



CARLES BATLLE, «La cuina de l'autor», presentació al volum del *Teatre reunit* de Carles Batlle, Arola Editors / TNC, 2020.

Sovint m'envaeix la temptació de pensar que el meu teatre és fill d'un univers ple d'imatges i d'atmosferes altament originals —personals— i suggestives que només viu dins del meu cap. I arribo a pensar: si els meus conciutadans hi tinguessin accés, no es podrien estalviar ni l'admiració ni la meravella... Santa innocència!... Amb els anys, he pres consciència de l'estupidesa de plantejar-se aquesta mena de qüestions. Que potser no tots els autors —totes les persones— tenen un món propi d'idees i de sensacions els matisos del qual resten inaccessibles?... Ens costa acceptar que no siguem especials.

I tanmateix, estic feliç de poder publicar aquesta selecció dels meus textos. No és cap contradicció. Com saben els meus alumnes, soc partidari d'una hermenèutica diguem-ne *negativa* a l'hora de jutjar les obres. Vull dir que crec fermament que els textos tenen tants sentits com lectors (les obres pertanyen als receptors). Els temps canvien i amb ells les condicions de lectura: els públics no són els

mateixos, ni tampoc ho són les seves circumstàncies històriques, culturals, econòmiques o socials. Publicar un recull de textos, per consegüent, no té per què suposar un acte de narcisisme o un patètic intent de transcendir (que sàpiguen qui som, què pensem, què sentim), sinó tan sols un intent de suggerir estímuls a un públic diversificat: imaginaris complexos i preguntes a l'espera de resposta.

Sí, em sedueixen els enfocaments pragmàtics i fenomenològics a l'hora d'abordar el fet teatral. I amb tot... Amb tot, soc fill d'una educació universitària que em va guiar pel rigor de la recerca *positiva*, per la comprensió de la peça a partir de l'estudi acurat i contrastat d'epistolaris, dietaris, ressenyes, notes als marge, articles, programes i documents administratius; que em va empènyer a cremar-me les celles i a tastar la pols de les mil i una hemeroteques del món. Amb un propòsit clar: documentar, analitzar, comparar i comprendre les circumstàncies de cada text. Aquesta manera de treballar també me l'estimo encara... I no nega l'anterior. S'hi pot combinar.

Així doncs, malgrat estar convençut que les meves peces us pertanyen i que no n'he de fer res, del que hi trobeu o hi entengueu, no puc ignorar l'agradable pessigolleig de la

curiositat satisfeta quan, de tant en tant, després de molts esforços i temps esmerçat, la meva investigació m'obre la porta a alguna revelació inesperada. Per descomptat, les més apreciades són les confidències dels autors: confessions sobtades que aconsegueixen il·luminar algun misteri soterrat a les obres.

Diria que faig bé de suposar que vosaltres patiu del mateix mal. M'equivoco?... En aquestes línies, doncs, m'he proposat de nodrir-vos amb indicis i informacions sobre l'origen de la majoria dels meus textos. Més enllà del que n'hagin dit prologuistes, crítics o investigadors. Més enllà del valor dels seus temes i de les seves històries. Més enllà de les possibilitats hermenèutiques que se'n desprenguin.

Vaig néixer als anys seixanta, en una època en què els cinemes de barri i els tebeos de quiosc governaven els nostres imaginaris. Eren temps de teatre d'associació, de sessions dobles de pel·lícules antigues, de castanyeres a les cantonades, d'aventures en bicicleta i d'acampades lliures a la muntanya. Temps de *grisos* empaitant-nos amb les porres pels carrers, d'ecumenismes hippies i de cançons de protesta. La meva escola de vida va ser als Lluïsos de Gràcia, on el progressisme i les idees rupturistes

trenaven estrets lligams amb l'amor a la tradició, a la llengua i al paisatge. És a dir, a la terra. Allí, hi fèiem de tot: excursions, teatre, dansa, esport, organitzàvem concerts, concursos literaris, manifestacions... D'allí van sorgir les beceroles de la meva conformació ideològica i sentimental.

A casa meva, l'herència paterna em lligava al món de la pagesia, dels costums nostrats i de la religió; l'herència materna, en canvi, em vinculava a l'aventura política i intel·lectual de la república (un meu oncle, Josep Duran i Guàrdia, va ser alcalde accidental de la ciutat durant la guerra, i un altre, Tomàs Garcés, un reputat poeta) i a la consciència de la repressió exercida pels *vencedors*. Els uns van patir per amagar capellans a casa, els altres per lluitar en l'exèrcit de la desfeta. Per sort, totes dues pulsions van conviure la mar de bé al nostre petit clos familiar. Era inevitable, però, que un debat de fons sorgís —aquesta eterna confrontació dual— en gairebé totes les meves obres (i el tema de la guerra, específicament, a *Combat*, *Bizerta 1939*, *Zoom* o *Nòmades*).

Anem per ordre. La meva primera temptativa en l'àmbit de l'escriptura teatral va ser, en el context d'un grup de teatre que havíem fundat als Lluïsos («Fos i fosc»), l'adaptació

dramàtica (amb la Montse Mallol) d'un text poètic de Josep M. Llompart titulat *Raval de senectut* (ja ho veieu, una temàtica d'allò més apropiada per un estol de joves amb ganes de gresca!). Després, vaig tenir la gran sort de començar a treballar a l'Institut del Teatre com a professor de literatura dramàtica. De la mà de Frederic Roda Fàbregas i de Joan Castells, que em van encoratjar i em van ajudar, vaig començar a treballar en adaptacions de textos diversos, des de Samuel Beckett a Pedro Almodóvar passant —amb els anys i amb diversa fortuna professional— per Harri Virtanen, Ignasi Iglésias, Joaquim Ruyra, Víctor Català o Àngel Guimerà. Pel camí, els alumnes també em van començar a demanar coses, i vaig produir gairebé sense adonar-me'n algunes adaptacions d'autors com ara Quim Monzó o Lewis Carroll.

Finalment, vaig acabar escrivint un text dramàtic per a un parell d'estudiants d'interpretació, la Mireia Cirera i l'Eva Iglésias. L'obra es va titular *Sara i Eleonora* i va tenir la fortuna de guanyar un accèssit al premi Ignasi Iglésias el 1994. A partir de la rivalitat entre les grans dives Sarah Bernhardt i Eleonora Duse (a les quals m'havia aproximat mentre estudiava la presència de companyies estrangeres

a Barcelona durant el Modernisme), vaig inventar-me la història contemporània de dues amigues, acabades de graduar a l'Institut del Teatre, que conviuen i rivalitzen. Curiosament, tot i ser una peça primerenca —volia demostrar-me que sabia usar les estratègies de composició canònica que explicava a classe—, l'obra ha estat reeditada i té l'honor de ser, d'entre tots els meus textos, el que ha tingut més muntatges entre grups de joves i aficionats. Però no deixa de ser un pecat de joventut. I l'he deixat fora d'aquest recull. Ja em disculpareu.

Després de l'aventura d'aquesta primera estrena (direcció de Laura Fernández i Maria Zaragoza), vaig gosar escriure una peça molt més personal, *Combat*. No parlaré ni de l'argument ni de les possibles interpretacions de l'obra, no és l'objectiu d'aquestes ratlles. Només reportaré, tal com he promès, algunes *confidències* a propòsit de la seva cuina particular. Per exemple, *Combat* conté, en alguns dels seus fragments, una petita adaptació d'un text de Jean Giraudoux que es diu *Combat amb la imatge*. Es tracta d'una bellíssima prosa poètica que narra, tal com succeeix a la meva peça, la relació d'una persona amb la figura d'un quadre penjat a la paret. Aquest va ser un dels trets de

sortida. També ho va ser la necessitat d'exercitar-me amb formes diversificades de monòleg, sobretot a partir d'algunes idees proposades per José Sanchis Sinisterra, i, encara, en tercer lloc, la meva necessitat, o diguem-li desig, de treballar a partir d'imatges, la qual cosa és freqüent en la meva producció. Pel que fa a *Combat*, vaig triar una pintura que em perseguia des dels divuit anys; una època en la qual, influït per les classes d'en Jordi Castellanos a la UAB, em dedicava a cercar fos on fos ideals de bellesa i derelictes d'antigor, a descobrir en qualsevol façana decadents figuracions de dones de llargues cabelleres i cutis de neu... Ai... En una fira de Santa Llúcia, a la catedral, m'havia comprat una reproducció preraphaelita a dues tintes de *The Lady of Shalott*, de John William Waterhouse. I la tenia encara a casa penjada a la paret. No cal dir-ho: va ser la imatge triada per a *Combat*.

Tal com he apuntat més amunt, *Combat* suposava la meva primera aproximació a la guerra civil espanyola. La coincidència en el temps amb la guerra de Bòsnia (on també es va produir un xoc traumàtic de cultures, un tema recurrent en tot allò que he escrit) va fer que la majoria de crítiques, pròlegs i ressenyes entenguessin que l'obra

oferia un punt de vista sobre aquesta conflagració. I és cert que no deixava de fer-ho... Però només jo —i ara també vosaltres— sabia que aquest no era l'autèntic origen de la cosa... Afegiré encara, en relació a aquesta obra, que l'excel·lent muntatge de Ramon Simó va saber proposar una teatralitat oberta, imaginativa i poètica que prefigurava moltes de les concrecions estètiques amb què ben aviat es tenyiria el teatre de l'anomenat «gir performatiu», al canvi de mil·lenni.

I va arribar *Suite*. Us remeto al pròleg amb què l'encapçalo. M'interessaven aleshores les escriptures dramàtiques essencialitzades, sostractives, carregades de sobreentesos, de misteris, de tot allò que no és dit... M'apassionava Pinter, el Mamet d'*El criptograma*, el Benet i Jornet de *Desig*... Vet aquí la textura del meu text. D'altra banda, continuava amb la dèria de les imatges, i, ves per on, *Suite* es va conformar com un enfilall d'escenes sorgides a partir dels quadres d'Edward Hopper. Cada escena era un quadre. Fins i tot la vivència idealitzada i exòtica que narra un i altre cop la seva protagonista.

Pel que fa a aquest darrer aspecte, a *Suite* es va manifestar per primer cop el meu interès per la temàtica

d'allò que vaig definir en algun article com a «literaturització de l'experiència». Una qüestió que també travessa la meua producció de dalt a baix però que s'instal·la, sobretot, en aquelles peces que tracten de la memòria i de la *identitat narrativa* (concepte definit per Paul Ricoeur): això és, la confecció d'un relat, d'una ficció, que ens dona sentit i permet que ens abastem i ens compreguem nosaltres mateixos.

A banda això —costa cenyir-se només a la *cuina*, uf!—, *Suite* jugava amb (o partia de) dos elements més tangencials. Per un costat, el motiu d'una cançó popular catalana, *El testament d'Amèlia*, que narra la relació incestuosa entre una dona i el seu gendre, i, per l'altre, les referències al món del còmic (una estètica omnipresent en la majoria dels meus textos). En aquest cas, es tractava d'*El hombre enmascarado*, un tebeo que havia heretat del meu pare i que jo, de petit i no tan petit, rellegia una i altra vegada escarxofat al sofà de casa: la cova en forma de calavera, les selves impenetrables, la dama glamurosa i, per descomptat, l'heroi de torn embeinat en unes inefables malles violetes.

Finalment, a *Suite* també s'iniciaven les referències a

viatges i petites aventures personals. Concretament, en aquest cas, s'al·ludia a les meves estades a la mítica Essaouira tot resseguint les velles muralles de l'*Otel·lo* de l'Orson Wells. De l'experiència d'altres viatges, en surten obres com ara *Les veus de lambu*, *Oasi* o *Temptació*. La primera parteix d'una expedició al Nepal, cap al camp base de l'Annapurna i les fonts de Txinudanda. La meva vivència em va servir per parlar una vegada més —tot jugant amb una Berta que ben bé podria ser el personatge extraviat de *Suite*— del xoc de cultures, de l'atracció per (o la por de) la diferència, de la fidelitat a les arrels... Tot plegat, ubicat en un context exòtic on insistia en la dèria malaltissa dels personatges per explicar històries (una altra constant del meu teatre, sí, i perdoneu que ja n'hi van una pila!). Una anècdota: a *lambu* em permeto un petit homenatge al món d'Hergé: el meu xerpa s'anomena com el seu (*Tintín al Tibet*), Tharkey. D'aquesta peça, mai no en vaig acabar de quedar del tot satisfet; la qual cosa va provocar que, quan l'amic Thomas Sauerteig la va voler estrenar, m'ho vaig mirar una mica des del marge, amb més por que goig. El resultat, però, va ser excel·lent!, i em vaig penedir de no haver fet més costat a l'equip. Ha estat això el que m'ha convençut de rescatar l'obra en la selecció d'aquest recull.

Però m'he concedit la llicència de reescriure-la una mica.

El viatge en què s'originava *Oasi* era a Tunísia, concretament als oasis enclotats i engorjats que s'amaguen a la vora de Gabès, prop dels quals va erigir-se el camp de presoners de Meheri-Zebbeus... (però d'això ja en parlaré més endavant). Aquests oasis són el lloc de procedència de dos dels protagonistes de l'obra. Paradoxalment, l'acció transcorre a Catalunya, en un poble que bé podria ser el meu (tot just acabava d'anar a viure a Argelaguer, en una casa força semblant a la de la història); un lloc a la vora d'un riu (en el meu cas, el Fluvià) amenaçat imaginàriament per un suposat projecte hidràulic. Altre cop el xoc de cultures, i també la pèrdua/recerca de la identitat i, potser per primer cop però no el darrer, l'obsessió per la perspectiva diferenciada a l'hora de construir el relat de l'existència, de la realitat... Però no ens emboliquem amb aquestes disquisicions, us he promès confidències, només això... Me n'he de recordar... Vet-ne una: les referències a Txèkhov són evidents, a *L'hort dels cirerers*, concretament. I encara una altra: per no partir d'un tema a l'hora d'escriure —cosa que recalco als meus alumnes si no volen acabar emetent consignes—, vaig cercar una imatge

—evidentment!— que em permetés investigar, escriure i fer emergir una temàtica sense prejudicis. La imatge en qüestió va tornar a procedir del món d'Hergé: la haima plantada al gran saló de Molins de Dalt a l'àlbum *Stoc de coc*. Em vaig demanar: què faria una tenda d'aquesta mena erigida en un saló d'una casa pairal catalana? A partir d'aquí, la història va venir rodada, i em vaig poder plantejar la distància entre globalització i mestissatge, és a dir, la diferència entre la uniformització i l'alegria de deixar-se contaminar (sense renunciar als «sentiments de pertinença», que diria Amin Maalouf).

Per sort o per desgràcia, la meva fal·lera tintinera ja no es va tornar a manifestar, si no és en les referències (dins la ficció mateixa) que s'hi fan a *Oblidar Barcelona* (un personatge relata el meu apassionant periple per les licoreries d'Edimburg a la recerca i captura de la marca de whisky preferida del capità Haddock). Aquesta necessitat de barrejar subtilment els engranatges de la cultura popular en la densitat o la transcendència dels *grans temes* mai no l'he perduda. Per posar un exemple a l'interior de l'obra que ens ocupa: el *guetan* d'*Oasi* no neix de cap investigació antropològica, està inspirat en un joc d'escacs, amb figures

vives... del planeta Mart. Sí, del planeta Mart, el de John Carter, heroi de les novel·les d'E. R. Burroughs. Un motiu més seriós, per contra, apareix en el *background* del personatge de Xavier, víctima de l'aplicació injustificada de la llei antiterrorista i del consegüent empresonament de tot de persones significades ideològicament just abans dels Jocs Olímpics de Barcelona. Un tema que coneixia de ben a prop. Han passat més de quinze anys però, pel que sembla, hi tornem a ser...

El tercer viatge, el de *Temptació*, ens porta a les casbes del sud del Marroc, ben a prop de les primeres dunes. Algunes d'aquestes barriades de fang i de palla han esdevingut platós deslocalitzats del Hollywood de les grans aventures i han acabat conformant el nostre imaginari fantàstic d'Orient: el del món mític de les mil i una nits, el de les epopeies colonials britàniques o el dels cataus laberíntics de Pépé le Moko, Lawrence d'Aràbia o Karl May. Com en el cas d'*Oasi*, però, l'acció de *Temptació* és propera: una tal Aixa —altra vegada— viu a Catalunya i recorda el seu lloc de procedència en extensos monòlegs que filma. La casa on viu també podria ser la meva.

Si el detonant d'escriptura a *Oasi* va ser un record de la

nostra història política recent, en el cas de *Temptació* va ser una notícia al diari: «La policia busca els familiars d'un home indocumentat mort a la carretera». Per què algú —em vaig preguntar— no reclamaria el cadàver del seu pare, posem per cas? Va ser aleshores que el mite d'Antígona va venir a trucar la porta de les meves obsessions, amb força. L'etern dilema: d'una banda, viure —però traint l'herència, la memòria i les lleis de la natura i de la família— o morir (sense traïció) —però transgredint les lleis establertes per l'Estat. Crec que el tema torna a ser d'actualitat, però tampoc no hi vull entrar... De la mà de l'home indocumentat, van arribar els immigrants il·legals i l'horror de les pateres...

A *Temptació*, hi ha una influència important de l'obra *Excés* de Neil LaBute, de la qual fins i tot vaig aprofitar alguns girs argumentals. Més enllà de l'anècdota, però, en la redacció d'aquest text em vaig imposar el repte de 1) construir una obra de gènere —d'intriga o de suspens, o com més us estimeu dir-li— a partir d'un exercici acurat sobre els recursos bàsics de la dramaturgia —el malentès, l'atzar, el dilema, la ironia dramàtica o el disseny de la identificació. Aquesta armadura de gènere, però, havia de 2) cenyir-se a

una composició que, com succeeix en la majoria dels meus projectes, permetés l'explicació d'una història i, al mateix temps, la dislocació de la mateixa (vegeu, en aquest sentit, el text de Sanchis que acompanya aquestes ratlles). I encara més: tot aquest fràgil equilibri 3) havia de conviure amb la superposició o fragmentació d'espais i temporalitats (una altra constant de la meva producció, ves). Per acabar-ho d'adobar, tot usant la filmació que duen a terme els personatges, vaig 4) introduir una subtil possibilitat de lectura que situa l'acció als límits entre la ficció i la realitat: ha succeït de debò?, és una pel·lícula? Me'n podia sortir amb unes premisses tan ambiciosos? Diria que sí. Fet i fet, l'obra ha estat traduïda a més de deu llengües i estrenada en uns quants països del món.

Quan vaig escriure *Trànsits*, acabava de llegir *El comte de Montecristo*. Sempre m'ha interessat la gran temptació de la venjança que arrossega aquesta història. En el meu text, la dona que ha estat víctima d'una gran tragèdia —com li passa a l'Edmond Dantès de Dumas— vol posar una bomba, però dubta, i aleshores intenta reafirmar el seu determini en les pàgines del gran novel·lista francès. De rerefons, hi ha aquesta idea de *fer neteja*, de justificar la

violència i la destrucció en una necessitat higiènica que ens ajudi a canviar el món. Tot i la meva flaca per la novel·la gràfica, al moment d'escriure *Trànsits*, no havia llegit ni vist la pel·lícula *V de Vendetta* d'Alan Moore, en què es parla precisament d'això i s'usa també de manera explícita la referència a *El comte de Montecristo*. No tinc cap empatx a l'hora de reconèixer manlleus i influències; en aquest cas, però, es tracta simplement d'una sorprenent i meravellosa coincidència.

Ep, això no vol dir que, a *Trànsits*, no hi hagi la *cultura popular* que habitualment apareix entreteixida a la retícula dels meus drames. La més evident: la referència a les velles melodies —estigmes del vell món— del musical americà —*Oklahoma, West Side Story, Paint Your Wagon* (*La llegenda de la ciutat sense nom*). Són referències apuntades ja a la partitura del text i que, com passa sovint en els processos d'escenificació contemporanis, molts espectadors van atribuir erròniament a la inventiva de la direcció (en aquest cas, un magnífic treball de Magda Puyo).

Amb la veu de Lee Marvin, Màrius —un dels personatges principals de l'obra—, alhora que expressa la tragèdia

d'algú que ha perdut els orígens, els senyals d'identitat, que se sent orfe de pàtries i tradicions, també manifesta l'embriaguesa de l'home nòmada i lliure, de l'home que posa noms de dona al vent... Altre cop el mateix dilema, però amb matisos diferents. No hi entraré, no us preocupeu. Sí que vull destacar, no obstant això, que les imatges del relat de Màrius van més enllà del musical i ens introdueixen per enèsima vegada a les figuracions del còmic clàssic americà. La rondalla que ens explica —l'individu que resta captivat davant l'aparició sobtada d'una donzella que es renta la llarga cabellera en la petita cascada d'un gorg (que jo situava idealment a la Garrotxa)— recrea un motiu universal de tradició artúrica, com el de la dama de Shalott. Motiu que és central també en algunes llegendes de la tradició germànica. Tanmateix, he de confessar que jo el vaig extreure d'una vinyeta del que goso definir com «el pare de tots els còmics»: *El Príncep Valent*, de Hal Foster. Una de les meves millors lectures d'infància i adolescència.

A *Trànsits*, es defineixen dos reptes formals. Primer repte: el *patchwork*. La peculiar estructura fragmentada i heterogènia de la peça neix del desig constant de trobar

una composició que s'adeqüi bé a l'especificitat d'uns continguts, que hi *signifiqui*, o, millor, que hi interactuï de manera dialèctica. Dit d'una altra manera: cal trobar una forma que sigui *necessària*. El tren em servia per assolir aquest objectiu. Les rodes —imagineu-les en l'imaginari ficcional dels trens de vapor que hem vist circular en mil i una pantalles— avancen cap endavant al mateix temps que giren sobre si mateixes (com totes les rodes del món, de fet). Vet aquí l'explicació del dispositiu i la conformació de l'obra... Pel que fa al tren, recordo amb afecte el revisor de Lars von Trier a *Europa*. És un tren que no acaba d'anar enlloc i que reapareixerà ,anys més tard, en un text titulat *Nòmades*.

Segon repte: la convivència gairebé coral entre el text narrat, és a dir, els pensaments dels personatges fora de la plataforma i els diàlegs més convencionals que tenen lloc en aquest espai de confluència (d'intercanvi dramàtic). La idea era anar una mica més enllà del que havien assolit algunes de les formulacions d'un autor que admiro: Roland Schimmelpfennig. El resultat escènic va resultar gratament sorprenent.

Després d'un producte tan rapsòdic com *Trànsits*, *Oblidar*

Barcelona neix de l'intent d'escriure una obra de gran públic —una altra aparent peça d'intriga: qui és el segrestador?, qui és l'assassí?—, però amagant-hi una crítica ferotge a la Barcelona postolímpica. Una ciutat que ja, tal com la veia el 2008, presagiava la gentrificació, la massificació turística, la concentració d'immigració en determinades barriades, la pèrdua d'identitat i l'increment de violència que han seguit després. L'estructura la vaig mig manllevar d'una novel·la gràfica de Daniel Clowes, *Ice Haven*, en què es retratava la vida d'una petita comunitat nord-americana a partir del segrest d'una criatura (en un format mig dramàtic, mig narratiu). En la meua obra, qui desapareixia era una estudiant japonesa.

A banda de la crítica diguem-ne urbana, amb les *històries creuades* d'*Oblidar Barcelona* continuo parlant de la memòria, del xoc de cultures però, sobretot, un cop més, de la «literaturització de l'experiència». Quant a això, el recurs d'explicar rondalles, tractat ara com un element estrictament ficcional, permet un joc de perspectives diferenciades sobre la realitat i sobre els fets que la componen, la comunicació indirecta de sentiments i emocions per part dels personatges (i la consciència d'una

incomunicació indefugible) i la construcció d'identitats fictícies. En aquell moment, acabava de llegir les *Deu raons (possibles) de la tristesa del pensament* de George Steiner, la qual cosa va tenir el contingut de l'obra d'una amargura evident.

Després d'*Oblidar Barcelona*, arriba *Zoom*. *Zoom* recull l'herència d'un monòleg fallit (i que no he recollit en aquest llibre) sobre les vivències africanes del meu avi, caporal de marina de la república, un cop acabada la guerra civil d'Espanya, l'any 1939. Si el monòleg (*Bizerta 1939*) no havia aconseguit fer entenedor l'univers dels camps de concentració al desert (cosa que sí que farà *Nòmades*), *Zoom* no va més enllà de la sortida de la flota del port de Cartagena. Gràcies a aquesta concentració, però, l'obra essencialitza una textualitat alhora dramàtica i poètica que gosaria titllar de màgica. He de confessar que les escenes d'aquest text potser són els diàlegs més elaborats de tota la meva trajectòria. *Zoom* és el segon text del que he decidit anomenar «Trilogia de Bizerta».

El títol de «zoom» neix de l'aplicació dramàtica d'un procediment òptic. En aquesta època, investigava en tècniques diverses per aconseguir treballar la perspectiva

en el drama contemporani. M'havia impressionat molt un experiment gràfic —amb el mateix títol de la meva obra— de l'artista hongarès Istvan Banyai. És probable que sigui aquest el detonant de la meva escriptura. Vet aquí la progressió formal interna de les escenes, i vet aquí també la relació entre uns actes i els altres. Així mateix, gràcies a aquest recurs de perspectiva, vaig poder aprofundir igualment en dos interessos previs: 1) la construcció d'un artefacte ambigu entre un nivell de realitat i un altre de ficció i 2) l'aparició escènica del relat del pensament; en aquest cas, però, no el pensament dels personatges, com a *Trànsits*, sinó el del públic. Això és: un intent d'incloure una consciència explícita de recepció en la recepció real de l'obra, o, dit d'una altra manera, fer sortir de la seva abstracció el famós «receptor implícit» que m'entestava a predicar a les classes. Pel camí, recordo lectures i influències, les de Pinter —sempre Pinter—, i també Crimp, i Bovell, i un llarg etcètera, com sempre.

Amb *Nòmades*, finalment, després d'una escriptura de tall espriuà, *Perseu* (que s'inspira en la història que expliquen les estrelles al nostre cel d'estiu; història que em sé de cordes de ben jove) i de la redacció d'altres intents avortats de

drama (*La seducció, Toc de queda, Efecte Fournier...*), he tancat la «Trilogia de Bizerta». El text, que el mateix dia que redacto aquestes línies em diuen que acaba de guanyar el premi Octubre de teatre 2019, és el més *rapsòdic* (concepte difós per Jean-Pierre Sarrazac) de tota la meva producció. L'acció central se situa el 1939 al camp de concentració de Meheri-Zebbeus, al desert de Tunísia, on la França colonial va recloure els mariners de la flota republicana just acabada la nostra guerra. Els fets que s'hi narren són tots autèntics. Parteixen, tal com ja he dit, de les vivències i el relat oral del meu avi, Agustí Jordà Biosca.

A *Nòmades*, s'hi fonen les formes tradicionals del teatre del nord d'Àfrica i els plantejaments polifònics del teatre contemporani europeu. A l'hora de muntar-la, cal pensar en els narradors de rondalles de les places del Magrib; imaginar com juguen amb els materials i amb les formes expositives de què disposen per captar i mantenir l'atenció dels seus auditoris. Es pot, doncs, combinar el drama convencional, la narració) i la narració coral a diverses veus), els joc dels titelles, dels objectes, de les ombres, l'expansió musical o la projecció d'imatges. No cal dir que, partint d'aquestes premisses, l'obra es pot interpretar amb



un nombre indefinit d'actors i d'actrius.

Pel que fa a la *cuina*, *Nòmades* parteix d'una gran coincidència espacial: el xot el Djérid, un mar de sal immers al cor de Tunísia, amb profusió de miratges i arenes movedisses. Doncs això, el xot és al centre de tot un seguit de forces que giren al meu voltant. Vaig anar-hi per primer cop seguint el rastre d'una altra dèria popular de joventut: les velles novel·les d'aventures de Karl May, els protagonistes de les quals hi transiten en un moment donat de les seves peripècies. I també vaig anar-hi per la cançó de Franco Battiato, que ens parla d'uns trens inexistents a la blanca Tozeur, a les portes del desert (per anar a Tozeur, cal passar pel xot, esclar). I encara també, gràcies a la recerca efectuada per a l'escriptura d'un llibre —també avortat— sobre el retorn dels argonautes. D'aquesta manera, vaig saber que Jasó i Medea també havien passat pel xot! (de fet, tots dos apareixien en una primera versió de *Nòmades* transfigurats en emigrants indocumentats que intenten arribar a la mediterrània Líbia). I, de retop, la descoberta que el cau de la Medusa —ai, el *Perseu*, que acabava d'escriure!— era igualment al Djérid! Només em calia afegir-hi l'aventura africana del meu avi i el record

d'una visita a la casa soterrada de Luke Skywalker al planeta Tatooine (abans que cap turista tingués esment que Spielberg també l'havia ubicada enmig de les arenes del xot). Compreneu que, amb tanta coincidència, era impossible no posar-se a escriure. I perdoneu la banalització, però, ja ho sabeu, en aquestes línies no hi ha lloc per a grans interpretacions, ni sentits profunds, ni preocupacions existencials o ideològiques. Només cuineta, cuineta de la petita. Fireta. Xafarderia... *Nòmades* suposa un cant a la fantasia i a la llibertat d'esperit; un cant que em va permetre, finalment, fer les paus amb el meu avi i tancar la trilogia amb música de somni i lluminàries psicodèliques.

I l'última. *Still Life (Monroe-Lamarr)* neix de la fascinació progressiva pel personatge de Hedy Lamarr, del qual, de mica en mica, vaig anar coneixent la història, fins al punt que va esdevenir una obsessió. Les seves biografies publicades —l'apòcrifa i les beneïdes— ens expliquen una vida digna de pel·lícula, però potser excessivament novel·lesca per al teatre. Per això em vaig concentrar en la seva etapa de maduresa i ostracisme i, sempre a partir de dades i personatges autèntics, vaig justificar les coincidències entre el seu recorregut vital i el de Marilyn

Monroe en una hipotètica trobada el dia abans de la mort d'aquesta darrera. En les converses entre totes dues dones, es desgranen temàtiques universals com ara la fragilitat de la fama, el pas del temps irreversible, els interessos i la manipulació del poder, la guerra o la condició de la dona als anys seixanta (especialment en el món de les actrius).

Still Life es va escriure en la mateixa època que *Nòmades*. Totes dues peces són la cara i la creu de la mateixa moneda. Els conflictes de totes dues recullen i sintetitzen les meves dèries. Però mentre l'una és rapsòdica, l'altra no. Això sí: a nivell escènic, *Still Life* juga com sempre amb espais i temps que conviuen —encastats— a l'escena, de manera que generen un joc ben teatral de miralls i d'ironies dramàtiques. Finalment, després dels mitjos intents de *Sara i Eleonora*, una mica de *Temptació* i també d'*Oblidar Barcelona*, amb aquesta peça aconsegueixo fer les paus amb el meu desig de demostrar-me que soc capaç de fer una peça dramàtica canònica de gran públic sense traïr el meu món i la meva recerca.

I vet aquí tota la meva cuina... Espero que l'àpat us hagi fet profit. Gràcies.