

Entrevista a Ramon Simó

«Parlar del present no només és possible: és necessari»

Glòria Balañà i Esteve Soler

1. Quan tot just començaves la teva carrera com a director d'escena, vas passar una temporada a Rússia, exactament a Moscou, per dirigir un espectacle. Com va ser l'experiència de treballar en un teatre com el rus, amb actors russos? Vas trobar cap diferència respecte dels intèrprets i la manera de treballar d'aquí?

Vaig ser a Moscou, sí, fa gairebé vint anys, en un intercanvi que es va produir entre el Teatre Mossoviet i el Centre Dramàtic de la Generalitat per dirigir *Restauració*, d'E. Mendoza, amb la companyia titular del Mossoviet. Era l'hivern de la temporada 1991-1992. L'eufòria olímpica barcelonina contrastava brutalment amb la misèria moscovita. Jo ja coneixia Moscou i, una mica, el teatre

rus: havia assistit com a convidat, el 1989, a la celebració del centenari de Stanislavski i el Teatre d'Art. Ja aleshores em va sorprendre una cosa: la relació del públic, de la societat moscovita, amb el teatre. Vaig descobrir el teatre necessari, el teatre com a part de la vida quotidiana de les persones, la vitalitat amb què era viscut, fagocitat i no consumit, pels espectadors. La diferència entre la realitat cultural i l'aparador cultural. I potser encara som lluny de rebaixar aquesta diferència.

Treballar a Moscou, per a mi, que havia dedicat una part important del meu temps i dels meus esforços a entendre i a posar en pràctica els principis i els procediments stanis-

lavskians, era un somni que s'acomplia. Un somni que va resultar molt dur al principi: els meus intèrprets eren «estrelles» del teatre i del cinema rus, formats en la versió més estalinista del sistema Stanislavski, la més acadèmica, però amb ganes d'experimentar, de conèixer noves maneres de fer. Vam començar aplicant l'anàlisi activa de manera ortodoxa, però no ens en sortíem. El problema no era Stanislavski, sinó com, des de les nostres respectives cultures, llegíem la realitat. La comunicació resultava francament difícil, fins que vaig trobar un desllorigador: jo donava per fetes coses que ells havien d'entendre pas a pas, centímetre a centímetre. I cada cop entenia més per què el sistema, la precisió obsessiva del sistema, és necessària per als russos, per a uns actors que allarguen les explicacions, les discussions sobre motius i intencions fins a la sacietat, tal com ho fan amb qualsevol situació de la vida quotidiana, com si els calgués entendre-ho i valorar-ho tot abans de fer un pas, com si els calgués la consciència per governar una emoció que se'ls emporta amb massa facilitat.

El problema de comunicació el vam resoldre a partir d'entendre i assumir que pertanyíem a cultures diferents i, en conseqüència, que enfrontàvem el món de maneres diferents. Em vaig servir de les teories d'E. T. Hall per explicar-los que ells, els russos, pertanyien a una cultura de baix context, mentre que jo, mediterrani, pertanyia a una cultura d'alt context: jo donava per enteses coses que ells necessitaven explicar i ells explicaven coses que per a mi resultaven supèrflues. A partir d'aquí, vam decidir canviar de mètode de treball: més que en l'anàlisi activa acadèmica, ens basàrem en una proposta sobre el mètode de les accions físiques que jo estava començant a aplicar a Barcelona. Podrien explicar-se tant com volguessin, però sobre l'escena, mentre ho fèiem i ho provàvem, a partir de l'elaboració d'un esbós físic de l'escena. Van rebre el nou mètode amb gran il·lusió: era Vakhtàngov! Vaig descobrir que les meves humils provatures coincidien plenament amb l'evolució del sistema, menystinguda i durant algun temps prohibida i que ara, a principis del noranta, sortia a la llum en el Teatre Vakhtàngov de Moscou, considerat en

*L'altra guerra, d'Elsa Solal.
Teatre Villarroel, 2007. Foto de Teresa Miró.*

aquell moment un dels millors teatres de la ciutat. Gràcies a la casualitat, vaig aconseguir aprendre de veritat com funcionava un mètode que jo intuïa més que no coneixia. Els actors russos em van ajudar a entendre i a posar en pràctica idees i procediments que, d'altra manera, potser no hauria arribat a desenvolupar mai.

La principal diferència entre els actors russos i els catalans és, sens dubte, la formació tècnica. I no ho dic perquè això els faci millors: hi ha grans actors de totes les procedències, acadèmics i no acadèmics. Ho dic per la facilitat. Els actors russos tenen un llenguatge compartit, com tenen, a grans trets, els anglesos o els francesos. Un llenguatge que els permet comunicar-se amb precisió i que els remet a procediments útils. Us en posaré un exemple: durant un assaig vaig demanar a l'actriu protagonista que, a partir d'imaginar-se què passaria en el futur, canviés d'estat i respongués no pas en funció de l'acció que s'estava desenvolupant, sinó des de l'emoció que naixia. Evidentment el sentit de la rèplica canviaria, que no s'adequaria a l'ara i aquí, sinó que seria producte

del seu «somni». No sé per què, potser per la intermediació de la traductora que jo empitjorava amb les quatre paraules de rus que sabia, no ens enteníem. Fins que un altre actor li va dir: «T'està demanant un canvi de ritme intern». La intèrpret m'ho va traduir com dient: «No sé què diuen, ara». Vam tornar a fer l'escena: perfecte. I al final, baralla entre els actors: «Hauries de tornar a l'escola i no fer-nos perdre el temps!» Una discussió agra, monumental, que es va acabar amb una de les abraçades més sinceres que us pugueu imaginar.

2. El mestre Jaume Melendres va dir en la presentació d'un llibre ara fa uns tres anys que el segle xx ens va portar Brecht i Artaud, els quals semblava que havien de revolucionar el panorama interpretatiu, però que, malgrat això, encara continuem parlant d'Stanislavski. Creus que podem parlar de diferents escoles d'interpretació o tot és un succedani de la tesi de Stanislavski?

Eugenio Barba deia que, en el teatre contemporani, tots som fills de Stanislavski. Potser és exagerat, però és cert que Stanislavski ha contaminat

gairebé totes les escoles d'interpretació, fins i tot les que no s'hi relacionen directament. Això ho fa, sens dubte, la voluntat pedagògica del sistema, cosa que no trobem en altres grans mestres del teatre. Stanislavski es va esforçar per descobrir, en el sentit de fer visibles, els principis de l'art de la interpretació, però no hem d'oblidar que ho feia per a un poble amb escassa tradició i amb menys cultura. Ni tampoc que ho feia a partir dels principals avenços científics i humanístics del seu temps. És a dir que, d'una banda, podia resultar massa simple per a les grans tradicions europees, però, de l'altra, donava raó de l'estètica contemporània i eines noves per a uns actors potser massa aviciats per la convenció romàntica.

Stanislavski s'identifica sovint amb el psicologisme com a procediment d'aproximació al personatge i amb el realisme com a punt d'arribada estètic. Per a mi, aquesta és una lectura excessivament estreta de les seves propostes. Si fos així, com entendríem Meyerhold? I a partir de Meyerhold, com entendríem Brecht? Potser hem d'entendre Stanislavski com un

primer pas, gairebé com un explorador que ens va aportar una primera cartografia, uns mapes no del tot precisos però útils per a viatjar pels continents de la interpretació i de la direcció escèniques: ell va ser el primer a descriure l'istme que els uneix. L'obra de Stanislavski és el seu quadern de viatge, anotacions preses sobre tot el que va viure i va experimentar sobre l'escenari, com a actor i com a director. Un quadern ple de contradiccions i de sorpreses. Em sembla que són aquestes contradiccions i sorpreses les que fan de Stanislavski un referent inevitable.

No sé si es pot parlar, avui, d'escoles interpretatives. És clar que hi ha una convenció realista més o menys generalitzada, en la qual podríem diferenciar estilemes de procedència: no és el mateix un actor «anglès» que un actor «italià», o que un actor «polonès». Segurament, aquestes «escoles» són, actualment, un aiguabarreig dels principis stanislavskians amb les tradicions respectives de cada país. No obstant això, al marge d'aquesta convenció realista més o menys identificada, penso que avui en dia les tècni-

ques interpretatives tenen molt a veure amb els principis ètics i estètics de diverses companyies i creadors, que estranyament arriben a crear escola. Els pocs que ho fan —penso en Vassiliev, en Barba, en Suzuki, en Lupa, per exemple— no tenen la tendència a la universalitat que el temps i l'oportunitat van concedir a Stanislavski.

3. Molts dels grans mestres de la direcció escènica del segle passat van crear escola (Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Lecoq...). Avui, potser podríem parlar de la tècnica Suzuki, dels *viewpoints* d'Anne Bogart, del treball vocal de Vassiliev o, fins i tot, podríem parlar del mètode Daulte. Són veritablement noves tècniques d'interpretació o són entrenaments actorals que al cap i a la fi desemboquen en un treball d'arrel stanislavskiana?

A finals del segle XIX i a començaments del segle XX, la renovació estètica del teatre exigia una renovació tècnica, un qüestionament permanent de l'ofici d'actor i de l'ofici de director en funció de la poètica. Es va crear, encara que sense teoritzar-la, la consciència que el teatre era un fe-

nomen que, per arribar a l'espectador, havia de reunir tots els llenguatges que hi participaven en un tot coherent. Els principis estètics que havien de governar aquesta totalitat afectaven l'escriptura, la interpretació, l'escenografia, la llum, la música, la direcció d'escena... Stanislavski, partint d'un objectiu universalista, va centrar la seva recerca sobre el naturalisme o el realisme mimètic, que li semblava la convenció més accessible, més propera, i la que el va apropar als principis generals del teatre. Tots aquells que van triar o trien allunyar-se de la imitació naturalista, que busquen en la modificació de l'expressió natural una manera diferent d'apropar-se a la realitat, han hagut i han de formular procediments tècnics diferents, sempre en funció de la convenció expressiva que volen posar en escena. Quan un determinat creador sintetitza els seus principis ètics i estètics i arriba a formular i a posar en pràctica els procediments tècnics que li permeten arribar-hi, podríem dir que ha creat una manera particular de fer teatre, un llenguatge propi, una tendència que, per a mi, no és el mateix que una escola. Les tendènci-

es pertanyen als creadors, mentre que les escoles pertanyen al temps.

D'altra banda, les tècniques d'interpretació evolucionen constantment. Jo diria que per a un actor, per a un director, les tècniques que empra evolucionen d'espectacle en espectacle i s'emmotllen a les exigències estètiques de cada projecte artístic. Excepte pel que fa als principis més genèrics de l'art de la interpretació i de la direcció —i aquí tornariem a Stanislavski i alguns altres grans mestres—, no hi ha cap tècnica objectiva. Noves o velles, seran útils en funció de la seva adaptació als fonaments ètics i als principis estètics de cada espectacle.

4. Vas acabar la carrera de Filosofia i Ciències de l'Educació amb la publicació de la teva tesina, *La retòrica de l'emoció. Una aproximació al sistema Stanislavski*, un llibre que sintetitza i facilita la mirada al sistema Stanislavski, com diu el subtítol, i que ha esdevingut un llibre de referència en els estudis d'art dramàtic. Des d'aleshores, has prologat obres de teatre, has escrit articles d'opinió sobre teatre,

has versionat obres. No t'ha passat pel cap tornar a escriure un assaig o algun llibre sobre escenificació?

La retòrica de l'emoció va ser, per a mi, com un camí d'iniciació. Intentava posar d'acord els meus interessos intel·lectuals amb el teatre, amb la pràctica del teatre. No en tenia prou, amb provar de fer d'actor, de tècnic de maquinària, d'escenògraf, de «jove» director o de «jove» filòsof. Encara no sabia per quin dels molts oficis que iniciava em decantaria. Finalment, va guanyar el teatre, però mai he pogut abandonar la reflexió, la investigació teòrica i pràctica, la necessitat de fonamentar des de la filosofia, la ciència o les ciències humanes més diverses tot allò que faig, la qual cosa m'ha estat molt útil tant en la creació com en la pedagogia teatral. Moltes vegades he pensat a fer una revisió, una nova versió de *La retòrica...*, sobretot per netejar-la de rastres ingènuament acadèmics i d'asseveracions massa contundents, pròpies d'una certa intransigència juvenil. Però no ho faré: la revisió quedarà, segurament, en un nou material pedagògic que estic preparant. En el fons, potser perquè penso que *La retòrica...* i un llibret

posterior que en va ser conseqüència, *Stanislavski. La tècnica de l'actor*, encara fan el seu paper.

D'altra banda, sí que m'ha passat pel cap, i tant, escriure un nou assaig. De fet, ja fa un cert temps que he començat a recopilar material teòric, tècnic i pràctic sobre la direcció d'escena, però encara estic molt al començament. Les dificultats són moltes. Per exemple: com escriure un assaig útil que no sigui una simple digressió teòrica o històrica i que no caigui en la banalitat dels manuals a l'estil «americà»? Una altra: com descriure tècnicament un ofici que, fins fa poc temps, era considerat per la majoria dels seus grans representants com una cosa «indefinible» i que tot just ara comença a resultar «transmissible», i no per a tothom? Hi ha encara moltes escoles oficials i/o de prestigi que consideren impossible l'ensenyament de la direcció escènica. O bé: paga la pena fer un esforç tan gran per a una audiència més que dubtosa? De tota manera, la temptació de reunir tots els meus materials, pedagògics i creatius, en un volum comprensible i pràctic, hi és. Gràcies a José Sanchis i a Jaume Melendres, no sé na-

vegar sense brúixola, una brúixola que es perfecciona després de cada derrota coneguda. O, almenys, així m'ho sembla. Potser aquesta brúixola serveixi també a algú altre.

5. Quina és la influència que la teva formació filosòfica —i filològica— ha aportat a la teva mirada d'home de teatre?

En el meu cas, la filosofia és una malaltia de joventut que ha acabat convertint-se en un hàbit de maduresa. La filosofia em va fer entendre que hi ha moltes maneres d'apropar-se al coneixement del món, d'apropar-se a la realitat. Entre elles, l'art. I que hi ha moltes maneres de modificar el món, encara que sigui en una parcel·la petita i insuficient: entre elles, l'art. Descobrir que el meu art, que una de les maneres que a mi em resultava atractiva per conèixer el món, era el teatre, va ser només qüestió de temps i de vocació, si és que aquesta paraula encara es pot emprar. Potser, per culpa de la filosofia, sempre he procurat, amb més o menys fortuna, que el teatre m'ajudi a fer visibles les contradiccions del món i de les persones, que m'ajudi a gaudir-ne i que proposi pre-

gües, a mi i a l'espectador, que ens facin sentir que la vida paga la pena. És una manera de no morir, o de no esgotar el temps de la vida només observant amb impotència com el temps se'ns emporta. I també una forma de revolta, encara que sigui petita i inoperant: contra les certeses d'aquells que tenen totes les respostes, contra aquells que pensen que només l'economia pot explicar el món.

La filosofia i la filologia em van ensenyar el gust per la paraula, escrita, dita o somiada. Em van obrir la porta a la imaginació poètica i a la voluntat de dir. El teatre m'ha permès fer-les físiques, fer-les carn. Potser és per culpa de la filosofia i de la filologia que cada cop m'interessa menys el teatre que no comporta aquesta imaginació i aquesta voluntat. I potser és també per culpa seva que he buscat d'expressar, en molts dels meus espectacles, la màxima complexitat amb un llenguatge senzill, teatral.

6. Tot i que has dirigit alguns clàssics, els teus treballs s'han centrat normalment en autors contemporanis, pels quals tens una «reconeguda

debilitat». «Ens interessen realment els autors contemporanis», com et qüestionaves a les notes preliminars de l'edició de *Combat*?

Malgrat que he dirigit textos clàssics —no gaires—, penso que el teatre que ens hauria d'interessar és el teatre contemporani, com ens interessen el cinema o la literatura o el pensament contemporanis. El que passa és que el teatre clàssic —o antic— té uns quants falsos avantatges. Primer, té un avantatge econòmic: un clàssic sempre ven, si no al públic en general, a les escoles. A més, per a un programador poc ambiciós, portar un clàssic més o menys ben fet al seu teatre li garanteix no haver de suportar cap crítica ni cap qüestionament. D'altra banda, els clàssics no parlen de l'actualitat, i en conseqüència, no poden ser polèmics: només en el cas que la representació atempti contra el bon gust o la correcció, cosa que genera una petita polèmica petitburgesa sense gaire interès. Produir i exhibir clàssics, doncs, és una aposta més segura que arriscar-se amb qualsevol cosa no consagrada i exposada a l'opinió. Ja sabem que sobre els cànons no s'opina, simplement es consumeixen i prou.



Combari, de Carles Batlle. Sala Beckett, 1998.
Foto de Pepe Farr.

Això sí, amb la satisfacció d'haver «fet cultura». Hauríem de ser proud valents com per jutjar Shakespeare! És clar que això ens allunyaria del turisme cultural i de l'aparença de saber.

M'interessen més els textos contemporanis perquè m'agrada parlar als meus contemporanis en un llenguatge que els sigui proper i sense haver de substituir innecessàriament espases per pistoles, masclisme per feminisme estrafer, morals de suport a l'autoritat competent per falses ironies, i no sé quantes coses més. I m'interessen més els contemporanis perquè el teatre ha de ser viu, ha de poder mirar als ulls de la gent sense les ulleres de pasta de la cultueta, els ha de poder parlar amb la força del present i no amb l'argument d'autoritat d'un passat esculpit a cops de centre d'interès nacional o internacional. Que també han d'existir, segurament, però que no hauríem de permetre que ens convertissin el teatre en una mena d'òpera de segona divisió.

7. Curiosament, la majoria dels autors que has triat per als teus muntatges tenen un peu entre la tradició

més ancestral i la modernitat més rabiosa (Berkoff, Barker, Stoppard, Müller, Vinaver...) Aquesta confrontació l'has tractada en els seus textos de manera molt conscient i això ha impregnat la teva pròpia carrera. És casualitat aquesta suma d'autors amb aquest nexa? Fins a quin punt conèixer la tradició és essencial? Et sents com tots aquests autors, és a dir, un home del segle XXI que necessita aprendre i emmirallar-se constantment en el passat?

Un autor que no conegui la tradició teatral, que no l'hagi estudiat, criticat i reescrit, que no conversi amb els seus avantpassats artístics, ho té molt difícil per escapar de la banalitat, de la descripció superficial de la vida contemporània. És per això que m'agrada particularment Berkoff, Barker, Stoppard, Müller, Vinaver, i molts altres que no he representat mai. És cert que sempre busco les arrels dels autors que poso en escena, que m'agrada jugar amb les mateixes fonts que ells i que d'aquí surten, habitualment, els conceptes fonamentals de les meves escenificacions, fins i tot per criticar-ne l'ús que l'autor en fa. Només podem aprendre del passat, només les

respostes del passat ens poden obrir noves preguntes o formular les mateixes preguntes de sempre en termes diferents, actuals. M'agraden els autors que fan servir de palanca les convencions, els recursos, les idees del passat per inventar textos que aprofundeixen, a través de la forma i del contingut, en la vida contemporània.

8. Arran del muntatge *11 de setembre* / *Troianes* vas escriure: «Parlar del món contemporani s'ha tornat cada vegada més difícil.» Ho continues pensant?

No. Després de l'onze de setembre hi va haver un moment de crisi, de confusió. Ara el núvol de pols es comença a esvaïr i veiem que no han caigut les caretes. De fet, mentre feia l'espectacle vaig llegir Noam Chomsky —autor que seguia des de feia temps— i Arundhati Roy —autora que vaig conèixer en aquell moment. Vaig fer tard. Temps després em vaig adonar que l'espectacle hauria estat una altra cosa si jo hagués tingut més clar el meu posicionament, que intuïa però que no vaig saber traspasar a la companyia ni a l'espectacle. Parlar del present no és només possible: és

necessari. Però per parlar-ne cal tenir una opinió i atrevir-se a posar-la en dubte davant del públic. Si no, només et queda la descripció, que, com a mal menor, em sembla més que acceptable.

9. Des del TNC t'han encarregat adaptar diverses vegades clàssics catalans (*Aigües encantades*, *La dama de Reus*) i sempre ho has fet amb un afany de modernitzar-les. Per què?

En ambdós casos vaig fer servir el mateix criteri: situar-les en el moment en què van ser escrites. És a dir, utilitzar dos temps diferents: el temps de la representació coincidia amb el temps de l'escriptura, que coexistia amb el temps de la ficció literària. És un procediment que ja havia emprat a *Calígula*. Més que una modernització, aquesta maniobra em permetia descobrir i oferir a l'espectador el sentit complet de les paraules de l'autor. D'altra banda, m'obria la possibilitat d'apropar-li el clàssic d'una manera menys contemplativa, jugant amb la comparació temporal i els desplaçaments de sentit que proposava la doble temporalitat. La veritat és que, més que modernitzar, m'ha interessat

fer arribar a l'espectador tot allò que el «clàssic» em semblava que podia oferir. No sóc gaire partidari de fer passar els clàssics per moderns. En tot cas, el que sí que m'agrada és reescriure els clàssics (com vam fer amb la Magda Puyo a *Ricard G.*), que no s'ha de confondre amb adaptar-los per fer-los falsament propers.

10. Han millorat els literats catalans amb el pas dels anys? Ets un dels directors catalans que vas fer confiança de seguida a l'autoria autòctona (Belbel, Cerdà, Casas, Sinisterra). Creus que es dona prou suport a la dramaturgia catalana? Cuidem realment el talent d'aquí o és només un miratge?

El problema de la literatura dramàtica contemporània és molt complex, sobretot perquè abasta sectors i maneres de fer molt diversos. Els autors catalans són cada vegada més reconeguts, aquí i arreu: és un símptoma inequívoc de salut i de recuperació del nostre teatre i una porta oberta a pensar que el teatre català comença a normalitzar la seva relació amb la societat que l'empara. Ara bé, les dificultats que tenen els nostres autors

per estrenar, per poder treballar sense urgències econòmiques, per poder experimentar, ens situen a anys llum de les civilitzacions teatralment desenvolupades. Tot és insuficient. I ho és per una atàvica manca de confiança i per una incapacitat manifesta de treballar a mitjà o llarg termini. Només caldria mirar a l'exterior, treure el cap per la finestra i veure com s'han posat els fonaments de la dramaturgia anglesa i alemanya contemporànies, per exemple. I copiar o adaptar-ne els models. El mateix seria aplicable a la direcció escènica, a la coreografia i als diversos gèneres abandonats de l'espectacle. Vivim en un país que confia poc en la cultura, que la converteix en indústria per decret però que és incapaç de facilitar-li el camí del desenvolupament.

11. Creus encara que «el nostre univers cultural es construeix principalment sobre la glorificació dels clàssics»? O potser ara, al segle XXI, ha fet un tomb i es nodreix de les noves veus contemporànies?

Sí, continuo pensant que la glorificació dels clàssics —no precisament dels catalans— té encara massa pes

en el nostre univers cultural. És clar que els clàssics s'han de preservar i mantenir, però no ens hem de passar la vida traient-los la pols; és cert que qui no coneix la història està condemnat a repetir-la i potser fins i tot que qui perd la memòria perd la identitat. Però també és cert que amb frases fetes no es va enlloc. Quan parlo d'això sempre recordo la *Segona consideració intempestiva* de Nietzsche. Cal dialogar amb el passat, però no estancar-s'hi. El pes del passat pot esdevenir un llast, sobretot quan serveix de coartada per no afrontar el present. I això passa massa sovint en el món de la cultura: destinem més esforços als museus, en el sentit més ampli i metafòric de la paraula, que a la cultura contemporània, també entesa en el seu sentit més ampli. I és que els museus són espais per a la tranquil·litat i la contemplació, agradables i gratificants. Ens permeten dormir bé i satisfets del nostre «nivell» cultural.

12. En relació amb el teatre d'avui dia, algunes veus pessimistes neguen que hi hagi un públic de teatre o, fins i tot, poden assegurar que ens l'hem carregat. Quin seria

el teu diagnòstic sobre el teatre d'aquí. Hi ha un públic de teatre? Interessa realment el teatre?

Penso sincerament que el tema del públic es tracta d'una manera massa simple, buida i, massa sovint, esbiaixada. Tractar el públic com una massa informe que va a tot arreu i a qualsevol hora és una absurditat que fa que qualsevol discurs sobre l'audiència es limiti a parlar de «culs a les cadires». A més, és una manca de respecte. Ni les marques més populars de sabó de rentar plats tracten tan malament els seus potencials clients. Em sembla que hauríem de ser capaços de parlar de públics diversos, amb realitats i interessos diferents, i esforçar-nos per fer arribar a cada sector específic de públic el tipus d'espectacle que li pot interessar. No dic que no hi hagi iniciatives en aquest sentit: dic que n'hi ha poques i poc consolidades.

D'altra banda, la manca d'especificitat i de concreció en la relació amb el públic potencial del teatre és evident en diversos àmbits: programació erràtica dels teatres, públics i privats; tractament indiferenciat dels espectacles, siguin del gènere que siguin, en

els mitjans de comunicació; manca de capacitat de discriminació en la concessió de subvencions i premis —que, encara que no ho sembli, també afecten el públic—, i així anar fent... I, finalment, els artistes, que de vegades oblidem qui som i per a qui treballem. No hauríem de fer teatre sense saber a qui el dirigim, sense buscar el nostre públic, sense saber les limitacions que nosaltres mateixos ens posem quan escrivim, dirigim, interpretem... No n'hi ha prou amb fer el que et ve de gust i pensar que, només perquè et ve de gust, ja té un espai i un públic propi. I amb tot això, amb polítiques de comunicació i de públic adequades, amb programadors, productors i artistes conscients del seu públic, no garantiríem tampoc l'èxit, però segur que la nostra relació amb els espectadors seria més raonable i endreçada. I més ben entesa.

No podem oblidar, en tot cas, que el teatre català és un «teatre recuperat». De l'adveniment de la democràcia cap aquí s'han fet moltes coses, i fins i tot diria que hem arribat a aconseguir que la gent vegi el teatre com un fenomen normal, propi

de la seva cultura. El que encara no hem aconseguit és que anar al teatre formi part dels hàbits culturals dels diversos públics possibles. Tot i això, hi ha espectacles que han provocat polèmiques, d'altres que s'han convertit en èxits sense precedents, artistes que han generat el seu petit públic propi... Ara per ara, ens hauria de preocupar més fer créixer el públic en qualitat i diversitat. El creixement de la quantitat, potser, en seria una conseqüència.

13. Vas ser director de la Fira de Tàrraga, un festival dedicat al teatre de carrer, al teatre de titelles i objectes, encara que també amb la presència del teatre de text. Tu mateix has compaginat la direcció de textos contemporanis amb la col·laboració en espectacles de teatre visual o multidisciplinaris de companyies com La Fura dels Baus, Zotal Teatre o Sèmola Teatre. Però el teatre de text sembla que ha agafat el protagonisme absolut en el darrer quart de segle xx i principis del xxi. Quin espai queda per a companyies com aquestes? L'estranger?

Sempre he vist el teatre com una funció de llenguatges. Cal atendre, en la composició de l'espectacle, tots els canals de comunicació amb l'espectador. Tot comunica, qualsevol signe emès des de l'escenari arriba a l'espectador i condiona, guia, subverteix o confon la recepció de l'espectacle. I cada espectacle prioritza, inevitablement, un canal de comunicació sobre un altre: fonamentalment l'auditiu (text, música, soroll...) o el visual (moviment, gest, imatge...). És la consciència d'aquestes múltiples possibilitats de comunicar-me amb l'espectador el que m'ha portat a dirigir espectacles molt diversos. La voluntat és arribar a una síntesi enriquidora. Penso que haver treballat amb La Fura, amb Zotal, amb Sèmola, o haver creat espectacles propis basats en la síntesis de la imatge i el text —penso en *Combat*, en *Mort-home*, en *Ricard G.* amb la Magda Puyo, en *Camino de Nueva York*, en les òperes contemporànies *Dulce mal* i *1714-Món de guerres*, o en les col·laboracions amb Joan Brosa i Anna Ricci, per esmentar-ne alguns— m'ha ajudat a anar arribant, a poc a poc, a una concepció global de l'espectacle a la qual m'és molt

difícil renunciar. La meua condició d'escenògraf, d'altra banda, també hi contribueix.

L'espectacle «visual», és a dir, que col·loca la imatge com a element principal de comunicació amb l'espectador, ha estat molt important a Catalunya, ha influït poderosament en la resta del teatre i la dansa, continua sent una de les fonts d'internacionalització de la nostra cultura i, paradoxalment, mai no ha trobat el suport ni l'espai necessari per al seu desenvolupament. Recordo que, quan vaig ser director artístic de la Fira de Teatre de Tàrraga, vaig intentar crear un centre d'atenció particular per a aquestes formes teatrals, que vaig anomenar, per no tancar excessivament la porta, «espectacles no convencionals». A Tàrraga vaig poder experimentar l'interès i, sobretot, la satisfacció dels públics més diversos d'assistir a aquests espectacles: Carles Santos, Sèmola, La Fura i les diverses companyies estrangeres —canadenques, belgues, franceses, holandeses...— que vaig programar tenien l'èxit garantit. Després, tenien greus problemes per trobar sala a Barcelona i per fer *bo-*

los per Catalunya. Per què? Manca de sensibilitat, incapacitat per al risc? Parlem molt de la tradició del teatre català, de recuperar tantes i tantes coses... Des dels anys seixanta cap aquí s'anava consolidant una manera de fer «pròpia» que, malgrat tot, estem deixant perdre. Fa cinquanta anys que, amb més insistència que suport, artistes i companyies conreen una forma d'expressió que, per falsos interessos mercantils o culturals, estem llençant a les escombraries.

14. Fa molts anys que ets professor d'interpretació i direcció escènica a l'Institut del Teatre. Quin lloc ocupa la vessant pedagògica en la teva professió/carrera?

La pedagogia i la creació artística són, per a mi, dues vies que es creuen constantment, que s'alimenten l'una a l'altra. La pedagogia et planteja un repte difícil: saber explicar, transmetre, tot allò que descobreixes a l'escenari. Ajuda a pensar sobre la pròpia creació, a teoritzar-la, a sistematitzar-la. I contribueix a impedir que mai et donis per satisfet, a comprovar, paradoxalment, que no hi ha receptes màgiques ni tècniques definitives. Entenc la

pedagogia com una conversa amb els alumnes, com un procés d'intercanvi destinat a aconseguir el creixement individual, cultural, artístic, ideològic de l'alumne. L'experiència m'ha portat a pensar que aquest creixement només es produeix quan l'alumne «descobreix» per si mateix la utilitat del saber que li podem transmetre. És un procés que ha d'oscil·lar contínuament entre el reconeixement del saber transmès i el descobriment de la pròpia versió, de la pròpia veu tècnica, ètica i estètica. I és en aquest procés de desvetllament que el professor també pot aprendre i deixar de ser un mer «repetidor». És clar que res no surt del no-res, que no n'hi ha prou amb la intuïció ni amb el pretès talent inicial, però també és cert que l'estudi acurat dels models, l'abús de la tècnica i de la racionalitat només garanteixen una «correcció degenerativa». Cal una formació inicial «acadèmica», un ensenyament acurat i exigent dels principis bàsics del teatre en tots els seus àmbits —tècnic, ideològic, estètic— per, després, poder acompanyar l'alumne en l'aprofundiment dels seus propis interessos. M'agrada pensar que treballa tenint com a referència la independència de criteri i la lliber-

tat creativa aplicades tant a l'alumne com al professor. Només des d'aquests paràmetres em sembla possible «ensenyar»: fer visibles els errors, els encerts, els dubtes i les preguntes que se'ns presenten en la pràctica artística.

No sé si sabria imaginar-me la meua vida teatral sense la pedagogia. Potser perquè vaig començar amb l'estudi exhaustiu de Stanislavski i els seus deixebles, sempre m'ha semblat que l'escola és necessària. Aquesta necessitat es pot satisfer de manera ordinària, és a dir, garantint una formació professional de qualitat, o bé pot aspirar a alguna cosa més si té com a finalitat última la renovació i la recerca teatrals. Així van néixer les grans escoles del segle XX i, probablement, naixeran les del segle XXI.

15. Sovint, a les teves classes, cites Richard Foreman o Peter Sellars, entre altres. Són els teus referents avui dia? Han variat? Quins consideres que han estat els teus mestres?

Encara cito Foreman i Sellars, és clar, però sempre al costat dels incorruptibles: Stanislavski, Meyerhold, Vakh-tàngov, Taírov, Copeau, Vilar, Brecht,

Grotowski, Brook, Barba i Müller. Darrerament em trobo més sovint, però, amb Barker, Lupa, Vassiliev, Lepage, Bogart... De tota manera, unes referències no anul·len les altres: dialoguen, o almenys això és el que provo que facin a les meves classes. I es complementen habitualment amb les teories de la comunicació i de l'art, amb l'antropologia, la filosofia i amb els avenços científics que considero que poden aportar alguna cosa a la pràctica artística. Aquesta voluntat d'encreuament la vaig aprendre, en primer lloc, de José Sanchis Sinis-terra, i també de Jaume Melendres i de Jaume Mascaró. Els que considero els meus mestres m'han ensenyat més com havia de fer les coses, quin havia de ser el meu punt de partida, des d'on havia de mirar el món, què pagava la pena i què no, més que no pas què havia de fer.

16. A part de director, també ets escenògraf. D'on prové aquesta facetat? Al principi, tu mateix havies dissenyat les escenografies d'alguns muntatges teus; darrerament, o com a mínim en els muntatges de més envergadura, deixes aquest es-

pai a un altre escenògraf. I gairebé només fas d'escenògraf amb altres directors...

De fet, la meua arribada al teatre «professional» va ser a partir de la tècnica de maquinària i de l'escenografia. La tècnica de maquinària tradicional l'havia més o menys après en l'àmbit familiar: el meu avi, el meu pare i el meu germà havien fet de maquinistes als teatres de Tarragona. Això, conjugat amb un interès particular per la intervenció de les arts plàstiques en l'espectacle teatral —motivats especialment per un curs de Iago Pericot i, sobretot, per l'impuls i la provocació constant de José Sanchis—, em va portar a l'escenografia. En aquell moment, veia en l'escenografia i en les arts plàstiques el principal mitjà per a la renovació de l'escena. José Sanchis m'ensenyava que el teatre patia un retard fonamental respecte a la pintura, a l'escultura... Per què les avantguardes —històriques o no— no havien arribat a influir amb força real sobre l'escena? Era possible una escena no realista? Per què no existia el teatre abstracte? Aquestes eren algunes de les preguntes que, avui, gairebé tren-

ta anys més tard, només han arribat a obtenir respostes parcials i limitades. I que potser s'han abandonat, malauradament.

No sé què vull fer ni què puc fer amb un espectacle si no tinc clar l'espai de representació. És de l'espai d'on trec la definició de l'estil i és l'espai el primer que dóna cos real, físic, a la proposta de sentit, a la hipòtesi creativa. No hi ha espectacle sense lloc d'enunciació, sense lloc on habitar. És impossible entendre completament un text sense saber des d'on es diu, sense saber quines limitacions o possibilitats físiques es diu, sense saber quines determinacions de moviment i de ritme el faran possible. Un espai escènic mal conceptualitzat, descuidat en el disseny, mal acabat, malmet l'espectacle: el fa impossible. També el fa impossible l'absència no fonamentada d'escenografia.

De tot el que us he dit, es pot entendre que un punt de partida fonamental de la meua feina de director és la determinació de l'espai. Això no vol dir que, necessàriament, me l'hagi de dissenyar jo mateix. Els escenògrafs

amb qui més he treballat són Jean-Pierre Vergier, Toni Rueda i Bibiana Puigdefàbregas, que ha estat la meua col·laboradora més assídua. No he estat gaire promiscu. Amb ells tres he buscat una manera de fer que dilueixi les fronteres entre l'escenografia i la direcció, que faci que es complementin i participin en el desenvolupament global de l'espectacle. Aquesta col·laboració habitual ha format part d'un procés, d'un temps en el qual estava més interessat en la direcció, sobretot en la manera de dirigir espectacles de gran format. Si l'espai és un dels meus punts de partida com a director, el treball amb els actors n'és el nucli fonamental. La interpretació és, per a mi, la receptora de tota la resta de propostes escèniques. És en el treball de l'actor on tot acaba definint el seu sentit. És per això que, durant un temps, he centrat la meua atenció més que res en la direcció dels actors, i he buscat els col·laboradors idonis en l'àmbit de la música (normalment amb el Joan Alavedra), de la il·luminació (gairebé sempre amb el Quico Gutiérrez), del vestuari (Maria Araujo, Mariel Soria) i de l'escenografia que entenguessin aquest treball

i que m'ajudessin, amb les seves propostes, a fer créixer l'espectacle.

17. Com enfoques l'encàrrec d'una escenografia? Com t'integres en una companyia de la qual no ets el director?

De fet, amb qui més he treballat com a escenògraf és amb la Magda Puyo, amb la qual compartim, entre moltes altres coses, aquest concepte de companyia de què us parlava. El primer que miro de fer, quan faig d'escenògraf, és saber quins són els conceptes fonamentals que tragina el director. Després intento donar-los forma i proposar-ne una definició plàstica. Pregunto al director sobre el sentit final de l'escenificació, sobre el treball amb els actors, sobre el ritme i, és clar, sobre l'estil. Una escenografia no és només una imatge bonica o suggeridora: és una proposta de comunicació amb l'espectador, és una atmosfera, la definició corpòria d'un llenguatge, el lloc que fa possible que els actors puguin interpretar els seus personatges amb el màxim de possibilitats... És per això que, a més de la proposta inicial, procuro seguir els assajos i modificar el que calgui.

De tota manera, tant en els espectacles que dirigeixo com en els que faig d'escenògraf, m'agrada començar el procés d'assajos en una escenografia gairebé acabada: per a mi, el teatre és un art de precisió, i la precisió exigeix un llarg procés d'indagació i de repetició. Qualsevol gest, qualsevol acció, qualsevol paraula troba el sentit final en la seva execució física. En conseqüència, si no podem provar des del principi la idoneïtat de l'escenografia proposada, difícilment arribarem a poder viure en el seu interior i, encara menys, tindrem oportunitat de modificar-la.

18. Digue'ns un escenògraf que no ens podem perdre... o dos.

Hi ha molts escenògrafs que m'agraden, gent que ha conreat estils molt diferents. I també és cert que els meus gustos han anat canviant amb els anys. Darrerament m'ha interessat molt l'obra d'alguns escenògrafs que treballen a Anglaterra, com ara Maria Björnson, Ralph Koltai o Stefanos Lazaridis... Però no hem d'oblidar que Catalunya és un país de grans escenògrafs, que han estat capaços de dotar el nostre teatre d'una bellesa

plàstica que pocs altres teatres tenen. I que, sobretot, han sabut crear una sensibilitat particular per l'escenografia, tant pel que fa als artistes com pel que fa al públic. Pericot, Puigserver, Guillén, Ivars, Flores, Duran, Roy, Azorín, Glaenzel, Puigdefàbregas... I la llista podria continuar, sense oblidar els artistes plàstics que han treballat per al teatre, entre els quals destacaria Jaume Plensa.

19. Acostumes a treballar amb el mateix equip artístic, i també a repetir amb un gran nombre d'actors. Fins a quin punt el treball en equip es reflecteix en l'escenificació?

Sí. Hi ha per a mi en el treball teatral una relació de comunitat que és prioritària. Encara que sigui una feina d'encàrrec, ni que sigui en un gran centre de producció, per tal que el treball pugui esdevenir una feina col·lectiva, cal crear una companyia. Tant en el sentit teatral com en el sentit literal. Entenc el procés de creació de l'espectacle com un treball participatiu, i les persones només acostumem a participar en aquells espais o projectes en els quals ens sentim reconeguts. M'agrada pensar que la pràctica

teatral es compon d'una part tècnica, d'una part ètica i d'una part estètica. En el 33,3% ètic, hi entra no només el compromís ideològic de cadascú, sinó també el procediment, la relació que tens amb els altres components de l'espectacle, inclosos els serveis tècnics. Vull pensar l'espectacle com una obra comuna, en la qual cadascú desenvolupa la seva parcel·la d'activitat, amb la responsabilitat que li pertoca però amb igual implicació.

Treballar gairebé sempre amb els mateixos col·laboradors garanteix el desenvolupament d'un llenguatge comú i la confiança de poder-te moure en llibertat a l'hora de la crítica o de l'aportació. Cada cop hi ha menys prevenció i més sinceritat. De fet, demano consell als meus col·laboradors habituals per preguntar-los amb qui puc tirar endavant un determinat projecte que ells no poden, no volen o consideren que no són els més adequats per fer. I tot això val tant per als actors com per a la resta de l'equip artístic.

20. Ets partidari de les companyies de teatre? Creus que hi hauria d'haver una companyia de teatre nacional?

Sóc partidari de l'esperit de companyia, no necessàriament de la companyia de teatre entesa com una realitat absolutament estable i immutable. Crec que és important que la gent pugui participar en projectes més estructurats que els que tenim avui, on tot gairebé es resol producció a producció, espectacle a espectacle. Projectes de mitjà o llarg recorregut, amb objectius clars a mitjà o llarg termini, amb responsables al capdavant però amb les portes obertes. I no, no crec que hi hagi d'haver una companyia nacional. Em sembla un model obsolet. El que sí que penso que seria bo és que els teatres públics tinguessin una definició més clara, més atrevida, articulada en projectes de més abast. Sé per experiència que la gestió d'un gran centre de producció pública no és gens fàcil, sobretot en un país poc avesat a la cultura, però també crec que seria possible fer que, en treballar en un teatre públic, els artistes formessin part d'un projecte comú. Si més no, a mitjà termini.

21. Quin mètode segueixes a l'hora de plantejar-te la direcció d'un text? El teatre de Ramon Simó és sempre un teatre estilitzat, hi ha una certa

consciència d'estil. Què t'interessa més quan muntas un text?

Primer l'acumulació de materials, dividida en dues parts: la que prové de la recerca, conscient i pacient, de documents relacionats amb l'obra, l'autor, el context..., i els que recullo, inconscientment i impacientment, sense saber encara quina relació tenen amb el procés de treball que inicio. Després, lectures del text, anàlisi, inici de la composició de l'espai... Podria dir que hi ha uns estadis més o menys definits en el meu mètode de creació, algunes tècniques que es repeteixen, i que seria molt llarg d'exposar, però també que, per a cada espectacle, cal dissenyar una aproximació diferent, un procés diferent que depèn de l'estil, de l'aposta estètica i del contingut. La tècnica, els procediments s'han d'adaptar a la realitat de l'espectacle.

Dit això, i lligant amb el que ja explicava més amunt, per a mi el centre de l'espectacle és l'actor. És ell qui s'encarrega de la comunicació directa amb l'espectador, és el darrer responsable de l'espectacle. M'agrada pensar que tots els elements de l'espectacle conflueixen en l'actor, i perquè aques-

ta confluència es produeixi, treballa. L'actor connecta en el seu cos el temps i l'espai, la paraula i la música, la llum i el vestit... Tots els elements que constitueixen l'espectacle. I això només ho pot fer dialogant amb ells, deixant que l'envaeixin. Cada element de l'espectacle existeix en funció de l'actor i l'actor existeix en funció de cada element de l'espectacle.

L'espectacle és un acte de comunicació. Aquest acte pot ser simple, com per exemple quan «només» (!) es pretén explicar una història per entretenir l'audiència i s'esgota en ell mateix, o complex, com quan aprofitem la història per comunicar alguna cosa més a l'espectador. Aquesta «alguna cosa més», per a mi, és sempre una pregunta. Una pregunta que em comprometi a mi, i si pot ser tota la companyia, i de la qual no sabem garantir la resposta. Si aconseguixo formular una pregunta, un dubte que arribi clarament a l'espectador, si aquesta pregunta és allò que l'espectador s'emporta a la butxaca quan torna cap a casa, i si, a més, aquesta pregunta la comparteix amb altra gent, llavors és quan penso que tot l'esforç ha pagat la pena.

És, ara per ara, el que considero més important d'un espectacle: que proposi dubtes i preguntes. El sol fet de formular-se una pregunta provoca un desplaçament en el pensament de l'espectador, com el provoca en el meu. Les afirmacions o les negacions massa solemnes, massa taxatives, per clares i raonables que siguin, només provoquen adhesions i reconeixements. Política de baixa estopa. Prefereixo, per a l'art, la molèstia, la inquietud del dubte, per petit que sigui. I tot això, per descomptat, entretenint i commovent. Sempre que ens en sortim...

21. Aquest teatre «estilitzat» de què parlàvem és allò que alguns madrilenys han anomenat «el toque catalán». En què es diferencia el teatre madrileny del català?

He fet teatre de moltes menes, però potser sí que hi ha algunes constants que, malgrat les diferències expressives, es podrien resseguir. Aquesta sensació d'estilització és probablement deguda a algunes normes que s'han anat assentant en mi al llarg del temps. O potser només són manies que acaben esdevenint marques d'estil. Us en podria dir unes quantes: no m'agra-

den els espectacles recarregats, ni el desordre sense sentit; no m'agrada utilitzar elements decoratius, ja siguin escenogràfics, d'atrezzo, de vestuari o propis de l'actor. L'escenificació ha de resultar un tot coherent, amb uns principis clarament marcats i seguits per tot allò que participa en l'espectacle. M'agrada la bellesa simple i només m'agrada el caos en escena quan és necessari, quan realment s'oposa a un ordre reconeixedor. Penso que tot allò que surt a l'escenari ha de tenir alguna cosa de singular, d'esbiaixat respecte al mateix element utilitzat a la vida quotidiana... Fins i tot la vulgaritat teatral és producte de la convenció, la qual cosa l'obliga a ser més «realment vulgar» que la vulgaritat quotidiana. Qualsevol cosa o paraula o moviment que arriba a l'escenari sense transformació, sense transposició escènica, perd la seva realitat.

Pel que fa al treball amb els actors, també hi ha unes quantes normes que em sembla que es repeteixen, sigui quin sigui l'estil interpretatiu que treballi: insistència en l'elaboració d'un comportament continu, veritat física, gest ple i gestos furtius, escassa orna-

mentació supèrflua, ús dinàmic de la veu sense gaire floritures, consciència del ritme dramàtic, moviment en funció del ritme i les determinacions físiques de l'espai, suport intern... En general, interpretació adequada a l'estil i al contingut de la proposta escènica, que l'actor transmet a l'espectador.

No sé si tot això forma part del «toque escénico catalán». No crec que es pugui parlar d'un teatre català i un teatre madrileny, si no és en les seves manifestacions més barroeres. No obstant això, i posats a generalitzar, és probable que per a nosaltres sigui més important la «factura», els acabats, però aquesta diferència també la trobaríem si ens comparéssim amb gran part del teatre anglès... També hi ha una diferència en l'expressivitat dels actors, i potser fins i tot en la «tècnica comuna», si es pot parlar així. Ara bé, quan he treballat a Madrid, he trobat esplèndids actors i actrius que jugaven sense por, amb entusiasme, amb professionalitat i gran talent, al joc que jo els proposava.

22. Trobes a faltar haver fet més teatre a l'estranger? La internacio-

nalització també ha estat el compte pendent del Nacional? I del Teatre Lliure?

Cada cop estic més convençut que el teatre és un fenomen local i que no pot internacionalitzar-se de veritat si no és a partir de la seva «veritat local». Potser aquesta afirmació sembla estranya en un món globalitzat, però és que tot això de la globalització cada cop s'assembla més a una estafa de grans proporcions. Provo d'explicar-me: només quan un artista o companyia de teatre ha aconseguit connectar amb el seu públic local, amb aquells per a qui és realment important, amb els qui el van a veure cada setmana, cada mes, a cada producció, pot viatjar pel món sense por que no l'entenguin. En trobaríem molts exemples entre autors, directors i companyies. Els productes pensats exclusivament —i en vaig veure i viure uns quants tant a Tàrraga com quan era membre del consell assessor del TNC— per a les gires internacionals, per al «mercat global», acaben per no interessar ningú, o es mouen en una banalitat i una neutralitat que els fa comparables al *fast food* o, en el millor dels casos, a la «cuina internacional».

No enyoro gaire haver dirigit més teatre fora d'aquí. No dic que no m'agradi, però tampoc no ho he buscat mai. Preferiria que els meus espectacles, quan s'ho mereixen, tinguessin l'oportunitat de viatjar i, malauradament, no sempre la tenen. No només la internacionalització dels espectacles catalans és un compte pendent, també ho és la possibilitat de moure's per la resta de l'Estat. Penso que hauria de ser prioritari per a una nova política teatral pensar a saber explicar què fem. Exemples no en falten, i potser el Llull és un primer pas, encara que insuficient. Com en tot el que té relació amb la cultura, estem a quilòmetres de distància d'Europa. I la poca inversió que es fa en polítiques de difusió internacional sempre està lligada a personalitats —reals o fictícies—, càrrecs o deutes històrics.

De vegades es pensa que la internacionalització del TNC o del Teatre Lliure hauria de resoldre el problema. Penso que el TNC i el Teatre Lliure són centres de producció, de creació, no són els responsables de la política teatral del país. Que el TNC o el Lliure viatgin no resol res, com tampoc no ho resol la

vocació internacional, molt lloable, de Focus. Encara avui, són les companyies «independents» les que més viatgen, les que més porten l'espectacle català pel món, i són també les menys reconegudes i les que reben menys suport. I moltes vegades, són les responsables d'allò que en diem «avantguarda». La inversió en la creació del país, en les seves múltiples formes, i la seva difusió a l'estranger són dues de les cares del poliedre teatral, unides pel l'aresta. Només es pot exportar el que s'ha produït i difós amb cura. La resta són aparadors, quotes i intercanvis institucionals.

23. Fan falta a l'actualitat personatges com Boris Vian o Ovidi Montllor —a qui tu has versionat com a cantant— que qüestionin la realitat? Creus que el compromís en els artistes passa per un bon moment? Es pot fer avui dia teatre polític o «és gairebé impossible», com li comentaves a Harold Pinter en l'entrevista que li vas fer amb Mireia Aragay l'any 1996?

I tant, que fan falta. Ara és un molt bon moment per qüestionar la realitat, sobretot perquè l'evidència de l'estafa global està començant a tocar la vida

quotidiana de les persones. Malgrat que l'entreteniment sense ambició o els clàssics que tracten els «grans problemes eterns de la humanitat» resultin sens dubte més rendibles, i potser també són necessaris, ara és un bon moment per poder preguntar, per exemple, si la voluntat sobirana dels pobles és una mentida ben o mal intencionada; si els governs manen menys que poc, tret dels més poderosos; per què els corruptes denuncien la corrupció; per què les paraules no valen res en boca dels polítics; si de veritat només és estafat aquell que vol treure un profit més o menys il·lícit d'un negoci dubtós... I tantes altres coses que el teatre pot preguntar. Aquest, per a mi, és el teatre polític: el que s'atreveix a preguntar, el que pot posar en escena, com feia el teatre grec, aquells temes que no es podien parlar en la vida quotidiana, i que provocava que la gent en parlés, com deia Peter Sellars parlant de la tragèdia. L'àgora. No sé si el compromís dels artistes passa per un bon moment: no m'atreveria a parlar per altri. El que sí que puc dir és que el compromís dels espectacles, en general i malgrat algunes excepcions, no passa per gaire bon moment...

24. Finalment, però no menys important: explica'ns per què cal reivindicar la «patafísica» i on l'has aplicada amb major fortuna.

L'humor, la capacitat de fer evidents les contradiccions, de saber-hi viure, el conreu i l'acceptació de la incoherència, de la incoherència, de la ironia, de l'oxímoron, del palíndrom i del joc com a procediments per entendre el món... Riure's de la veritat, de la pròpia condició... M'agradaria pensar que ho aplico, sempre que puc, a la meua pròpia vida... A l'escenari, potser on ho he treballat més és en els espectacles de, diguem-ne, cabaret literari que he interpretat amb el quintet Lisboa Zentral Cafè. L'últim, de fet, es deia *Cabaret Faustroll*. S'hi deia, per exemple, en una cançó: «Hi ha tanta gent / treballant pel bé comú / que si t'hi vols posar / has de fer fora algú...», cosa que ens portava, ateses les actuals circumstàncies, a fer una solemne declaració d'«inutilitat pública».

Glòria Balañá
és directora d'escena

Esteve Soler
és dramaturg

Ramon Simó a *Zentral Cafè*, espectacle amb el Quintet & Co.
Sitges Teatre Internacional 1999.

