</sup>

Vegem-ne el significat: «Escissió d'un nucli atòmic en diversos fragments de masses semblants, amb alliberament d'energia». El fet teatral agafa (i permeteu-me la comparació) quelcom d'explosiu, d'atòmic, si s'observa des d'aquest punt de vista. Bàsicament, perquè quelcom esclata dins nostre tant al cap com al cor. D'una banda commou, mou i remou l'ànima (com deia Aristòtil en la seva *Poètica* fundacional del fet teatral), perquè bàsicament s'allibera energia que teníem segrestada. És sanador, d'alguna manera, que ja és molt. I de l'altra, la trobada ha estat mentalment activa. Per tant, és més propensa a perdurar i a incidir, ja que el receptor ha esdevingut indispensable en el fet creatiu final i això comportarà uns ecos (siguin els que siguin) en la seva vida individual i col·lectiva. Una experiència, doncs, que em mou internament i m'ubica dins d'un món. Això

---

<sup>2</sup> Si dieu ràpid moltes vegades «fissió, afició, fissió, afició»... fareu un Jordi Oriol.



sí que és ambicionar plenament la utilitat d'allò inútil, com de vegades es defineix tot acte cultural.

D'aquí que hagi titulat aquesta xerrada: «El públic, encara». Perquè és indispensable per aficionar-lo al teatre: per fissionar-lo i fer que anar al teatre amb una certa regularitat li sigui imprescindible en la seva vida ordinària. El públic el volem, però sovint l'oblidem. De vegades els creadors ens preguntem: Com és que no ve? Aquesta és una pregunta de resposta molt més complexa i que no afecta directament només els creadors, sinó tot allò que envolta la pròpia trobada. No ho desenvoluparé perquè s'allunya de l'essència del que vull tractar. Em vull centrar en el públic, en el nostre públic. El que tenim. El local. El que ens ve.

A grans trets, avui dia, aquest públic, pivota entre l'individualisme propi de la nostra societat (si hem vist creadors egòlatres, veurem espectadors egòlatres) i la globalització cultural imperativa i imperant que ens afecta a tots. Al meu entendre, estem davant d'un públic en crisi, molt globalitzat de gustos d'una banda (quin perill!) i molt individualista de l'altra (quin perill!). No passa res, però si hi volem incidir ho hem de tenir en compte.

Perejaume, en un petit assaig titulat *El «potser» com a públic*, apunta una anàlisi on considera que en un món globalitzat el públic es globalitza i no només això, sinó que alhora es busca perillosament a si mateix. Exactament el que us deia, però ara amb paraules d'un savi. Perejaume diu: «I això de resultes d'aquesta concepció del món que, en voler-se conscientment global, ha d'esmerçar molta més energia en la connexió que no pas en la genuïnitat de les coses. I doncs, d'un món que, per tenir-se, es comunica tot sencer, voltat d'ell, repartint-se i repetint-se d'ell, amb tota la locomoció viària, amb tota la maquinària visual i verbal que és capaç de

generar. Passa tanmateix que, en l'afer, l'audiència i els instruments d'audiència es parasiten mútuament. De manera que els vials s'estandarditzen, absolutament predicibles, a fi que pugui confiar-se en ells tot l'excedent d'atenció humana que hi hagi per distreure i per fluir. Conseqüentment, l'atenció gira, com si fos l'auditori que es recorre ell mateix, en busca del propi assentiment i, doncs, com si fos l'auditori que es busca en l'auditori».

Llegia fa poc un llibre que ha tingut força ressò, *Connexions*, de Cate Tempest. D'una altra manera aquests termes també hi apareixen. Tempest referenciant Carl Gustav Jung citava un moment determinat que em sembla força significatiu respecte al que estem parlant sobre un auditori que es busca a si mateix. Jung diu al seu *Llibre vermell*: «Molta gent confon “autoconeixement” amb el coneixement de les seves egopersonalitats conscients. Qualsevol que té una mica d'egoconsciència dona per descomptat que es coneix a si mateix. Però l'ego només coneix els seus continguts, no l'inconscient i els seus continguts. La gent mesura el seu autoconeixement pel que una persona normal i corrent en el seu entorn social sap de si mateixa, però no pels fets psíquics reals que en gran part li són amagats». I Tempest acaba conclouent: «És per això que la poesia equilibra la sala» —es refereix als seus recitals poètics—, «perquè parla als fets psíquics que estan amagats».

Bonica conclusió i absolutament plausible: tots necessitem omplir les nostres buidors, i l'art opera molt bé en aquests àmbits. Però el teatre apel·la a més coses: a construcció d'identitats majors que la individual només. D'aquí la importància de les connexions per empatitzar, de les quals tant parla Tempest. Però Perejaume ens adverteix que si estem

només pendents de les connexions (o sigui, abreujant, d'agradar<sup>3</sup> o més ben dit de formar part d'aquells a qui volem agradar) perdem la genuïnitat de les coses. Perdem origen i originalitat. Per tant, això em fa dir que una mala lectura de les reflexions sobre les connexions de Tempest ens pot portar a un major narcisisme del públic. Òbviament tota recepció artística és personal, però escasseja de valor si esdevé ego personal de les pròpies vivències i de les pròpies necessitats o prejudicis i deixa de ser empàtica amb el món i, sobretot, amb allò que l'artista et proposa en tot moment, amb allò que et planteja com a fet incòmode des del seu necessari obscurantisme. És el tirànic públic del jo (jo ho veig així, jo ho he viscut així i jo tinc raó). I tornem a topar amb els polls del pensament, els maleïts paràsits del jo, en aquest cas, però, qui els escampa està assegut a platea.

En conclusió, si ens ho mirem des d'aquest punt de vista, en el xoc entre l'esperit del temps (nosaltres) i l'esperit dels abismes (jo) que fonamenta tota psicologia humana junguiana (per continuar amb la línia de recerca que proposa Tempest), acaba guanyant perillosament l'abisme desvinculat del temps. El jo eclipsa el nosaltres. I això no ho volem.

Nosaltres, don quixots, volem allò que el meu admirat Meyerhold en deia el quart espectador, un espectador obert, un espectador net de prejudicis però amb criteri, capaç de fruit de propostes de teatre de convenció conscient, capaç d'enderrocar quartes parets i disposat a crear per modificar, en la mesura justa, la seva societat, per fer-la precisament, més justa. El quart espectador i el públic fissió estan, doncs, absolutament emparentats. O almenys així m'agrada a mi imaginar-ho.

---

<sup>3</sup> O sigui, visibilitzar i comptabilitzar la nostra experiència a base de *likes* o afins.

Per això, tot allò a l'entorn del fet teatral que aportí mirada i aliment a la trobada, al meu entendre, és imprescindible. Són molts els àmbits que influeixen perquè aquesta fissió es pugui produir, i l'universitari n'és un de molt i molt important, que encara cal desenvolupar plenament en la nostra cultura. En el camp de la recerca a casa nostra hi ha molt per fer: tant per sintonitzar aquest públic amb el fet dramàtic com també per sintonitzar els creadors dins el seu ecosistema. Si ens centrem a casa nostra, del dos mil ençà hi ha hagut un *boom* extraordinari de dramàtica catalana. S'ha estrenat molt en tots els teatres de la ciutat i molts tipus diferents de teatre. Em centraré en teatre de text. Les parateatralitats o el que s'anomena teatre performàtic, les adaptacions de novel·les, l'autoficció, el teatre documental o les altres disciplines no els tinc en compte. Doncs darrerament s'ha publicat molta obra completa d'autors i autores vius, la majoria no arriben als cinquanta anys i ja han escrit i estrenat moltíssim. I ens n'hem de felicitar. Hi ha escriptures de tot tipus, òbviament jo tinc els meus preferits: tinc els que adoro, tinc els que m'interessen, els que em semblen menys interessants, els que em semblen llestos (quin perill!), i els que em semblen descaradament un frau. Però fer-vos-ho saber no té cap mena de valor. El que ha de tenir valor per a tots plegats com a societat complexa i rica en debats i cànons o cànons intermitents més ben dit (tenim una història intermitent), és que hi hagi estudis acadèmics pertinents, des de molts àmbits perquè aquests textos sobrepassin la mera exhibició escènica al seu dia, esdevinguin interessants i passin a formar part d'un imaginari comú i transversal d'un corpus patrimonial de literatura dramàtica; que no haguem d'esperar cent anys a saber que tal autora o autor és més que bo i vàlid degut a una revisió de la seva obra. El teatre és aquí i ara i ha de dialogar amb l'aquí i l'ara. La crítica i, en el context actual, les desenes d'experts en opinar que corren per les xarxes es mouen per diferents circumstàncies, bàsicament, en la més absoluta immediatesa. Tot és per a ahir. Gaudeixen de poc temps, d'espais de repòs, de distància o

de condicions òptimes per desenvolupar aquesta tasca d'anàlisi i de reflexió més que necessària de pair el que s'ha vist a la cartellera; de contextualitzar-ho en allò que aporta a la seva societat, a la seva literatura o allò que aporta a l'evolució artística de qui ha escrit la peça, que em sembla importantíssim. No tothom tindrà la sort d'una Caterina Albert, que no ha sigut fins fa uns pocs anys que ens n'hem adonat, de la grandesa de tota la seva obra. *Solitud* ja no és l'obra única de la Víctor Català, sinó una més entre *Un film (3.000 metres)* —la meva preferida— o els contes de *Jubileu* o *Vida mòlta*. I en teatre aviat descobrirem que més enllà de *La infanticida* s'hi amaga una dramaturga de primer nivell capaç d'experimentar amb formes absolutament contemporànies quan escriu una peça tan moderna com *Les cartes*. I aquests estudis, si volem que incideixin en la trobada emissor-receptor, si volem que siguin vius, cal fer-los, ara i aquí. I cal fer-los no només en el terreny de la literatura dramàtica o en el de la literatura a seques, sinó també en el de la sociologia, en el de la psicologia... o, més concretament, en estudis de gènere o d'identitat sexual, per exemple. I aquí enllaço patillerament (però així és la vida de l'artista) amb el subtítol de la conferència.

L'he subtitulada «les plomes són una arma carregada de present», agafant per referència el famós poema de Gabriel Celaya i musicat extraordinàriament per Paco Ibáñez, «La poesía es una arma cargada de futuro». L'he pervertit. Que és el que fan les plomes: pervertir. M'agrada sempre tenir un punt *petardo* en tot el que faig, ja ho heu vist, si és possible, és clar. Malauradament, no sempre es pot. I no passa res. (*En aquest moment em poso al voltant del coll una boa de plomes.*) Sí, és una mariconada, però també és una màscara. És un petit pedestal, com diria Joan Brossa de les sabates, per mirar el món. És una «fantasia» que s'oposa a una realitat social. Si em poso una boa de plomes per anar a comprar al Condis em miraran de determinada manera; si les plomes

surten a l'escenari d'El Cangrejo, d'una altra, i si me les poso al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona és tota una declaració d'intencions. És el que vaig fer quan vaig recollir el Premi Ciutat de Barcelona per la meua feina de dramaturg i director a *Els Jocs Florals de Canprosa* de Santiago Rusiñol a la Sala Gran del TNC, espectacle estrenat en moments socials molt convulsos, com sabeu, en plena ressaca del primer u d'octubre. Presos polítics a la presó i polítics no presos al mateix Saló de Cent i tot allò. Aquell dia em vaig posar aquestes plomes per dir el meu parlament, amb tota la intenció del món, perquè la cosa tenia diferents nivells de lectura, que d'altra banda, és com m'agrada treballar a mi sempre: amb nivells de lectura. Per això puc dir que les plomes són una arma carregada de present, perquè avui dia encara incomoden, perquè activen prejudicis delirants. Com que es tracta de generar interès i que no us adormiu, us explicaré una xafarderia política sobre aquest fet, al final de la xerrada, i entendreu el perquè de les meves paraules. Us donaré un titular de *La Vanguardia* que no va arribar mai a existir.<sup>4</sup>

Anem al mariconisme i a totes les sigles LGTBIQ, són sigles que encara tenen molt a dir per desorganitzar, desestabilitzar i posar en evidència una construcció social molt millorable respecte a les llibertats individuals. No és aquest el debat que ens ocupa, perquè estem en un moment d'efervescència, xoc i, fins i tot, algunes friccions en el propi col·lectiu que donen i donaran molt de si, però estic convençut que tot aquest enrenou és a fi de bé, per tal d'arribar al respecte, no pas a la tolerància, sinó al respecte en un món ple de contradiccions a les llibertats individuals. De tothom. I de rebot posar fre a les dinàmiques descaradament feixistes que es colen al sistema democràtic exigint,

---

<sup>4</sup> L'anècdota pertinent es va explicar el dia de la conferència. Com que afecta directament a certa

precisament, llibertat. Tota una paradoxa. Que no ens confonguin, amigues!

Podríeu pensar que l'enemic és de dretes, però no sempre és així. Per això cal visibilitzar les plomes (i qui diu plomes, diu dones, diu trans, diu minories, etc.), perquè posen de manifest dinàmiques enquistades. Posen de manifest privilegis adquirits, posen de manifest fòbies generalitzades i també, paradoxalment, intransigències d'unes minories sobre altres minories.

Us posaré exemples de clars enutjos mariconívols que m'han passat fent teatre. En aquest mateix Espai Lliure el 2004. Aquí vaig dirigir un Copi, *Eva Perón*, on Eva Perón era en Xavier Sabata, un home pelut, aleshores amb sobrepès, que representava l'Evita de trenta-sis quilos abans de morir. Per a mi, aquell espectacle ple de referències als còmics *underground* de Nazario, volia ser un diàleg delirant amb la nostra política d'aleshores, l'aznarisme estava al seu punt àlgid de megalomania. No en va, el text original dialoga amb l'Ubú del Jarry, comença amb un explícit crit de «Merda!». Aquesta lectura no era la més evident, però hi era. Ja veieu que m'agrada treballar per capes. La protagonista és algú amb molt poder que es creu, fins i tot, capaç de poder enganyar la pròpia mort. Doncs bé, tornant al tema, una reputada directora indignada al sortir em va dir que per què l'Evita no la feia una dona. Que si la feia un home era ridiculitzar la dona com a col·lectiu i a part li prenia el paper a una dona. I un parell de reputats directors em van dir que l'espectacle era brillant però que, senzillament, el trobaven una mariconada. Hola? Estem parlant de Copi que va fer del transvestisme la seva poètica per, entre altres coses, desemmascarar una burgesia hipòcrita. Aquests tres creadors presumeixen de compromís i de ser d'esquerres, i ho són, no ho poso en

dubte, però unes plomes, en aquell moment, els van posar, segons sembla, força nerviosos.

Un altre exemple, però aquest cas molt diferent. Saltem al TNC, als citats *Jocs Florals de Canprosa* a l'apoteòsic número final del primer acte la sardana *La moreneta* dos personatges del cor que ballaven sardanes anaven vestits de pubilla, un era un noi gairebé androgin i l'altre, un home corpulent amb una barba espessa de pam. Una pubilla oso. Doncs bé, molt d'aquell públic —intueixo que majoritàriament ex convergent— aplaudia extasiat el número, sense adonar-se de la perversió dels símbols que s'utilitzaven en aquell moment abduïts per les notes de la famosa sardana. La recepció, especialment d'aquell moment, depenia del grau de distanciament amb l'objecte. Així, teníem espectadors plorant emocionats al costat d'altres plorant del deliri que es produïa al voltant d'aquella peça plena de dobles i triples lectures. Només vull recordar el descens d'una moreneta gegant —talment com un ovni— a l'escenari de la Sala Gran. Altre cop les capes i la juxtaposició que tant m'agrada aplicar en els meus espectacles. Això ho feia per portar al límit el que anomeno l'amor-paròdia. És un territori que m'hi trobo molt còmode: el de qüestionar, el de pervertir si cal, allò que m'estimo, per evidenciar que fràgils que són moltes vegades les nostres conviccions personals i de retop les col·lectives: en aquest cas el nostre imaginari com a poble (i per extensió, de tots els pobles i els seus nacionalismes associats). Era un espectacle molt complex des d'aquest punt de vista, ja que Rusiñol i la seva paròdia de 1902 era el filtre perfecte per encabir-hi mil teatralitats des de Marthaler a Santos, de La Cubana a Broadway, del cuplet a Els Joglars i teixir, alhora, mil referències als darrers cent anys de catalanisme amb totes les seves contradiccions entre jocfloralistes i xarons.



Un altre cas, ara d'incomoditat trans, també al TNC *La Rambla de les Floristes* de Josep Maria de Sagarra, espectacle aparentment menys agosarat, però en què vaig transvestir molt visiblement tres personatges, en el tercer acte, el més emotiu: la carnissera, el nuvi i la núvia. Un dia va arribar una carta al TNC destinada a mi, un espectador, a part d'insultar-me, hi deia: «Sagarra no ho va escriure perquè els hi canviïs el sexe. Fins aquí, ja n'hi ha prou de ser moderns».

Òbviament tots són casos puntuals, anecdòtics, però certs.

No es tracta, des del meu punt de vista, de visibilitzar personatges LGTBIQ dalt dels escenaris (que també) sinó de veure el joc de significats que possibiliten en els espectacles en els quals els integro. Perquè jo faig teatre. I en vull treure la màxima potencialitat, del meu ofici. Sempre dic que una cosa és el que voto i l'altra, el que dirigeixo o escric. Una cosa és com vull que sigui i s'organitzi el món en la vida real i l'altra, com les passions mouen aquest món m'agradi o no i portar-ho al límit de les conseqüències fictivals de cada proposta, i sobretot, no alligonar mai des de l'escenari. No fer mítings, ans al contrari.

El darrer text que he estrenat *M'hauríeu de pagar*, n'és un bon exemple. Són tres monòlegs, en el segon, hi parla un jove molt atractiu que vol agradar. Vol satisfer. Vol encaixar degut a una infantesa amb manca de referents paternes i materns vàlids. Això el porta a fugir del poble i a aventurar-se a la ciutat on només arribar-hi té moltes experiències sexuals que ell frueix precisament perquè li agrada fer fruir. No hi ha moralina. El noi, degut a la seva innocència, acabarà morint de sida quan la gent ja fa anys que no mor de sida. Si la seva història acabés bé (viu i casat amb la dona que l'utilitza per ser mare), allò que vull explicar de la meua societat no condicionaria la trobada de l'espectador, el reconfortaria des d'un punt

de vista Disney de *happy end*, quan el que cerco és tot el contrari: remoure-li les entranyes paraula a paraula per fer palesa una idea brutal de soledat. Bé, això és el que ambiciono, després si ho aconseguixo o no... ja no depèn de mi, només, sinó de la trobada. La necessària trobada amb l'espectador. Però tinc la banya ficada en voler-ho aconseguir. Interpel·lar un públic actiu que ho atomitzi, s'ho faci seu.

D'altra banda, un amic em va dir que, com a bisexual, agraiïa molt haver vist un personatge obertament bisexual a l'escenari, que passa poc sovint. En cap cas va ser la meva intenció mirar-me aquest personatge des de la condició de bisexual sinó des de la seva ànima biogràfica de voler agradar a tothom i, per això, a mi em calia que fos bisexual.

Així, doncs, sempre que he pogut tant en escriptura sobretot com en posada en escena he vetllat perquè hi hagi personatges homosexuals o transvestits als meus espectacles. A *Requiem for Evita*, en algunes funcions, l'Ivan Labanda era Evita (ja veieu que tinc fixació amb el personatge, en aquell cas era per parodiar certs populismes que anaven oferint titulars delirants tant des de les dretes com des de les esquerres); a *Guillermotta* en Jordi Vidal és transvesteix de la Motta gràcies a una poció màgica; a *La bogeria és a tocar* les intèrprets, a part de fer de Frida Kahlo, també feien de Diego Rivera o de periodistes masculins; a *Obra Vista*, que la vaig escriure el 2004 i es va representar a la Beckett, parlava, entre moltes altres coses, de la transició d'un transsexual. Són múltiples exemples. No és cap mèrit ni cap demèrit. No és cap reivindicació ni cap bandera. Va amb el meu tarannà artístic. A mi especialment avui dia no m'atrau massa vestir-me de dona, ni disfressar-me de res, francament, però sí quan era petit. M'agradava disfressar-me. A casa teníem un supermercat, de fet jo vaig viure fins els catorze anys dins d'un supermercat, els pares abaixaven la persiana quan era hora de tancar i

nosaltres, els meus pares i el meu germà, vivíem a la part del darrere. Doncs, en aquest supermercat moltes vegades jo em disfressava de dona i feia de clienta que comprava. D'altres, a la rebotiga, em posava unes tetes gegants per fer-me la *vedette*, obsessionat primer amb les davanteres de la Sara Montiel de *El último cuplé*, *Fumando espero*, després la fixació va venir per les de la Sabrina del *Boys, boys, boys* i les de la Samantha Fox de *I only wanna be with you*. I aquí em vaig plantar. Us he d'assegurar que en l'intent d'apropiar-me cada cop d'unues tetes més voluminoses algun meló va rodolar malauradament per terra. Doncs, bé, maricoanecdolari al marge. Quan poso un home vestit de dona en un espectacle meu és per reivindicar segurament alguna cosa d'aquell joc de nen. El de voler ser un altre, més ben dit, el de voler ser dues coses alhora. Ser jo i ser un altre jo. Un joc de santa innocència però amb un pòsit complex de formació individual, ja que hi ha una recerca. Una recerca encara no conscient de la pròpia forma, (tot un tema, el de la forma de les coses per significar-les), del reconeixement del propi jo. De ser algú que no ets, però que la mera disfressa en joc et dona l'opció de poder ser, d'allò que també està contingut en un mateix i que per la raó que sigui no ha esclatat, encara. Ara m'adono que en aquesta divagació hi ha continguda una descripció vàlida de l'art de la interpretació, d'aconseguir donar forma a unes meres línies escrites en un paper. Una lluita, una recerca pel coneixement profund d'un ésser que encara no té forma interna pròpia i caldrà trobar-la. Un intèrpret busca una forma nova paradoxalment en el seu cos. Vol que externament se'l reconegui com un ésser que no és, però amb qui comparteix veu, cos, respiració i emocions en una exhibició pública. Òbviament, vestuari i caracterització hi poden ajudar moltíssim però avui dia em sembla més una distracció decorativa que no pas altra cosa si no està vinculada amb el discurs escènic. L'essència de la interpretació rau en l'honestedat, en el compromís d'aquest dos per un. De ser algú altre en un mateix. Em sembla fascinant aquesta troballa. Perquè en essència conté la màgia del fet teatral

des del punt de vista de la interpretació tal com l'entendem en el nostre context occidental, seguint una estilització mediterràniament stanislavskiana, per entendre'ns. Però alhora conté la fórmula de la convencionalitat i complexitat ja formulada per Diderot en la seva paradoxa. La de mentir i no mentir al mateix temps. I també la de ser una entitat poètica dalt d'un escenari tal com recull Meyerhold.

Centrem-nos en aquesta tercera opció. Ara demostrarem que dalt d'un escenari, qualsevol imatge escènica supera la seva realitat i és susceptible de ser una força poètica de primer ordre. Això és el que em mou també, del mariconisme escènic, que em permet aprofundir en el meu ofici, em permet vincular la convenció, proposar jocs de descodificació precisament per induir al públic a concloure la peça. A ser públic cent per cent fissió. Si recordeu *Vespres de la Beata Verge* d'Antonio Tarantino — mort de covid l'any passat, per cert, i per a mi una de les veus dramaturgiques més potents, afinades, descarnades del teatre recent— hi ha un personatge absent, el del fill mort. Jo el vaig voler present nu a l'escenari. Se suposa que en aquell moment, mentre el pare fa el seu llarg monòleg per assumir no conscientment el dol del fill, li estan fent una autòpsia. Jo el volia present nu per moltes raons. Una per versemblança: l'autòpsia no te la faran vestit. Però com us deia, en teatre, una forma dalt d'un escenari no és només una forma, sinó el potencial simbòlic, poètic que té i la destresa de com es juga per ressignificar-la. De mica en mica, aquest fill nu en escena s'anirà vestint del que és. Es posarà primer unes delicades calcetes i unes sabates d'agulla i finalment, al tram final d'espectacle, una perruca i un vestit vermell cenyit marcant un paquet que tots ens sabem de memòria. Aquest acte de vestir-se «de prostituta» fa que no només ens emocionem pel que significa en aquell moment de l'espectacle per la informació que se'ns ha anat donant, sinó perquè el personatge es revela com vol ser, troba la seva forma per ser lliure i viure desinhibitament

i també és en aquell instant que el pare entén el seu fill i l'accepta, com mai abans ho havia fet, però malauradament ja és massa tard, ja que el fill haurà optat per suïcidar-se. És una autèntica bufetada de realitat, aquest moment tant dins l'escena com fora, perquè el públic ha comprès que aquelles calcetes que han fet de jaç a una polla són molt més que quelcom pornogràfic o eròtic fora de context, ja que revelen una veritat íntima molt més elaborada i que ells han omplert de significat. Han entès el significat d'aquella forma. Ara sí, tots plegats podem iniciar el dol, que és del que tracta la peça. Això és possible gràcies a la confiança amb un quart espectador. És possible gràcies a la confiança amb el públic fissió. Gràcies a confiar que el públic pot i ha de ser participatiu des d'aquest punt de vista, ha de ser actiu, en diferents nivells de lectura si convé, per tal de no excloure a ningú. No té res a veure amb intel·lectualitzar, sinó que es tracta de generar capacitat de joc, de fer que el públic es faci pròpia l'experiència de la trobada, que sigui seva, que sigui única.

Amb el temps, m'he adonat que això és més probable que passi quan les obres no depenen únicament de l'argument. Crec molt en aquell teatre de text on l'argument no és el fet únic de la peça sinó la xarxa que sostindrà quelcom més elaborat i que es revela en escena mitjançant mecanismes emocionals que van més enllà d'atrapar l'espectador amagant-li informació o enganyant-lo amb trucs d'ofici a l'hora de transmetre-l'hi. Són les peces que m'atrauen més. Aquelles on l'autor, ja en l'escriptura, pensa en moltes possibilitats escèniques de receptors i creadors. En aquest camp per a mi la *queen* indiscutible és, tothom dempeus (*everybody rise*), Caryl Churchill, una autora absolutament de referència, compromesa amb el seu temps, tant en contingut com en forma i especialment en ús i usos del llenguatge. És infinita. D'ella he tingut el plaer de dirigir-ne tres peces *Lluny*, *Una còpia* i *Set nenes jueves* i traduir aquestes tres obres com també *Amor i informació*. D'aquesta autora hi ha llibres a manta i infinitat d'estudis

acadèmics que analitzen les seves peces, des del punt de vista formal, lingüístic, polític, feminista... És aquest el buit que s'ha d'anar omplint des de la recerca universitària que us comentava abans, en el nostre teatre — com els anglesos fan amb el seu—, perquè ens ajudareu infinit als creadors a agafar consciència dels bons materials textuais, els que permeten estudis polièdrics, i estimulareu el públic a discernir millor el gra de la palla. Ens ajudareu a qüestionar-nos i a aprofundir. A arrelar la nostra tradició en el nostre territori. A crear identitat col·lectiva en aquest món globalitzat tant homogeneïtzant.

És tan agraït llegir tot el que s'ha escrit de Lorca si vols dirigir *El público*, en canvi és tan trist veure com de Sagarra (i dic un autor molt popular i amb solvència contrastada) no tenim ni una biografia en condicions, amb l'afegit d'un fill que s'ha dedicat i es dedica més aviat a embolicar la troca. Amb això vinc a dir que hi ha un camp no erm, però sí poc treballat que pot donar uns fruits meravellosos.

Tornem a Anglaterra, recentment he traduït dues obres de la Sarah Kane, *L'amor de Fedra* i *Purificats*, no cal que us digui la quantitat de material que es pot trobar d'aquesta extraordinària autora. Algú pot dir: «Sí, però per la seva tràgica i morbosa biografia i per pertànyer al que es va anomenar *In-your-face theatre* resulta molt atractiva». Segur que només és per això? Evidentment que no. Fixem-nos en Debbie Tucker Green, de qui he traduït *Maria lapidada*. Doncs d'aquesta autora, he tingut accés a estudis molt interessants sobre la seva obra, que m'han ajudat molt i molt a entendre-la des de punts de vista que jo no hi hauria arribat per a mi mateix. Qualsevol estudi que es faci sobre la nostra autoria, doncs, serà benvingudíssim i més que necessari. Us esperono a fer-ho.

Per cert, fixeu-vos que us he citat només dramaturgues, no pel fet de ser dones, sinó perquè són boníssimes. Per tant, amigues, totes: a les

autores se les reivindica, deixeu-m'ho dir, muntant-les, llegint-les, referenciant-les... no exigint que els altres ho facin.

Bé, disculpeu-me, me n'he anat molt lluny i el temps passa. Com que ja m'estic dispersant en excés deixeu-me anar acabant. I ho faig amb una obra que conté tot el que he dit, que ho aglutina tot i ho porta a cims estratosfèrics. Us parlo de la primera obra de teatre que vaig dirigir, com no podria ser d'altra manera, acabo amb *El público* de Federico García Lorca. Una obra que ell escriu el 1930, però que ja veu que serà per molts motius irrepresentable en el seu temps.

*El público* comença amb un director en crisi creativa i en crisi emocional. No sap quin teatre fer i no s'atreveix a viure obertament la seva homosexualitat. Les dues coses les viu amb absoluta angoixa però alhora amb la necessitat del compromís d'afrontar-les. Lorca, ell mateix en crisi creativa i personal, escriu aquest diàleg del director amb el seu criat a l'inici de l'obra:

CRIADO: Señor.

DIRECTOR: ¿Qué?

CRIADO: Ahí está el público.

DIRECTOR: Que pase.

Aquest «Que pase», pels que fem teatre, em sembla aterridor. Em sembla la incertesa total, el més absolut abisme. És l'instant de la pretrobada. Allò que es desitja i es tem alhora. El salt al buit. La necessitat i el dolor. El plaer i el temor de la confrontació, precisament perquè pot fer fallida, perquè pot no esclatar. Pot fer figa. Lorca fa entrar, acte seguit, quatre cavalls i quatre amics que li reclamen al director que no faci un teatre convencional per agradar, sinó un teatre fet des de les entranyes,

profèticament diu: «Para que se sepa la verdad de las sepulturas». Un teatre que anomenarà *bajo la arena*. Més endavant, cagat de por el director dirà:

DIRECTOR: Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

Aquest fragment conté l'obra, descriu un dolor personal terrible i el xoc amb la seva societat, expressa la necessitat, però, d'avançar i que hi hagi un públic adult i necessari que faci de la trobada espai de present i, sobretot, de futur. I tot dit, com afirma ell, «con tremenda lógica poética».

Tot i les pors, el director s'atreveix a fer aquest nou teatre. S'hi entrega. I veurem una obra de teatre dins d'una obra de teatre plena de referències a la tradició. I no només hi aboca quin tipus de teatre cal fer, sinó que s'atreveix a tensar continguts, ja que *El público* parla, sí de desig i d'amor, però no només hi apareix obertament l'homosexualitat o l'amor romàntic, sinó que també amb lògica poètica, recordem-ho, parla de pansexualitat, masoquisme, sadisme i fins i tot, segons com, zoofília i necrofilia. Va molt enllà, Lorca. Tant que el públic de la seva pròpia ficció no ho pot tolerar, no entén la seva poètica i acabarà assassinant revolucionàriament els intèrprets d'aquest teatre *bajo la arena*. El director aconseguirà escapar de la revolució. Al darrer acte dialogarà amb el seu màxim oponent: el prestidigitador, representant del *teatro al aire libre*, del teatre banal i també personatge que simbolitza la mort, la més absoluta, la



que no permet germinar res de bo. L'obra acabarà com no podia ser d'altra manera, amb la mort, per congelació, del protagonista: tota societat per avançar necessita els seus màrtirs, algú que es sacrifiqui. Les darreres frases de l'obra són una doble repetició del diàleg inicial.

CRIADO: Señor.

DIRECTOR: ¿Qué?

CRIADO: Ahí está el público.

DIRECTOR: Que pase.

I encara en *off*, sentim després que morin tots dos personatges:

CRIADO: Señor.

DIRECTOR: ¿Qué?

CRIADO: El público.

DIRECTOR: ¿Todavía?

No, menteixo. Aquest *todavía*, aquest *encara* me l'he inventat jo, ell diu: «Que pase»... Però ho he trobat oportú per cloure la xerrada.

Moltes gràcies.

