

Larry Tremblay's «Talking bodies»

Berenguer Pou

Entrevista a l'Obrador de la Sala Beckett, 26 de novembre de 2009

En ocasió del taller d'escriptura intensiu que el dramaturg quebequès Larry Tremblay va impartir a l'Obrador de la Sala Beckett el passat mes de novembre, i de la lectura dramatitzada del seu primer text traduït al català, *Abraham Lincoln va al teatre* (trad. de Jaume Melendres), PAUSA ofereix la següent entrevista amb la intenció de donar a conèixer un dels dramaturgs més importants del Quebec i convidar-vos a la lectura dels seus textos.

Comencem l'entrevista amb una pregunta que segurament t'hauran fet un munt de vegades. M'agradaria que expliquessis com descobreixes el teatre, com i quan.

Crec que vaig començar de molt jove. De ben petit, jo ja estava fascinat per tot el que era representació, tot allò que hi estava relacionat. Jo vaig néixer amb la televisió i recordo que seguia amb passió una emissió on hi havia pallassos, on passaven esquetxos de pallassos. Hi sortia un pallasso cèlebre al Quebec, conegut amb el nom de *Pallaisson*. Estava fascinat per la seva manera d'interpretar, pel seu joc d'actor, i el cas és que, trenta anys més tard, vaig tenir l'honor de poder treballar amb l'actor que feia de *Pallaisson*, que va interpretar moltes vegades la meua obra *The dragonfly of Chicoutimi*. Trobo que hi ha un vincle molt fort entre el meu interès per tot allò que representaven els pallassos —perquè jo era un nen—, i el món de la teatralitat. Alhora, també hi té a veure el destí, que fa que els ídols de la infància, com en el meu cas, els puguis retrobar en el futur i treballar-hi, i això és formidable. D'altra banda, jo diria que el món de la teatralitat també és el món de la ficció, i pel que fa a mi, la ficció va néixer del desig d'escriure. Penso que primer va néixer l'escriptor. Em vaig iniciar, si es pot dir així, molt aviat en els còmics de Tintin, novament un altra lectura, un ídol d'infància. Tintin era reporter, és a dir, escriptor també. Estranyament, després no el vaig trobar mai en cap llibre «escrit». Vull dir que ell no n'havia escrit cap. Només vivia aventures, i no escrivia. Vaig pensar que jo volia ser com ell, un reporter especial que viuria un munt d'aventures i, sobretot, viatjaria molt. Crec que vaig associar molt de pressa l'escriptura amb la ficció, la ficció amb les aventures, i les aventures amb els viatges, és a dir, amb l'altre. Per a mi el teatre és l'altre, l'alteritat. I, des d'aquesta perspectiva, jo qüestiono la identitat, cerco les identitats. És per això que en les meves obres, ja siguin teatre o novel·la, hi trobem la recerca de la identitat, que és una temàtica molt quebequesa.

Llavors, quan eres petit, primer volies ser escriptor, autor, abans que actor?

Sí, l'escriptor va néixer abans, però l'atzar va fer que ben aviat m'integrés a una companyia de teatre. Era una companyia de teatre experimental. No era una companyia amateur ni professional, era experimental. Possiblement és una categoria que ja no existeix, ara. Aleshores, al Canadà, hi havia tres companyies experimentals: una a Mont-real, una a Toronto, i una altra a Jonquière, prop de Chicoutimi. És en aquesta última companyia on vaig començar a treballar als vint anys. Un any més tard vam anar a l'Índia a representar una obra, i és allí on vaig descobrir el *kathakali*. Vaig decidir consagrar cinc o sis anys de la meua vida a l'estudi del *kathakali*, la qual cosa em va donar una formació física, gestual i corporal molt bona. Era una formació «molt exòtica», que em va permetre reflexionar sobre la formació de l'actor, perquè vaig comparar com es formaven els actors a l'Orient amb el meu coneixement de com es formaven a Occident. En resum, jo era un escriptor que va esdevenir actor i després ballarí de *kathakali*, un jove que es feia moltes preguntes sobre com formàvem els actors a Occident, un jove que tornant de

l'Índia va ser contractat a l'Escola Superior de Teatre de Mont-real (ESTM), on he format actors durant més de vint-i-cinc anys i els darrers vuit anys he estat al càrrec dels cursos d'escriptura dramàtica.

Com tu dius, el *kathakali* ha estat molt important per a tu com actor i a l'hora de formar nous actors a Mont-real. Llegint el teu assaig *Le crâne des théâtres. Essais sur le corps de l'acteur* (Lémeac, Mont-real, 1993), veiem també que el *kathakali* és present en els teus processos d'escriptura i d'entrenament d'actors.

Sí, perquè el *kathakali* es basa en una visió del cos, en una pràctica corporal basada en la segmentació. És a dir, en el *kathakali* s'aprèn a controlar els músculs de manera independent, per separat, per, seguidament, mirar de combinar-los per formar totalitats més grans. Tot això, per expressar codis més precisos: codis de mímica i codis de *mudra*. La *mudra* són els signes que es fan amb les mans, un veritable llenguatge per parlar amb les mans que possibilita l'expressió d'estats emocionals molt concrets i diversos. Jo he analitzat i treballat els cinc-cents codis gestuals, «paraules gestuals» o *mudra*. Tot això es mostra en un espectacle basat en formes i estructures rítmiques, és a dir, també és dansa i fins i tot, òpera, perquè tot allò que l'actor expressa amb codis gestuals és cantat per altres intèrprets que hi ha al seu darrere. Llavors, és dansa, és òpera, és mim, teatre de gest. Al capdavall, és teatre.

Vas escriure la teva primera obra molt jove, quan tenies divuit anys, *Le déclin du destin* (1988).

Sí, era força jove, i, en referència al títol, és una obra que ja anunciava tot allò que vindria en el meu destí com a dramaturg. Aquesta peça curta ve a ser una mena d'obra matricial que ja condensava llavors tot allò que jo escriuria després, tant les obres de teatre com les novel·les i els llibres de relats que he publicat. Podríem dir que és un text inaugural.

Què hi ha a *Le déclin du destin* per considerar-la l'obra matricial que marcaria el camí de tota la teva obra posterior?

Aquesta obra parla d'un home que perd trossos del seu cos. És formidable com a punt de partida: un home menja un tros de xocolata i tot seguit s'adona que ha perdut una dent, després totes les dents, després la llengua, després els dits, etc. És, doncs, una peça metafòrica, metafísica també, que expressa l'abisme, el fossat que existeix en la nostra civilització entre el cos i l'esperit. És un abisme que existeix des de temps remots, que també podríem identificar com l'abisme entre el cor i l'ànima, entre el cor i el cos, o bé entre la raó i l'emoció. De fet, això és una dicotomia tradicional que jo vaig expressar des del punt de vista d'un jove de divuit anys en el seu Chicoutimi natal, un poblet al nord-oest de Mont-real, que fa servir un llenguatge que recorda molt la llengua del segle XIX, perquè essent molt jove jo llegia molt, sobretot els grans clàssics i concretament Edgar Allan Poe. Vaig llegir-lo en traducció de Baudelaire i puc dir que a *Le déclin du destin* hi ha molt de Poe i de Baudelaire. No vull dir que els copiés, sinó que la meua llengua d'autor encara estava en procés de formació, en ebullició. Quan rellegeixo l'obra, de vegades crec que no l'he escrita jo. Per a un jove de Chicoutimi, escriure d'aquella manera era del tot inusitat.

En el teu article «Écrire avec de la matière», que tanca el llibre *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay* (Obra col·lectiva, Lansman Editeur, 2009), el primer llibre que analitza a fons tota la teva obra dramàtica, parles d'una lectura fonamental per a la teva formació com a dramaturg, *La transcendance de l'ego* de J. P. Sartre.

Efectivament, aquest és un llibre molt curtet, però jo vaig llegir pràcticament tot Sartre de molt jove. En aquest llibret, Sartre defineix l'ego com un objecte. No som necessàriament el nostre ego, ens en podem separar, fer-lo aparèixer o bé distanciar-nos-en i analitzar-lo amb objectivitat. El que vaig trobar interessant és que quan un actor interpreta, posa entre parèntesis el seu ego per acceptar-ne un altre. Això és així des d'un pla metafísic i em sembla interessant perquè jo sempre m'he preguntat per què m'agrada ser un altre personatge. Em vaig adonar que quan jo interpretava, deixava de ser jo mateix d'alguna manera, i això em relaxava, perquè ser sempre un mateix provoca una fatiga molt gran. Trobo molt interessant «deixar de ser» un mateix per viure allò que viu un altre o uns altres personatges mitjançant la imaginació, la mateixa ficció teatral o fins i tot la ficció en altres gèneres com la novel·la i els contes. Finalment, vaig associar la metafísica de Sartre amb el plaer d'allò que és lúdic. És així com al llarg dels anys, sobretot com a pedagog d'actors, he creat un mètode d'aproximació anatòmica en el treball de l'interpret, l'anatomia lúdica, que més endavant he aplicat també al territori de l'escriptura.

Podem associar aquest ego-objecte amb l'abisme que presentaves entre cos i ànima, raó i emoció?

Sí, clarament. La problemàtica sempre és la mateixa, expressada amb altres variants. És a dir, quan era jove, jo sentia que no era necessàriament allò que jo era. Sembla complicat, però no ho és. Qui hi ha dins el meu cos? De qui és el cos que habito? Sóc jo? Tota la meua obra tendeix a harmonitzar els dos costats, cos i ànima, cos i pensament, tendeix a crear ponts sobre l'abisme connatural que s'instal·la en el nostre ser. Hi ha sempre les mateixes preguntes: El pensament s'amaga dins el cos? O bé el cos tracta d'alliberar-se de si mateix mitjançant el pensament? És un cercle o una espiral? Jo no tinc la resposta, però el que em fa escriure és justament aquest qüestionament. Qui sóc jo? Qui som nosaltres?

Com a pedagog, descobreixes l'abisme entre cos i pensament en els joves que volen ser actors?

Cada generació afronta aquesta problemàtica central de maneres diverses. Avui dia, hi ha una tendència molt gran cap a l'exhibicionisme, el narcisisme, la mediatització d'un mateix, coses que no pesaven tant en la meua generació. Avui, la imatge de l'ego —tot és una qüestió d'imatge— pren el lloc al cos. És a dir, el cos perd valor a favor del valor de la imatge d'aquest mateix cos. Hi ha un vincle estrany amb el cos: només es valora el cos com a factor potencial per crear una imatge, que és el que compta. No és tant la veritat del cos com l'engany que podria produir: una imatge. En altres paraules, l'engany que porta a les persones a aproximar-se al seu cos, a tractar de conèixer-lo, només per produir una imatge que serà valorada en la nostra societat d'avui dia. Hi ha una relació de vertader/fals molt subtil i alhora molt perversa i perillosa, perquè darrere la imatge hi ha el risc de trobar-hi el buit.

Aquesta problemàtica es desenvolupa en la teva obra més emblemàtica, *The dragonfly of Chicoutimi* (1995). D'altra banda, també es fa present la problemàtica lingüística del Quebec com un tret essencial de la teva obra. El personatge principal de l'obra viu una mena de recerca eterna d'una identitat social i cultural, una recerca de la seva pròpia veu com a ésser.

Jo dic sovint que el nom del personatge és Gaston Talbot. El cognom és anglès i el nom és francès. Gaston es veu forçat a portar una màscara lingüística per poder parlar-se a si mateix. Ell és mut, a mi m'agrada dir més aviat afàsic o potser que ja no vol parlar. Per saber qui és, ha de passar per ser «l'altre», i ser l'altre passa per ser l'anglòfon, posar-se la màscara de l'anglès. Evidentment, és una obra social i amb una forta càrrega política. Reflecteix la problemàtica lingüística del Quebec, partint del fet que el francès és una llengua que s'ha de protegir i que podria desaparèixer d'aquí a vint, trenta, cinquanta anys, no ho sabem. Si no la protegim, segurament desapareixerà per un fenomen d'assimilació. Per a mi, perdre la llengua és també perdre la identitat. Vaig fer una obra al voltant de l'angoixa que tota minoria lingüística sent quan hi ha una pressió que la podria fer desaparèixer. És una obra molt emotiva en la qual no hi ha cap francès, cap personatge de parla francesa. Les paraules són les de l'altre, l'anglòfon, però amb el fantasma de la sintaxi francòfona. L'obra va tenir un èxit molt gran durant molts anys, fins a la mort de l'actor, malauradament. Molta gent em va preguntar, mesos després, si l'obra es traduiria a l'anglès. No calia, l'obra ja estava escrita en anglès! Aquesta gent, que havia vist l'obra, oblidava que l'obra era en anglès. Em deien: «No, no, jo he vist la teva obra i era en francès». Doncs bé, el mateix cervell havia transformat tots els records que tenien de l'obra i creien que l'havien vista en francès. Era un fenomen neurològic, o neuropsicològic, o neuropsicolingüístic, no ho sé, veritablement interessant.

Hi continua present a les teves últimes obres, l'element polític? Hi és a *Abraham Lincoln va al teatre*?

Sí, hi ha un clar element polític en aquesta obra. Jo volia parlar l'esquizofrènia d'Amèrica, però no només als Estats Units, perquè Amèrica és una visió del món que s'estén arreu. Vull fer reflexionar la gent sobre aquesta manera «americana» de veure les coses, la realitat. Tant els quebequesos com els canadencs o els mateixos europeus, tots compartim aquesta visió americana, on hi ha una esquizofrènia entre allò que diem i allò que fem. D'una banda, es projecten i es posen sobre la taula els valors democràtics i, de l'altra, es produeixen armes, es cerca el benefici ràpid i especulador, es fan guerres. He volgut explorar aquest doble llenguatge, tot i que l'obra no només parla d'aquesta visió esquizofrènica, sinó que depèn molt de la posada en escena, perquè es una obra amb múltiples fils conductors entrelaçats. En l'obra es reconstitueix l'assassinat d'Abraham Lincoln a mans d'un actor, alhora que el mateix Lincoln presencia una obra de teatre. Trobo que és una situació eminentment teatral que ens permet qüestionar allò que és veritat i allò que és fals. Ens permet parlar de la imatge, de ser, de no ser, de l'imitador, de l'imitat, perquè jo crec que, avui, sovint es prefereix no pas la cosa autèntica sinó la cosa imitada, la imitació. De la mateixa manera, hi ha una clara preferència per la imatge enfront de la cosa mateixa, que ens duu a fer una reflexió activa sobre la mediatització de les coses. També volia investigar com expressar una tragèdia nacional mitjançant els recursos de la comèdia, per això incorpore les figures de Laurel i Hardy.

Les múltiples *mises en abîme* que hi ha al llarg de l'obra són mecanismes per avançar en la recerca d'identitat del personatge principal, que es desdobra alhora en director de teatre?

Ho podríem relacionar amb l'ego-objecte. Si l'ego del personatge principal el visualitzem com un recipient, com una mena de joc de nines russes, veurem que dins del seu ego n'hi ha un altre, i dins d'aquest últim, un altre. Això provoca un moviment, un moviment cap a alguna cosa. Jo ho veig com un moviment cap a l'ésser, cap a la veritat. És una recerca, perquè una recerca és una fletxa que es mou travessant tots els personatges cap a la seva veritat, la qual cosa pot ser un moviment sense fi. En l'obra *Le ventriloque* (El ventríloc)¹ ja proposava aquest moviment. A *Abraham Lincoln va al teatre* porto aquest moviment a una tensió molt més gran: cada personatge n'amaga un segon, i aquest segon encara n'amaga un tercer. Això posa de relleu la meua visió sobre el funcionament de l'ego, que està format per tota mena de coses: sovint ens expressem més a través de la veu dels altres que hi ha en nosaltres que no pas a través de nosaltres mateixos. Estem molt contaminats, i de manera constant. Podem arribar a dir coses i a tenir opinions que ens han estat inoculades per la manipulació que provoca la mediatització massiva de la realitat. No som autors de totes les nostres opinions, encara que ens sembli difícil de creure.

Tornant a la teua faceta de pedagog, podries explicar en què consisteix el mètode de l'anatomia lúdica per a l'entrenament d'actors i com l'has adaptat als tallers d'escriptura dramàtica?

El mètode neix en forma d'exercicis per ajudar els meus alumnes d'interpretació. Quan ells volen començar a interpretar un personatge, tenen un problema amb el seu propi cos. De manera una mica exagerada, no saben què fer amb les mans, les cames, i a l'hora de articular les paraules descobreixen que no coneixen el seu cos. Vaig proposar-me d'ajudar-los creant una partitura corporal i localitzant punts molt concrets dels cos per orientar la seva concentració. Per a un actor, la concentració és molt necessària, cal identificar i crear un punts clars en una mena de mapa corporal. Jo proposo crear objectes de concentració en el cos mitjançant la imaginació. És cert que és un entrenament que requereix un gran esforç i disciplina. D'entrada, la partitura que creo divideix el cos en seccions que anomeno «hemicossos», que vénen a ser meitats del cos, com ara l'hemicòs esquerre-davant, l'hemicòs esquerre-darrere... Primer, cal concentrar-se en aquestes grans parts. És la fase locativa: l'actor ha d'aprendre a concentrar-se en una part concreta del cos. Després, introdueixo la matèria i aleshores mitjançant la imaginació es creen cavitats en el cos per allotjar-hi diverses matèries. És la fase cavitativa, on, per exemple, un actor pot concentrar-se en una cavitat plena de gel als seus pulmons. Tot seguit vindria una tercera fase, la psicològica, on ja s'interpreta un personatge que durà a terme una o més accions apuntalades en un cos que ja ha estat preparat i condicionat en les fases anteriors. Aquestes són, molt succintament, les línies generals del mètode per entrenar actors, que vaig batejar com *anatomia lúdica*, perquè l'actor es troba amb un cos lúdic, l'eina amb la qual ha d'aprendre a jugar per «crear» un cos per als seus personatges. Després d'uns quants anys, em vaig adonar que podia aplicar l'anatomia lúdica als processos d'escriptura. Primer, ho vaig experimentar jo mateix en la creació de nous textos. Després ho vaig incorporar als tallers d'escriptura, sempre de manera experimental. Vaja, crec que l'anatomia lúdica com a procés d'escriptura encara es troba en fase experimental. El taller que he fet a l'Obrador de la Sala Beckett és un dels primers que faig fora del Quebec. Vaig començar a provar-la en classes d'escriptura quan em vaig adonar que, després de tants exercicis d'anatomia lúdica, alguns textos que escrivia se situaven clarament en una part del cos: el cap, el ventre, etc. Eren textos-ventre, textos-cap, o començaven a les cames i acabaven al cap i altres combinacions. Vaig dur a terme algunes experiències amb escriptors joves i el resultat va ser força positiu. La situació ideal, per mi, és

¹ Lansman Editeur, 2000. En edició castellana, *El ventrílocuo* (Los Textos de la Capilla, 2009, Mèxic, DF).

poder reunir joves dramaturgs i fer un entrenament corporal llarg i intens, tal com he descrit breument, i abans d'escriure res, cada participant ha de poder dominar les cavitats i els objectes de concentració del seu cos i circular entre ells amb fluïdesa. Quan els joves dramaturgs aprenen a dominar el que jo anomeno les *gammes energètiques* del seu cos, l'escriptura pot néixer des d'un punt de concentració i una matèria concreta associada a aquest punt, i crear així un flux de paraules. Es tracta d'establir els detonants de l'escriptura en el cos del nostre personatge, que investiguem a partir del nostre propi cos, l'ego d'un altre en el nostre propi ego.

Des d'aquest punt de vista, l'anatomia lúdica aplicada a l'escriptura sembla un mètode per generar una gran quantitat de materials textuais.

És cert i és un dels principals propòsits de l'experimentació. En el fons es tracta de despertar tot allò que s'amaga dins la carn, sota la pell, en els nervis i en els òrgans. Parteixo del principi que tot allò que hem viscut es troba en les nostres cèl·lules, en els nostres circuits energètics, en les nostres xarxes de nervis, en els líquids, en els lligaments. Tot es troba en el cos. Hi ha una memòria corporal que ho emmagatzema tot. El més difícil és trobar aquest tresor i saber articular-lo. Tot artista, ja sigui pintor, músic, escriptor, té el mateix problema: com fer emergir tot allò que ja existeix amagat en alguna part d'ell mateix. L'anatomia lúdica proposa camins per trobar aquest tresor i mètodes d'excitació de l'imaginari adormit o inhibit en el nostre cos. En el cas d'un dramaturg, les imatges creades tenen formes textuais i estan molt relacionades a les sensacions.

L'anatomia lúdica aplicada a l'escriptura dramàtica consta de diverses etapes. Podries explicar breument en què consisteixen?

Aprofitant els quatre dies a Barcelona al seminari de l'Obrador, he explicat les quatre etapes a partir d'una metàfora culinària. La primera etapa seria l'ou esponja, és a dir, una fase en la qual no s'escriu res, sinó que s'acumulen sensacions. El dramaturg esdevé una mena de placa sensible que enregistra tots els estímuls interiors i exteriors. Es tracta de cercar aquelles qüestions que habiten en nosaltres i, mitjançant la lectura de sensacions externes, positivament aquesta placa. És una feina de recollida de dades. Sembla que l'autor té ganes d'escriure sobre un tema, però encara es manifesta de manera vaga, poc precisa. La segona etapa és la incubació. L'autor acumula aquestes sensacions vagues, les dades que s'han revelat sobre la placa sensible, i les ha de deixar incubar sense obsessionar-s'hi. Cal deixar passar el temps. La tercera etapa és l'etapa de l'eclosió, de la il·luminació. Ja és una etapa on l'autor comença a escriure diàlegs, monòlegs, sense saber quines veus parlen. És, i ha de ser, una escriptura pulsional. No pot ser racional, hem de poder escriure cinc, sis pàgines en tres o quatre minuts, llistes de paraules, una veu monològica que no sabem on ens porta, per exemple. Notem que és una escriptura fluida, ajustada a la veu que la promou i la provoca, que no hem de censurar de cap manera. A partir d'aquest moment, l'autor aplega tot el material generat, que pot ser moltíssim, i afronta l'última etapa. Seguint la divertida metàfora culinària, la quarta etapa és la truita, la confecció de la truita. És el moment del raonament, la coherència i l'organització dels elements. És l'etapa de les reescriptures i la verificació. Aquestes quatre etapes permeten escriure sense angoixa, regularment. Això és així perquè un autor pot treballar en diversos textos alhora: un text pot estar en la primera fase, un altre incubant-se i un tercer en procés d'eclosió. Sempre hi ha textos que s'escriuen en l'interior del dramaturg, si és capaç de reconèixer-ne les etapes i practicar un cert entrenament. Per exemple, en el meu cas, la incubació de *The dragonfly of Chicoutimi* va ser llarguíssima, un munt d'anys, i l'eclosió va ser fulgurant, vaig escriure l'obra en tres setmanes, i la truita, la reescriptura i el text final, vaig fer-la en un mes. Cada obra demana els seus temps per a cada etapa, la seva gènesi pròpia, diferent en cadascun dels casos. Cal dir, també, que l'anatomia lúdica permeten que molts dramaturgs vegin l'existència de textos en el seu interior que fins aleshores desconeixien o obviaven.

Veient els resultats dels tallers d'anatomia lúdica i llegint els materials generats, sembla que els personatges produïts siguin una mena de *cossos parlants*.

El que caracteritza les meves obres de manera més personal és la importància que atorgo als cossos, al cos del personatge. El cos ocupa un lloc central en la meua formació d'actor, en els meus textos teatrals, en els meus relats i novel·les, i també, gairebé de manera exclusiva, en els meus textos teòrics. Quan un editor de Toronto em va proposar de publicar les quatre obres on el cos és al centre del drama, vaig pensar en el títol *Talking bodies*, és a dir, cossos parlants, o cossos que parlen. En tota la meua obra, les situacions passen als cossos dels personatges, abans que no pas a les seves psicologies. Per bé que aquestes situacions desencadenen efectes psicològics, és important remarcar que en els meus textos el drama, el trencament, la llacuna principal, les fissures, és a dir, el problema principal, s'instal·la en el cos.

Per acabar l'entrevista, quin lloc creus que hauria d'ocupar el teatre en una societat tan mediatitzada? En un dels debats que van tenir lloc en les jornades de teatre quebequès a la Sala Beckett, et mostraves d'acord amb Carles Batlle quan afirmaves que existeix una tensió molt gran entre significació i performance, en un teatre que es preocupa més de la presentació que no pas de la representació.

Jo sóc més aviat optimista amb relació a la teatralitat del text. Trobo que resisteix totes les modes i tendències. És cert que ens trobem en un món molt mediatitzat, però tot i que el teatre també crea imatges, aquestes s'esdevenen a partir d'una presència real. El teatre es manté com un lloc de presència real. La imatge presentada al teatre és real, aquesta és la força del teatre. L'espectador viu una experiència existencial gràcies a la presència real. En el combat entre performance i significació, a França hi ha una tendència a la desconstrucció del text, del personatge i de la psicologia. A Amèrica, i concretament al Quebec, encara hi ha una gran devoció cap al personatge, ens agrada molt la identificació i no ens trobem gaire còmodes quan el text dramàtic és massa fragmentat. Jo diria que la dramaturgia contemporània americana es basa en els pilars de l'acció, i que la dramaturgia contemporània francesa, i tal vegada la d'altres països europeus, en la desconstrucció de la personalitat per fer ressorgir novament la paraula. Hi ha la mateixa necessitat d'històries de sempre, i cal fer veure a l'espectador que la història es pot fer, desfer i tornar a refer. És una mena de proposició postbrechtiana, perquè el perill principal és que l'element referencial més important és la televisió. La gent té tendència a comparar el teatre amb la televisió, oblida que el teatre és mil·lenari. El teatre ha de trasbalsar l'espectador en termes de contingut, estructura, ritme, etc., per fer sortir l'espectador de la seva hipnosi televisiva i posar en relleu que el que és real no és el que és televisiu. La veritat no és necessàriament el que és mediatitzat. El teatre ha de tenir una funció social i política per poder despertar l'espectador de la hipnosi mediàtica.

Berenguer Pou
és dramaturg i traductor.