

La Barcelona de ficció (report)

Eva Comas

L'entrada del Gran Canal de Venècia és un quadre fascinant i enorme que es conserva al Museu del Louvre de París. L'obra té la virtut d'haver deixat en les retines universals una imatge clara i permanent de la ciutat més decadent i alhora més sublim del món. Seria fàcil concloure que el seu autor, Canaletto, va copiar amb fidelitat l'essència de Venècia, però diuen els entesos en pintura del segle XVIII que, amb els seus quadres, no va copiar la ciutat, sinó que se la va inventar. Canaletto reinventa la llum, els canals i les gòndoles, les places i els palaus, i crea una ciutat nova, una ciutat que abans no existia.

¿Qui construeix una ciutat, l'arquitecte, l'urbanista i el polític que dissenyen sobre un plànol, o l'artista que, ja sigui amb un pinzell o amb un teclat d'ordinador, dóna vida als personatges urbans? ¿Quina ciutat s'inventen els creadors? Aquestes són les preguntes que hi ha al darrere de l'encontre «Barcelona / Ficcions lliures» que es va fer a mitjan maig a la Sala Beckett i que va comptar amb l'escriptor Màrius Serra com a moderador. En l'encontre, vint-i-quatre narradors, dramaturgs i guionistes joves van preguntar-se, en una primera part, per la imatge de Barcelona que recreen en les seves ficcions. En una segona part, la trobada també va servir per reflexionar sobre la llibertat creativa en cadascuna d'aquestes disciplines a l'hora d'escriure ficció.

L'acció té lloc a Barcelona

La ciutat interrompuda (Proa, 2001) de Julià Guillamón, un llibre que explora la Barcelona recreada pels narradors, va ser un dels punts de partida de l'encontre. Per un dels organitzadors de l'acte, l'escriptor Esteve

Miralles, autor entre altres obres de la novel·la *Núvols com* (Proa, 2001), *La ciutat interrompuda* constata precisament «un divorci entre la ciutat del poder, dels polítics, la ciutat dels urbanistes i arquitectes, i la ciutat de la ficció, dels escriptors. La dels narradors és una ciutat més bruta, però també més carregada de memòria de passat i de sentit». L'altre punt de partida de l'encontre va ser el cicle «L'acció té lloc a Barcelona», un cicle de representacions teatrals que es fa aquesta temporada a la Sala Beckett, la voluntat del qual és «referenciar la ciutat de Barcelona a l'escenari», segons afirma el director de la Sala, Toni Casares.

Després de molt temps oferint un teatre autoreferencial i en el qual les històries no passaven en cap lloc concret, la Sala Beckett va apostar aquest any per dedicar les seves produccions a intentar referenciar la ciutat amb obres d'Albert Mestres, Pau Miró, Enric Casasses i Lluïsa Cunillé. Segons explica Toni Casares, aquesta idea va comportar alguns resultats sorprenents. Per exemple, Lluïsa Cunillé, «una de les autores a qui més s'havia acusat de fer un teatre desubicat, mancat de referències explícites», va construir un text ple de referències a la ciutat de Barcelona, i la crítica i el públic van considerar que Cunillé havia aconseguit un canvi radical en el seu estil. Per Casares, la dramaturgia no ha canviat gairebé gens, però s'ha servit d'un truc que permet a l'espectador tenir «la sensació que parla molt més d'ell i que l'està atrapant més».

Tot i aquesta defensa de la representació de la ciutat, el dramaturg Sergi Belbel reivindica la tendència de no situar l'acció en llocs amb nom i cognom: «A cap de les meves obres surt la paraula Barcelona, ni Lleida, ni Girona, ni els meus personatges tenen nom ni cognoms.» Autor de textos teatrals com *El temps de Planck* (1999), *La sang* (1998) o *Sóc lletja* (1997), Belbel explica que al final del segle XIX el cinema va usurpar al teatre la representació realista, cosa que comportà als autors del segle XX la dificultat d'enfrontar-se al realisme a l'escenari. Per Belbel, aquesta crisi queda superada amb la dramaturgia de Samuel Beckett, que redueix d'una manera dràstica tota referència a la realitat. Inlluït per aquesta manera

d'explicar les històries dalt de l'escenari, Belbel reconeix que en la seva última obra (*Forasters*), tot i que passa a Barcelona, no s'ha atrevit a utilitzar el nom de la ciutat.

Una explicació per a aquesta necessitat de no referenciar l'acció es pot trobar, segons l'escriptor de teatre Carles Batlle, en un problema d'autoodi. L'autor d'obres teatrals com ara *Combat* (1995-98), *Suite* (1999) o *Temptació* (2004) creu que, «després de la mort de Franco, teníem la sensació que teatralment érem a la prehistòria i que havíem d'anar cap a alguna cosa més universal». És per això que els autors de teatre són reticents a la utilització de marques locals, de referències a la realitat més pròxima, ja que alguns han vist en aquest localisme un signe de poca modernitat.

L'escriptora Empar Moliner, que recentment ha publicat el llibre de contes *T'estimo si he begut* (Quaderns Crema, 2004), considera que la ficció no ha d'estar per tantes manies i que no hi ha d'haver cap problema a l'hora de fer servir en teatre el nom de Barcelona. Moliner posa com a exemple el còmic i diu que per ella una de les millors representacions de la capital catalana és una història de còmic titulada *El cuarto poder*, que es pot llegir al *Vibora* i en la qual es representa un quiosc de la Rambla. En una línia similar, el guionista de televisió i autor de *Temps de silenci*, Enric Gomà, subratlla que en la ficció televisiva a Catalunya «es juga molt fort la carta del realisme i és molt difícil defugir-la», perquè s'ha demostrat que la combinació de «melodrama i proximitat» connecta molt bé amb un cert públic; per tant, creu que és un espai que cal no abandonar.

La ciutat a través de la llengua dels seus personatges

«La ciutat només es pot descriure a través de la llengua dels personatges.» L'escriptor i periodista Pau Vidal diu que l'essència d'un lloc es concentra en la manera de parlar de la seva gent i, per tant, qualsevol de les seves representacions en ficció ha de recollir la parla dels seus habitants: «Una ciutat s'ha de reconèixer sense que calgui esmentar el seu nom, s'ha de

reconèixer per la manera com parlen el narrador i els personatges.» Per això, segons afirma, si els personatges d'una història s'expressen en una llengua estàndard només s'obté una ciutat invisible. Per explicar-ho, Vidal va posar com a exemple *Homeless* (Empúries, 2003), la seva última novel·la, situada al barri del Raval, en la qual la llengua dels personatges no es podia cenyir a la normativa: «El corrector va deixar els fulls vermells de dalt a baix perquè els personatges parlen una mena de xava, alguns parlen mig en castellà». Igual que Vidal, Vicenç Pagès, l'escriptor que darrerament ha publicat *La felicitat no és completa* (Edicions 62, 2003), també assenyala que «dins de l'escenari hi ha una part molt important que és la llengua» i que, per tant, en les seves narracions intenta reproduir la parla de la gent dels llocs sobre els quals escriu.

Contràriament, hi ha qui creu que l'art no té per missió retratar la realitat, sinó més aviat retratar-se a si mateix i, per tant, no és necessari reproduir la manera de parlar de la gent d'una ciutat. Aquest és el cas del poeta, novel·lista i dramaturg Albert Mestres, autor d'obres com ara *Dramàtic* (2002), que darrerament ha adaptat per al teatre *Informe per a una acadèmia*, de Kafka. Mestres comparteix la idea de Pau Vidal que els personatges han de tenir cadascun el seu registre lingüístic, però creu que aquest és «un enfocament ingenu». Per Mestres, és tan legítim voler fer parlar un personatge «tal com parla aquella senyora de davant del cine», com fer tot el contrari. En teatre, el dramaturg Carles Batlle tampoc està a favor de reproduir d'una manera fidel l'oralitat: «A dalt de l'escenari els personatges no han de parlar com parlen a la realitat, perquè l'escenari subratlla; perquè sigui versemblant, la llengua ha d'estar elaborada».

Alguns autors de ficció detecten alguns problemes en l'ús del català. Per exemple, Manel Zabala, que ha situat la seva narració *Massa cafè* (DVD, 2002) a la ciutat de Santa Coloma de Gramenet, explica: «Els meus personatges parlen castellà, però el llibre està escrit en català.» Per la seva banda, el dramaturg Manel Veiga, que ben aviat estrenarà *16.000 pessetes* al TNC, fa temps va portar a l'escenari una obra teatral ambientada al



Somorrostro (*Jar*, 1991), un barri d'immigrants gitanos on els personatges parlaven castellà. Això li va suposar problemes a l'hora de rebre subvencions, tot i que, com ell mateix assenyala, l'obra «parlés d'una realitat catalana molt concreta».

Després d'aquest debat sobre l'ús de la llengua catalana en la ficció, el guionista Enric Gomà mostra la seva perplexitat amb contundència: «Els catalans tenim sempre el problema de si la llengua reflecteix bé la llengua del carrer o no. En castellà hi ha escriptors —Mendoza, Marsé, Vázquez Montalbán, Ruiz Zafón— que han escrit novel·les que intentaven reproduir realitats catalanes només en castellà.»

La representació de la ciutat segons el cost de producció

Els guionistes tant de cinema com de televisió constaten una diferència en la recreació de l'escenari de l'acció amb altres disciplines com la narrativa i l'escriptura teatral. Segons els guionistes, la recreació de l'espai es veu sotmesa a les necessitats de producció. Per exemple, Lluís Arcarazo, exresponsable del guió de la sèrie de TV3 *El cor de la ciutat*, va explicar que al començament la història de la sèrie no estava ambientada a Sant Andreu, sinó en un sector més mestís i cèntric, com el barri de la Rivera o el Raval. Ara bé, segons indica, aquesta ubicació va resultar impossible per necessitats de producció: «La primera Bíblia d'*El cor de la ciutat* es diu *Raval*, però quan arriba el projecte a les mans de la televisió es produeix un canvi substancial perquè es considera que no es pot anar a gravar al centre de Barcelona.»

En el cas del cinema, el guionista de *Darkness* (2001) i autor de l'adaptació cinematogràfica de l'obra *Palabras encadenadas* (2002), Fernando de Felipe, també observa una supeditació del guió a les necessitats de la indústria, quan diu que «el cine de gènere actual vol un tipus de trama i de personatges exportables, universals i indefinits, i que, per tant, no estiguin vinculats a un entorn concret». De Felipe explica que *Darkness* va començar com una història en una Barcelona absolutament real, però que «va acabar convertida en una pel·lícula nord-americana rodada a Barcelona, en la qual Barcelona no existeix».

La ciutat versemblant

La insistència en la recreació versemblant de la ciutat va centrar bona part de la primera sessió de l'encontre «Barcelona / Ficcions lliures». L'escriptor Vicenç Pagès afirma que tindria molts problemes per situar una obra a Brooklyn, perquè no hi ha estat mai i no sap com parla la gent. Segons diu, li és molt difícil situar una novel·la en un lloc on no ha viscut i on no sap com parla la gent: «Només puc situar una història en un lloc on he viscut i on no visc actualment. Per això tinc força problemes amb les novel·les ambientades en altres èpoques històriques.» En aquest sentit, va posar com a exemple una obra en la qual Goethe, com a personatge, assisteix a l'excavació que permet el descobriment de l'estàtua de la Victòria de Samotràcia, situació en cap cas creïble perquè aquesta estàtua de l'època hel·lenística es va descobrir després de la mort de Goethe.

Contràriament, l'autora de diverses obres teatrals, com per exemple *La dona i el detectiu* (2001), i guionista de *sit-coms* per a TV3, Mercè Sarrias, pensa que la versemblança i el realisme no són excessivament importants —«de fet, el realisme no existeix»—. Per Sarrias, el que és valuós és la veritat de les històries que s'expliquen, per això es mostra convençuda que cada creador ha de retratar la ciutat que a ell l'interessi, amb independència de si és una representació utilitzada per atraure el turisme o no.

En canvi, Vicenç Pagès sí que fa diferències a l'hora de triar la part de la ciutat que ha de representar. Per exemple, segons diu, «el Raval està molt cremat, és molt difícil dir alguna cosa nova sobre aquest barri de Barcelona. Sarrià o les Tres Torres, en canvi, estan força desaprofitats.» Per Pagès, l'interessant és retratar escenaris nous o dir coses noves sobre aquests llocs.

Aquesta necessitat de fer versemblant l'escenari sobre el qual es narra també pot fer avortar una novel·la, segons va indicar l'escriptor Màrius Serra. L'autor de *De com s'escriu una novel·la* (Empúries, 2004) va explicar que aquest llibre «és la crònica d'un fracàs d'una novel·la de ficció que feia als anys noranta, ambientada en un espai que coneixia, Nou Barris, i que comportava uns coneixements tècnics sobre el vidre que no tenia». Per Serra, el fracàs s'explica per l'exhaustiu procés de documentació, ja que «vaig començar a visitar tallers en els quals es treballa el vidre i allò va ser el que em va fer abandonar-la.»

¿Responsabilitat en la representació?

«¿Tenim alguna responsabilitat en la reinvençió i, per tant, en la transformació de la nostra societat, ciutat, o creieu que com a escriptors no en tenim cap ni hem de donar-hi voltes?» Aquesta era la pregunta llançada als assistents per part de l'escriptor Esteve Miralles. En aquest sentit, el guionista de televisió Lluís Arcarazo va indicar que amb *El cor de la ciutat* es pretén aportar algun element de crítica sobre la vida de la ciutat. Segons afirma, «a les primeres temporades vam mirar de treure tots els elements melodramàtics típics de la telenovel·la, com ara l'incest, l'assassinat o els dubtes sobre la paternitat, per centrar-nos en problemes i conflictes com la precarietat laboral, l'habitatge, les relacions entre les persones.» Arcarazo diu que el guionista televisiu és «l'esglaó menys noble de la dramaturgia», però que tot i així les seves històries arriben a un major nombre de població i per aquesta raó es pot considerar que «sí que tenim molta incidència sobre la gent.»

Pel que fa als novel·listes i autors de contes, Pau Vidal assenyala que l'escriptor no es planteja cap responsabilitat social. El fet que els receptors de les obres no siguin tants com els de les pel·lícules o les sèries de televisió proporciona molta més llibertat creativa. «Si ho mesurèssim en termes de recepció, d'influència, ens podríem posar a riure directament», afegeix Vidal, que creu que l'única responsabilitat amb la qual escriu un novel·lista és amb la Història, en majúscules.

La Barcelona de postal

Amb importants ingressos provinents del turisme, Barcelona és una ciutat que ha disposat de grans campanyes institucionals per oferir una imatge lligada a l'oci, la diversió i el benestar. És la Barcelona dels Jocs i la del postolimpisme, una imatge de Barcelona que, per l'exeditor Bernat Puigtobella, no és real: «La Barcelona de què parlem no es pot basar en un discurs auto-complaent; no tindria cap sentit alimentar amb el que escrivim aquesta imatge de Barcelona guapa.» Per Puigtobella, Barcelona hauria de tenir un narrador al qual s'associés la seva imatge. «Encara no hi ha una obra d'un escriptor que hagi aconseguit el que va aconseguir Pessoa amb Lisboa», conclou Puigtobella, que considera que qualsevol obra sobre Barcelona «sembla condemnada a ser un producte per al turisme». En el mateix sentit, Carles Miró, autor de la novel·la *La germana gran* (2000), diu: «Posar Barcelona és que et surti la postal. Et surt la Beth cantant a la Sagrada Família.»

Davant d'aquestes afirmacions, el poeta Jaume Subirana, autor d'*En altres coses* (2002), no pot amagar el seu desacord: «No estic convençut que la imatge oficial de Barcelona sigui només una imatge tòpica, ni estic d'acord que Barcelona sigui només un parc temàtic per a turistes, com s'està posant de moda dir ara.» A la rèplica de Subirana, Belbel afegeix que, després d'haver viatjat darrerament per Europa, constata que el món teatral europeu està fascinat amb la capital catalana: «Dius Barcelona i sembla que diguis el paradís.» Belbel afegeix que està convençut que no es tracta de cap moda, sinó que a l'exterior «Barcelona és vista com una ciutat model, com una ciutat ideal.»

La llibertat creativa o els esclavatges de la ficció

A part de ser un pleonasme, el concepte *llibertat creativa* és tan ampli que pot encabir múltiples significats. Per això segurament seria apropiat capgirar-lo i no parlar tant de llibertat creativa com d'esclavatges, de servilismes, de les imposicions o autoimposicions que comporta l'exercici d'escriure. De fet, la segona part de l'encontre «Barcelona / Ficcions lliures» va servir per analitzar quines són les limitacions de l'ofici d'escriure: des de la voluntat d'agradar i la comercialitat fins a les condicions de producció, passant per la necessitat de seduir. Els vint-i-quatre autors van anar explicant, des de l'experiència pròpia, de què se senten esclaus.

La voluntat d'agradar i la comercialitat

Autor d'obres teatrals com *Dakota* (1995) i el musical *Gaudí* (2003), el dramaturg i guionista Jordi Galceran està convençut que, a diferència del que passa als països anglosaxons, la cultura europea està excessivament deslligada del comerç i considera que el teatre hauria de tenir «una mica més de voluntat d'agradar». Galceran critica el menyspreu que bona part del món cultural sent pel comerç i l'odi cap a la pròpia ciutat. Per això troba a faltar més pel·lícules com *A la ciutat*, de Cesc Gay, un film que, segons ell, «ensenya una Barcelona molt maca, una Barcelona on poden passar històries atractives». En aquest sentit, li dona tota la raó el guionista Lluís Arcarazo, que sempre que es disposa a començar algun projecte cinematogràfic parteix d'aquesta premissa: «Farem una pel·lícula que agradi.»

Ara bé, potser no es pot definir la comercialitat d'una ficció abans de concebre-la. Així ho creu Toni Casares, segons el qual «tothom escriu amb voluntat d'agradar i la comercialitat no és una cosa prèvia a l'acte de la creació». Per ell, «definir una cosa com a comercial només es pot fer *a posteriori*: si es ven és comercial, i si no es ven, no ho és». Casares constata, a més, que sembla que la comercialitat interessa més als escriptors de teatre, cinema i televisió que no pas als narradors. Segons ell, el con-

tacte directe amb l'espectador, amb l'aplaudiment, podria ser un motiu pel qual els guionistes i dramaturgs necessiten tenir més en compte la resposta de l'espectador.

Definir la comercialitat d'una obra, la seva capacitat per agradar al públic, és un problema complex, i ho és perquè no existeix un tipus únic de públic. És en aquest sentit que Gemma Rodríguez, autora de l'obra teatral *T'estimaré infinitt* (2004), apunta la necessitat de saber a quin públic es dirigeix. Per això, matisa dient el següent: «El problema no és que vulguem agradar, tots volem agradar. Jo crec que el tema és més a qui volem agradar.» Segons diu, la primera persona a qui sincerament l'interessa agradar és al programador, però constata una dificultat a l'hora d'identificar el seu públic: «Jo no sé on és el meu públic. Tinc la sensació que hi ha una barrera entre l'autor i el seu públic, formada per moltes persones.» Segons explica, un autor de teatre no es pot guiar només pel que diu la crítica, ni pel que diu el públic el dia de l'estrena, ni pel que diuen els amics i la família i, per tant, és difícil saber si l'obra ha arribat a agradar als espectadors.

En ocasions es menysté la voluntat d'un creador de perseguir la comercialitat. Un tòpic recurrent afirma que l'art no es pot sotmetre als diners. Tan contundent com sempre, el guionista Enric Gomà desmenteix aquest tòpic i afirma que la motivació de guanyar diners amb novel·la, amb audiovisual i amb cinema és lloable. Segons ell, «els diners sembla que ens embrutin, però a mi m'agraden molt». I segons confessa en to de broma, està intentant fer una comèdia juntament amb Jordi Galceran i Lluís Arcarazo «per forrar-nos».

Contra la recepta

Per alguns dels creadors de ficció reunits a l'encontre, el problema de la comercialitat és que de vegades es converteix en una idea fixa i desencadena un seguit d'imposicions en forma de recepta que no tenen res a veure amb la creació, sinó amb el màrqueting. Sergi Belbel diu que «recepta

i resultat artístic no van lligats». Belbel diu que en cinema i en televisió sovint els productors «et venen una recepta perquè allò és el que triomfa», però si s'analitzen bé els models en els quals es basen per a aquesta recepta, «veus que són gent que ha passat de les receptes, que han passat de totes les regles». Segons Belbel, hi ha molta diferència entre l'escriptura teatral, en la qual si hi ha alguna imposició és l'autoimposició, i l'escriptura per a televisió, «on bàsicament es funciona amb receptes». I conclou amb contundència dient: «El creador és arrogant per naturalesa i crec que hem de reivindicar una certa arrogància.»

En el camp cinematogràfic, el guionista Fernando de Felipe coincideix amb algunes de les apreciacions de Belbel, i afirma que s'estan imposant uns models d'anàlisi dels guions «malinterpretats i que no s'ajusten als sistemes de producció d'aquí». De Felipe explica, alarmat, que ha arribat a veure un guió seu transformat en un formatge de percentatges que pretenia mesurar la tensió narrativa. Segons diu, són esquemes reduccionistes que intenten buscar l'èxit amb fórmules com ara l'exigència del final feliç. Per això conclou desesperançat: «Als meus alumnes de la universitat els dic que si volen fer una obra personal, sense pressions, que es facin novel·listes i que s'oblidin de fer guions de cinema.»

Les necessitats de la producció

Sovint algunes d'aquestes receptes cinematogràfiques i televisives vénen imposades per les necessitats de producció. Ara bé, per alguns dels creadors de ficció de l'encontre, els sistemes de producció de la indústria catalana no són prou madurs. Aquest és el cas de la dramaturga i guionista Mercè Sarrrias, per qui «ens estem enfrontant a un procés de creació absolutament distorsionat, amb becaris que analitzen guions, amb executius que es pensen que en saben molt». Segons ella, el problema es pot resumir dient que no es treballa professionalment. I confirma les paraules de Sarrrias Lluís Arcarazo, que rebla el clau dient que tant ell com Fernando de Felipe han tingut com a lectors de guions alumnes seus en pràctiques.

En el mateix sentit de Sarrias, el narrador i dramaturg Esteve Miralles afirma que la indústria de ficció audiovisual catalana està vivint un procés no completat de professionalització, i que, per tant, els límits no es troben tant en el procés d'escriptura com en la immaduresa de les condicions de producció.

En el camp teatral, el dramaturg Josep Pere Peyró, que ha escrit obres com ara *Quan els paisatges de Cartier-Bresson* (1996) i que ha estrenat fa poc *Les portes del cel* (2004), explica que per ell les condicions de la producció també suposaven inconvenients, i que per això va decidir crear una companyia teatral, La Invenció, que «busca llocs amb sistemes de treball i de producció molt diferents als que tenim aquí». Aquesta companyia ha col·laborat amb altres companyies del Marroc, de Mallorca i de la ciutat argentina de Córdoba, llocs on els sistemes de producció permeten, per exemple, l'existència de companyies estables, a diferència del que passa a Barcelona i Madrid. A més, segons Peyró, el resultat de l'experiència és molt satisfactori perquè possibilita un enriquiment cultural.

La llibertat creativa en cada disciplina

Atès que hi ha tanta diferència entre el sistema de producció del cinema i la televisió i el del teatre o el de la narrativa, pot semblar que cadascuna d'aquestes disciplines té més o menys servilismes, i per tant més o menys llibertat. Així ho constatava l'escriptor Vicenç Pagès. «Em sembla —afirma Pagès— que de mica en mica va sortint un mapa: d'una banda hi hauria el guionista, a qui pràcticament diuen el que ha de fer, i a l'altra banda hi hauria l'escriptor pur, que està sol a casa, que fa el que li dóna la gana, i enmig hi hauria el dramaturg, que pacta una mica però no tant». Però un cop dit això, Pagès insisteix a subratllar que es tracta d'un «mapa fals», ja que també hi ha escriptors que pacten i que reben ordres, i molts transvasaments d'una disciplina a una altra. Malgrat això, sí que hi ha autors que consideren que hi ha més llibertat de creació en una disciplina que en una altra. Per exemple, Lluís Arcarazo diu que té més llibertat a l'hora de fer

televisió que no pas cinema, i Jaume Subirana afirma que en el seu àmbit de creació, el de la poesia, «la llibertat és total», segurament perquè, segons creu, «hi ha la màxima distància de la comercialitat».

Tot i així, els límits de la creació no es troben tant en les exigències de producció de cada disciplina com en l'habilitat de cada creador. Així ho creu Enric Gomà, que sentència: «El problema és una incapacitat narrativa, tant de novel·listes com de guionistes audiovisuals.» Segons la seva opinió, falten arguments de ficció complexos i ben travats.

La seducció

L'esclavatge principal al qual s'ha de sotmetre la creació no és, per Belbel, ni la producció ni els límits de cada disciplina. Per Belbel, l'esclavatge principal d'un creador és la seducció: «Creem per seduir. Si no, ¿per què ens fiquem aquí dins? Quan un autor de teatre es proposa seduir, sap que si sedueix uns determinats actors, autòmicament el productor dirà: “Ostres, ¿tu has seduït tal actor?”».

Toni Casares hi està absolutament d'acord, i diu que, per ell, la veritat d'una obra resideix en la seva capacitat per seduir-lo. És més, afirma: «Si com a productor de teatre a mi em ve un director seduït per un text, jo tinc unes garanties brutals que aquell text funcionarà.»

Molts dels narradors reunits a l'encontre també coincideixen amb aquesta idea, però alguns afirmen que hi ha autors de narrativa que han aconseguit fer-se un lloc en el món de la indústria editorial sense seduir. Per exemple, l'exeditor Bernat Puigtobella explica que hi ha escriptors que han aconseguit fer una carrera amb set o vuit títols publicats només pel fet d'haver guanyat premis literaris, però que, malgrat això, «no han aconseguit seduir mai ningú». Per ell, això vol dir que «no demostra res, haver publicat vuit novel·les». En aquesta mateixa línia, Jaume Subirana creu que el sistema «estrambòtic» de premis literaris de Catalunya afafeix aquestes distorsions.

Finalment, però, no tothom està d'acord amb la idea que s'escriu únicament per seduir. Per Peyró, dir que escrivim per a seduir és apartar altres impulsos possibles: «Hi ha creadors que no creen per seduir, hi ha creadors que creen per sobreviure. Hi ha qui escriu per no caure en la bogeria, com a teràpia.»

¿Escriure per canviar el món?

Una pregunta de la dramaturga Beth Escudé, autora d'*El color del gos quan fuig* (2000) i *Les nenes mortes no creixen* (2001), va suscitar la controvèrsia. La pregunta era la següent: «¿És compatible anar a buscar la seducció i intentar canviar les coses?»

L'escriptor Manel Zabala va ser contundent i va dir que només a través de la sàtira es pot provar de canviar alguna cosa. En la seva resposta sentenciava: «Jo crec que intentar canviar les coses és impossible. Els governants governen i els escriptors escriuen. El que sí que pots fer, per exemple, és ridiculitzar una persona. »

En canvi, tot i admetre que l'escriptura no canvia les coses, l'autora de l'obra teatral *L'aparador* (2003), Victoria Szpunberg, afirmava: «Crec que el creador, a l'hora d'escriure, ha de tenir una total ingenuïtat i pensar que això sí podrà canviar. Si tu parteixes d'aquest cinisme, que la creació no pot canviar res, el que escrius perdrà tota espontaneïtat i ingenuïtat.»

Finalment, l'escriptor Toni Sala va puntualitzar que, de fet, ja es canvia el món en el mateix acte de la lectura, perquè l'escriptor està robant temps al seu lector: «Des del moment que et dediques a escriure alguna cosa, ja t'està canviant l'espai de temps.» L'autor d'obres com *Petita crònica d'un professor a secundària* (Edicions 62, 2001) i *Goril·la blanc, memòries d'en Floquet de neu* (Edicions 62, 2003) creu que el temps del lector és molt valuós, i que «llegir alguna cosa en lloc de llegir Shakespeare és perdre el temps». [•]