

Carles Batlle

(entrevistat per Josep Maria Miró)

«Encara que sigui dolorós, en la vida i el teatre, l'única manera de sobreviure és deixar-se contaminar.»

CARLES BATLLE

Després de dos intents fallits —sempre responsabilitat d'un servidor— aconseguim quedar. Carles Batlle (Barcelona, 1963) em rep en un territori que li és familiar on se sent còmode: una de les aules de l'Obrador on deu haver donat tantes classes, posant damunt la taula qüestions i mecanismes dels quals em parla i que aplica als seus textos. Pensa i articula a consciència cada resposta. Amb la precisió d'un dramaturg que escull una paraula —aquella i no una altra— amb una voluntat concreta. En acabar ens adonem que amb els 10.000 caràcters requerits per a l'entrevista potser farem curt...

Dius que en l'escriptura teatral l'autor exerceix de director virtual. Perquè no has fet el salt a la direcció?

Ara hi ha una nova etapa en què els creadors combinen autoria i direcció que em sembla interessant i envejable en la gent que comença, però jo sóc un autor lent i...

Complicitats no te n'han faltat.

He tingut la sort (menys en el cas d'una obra, *Oasi*, premi Josep Ametller) que tot allò que he escrit s'ha representat. Amb els anys he aconseguit destresa en el camp de l'instrument dramàtic, però en la direcció, tot i tenir-ne uns certs coneixements, no tinc suficients eines per aconseguir dels actors allò que voldria. És una tècnica que podria adquirir, però no he tingut prou temps ni interès per posar-m'hi. Un dels passos que més m'agrada és el d'assistir al procés d'assajos i participar-hi, reescrivint l'obra. És una gran satisfacció veure com algú munta el teu text i descobrir-hi coses que no havies sospitat. És un dels grans plaers d'escriure teatre. Un cop estrenada, l'obra muntada usurpa els meus somnis i ja no recordo la *direcció virtual* que havia fet quan escrivia. Ja sempre més veig aquella escenificació.

Però una cosa és que t'agradi ser present al procés i l'altra que hi hagi prou complicitat amb el director perquè t'hi deixi participar.

Pràcticament sempre he estat d'acord amb la lectura de les obres que han fet els directors amb qui he treballat. He tingut alguna decepció amb algun muntatge a l'exterior. Veure'l i pensar: «Què han fotut! Hòstia, no han entès res!». A fora, però, em rellisca més, m'ho miro amb certa distància.

A fora hi ha un interès per allò que es fa aquí?

Hi ha institucions i xarxes que es preocupen per l'intercanvi i difusió d'autors. En aquest moment és important connectar amb aquestes xarxes. No és que hi hagi un especial interès per Catalunya —tot i que en el cas d'Alemanya potser sí—, sinó que hi ha espais on fer concórrer les nostres obres i gent que les mourà si els interessen els nostres textos. Ens hem de preocupar per traduir-los. Jo, si he estrenat fora, és perquè me n'he preocupat.

Vas formar part de la nova escriptura dels anys noranta. A finals d'aquesta dècada, en una nota

d'autor del text breu *Bizerta 1939* fas una declaració d'intencions sobre un canvi d'escriptura per abandonar els espais i personatges concrets i donar-los una veu i una geografia específica. Si ens referim al teu últim text, *Trànsits*, en quin moment d'escriptura et trobes?

Als noranta vaig definir el «drama relatiu», un manifest que va despertar polèmiques. Intentava situar algunes tendències dels autors. Ara això ja està superat. Encara passa que escric alguna cosa i hi ha qui agafa aquell manifest per intentar explicar què estic fent ara. És absurd. Ni *Temptació* ni *Trànsits* hi tenen gaire res a veure. En alguns aspectes sí, però ja no són «dramas relatius», un concepte que estava molt basat en la sostracció, l'enigma, la retenció d'informació i l'obra oberta.

Quan es va començar a parlar de «drama relatiu», alguns teòrics, en pròlegs, vinculaven noms com el teu, el de Lluïsa Cunillé o Josep Pere Peyró. La producció de cadascun ha anat per camins molt diferents i ha trobat veus pròpies i diferenciades.

M'interessa llegir tot el que puc, i en aquelles obres que em criden l'atenció, m'estimulen, m'emocionen, tant pel contingut com a nivell formal, intento analitzar i trobar quins procediments activen. Moltes vegades la meua evolució té a veure amb procediments i mecanismes que he descobert en textos d'altres. De sobte estic preocupat per jugar la presència de la narrativitat en el teatre o per fer jocs espaciotemporals... Tot i que hi ha alguna cosa que es manté, i llavors et trobes un estudiós que diu que entre *Combat* i *Temptació* es mantenen unes constants formals... (*Riu.*) Ah!, potser sí... Potser hi ha coincidències més enllà de la teua voluntat.

A *Trànsits* hi ha una recerca formal i un nombre d'influències notable.

Cada obra té uns models i busca coses diferents. De cada obra, podria dir quins textos em voltaven pel cap en aquell moment. Quan escrivia *Oasi* era *Estiu* d'[Edward] Bond i en altres moments hi ha hagut Mamet, Crimp, Pinter, Benet... En aquesta última [*Trànsits*], si algú vol jugar a descobrir referents n'hi trobarà molts. No hi ha un autor que pesi més que els altres.

El punt de partida era formal?

Pots creure que me n'he oblidat? (*Pensa uns segons.*) Moltes vegades l'estímul inicial és un repte formal, després busco quina història vull explicar. A *Trànsits* hi havia un desig d'experimentar amb el xoc entre la verbalització del pensament i la rèplica directa, i també el contrast que això provocava pel que fa a la informació en el receptor (que té més informació que la resta de personatges perquè és testimoni del pensament.) Això fa un joc de tensions interessant. Està barrejat amb una investigació sobre l'espai i el temps que ja hi és a *Combat* o a *Suite*. En el cas de *Trànsits* hi ha tota una construcció interna molt ambiciosa i complexa que espero que s'entengui.

Es nota la mà de l'autor, aquest director virtual que parlàvem abans, per deixar-ho ben lligat amb acotacions molt precises.

L'acotació detallada no és perquè es faci d'una determinada manera, sinó perquè quedi molt clar el que estic explicant, i a partir d'aquí cadascú decideixi què vol fer. Si no es fa allò que pretenc, que no sigui perquè no s'ha

entès, sinó perquè s'ha pres una opció diferent. Em semblava prou complex per aclarir-ho. A *Trànsits* jugo amb tipografies, colors de lletra... Tinc la sensació que s'afavoreix la comprensió de la diferència entre pensament i paraula, espais, jocs temporals...

Com afecta la forma al contingut?

L'estímul inicial de vegades és una estructura, però això no vol dir que la forma ja estigui tancada abans d'escriure la història. A partir de les possibilitats de provatura d'uns reptes formals veig quina història puc construir i aleshores la història va creixent independentment. És un procés dialèctic: a mesura que la història es desenvolupa, la forma també ho fa. Finalment, allò que vull fer és explicar una història i tractar uns temes d'una manera interessant per tal que l'espectador s'emocioni.

Tot i la recerca formal, es mantenen eixos temàtics d'altres obres: la construcció d'Europa, la immigració, i especialment el xoc de cultures...

(*Pensarós.*) *Combat* sí que parla del xoc de cultures, va coincidir

amb les guerres balcàniques... *Suite* a nivell superficial també tractava del xoc de cultures, però a un nivell profund parlava de la memòria i del fet de literaturitzar l'experiència, de la manipulació dels records. La idea que el passat és dinàmic i viu i l'anem construint. Fa cert pudor dir-ho, però les obres neixen de la meva experiència biogràfica: *Les veus de Iambu* parla de les meves experiències de muntanya al Nepal; a *Suite* els regalo als personatges alguns dels meus records de viatger; a *Oasi*, el paisatge, la idea d'herència, el valor dels objectes i l'experiència política personal... A *Oasi* parlo del xoc de cultures, però sobretot del pas del temps i de com acceptem el canvi.

Una altra constant, la del canvi de paisatge.

La destrucció del paisatge a la Catalunya actual em preocupa. És un problema d'identitat i memòria.

En la identitat hi incideixes especialment a les dues últimes obres, *Temptació* i ara *Trànsits*, on hi ha clares pinzellades polítiques en

aquest tren que travessa una Europa de dibuix difícil i indefinit.

D'una banda som individus progressistes, oberts, que acceptem alegrement el mestissatge i estem convençuts que això ens enriqueix, i de l'altra, almenys per part meva, hi ha l'arrelament i una certa nostàlgia del passat. Una vinculació a la història i la memòria col·lectiva que planteja una contradicció. *Temptació* parla de la dualitat entre la fidelitat a la memòria i la temptació de la contaminació. La conclusió és que l'única manera que tenim de sobreviure és deixant-nos contaminar, encara que sigui un procés dolorós.

També és vàlid en l'escriptura teatral?

(*Ràpid.*) Sí, sí... (*S'atura i es queda uns segons pensatiu.*) Sí, sí.. Valdria, també. No et pots fossilitzar en uns procediments i uns temes. L'única manera de mantenir viu el cuc de la creativitat és no parar de llegir, veure teatre...

Hi ajuda el fet de compaginar, com diu Enric Gallén al pròleg de *Suite*, les facetes d'historiador, crí-

tic, teòric, professor a l'Institut del Teatre i dramaturg.

La faceta d'historiador ja no existeix. L'he anat perdent. Per perdre, he perdut fins i tot la base de dades de la tesi doctoral. No sé si conscientment o inconscientment.

Però sí la de teòric, en la qual et vas començar a moure en un moment en què no existia una tradició, com deia Josep Maria Benet i Jornet al pròleg de *Combat*.

T'ajuda i no. Quan et pengen l'etiqueta d'intel·lectual has begut oli. Sóc un «cul d'en Jaumet» i m'interessa la teoria de la dramàtica perquè relaciona les meves facetes creativa i acadèmica, que es retroalimenten: llegeixo, investigo i analitzo. Llavors faig un curs i ho explico als alumnes. I acabo escrivint en aquest sentit. Si ara m'hagués de definir, diria que faig dramàtica com a autor i pensador. I això quina sortida té? Doncs escrius una obra, o fas classes, o escrius un article a la revista PAUSA. Tot és el mateix, fins i tot la feina de gestió a la Beckett.

En la docència, tens la sensació de ser artífex o testimoni d'allò que es cou?

Les tendències que apuntem en els cursos poden influir molt. És una gran responsabilitat. Veus emergir gent i tens la satisfacció d'haver-hi contribuït.

Què li agrada veure a Carles Batlle?

M'agrada tot, però em fixo sobretot en la recepció: els autors preocupats per arribar a l'espectador i emocionar-lo, en un ampli sentit de la paraula. M'agrada que em generin interès, preguntes, i ampliar la perspectiva que tinc de la realitat. No m'interessa el teatre de missatge. M'agraden els autors que ofereixen racons i punts de vista diversos sobre una mateixa situació i que fan la realitat polièdrica. M'ho puc passar bé amb *El mètode Grönholm* [de Jordi Galceran], però també amb *Atemptats contra la seva vida* [de Martin Crimp] o un musical. No tinc prejudicis, només cal que algú s'hagi preocupat de tenir-me agafat pels collons.

T'hi enfades, sovint?

A vegades hi ha creadors contemporanis que sota l'etiqueta de l'experimentació i l'autenticitat s'obliden que han de produir un procés de comuni-

ció i només avorreixen. Detesto l'experimentació endogàmica i auto-complaent.

A l'any 2007, per què el teatre és un bé necessari?

Connecta amb una necessitat bàsica de l'ésser humà de veure miralls de l'existència, no per emmirallar-s'hi només, sinó per veure com funciona la vida. Els creadors de ficcions tenim una gran responsabilitat. Hem de proporcionar models críticament. No hem de banalitzar ni simplificar la vida, ni fossilitzar els hàbits i les convencions de la societat. Però segueix sent cert que la societat avança observant els models que li proporciona la ficció...