

le lo que está escrito. Marius carece de armas, es cierto, pero confiesa un secreto: procura escribir sus obras de manera tal que una única pieza sacada de su lugar, una única réplica que sea desechada, un solo personaje que mute en otra cosa, hagan caer estrepitosamente la totalidad de la construcción. Y aplaste a los culpables.

Oficio de riesgo, el de alemán.

Puja de inteligencias en un paisaje intelectual siempre cambiante (de izquierda a derecha, claro, como la lectura del japonés, o me temo que la de casi toda Europa), donde la propia velocidad del fenómeno teatral se ampara bajo el manto siempre vago de una supuesta posmodernidad europea sin certezas, y que nadie entiende ni define. Un país extraño y formidable. Los teatros estatales (que —a diferencia de otros países— en Alemania siguen a la cabeza de la identidad general del teatro) *negocian* con los públicos en función de lo que éstos, tenaces pagadores de impuestos, esperan, tanto de sus salas como de sus instituciones, por ejemplo, del Deutsche Bahn.⁴ Puntualidad, eficacia, modernidad, qué sé yo qué esperan. A mis enturbiados ojos argentinos, este pacto, esta suerte de exacerbación del sistema representativo en general es tan feroz como sensato. Pero cuidado: de la misma manera que es sensato, y —al parecer del periódico— de interés público, cuestionar si los gatos *realmente* hablan. ¡Horror, Alemania! Tal vez sólo maúllen, en su vida de cómodos gatos, procurando apenas así conseguir pareja, comida, o pequeñas cosas que los gatos necesitan, como ovillos de lana, mimos o ratoncitos. Y los alemanes hayan creído en vano, durante un tiempo, que atrás de tanto maullido había algo grande e innumerable. Abrir los ojos es otra cosa. Marius lo sabe bien. Y sus obras también lo saben. Abrir los ojos es, a veces, sencillamente escuchar maullar los gatos y fascinarse extraño, y por primera vez, ante la falta de propósito lingüístico que se agazapa detrás de tan domésticos felinos.

⁴ El ferrocarril alemán.

Elogi de la gorra de cop

Xavier Albertí

Ja no és cap notícia que l'escriptura dramàtica contemporània disposa ara mateix d'una certa bona salut en els teatres occidentals, després que alguns significats clarividents n'anunciessin la defunció. Defunció que per altra part no s'hauria pogut evitar si s'hagués acomplert el veredict de aquells clarividents que creien —pobres il·lusos— que la cultura arribaria a ser defensada, consumida i practicada per ingents quantitats de les llavors anomenades classes obres, i que la seva producció només podia ser participativa i popular. Per a ells —significats clarividents militants—, el teatre havia de ser acció i ritualisme, s'havia de trencar definitivament amb una tradició que a les acaballes de la cultura burgesa de mitjan segle xx, havia produït una dramaturgia textual massa emmetzinada pel drama burgès i totes les seves llargues arrels, que, més o menys, naixien en el teatre barroc.

Ben aviat, però, van començar a aparèixer en aquest escenari que Pasolini qualifica de crit i xerrameca —els significats clarividents militants cridaven, la xerrameca defineix el teatre textual tardoburgès— algunes veus que ja van començar a intuir que la democratització de la cultura només es produiria a través de la seva banalització —el nostre cinema i la nostra televisió— i que per tant calia renovar l'escriptura teatral amb una aposta per la recerca d'una nova funció expressiva del llenguatge —torno a Pasolini— i l'acceptació que el públic potencial d'aquest nou teatre era una elit social totalment igual a ells, els nous autors dramàtics, a qui atorgaven el difícil paper de propagadora de la nova cultura.

Aquest col·lectiu de nous autors dramàtics estaria format pels nostres pares teatrals, i no us enfadeu massa si per citar-ne alguns barrejo noms tan dispersos com Beckett, Bernhard, Pinter, Benet i Jornet o Pasolini. Es tracta només de començar des d'algun lloc.

A partir dels anys vuitanta, una nova generació decideix acostar-se a l'escriptura teatral amb un bagatge ben heterogeni. Uns buscaven èxits similars als que estava produint un cert cinema independent de consum majoritari, altres agafaven el relleu dels especuladors formals en el llenguatge o la sintaxi teatral, i d'altres continuaven allò que mai no s'havia estroncat del tot: un teatre popular, d'inspiració burgesa i amb bones recaptacions de taquilla.

Aquest fenomen va trobar ben aviat el vistiplau institucional en les diferents tipologies de teatres públics que recorren Europa, uns programant allò que els agradava i d'altres amb una veritable política de suport a la creació textual.

Vist des d'ara, els resultats no són gaire diferents entre uns models i els altres: han perdurat aquells noms de talent i vocació immarcescible que s'han sabut posar el barret de cop per protegir-se de la crítica, del públic, dels directors de teatres nacionals i d'altres personalitats amb criteri, i que han desenvolupat el seu teatre, amb la seva manera de comprendre el món, amb el seu llenguatge i la seva capacitat de crear convencions narratives. En definitiva, res no ha canviat gaire, perquè el teatre segueix fent allò que fa des de la Grècia antiga: representar persones amb persones, coses amb coses, situacions amb situacions... provant que se'n derivi una teoria de representació de la realitat.

Fer la radiografia dels nostres espectadors és fàcil: les caixes d'estalvi que venen entrades per telèfon ho fan. Aquestes radiografies no són gaire diferents a Catalunya que a França o Alemanya. Les polítiques culturals, sí.

Les obres dels autors anglesos són ben diferents de les dels alemanys o catalans. Cal que sigui així. Mentre la globalització econòmica no hagi destruït per sempre més les particularitats de cada cultura, seguirà valent la pena conèixer el que escriuen els joves autors d'arreu i exportar els nostres. És, encara ara, la millor manera de comprendre els nostres cofats veïns.

