



**JOSEP MARIA MIRÓ, «La galeria d'en Carles Batlle»,
pròleg al *Teatre reunit* de Carles Batlle, Arola Editors /
TNC, 2020.**

És la primera vegada que escric un pròleg i he de reconèixer que ho trobo més complicat que escriure una obra de teatre. Anteriorment m'ho havien ofert en alguna altra ocasió però ho havia rebutjat educadament. M'ho va proposar el mateix Carles Batlle, l'estiu passat a l'Institut del Teatre de Barcelona, on ens vam trobar, coincidint amb un simposi sobre teatre català. Vaig acceptar de grat, pel respecte que tinc al conjunt de la seva obra i també per amistat. Potser vaig pecar de certa ingenuïtat en relació al que volia dir submergir-se en un volum d'aquestes característiques. Conec en Carles des de fa divuit anys. El meu primer contacte va ser acadèmic. Des d'aleshores, la nostra relació ha anat evolucionant fins a dia d'avui. No ha estat una amistat immediata sinó fruit d'anar-nos trobant i coneixent-nos i això, per mi, ho fa especialment valuós. Acabo d'escriure que conec en Carles i penso que seria més oportú haver escrit «crec conèixer en Carles des de fa divuit anys». Mai coneixem ningú del tot i menys un autor

que no deixa d'insinuar-nos escletxes obertes al misteri.

Abans de començar a escriure aquestes línies, he necessitat anar fins a Montjuïc, al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). M'he dirigit directament a la segona planta, on hi ha la col·lecció d'art modern. Vinc amb la intenció de veure *La galeria* de Feliu Elias i Bracons (dibuixant, pintor, il·lustrador i crític català, conegut amb els pseudònims Apa —reservat a l'àmbit de la caricatura i la il·lustració— i Joan Sacs —nom que adoptà com a crític d'art i assagista i que extreu d'*Els mestres cantaires de Nüremberg* wagnerians). *La galeria* és una obra que he vist en nombroses ocasions i que m'entusiasma. Mentre llegia i revisitava el teatre d'en Carles Batlle no deixava de tornar-me una i altra vegada a la memòria i per això avui he necessitat fugir de la construcció del record i abocar-m'hi des de la presència. No recordava que un dels primers quadres cèlebres que un es troba quan entra a la col·lecció d'art modern és *Figura femenina*, un oli sobre tela que el polifacètic dramaturg, pintor i periodista Santiago Rusiñol (Barcelona, 25 de febrer de 1861 – Aranjuez, 13 de juny de 1931) va pintar el 1894. S'hi pot veure una dona —Stephanie Nantas— asseguda de perfil. Porta un vestit

negre. Davant seu hi ha una entrada de llum, on s'adreça la seva mirada i que la il·lumina. Podria semblar una imatge quotidiana i donar peu a diverses interpretacions, si no fos perquè és davant d'una llar de foc i al damunt d'aquesta hi ha un mirall a través del qual podem veure l'altre costat del seu rostre i Santiago Rusiñol pintant-la. El mirall ens indica que no està sola, canvia la possible narració imaginada sense la seva presència i efecte i, a més a més, ens introdueix el concepte de la figura de l'artista. Veig aquest quadre i penso que el conjunt de l'obra d'en Carles Batlle podria encabir-s'hi. Tot i la diversitat de temàtiques, arguments, dispositius i mecanismes dramàtics, hi ha una constant reflexió i treball d'investigació sobre la mirada. La cita introductòria de *Zoom*, la definició d'aquest mot en un suposat diccionari imaginari, diguem-ne *batlletjà*, és un excel·lent manual d'instruccions, precís i eficaç, per llegir i endinsar-nos en el seu teatre:

ZOOM m. 1 Efecte de modificació de la perspectiva produït per l'ampliació o la disminució del camp visual. El zoom requereix un acte d'observació en diversos nivells o en diverses fases. *m. 2* En l'àmbit literari. Observar el personatge en un context més

ampli, de tal manera que la seva acció pugui resultar patètica (ironia dramàtica), o en un context més restringit, de tal manera que la seva acció pugui esdevenir transcendent. *m. 3 1* Referit a la memòria (col·lectiva): passar del general al particular (fins al punt que el detall de l'arbre desdibuixi el perfil del bosc); passar del particular al general (fins al punt que el bosc esdevingui una taca.) *3 2* Referit a la memòria (particular). Acció infructuosa de verificar l'autenticitat dels records. *m. 4* Extensió postmoderna de la desconfiança davant les aparences. *m. 5 Pop* Jugar a les nines russes. Observar com el narrador ens conta que Sherezade conta al seu marit que Simbad conta al captaire tot allò que va passar. Decidir, després, què va passar. *m. 6 Fig* Ullera de llarga vista.

(Diccionari imaginari)

(Zoom)

MATRIOIXCA, ESQUELET DE BALENA I JOC

«Lo que hacen los niños me interesa más que nada. Voy a meter toda mi pintura en los juguetes.»

(Joaquín Torres-García)

No ha estat en va que hagi sentit la necessitat d'acostar-me fins a Montjuïc. L'obra d'en Carles té volum, pes i presència pictòrica. Em venen al cap els diferents referents pictòrics que desfilen per les seves obres: la postprerafelita *The Lady of Shalott* de John William Waterhouse a *Combat*; *Plate 28* d'*Ecce Homo* de George Grosz, *Natura morta* de Renoir i *Nenúfars* de Monet, totes tres a *Still life (Monroe-Lamarr)*; la làmina de *Suite*; el quadre que pinta Nina a *Oblidar Barcelona* o, fins i tot, en la mateixa peça, el popular personatge de còmic *Tintín* d'Hergé, estampat a la camiseta de Fidel... Més enllà d'aquests elements pictòrics concrets, també n'hi ha que tenen a veure amb qüestions de construcció, narrativa o formulació pictòrica. La més evident de totes és *Suite*, una obra configurada a través de l'imaginari hopperia, clarament identificable pel lector i espectador, i manifesta per part del propi autor. Diego

Velázquez va pintar dos grans tractats sobre mirada i narració: *Las meninas* (1656) i, just un any després, *Las hilanderas (La fábula de Aracne)* (1657). A *Figura femenina* de Rusiñol hi ha ecos d'aquests jocs de miralls i narracions i de la seva admiració per l'artista. Tot el teatre d'en Carles Batlle, amb pretextos diferents, també especula sobre la mirada i la ficció i ho fa amb els vasos comunicants amb això que anomenem realitat: des de les rondalles que acompanyen la recerca d'unes fonts naturals a *Les veus de lambu*, passant pel dispositiu de recreació d'un capítol del passat a *Zoom* o els plantejaments que sobrevolen tota l'escriptura d'*Oblidar Barcelona*:

SALVADOR: Quin conte?

NINA: És per coses així que sé que estic amb tu.

M'és igual que em facis de pare, m'és igual que em controlis, que em facis petons al clatell i em donis copets a l'espatlla. T'estimo. Precisament ha estat el conte que m'ha donat la idea del quadre. Ensenyar l'altra cara de la moneda. Un altre punt de vista. Veure aquesta noia, el que li pugui haver passat, com no ho ha vist ningú. Diu molt de tu, saps?...

SALVADOR: Nina /

NINA: Calla. T'estimo.

SALVADOR: Jo també.

NINA: Me'l dedicaràs? Vine...

SALVADOR: No hauríem de jutjar la gent amb tanta facilitat.

NINA: De què parles?

SALVADOR: L'únic que m'ha vingut al cap ara fa un moment és «patètic». «En Roca és patètic». Això sí que diu molt de mi. Nina, crec que no em coneixes gaire.

NINA: Parlo seriosament, Salvador. Aquest conte és genial.

SALVADOR: Jo també parlo seriosament.

NINA: Ara més que mai, després de llegir-lo, sento que he pres una decisió correcta, tant se me'n dona del que diuen els teus companys, i els meus, i els meus pares, és per això que faig aquest quadre, ho necessito, perquè sé que la meva mirada és possible, és correcta, perquè sé què penses realment, perquè sé qui ets, només per aquest motiu soc pintora, perquè sento aquests impulsos, necessito pintar aquest

quadre, aquest quadre i aquest conte són part de la mateixa cosa. Som nosaltres dos, la nostra unió.

(*Oblidar Barcelona*)

En Carles Batlle alimenta els seus relats d'altres relats. A gairebé totes les seves obres podem trobar-hi la presència, incidència i ressò d'altres materials, ja siguin escrits, de la tradició oral, cinematogràfics o pictòrics, entre d'altres procedències i naturaleses. Sempre respon a la necessitat d'amplificar la mirada. Mai és una presència àtona. L'art i la ficció, a banda del seu poder d'evasió, configuren imaginaris individuals i col·lectius i són generadors de codis ètics i ideològics. Per això, en Carles farceix el seu teatre amb aquest atractiu joc de miralls. Hi ha especial predilecció per la cultura popular i de masses. Hi ha ecos del mestre, en Josep M. Benet i Jornet, en *Papitu* pels amics, amb títols com *Dues dones que ballen* i aquella afecció pels *tebeos* comprats al Mercat de Sant Antoni, els contes d'Edgar Allan Poe a *Soterrani* o la magnífica i calidoscòpica mirada sobre l'imaginari col·lectiu, el record, la infantesa, el teatre i la moral que és *La desaparició de Wendy*. L'obra de Batlle és com si ens interrogués

constantment sobre allò que veiem i sobre quin és el paper de la ficció. Potser per això és una escriptura que defuig d'una voluntat fotogràfica i hiperrealista a favor de mostrar el joc i l'artifici teatral.

El 2017 vaig viatjar a Montevideo amb motiu de l'estrena de *La travessia*. Coincidint amb la meva estada em van convidar al Teatro Victoria, on no havia estat mai abans tot i haver viatjat des del 2013 en diverses ocasions al país i, fins i tot, haver-hi fet alguna estada llarga. Tinc un record elèctric i emocionant d'aquella nit. Quan un entra en aquest teatre inaugurat el 1902, pot contemplar tota la carcassa que per un cert atrotinament i abandó ha quedat despullada i a vista. Vaig tenir la sensació d'entrar dins l'esquelet d'una balena. Una balena que era un teatre. Era impossible escapar d'aquella arquitectura que no permetia que t'oblidessis, ni un segon, que et trobaves dins d'una estructura teatral de principi del segle passat. L'esquelet feia encara més evident el concepte de mentida i, tanmateix, la màgia es mantenia intacta i hom arribava igualment a un concepte de veritat. El teatre d'en Carles ens adverteix i no renuncia a fer-nos present aquest esquelet de la balena al qual hem entrat. Fa evident

l'artifici, la naturalesa teatral, desplegant i fent ús d'una fusteria excel·lent. *Figura femenina* de Rusiñol es troba en un grup de pintures reunides sota el títol temàtic de *L'artista al taller*. Hi ha obres de Lluís Masriera (un altre home de teatre que va convertir el primer pis de l'edifici que havia heretat a la dreta de l'Eixample, a Bailèn 73, on hi tenia la casa-taller, en un escenari per la seva companyia amateur *Belluguet* i, més endavant, la planta baixa en el teatre Studium), Segundo Matilla, Marià Fortuny —la seva magnífica *Carmen Bastián*, pintada entre 1871 i 1872—, Lluís Graner o Ramon Casas —amb dues obres excepcionals, *Nu femení* (1894) i *Interior de taller* (1883). Aquest espai el precedeix, per contraposició, *L'aprenentatge de l'artista – L'acadèmia*. Carles Batlle, destacat docent i investigador, coneix bé el concepte de l'acadèmia. El taller, però, per l'artista modern, és una altra cosa. És sinònim d'«estil» i hi ha la necessitat de mostrar la particularitat i l'engranatge, ja sigui amb els models, el mateix artista, les eines o l'espai de creació. En Batlle, en aquest volum que teniu a les mans, ens obre el seu taller, mostra els instruments que fa servir, construeix i evidencia dispositius i artefactes dramàtics (alguns d'ells especialment complexos com els desplegats a *Trànsits*,

Zoom o *Nòmades*). Hi ha la voluntat de deixar a la vista aquest esquelet teatral (en aquest cas dramaturgic) del qual us parlava. Això requerirà de virtuosisme i d'una certa musculatura teatral en l'escenificació, interpretació i també d'una recepció experimentada, entrenada i disposada a jugar. És un teatre on hi ha la recerca de la realitat. No de realisme. També una recerca de la versemblança. Però no de veritats, ja que es fonamenta en la multiplicitat de veritats i la incapacitat d'atènyer-ne només una. Arribats a aquest espai, ens quedarà l'opció de reflexionar. És un teatre que no renunciarà mai al concepte de joc i mentida, com a pilars de la seva pròpia poètica. No és ni casual ni tampoc anecdòtic que, amb aquesta clara consciència, el mateix autor hagi decidit compartir amb nosaltres en aquest volum diverses reflexions sota el títol «La cuina de l'autor» que també podria haver anomenat «El taller de l'autor».



L'ALTRE

«Sóc d'aquí. Sóc estranger.»

(Josep Palau i Fabre)

Continuo el meu recorregut en direcció a *La galeria* de Feliu Elias i Bracons. No ho havia pensat mai així, però el teatre d'en Carles Batlle i també el d'una certa nòmina de la dramaturgia catalana contemporània ha fet un trànsit similar a algunes de les qüestions que van condicionar i fer evolucionar l'art modern a casa nostra. Fins i tot, les picabaralles estètiques i filosòfiques entre corrents, sobretot entre noucentistes i modernistes, podrien donar-nos peu a paral·lelismes fins als nostres dies en les diferents poètiques i concepcions de què és i com hauria de ser l'escriptura teatral. Però aquesta ja és una altra qüestió... A la col·lecció d'art modern hi ha tres espais contigus sota els títols temàtics *Pintura d'història versus crònica d'actualitat*, *Orientalisme* i *Japonisme i altres exotismes*. En Carles Batlle ha transitat en la dualitat d'història i actualitat i també ha manifestat la fascinació i les contradiccions de l'exotisme i de la presència i xoc de cultures. A l'espai *Pintura d'història versus crònica d'actualitat* som testimonis que, tot i que en les jerarquies de l'art la pintura d'història

havia ocupat el lloc més elevat, en el moment de la irrupció de la fotografia i el reportatge periodístic, l'artista modern substitueix la temàtica històrica per l'actualitat. *La batalla de Tetuan* (Roma, 1863-65) de Marià Fortuny és un gran format —300 x 972 cm— d'una visió i èpica tals que és gairebé impossible apropar-nos-hi sense tenir la sensació que ens aixafa. Carles Batlle té diverses obres al voltant de la guerra civil espanyola, *Combat* (1995-1998), *Zoom* (2009-2010) i *Nòmades* (2016-2019). Declina l'èpica i ho vincula a l'actualitat i la necessitat des del present de posar el retrovisor en el passat. Potser per això *Combat*, quan va estrenar-se, en lloc de fer-se'n una lectura del nostre propi passat, va trobar-se amb una recepció que ho connectava amb la desintegració de l'ex-Iugoslàvia i la Guerra de Bòsnia (1992-1995), conclosa el 1995 amb els qüestionats acords de Dayton dels quals es va dir aquella cèlebre frase que afirma que és millor una pau injusta que una guerra justa. Quan el relat és capaç d'anar a l'essència, multiplica i amplifica escenaris i som capaços de llegir-lo i vincular-lo a altres realitats. És el que passa a *Combat*. En aquestes tres obres referents al passat i a la memòria s'hi activen mecanismes formals especialment complexos —també podríem sumar-hi *Trànsits* (2005-2007), que té de

rerefons el terrorisme iniciat el 2001 amb l'atemptat contra les Torres Bessones de Nova York que, de fet, inaugura un nou ordre bèl·lic a Occident. Recordo una coneguda anècdota artística vinculada al 1915, l'any que Itàlia va entrar a la Primera Guerra Mundial. Va ser el mateix any que els artistes del moviment futurista van cridar la consigna: «La guerra és un motor per l'art!». Aquell mateix any, el futurista Gino Severini pintava una obra destacada, *Treno blindato in azione* (oli 115,8 x 88,5 cm actualment al fons del MoMA de Nova York, als EUA). Dubto que en Carles comparteixi aquest sentiment i aquesta certa eufòria futurista. En el seu cas, del conflicte bèl·lic se'n deriva una escriptura que sembla que, davant la impossibilitat —i també inutilitat— de la fotografia històrica, prefereixi explorar les vies més fragmentades i experimentals per reflexionar sobre l'horror i el seu llegat.

No deixa de ser curiós passejar entre peces de Marià Fortuny, Antoni Fabrés o Gonzalo Bilbao Martínez de temàtica orientalista —resultat de les campanyes imperialistes i de les colònies d'Orient— o els exotismes d'Eduardo Chicharro, Lluís Masriera i, un dels meus preferits, l'extraordinari Hermen Anglada Camarasa, i sentir

que un també està transitant d'alguna manera per *Les veus de lambu* (1998-99), *Oasi* (2001-2002), *Temptació* (2003-2004) i, fins i tot, encara que sigui tangencialment, *Oblidar Barcelona* (2007-2008) o *Nòmades* (2016-19). Totes elles, especialment les tres primeres, estan esquitxades per la presència de l'altre (o d'altres cultures). És una part de l'obra d'en Carles que mira a fora, a l'altre, però que, en el fons, no deixa de parlar de dins, de nosaltres. L'altre implica necessàriament la consciència del jo —i del nosaltres. Del concepte d'antagònic i de diferència. Són obres que recullen la fascinació i desig de possessió (*Les veus de lambu*), la convivència i joc (*Oasi*) i, fins i tot, la cara més crua i fosca (*Temptació*) de l'encontre (o desencontre) amb l'altre (o les altres cultures). Hi ha una imatge preciosa a *Oasi*, la d'una tela penjada de l'aranya del sostre d'un mas català que construeix una improvisada *haima*. És una picada d'ullet a *Les aventures de Tintín* d'Hergé i, en concret, al còmic *Stoc de coc*, però també un homenatge i perfecta representació teatral de la superposició de cultures que en tantes ocasions hem pogut contemplar a les capes de l'arquitectura on hi ha els rastres i, de vegades també ferides, d'altres temps, estils i civilitzacions construïdes —també sovint amb la imposició o

l'ús de la força— les unes sobre les altres. A *Oasi* hi ha aquesta idea de desaparició d'un món, d'assumir un procés de transformació inevitable i de la imminent arribada i instal·lació d'un altre paisatge que incorporarà elements nous, alguns d'ells de forans. La influència i el llegat del pare dramaturgic, en Josep M. Benet i Jornet, és evident quan resseguim l'obra de Carles Batlle: en les temàtiques —sobretot en els conceptes de teatre, memòria, identitat i extinció—, els rastres i la incidència de la cultura popular, la investigació teatral com a estímul d'escriptura i la cura i estima absoluta per la llengua catalana i el seu patrimoni literari. En aquest espai d'identitat i extinció, hi ha dues de les seves obres que m'és absolutament impossible deslligar i llegir sense confrontar-les i veure com dialoguen. Batlle escriu *Oasi* entre el 2001 i 2002 i Josep M. Benet i Jornet *Salamandra*, dos anys després, el 2004. Ambdues les protagonitzen dos homes que vindrien a ser germans tot i no ser-ho, i que, al mateix temps, també vindrien a ser una variació de Caïm i Abel: Xavier i Raixid a *Oasi* i Claud i Travis a *Salamandra*. En ambdues, una figura femenina pel mig que qüestiona i intensifica el conflicte, Aixa en la primera i Hilde a l'altra. A *Oasi* l'acció transcorre a l'interior d'un mas català ara habitat per persones d'origen marroquí

i som testimonis del retorn d'un dels seu propietaris, en Xavier, català i fill de la família que l'ha habitat durant anys. A l'exterior hi ha un paisatge natural en vies de transformació —però també, segons es miri, de destrucció— per l'activitat de màquines que construeixen pantans i noves infraestructures urbanístiques:

XAVIER: Però em fa por descobrir que la meva vida és lluny d'aquesta casa, que la meva autèntica vida, que la meva..., no sé, que la meva vida s'amaga en aquests deu anys, allà dalt, a Anglaterra, i que no ho he sabut veure... De què vols que et parli? (*Pausa.*) Mira aquesta casa, collons, mira tot el que ens volta. A tu, el vent t'omple les palmeres de sorra; però aquí el vent és d'una altra mena, saps què fa? El vent esborra el paisatge... El vent ha esborrat el paisatge de la meva infantesa, el paisatge de la meva joventut. No queda res. No sento els mateixos sorolls. Quan miro per la finestra, no veig el mateix. Hi ha un polígon a l'entrada del poble, i l'autovia. Fins i tot ha canviat el color de l'aire, i l'olor. M'imaginava que tornaria, que hi hauria un cara a

cara, una abraçada, que rebria el perdó del món que vaig abandonar. Però el cara a cara no s'ha produït. Tot és mort.

(Oasi)

L'acció dramàtica de *Salamandra* arrenca en una casa de Califòrnia habitada per Emma. Assistim a dues visites i el corresponent retrobament: Claud, fill adoptiu d'Emma, que ha rebut una carta del seu pare biològic que ha mort i de qui ell no vol saber-ne res, ni tan sols llegir aquesta darrera carta, i Travis, una vella amistat d'infantesa amb un fort vincle, gairebé fraternal, acompanyat de la tercera en discòrdia, la seva nòvia. Hi haurà una baralla entre aquests amics i falsos germans i aquí Claud iniciarà una mena de *road play* de fugida —o bé de trobada— que el conduirà fins als seus orígens, a Catalunya, on, després de la Guerra Civil, els seus avis van separar-se, ella embarassada als EUA i ell deportat als camps d'extermini de Dachau, on va morir. A l'exterior de la casa californiana, també hi trobem un paisatge en vies de destrucció a causa d'un incendi salvatge i ferotge que avança i ho arrasa tot. I alguns parlaments que, ben bé, podria semblar que dialoguen amb l'obra d'en Carles:

SENYOR: [...] No deixo de pensar en el futur del meu fill i en el futur dels fills del meu fill. Intenta que ells siguin feliços. Nosaltres no, però ells sí. El món d'on vinc, la música que tenen els noms de les coses al món d'on vinc, desapareixerà. El seu món... No sé quin serà, però en tindran un i, sigui quin sigui, no ha de desaparèixer. Que això no passi. Que el seu món no desaparegui. Alguna vegada, si et sembla, parla al nostre fill del lloc d'on jo venia. Perquè sàpiga que van existir altres universos i perquè defensi el seu.

(*Salamandra*, Josep M. Benet i Jornet)

Hi ha un cordó umbilical entre Josep M. Benet i Jornet i Carles Batlle. També vasos comunicants en el sentit invers. Al mateix temps entre tots dos autors hi ha un altre fil genètic que s'estira fins a l'obra dramàtica d'un altre pare (o avi), Àngel Guimerà, que ja afrontava entre finals del XIX i principis del passat segle qüestions com la identitat i la presència (o irrupció) de l'altre. No és estrany que, en un text magnífic com *Sol, solet...*, puguem establir vincles amb les dues obres anteriorment citades. També en altres. El 1888 Àngel Guimerà escriu la tragèdia *Mar i cel*, on l'acció



se situa el 1629 quan un vaixell de pirates algerians ha fet presoners un grup de cristians després d'assaltar la seva nau. Trobarem l'amor impossible i tràgic entre el pirata Saïd i la cristiana Blanca. Hi ha un tercer personatge clau i en discòrdia, Carles, el pare de la noia, que al final del tercer acte dispararà a Saïd i provocarà la mort de la parella ja que Blanca es posarà pel mig per evitar-ho. La religió i el xoc de cultures és el teló de fons que precipita la tragèdia. Passats cent quinze anys, Carles Batlle escriu *Temptació* (2003-2004). Es produeix un fenomen semblant a l'espai *Pintura d'història versus crònica d'actualitat* i aquí el relat històric ha donat pas a la crònica d'actualitat. També hi ha una història d'amor entre Guillem, un català (i, segons es miri, un pirata del nostre segle dedicat a la compravenda d'antiguitats però que també trafiqueja amb persones), i Aixa, una noia musulmana (víctima de les xarxes d'immigrants). També hi ha un tercer personatge clau i en discòrdia, Hassan, el pare de la noia. Aquí la parella sobreviu i és el pare qui mor. Que sobrevisquin, però, no implica que hi hagi salvació. Tots tres són víctimes. La mirada calidoscòpica que ens ofereix l'artefacte dramàtic generat per en Carles a partir de la mort de Hassan ens permetrà veure nítidament la pitjor cara de tots

ells i com la veritat s'ha esmicolat en unes veritats subjectives assumides a partir de malentesos. Aquí també hi ha de teló de fons el xoc de cultures i una nova religió, anomenada capitalisme, que precipita la tragèdia:

GUILLEM: Què és el que més enyores de casa teva?, de la casa de la casba, vull dir.

Pausa.

HASSAN: L'olor.

GUILLEM: L'olor?

HASSAN: Sí, l'olor, l'olor de les parets, del fang, de la palla, l'olor de les teles, l'olor del menjar. L'olor.

GUILLEM: D'acord. Mira al teu voltant. La nostra família ha viscut en aquesta casa des de fa més de tres segles. Aquesta casa, com t'ho diré?, aquesta casa regalima història per tot arreu, per les quatre parets. En aquesta habitació s'hi han parit homes importants, gent de la terra. Toca la fusta, toca la vànova portuguesa, és del segle XIX, toca-ho tot, olora-ho, olora-ho, si vols. Mira aquest dibuix. Passa-hi els dits... I ara tanca els ulls. Tanca'ls. (*Pausa breu.*) A mi, no em cal enyorar res. Tot això ha suportat el pas del temps

i s'ha mantingut fidel. Sí, fidel, com nosaltres, com aquesta família. Quan veig les puntes a les cortines soc feliç, quan toco el piano de la sala, soc feliç, quan sento els discos de pedra a la gramola del meu oncle, soc feliç, quanoloro la fusta de la meva calaixera soc feliç. A mi, no em cal enyorar l'olor de casa meva: és aquí, aquí. Quan soc aquí soc feliç. Quan viatjo a ciutat soc una merda seca. Una merda total. Toca el llit, toca. Olor. Així, molt bé, olora. En tens prou?

HASSAN: Sí.

GUILLEM: Doncs ara m'hauries de fer un favor.

HASSAN: Què vols que faci?

GUILLEM: Podries aixecar el cul i treure els teus parracs plens de merda de damunt de la meva vànova portuguesa?! T'ho agrairia infinitament.

Pausa llarga.

HASSAN es posa dempeus, cap dels dos toca el llit. Es miren fixament als ulls.

GUILLEM: Moltes gràcies. Saps una cosa? Ni que em morís de gana, ni que vingués una guerra, per res del món, ho sents?, per res del món no abandonaria la meva casa. És casa meva. Tu i jo

som diferents, Hassan... Ara parlem de coses serioses. Ho tens clar, el que em deus?

Pausa.

T'ho torno a preguntar?

HASSAN: No. Ho tinc clar.

GUILLEM: Molt bé, què em deus?

HASSAN: Li dec el transport, el menjar i el préstec.

L'hi he de tornar en un any.

GUILLEM: De vostè!!! Molt bé! M'agrada que em parlis de vostè, m'agrada moltíssim. Ara ja saps de què va la cosa. Ara m'has de pagar tres-cents euros.

(Temptació)



L'ESPAI LATENT

«—Em quedo.

—Bé.

—Em quedo.

—Has vingut per quedar-te. Miraves la casa i buscaves, tan frenèticament que han estat a punt d'atropellar-te, l'indici que tu volies trobar-hi.

—Buscava el soterrani. Ets un cabró.

—Ha arribat el moment que t'ensenyi la casa. No per la teva dona. Per satisfer la... la teva curiositat. He promès que te l'ensenyaria. I si t'ho sembla... Si t'ho sembla, per descomptat, baixarem al soterrani.

—Tinc pebrots pel que convingui.

—No serà una estona. Seran dies.

—Al soterrani.

—Al soterrani. Estàs impacient...

—Fill de puta...

—Estàs impacient.

—No serà un joc.

—Aquesta vegada, no.

—Vols saber què és el que em passava pel cap quan...? Feia calor, suava i només hi havia aquelles bèsties que emprenyaven i a més, també, les ganes de sentir el gust fresc d'una cervesa que baixés coll avall. Ho explicava a la meva dona i ella em mirava i...

—Espera. M'ho explicaràs a baix.

—Baixarem al soterrani. Com és?

—El soterrani?

—No.

—Depèn. Amb tu... Et demanaré que sí, que continuïs, que m'expliquis què passava a la terra on la cervesa anava escassa. Què feies, amb detall. Què senties, amb detall... I sabré què és el que he de fer jo i què és el que puc esperar que sentiré.

—Sí.

—Baixem al soterrani...»

(*Soterrani*, Josep M. Benet i Jornet)

Finalment, quan arribo a l'espai on hi ha *La galeria* de Feliu Elias i Bracons em trobo amb una sorpresa. No hi és. Sabia que aquest estiu havia estat cedit a la temporal *Realisme(s) a Catalunya 1917-1936* que es va fer al Cau Ferrat de Sitges però en cap moment m'ha passat pel cap la possibilitat que, tot i que la mostra ja havia finalitzat al municipi garrafenc, el quadre encara no hauria retornat al seu lloc natural, si és que podem afirmar que les obres tenen llocs naturals. He vist l'obra de Feliu Elias i Bracons en nombroses ocasions però no trobar-lo em deixa fora de lloc. Busco una cadira o un banc on seure. Em sento abatut. He pujat només per veure'l i no hi és. Em semblava que aquest quadre era perfecte per explicar en una imatge el teatre d'en Carles. *La galeria* és un quadre pintat a Barcelona el 1928, un oli sobre fusta d'un format mitjà —63 x 52 cm. Hi ha un jove dret al costat dels vidres de la galeria d'una estança de proporcions indeterminades però que un intueix que no deu ser massa gran. Darrere el noi, on apunta el cul, hi ha una petita taula amb unes estovalles de quadres blancs i blaus i a sobre d'aquestes un plat amb

una forquilla i un ganivet creuats en signe d'haver acabat un àpat, un tros de pa, un got buit i una ampolla de vi mig plena. Davant la tauleta, una cadira d'estil thonet. A la paret, un plat de ceràmica catalana del segle XIX, que no reproduïx els motius que van popularitzar la decoració d'aquest tipus d'objectes el segle anterior. El jove observa l'exterior a través del finestral de la galeria i podem veure la seva mirada lleugerament difuminada sobre els vidres. És una obra extraordinària. Sentia la necessitat d'acostar-m'hi, perquè observar-la és un magnífic exercici de construcció narrativa. Em fascina. També té fascinat un bon amic, el dramaturg cubà Abel González Melo, amb qui n'hem parlat en nombroses ocasions. Ell en contemplava diàriament una reproducció que hi havia a l'escola on va estudiar de petit a l'Havana. Jo, que tenia l'original més pròxim, i és que es tracta d'un destacat artista del meu país, vaig descobrir-lo més tard. L'autèntica força del quadre radica, sobretot, en allò que no veiem i que observa aquest jove: la seva mirada sobre l'espai latent. És aquest espai latent, però profundament present en la mirada i actitud del jove, fins i tot en aquest difuminat reflex de la cara al vidre, on es construeix la força discursiva d'aquest quadre. L'espai latent és un espai contigu, pròxim, que no veiem però que

no és absent. És un espai on pensem que en algun moment podrem accedir-hi o que hi passarà alguna cosa. La seva presència es fa evident perquè d'allà surt una veu o s'hi dirigeix una veu; potser veiem una llum provinent d'aquest lloc; potser una mirada dels personatges s'hi adreça. És un espai fora d'escena on els personatges sempre poden aventurar-s'hi. Sovint hem parlat amb l'Abel de la força dels espais latents —també dels personatges, temps o situacions latents— en l'escriptura teatral i, sempre que ho hem fet, ens hem abocat a *La galeria* de Feliu Elias i Bracons. L'Abel afirma taxativament que només els bons (i grans) dramaturgs demostren un domini absolut de l'espai latent. El quadre d'Elias i Bracons ens obliga a pensar i a traspassar el vidre d'aquesta galeria i especular a partir de tots aquells rastres que hi ha en allò que objectivament sí que podem observar. L'obra d'en Carles és una obra amb una clara construcció i presència d'allò latent, que ens obliga a obrir finestres a la subjectivitat, a allò que no veiem, a una recepció ambigua. Trobem aquest espai latent a l'altre costat de la cambra de *Combat*, l'espai en construcció-destrucció fora del mas d'*Oasi*, en la direcció en la que avança el tren de *Trànsits*, l'exterior del camarot de *Zoom*... A totes les obres d'aquest volum podem

comprovar que s'hi ha abordat la construcció d'un espai latent i, per tant, la recerca d'un determinat perfil d'espectador i recepció. Possiblement, la més representativa és *Suite*, de clara influència pinteriana, configurada com una obra pictòrica emmirallada en la producció artística d'Edward Hopper, mestre per excel·lència dels espais latents, no només físics, sinó sobretot dels mentals i emocionals. A *Suite* trobem l'espai latent clarament definit en la finestra a través de la qual observa el personatge de Berta, que té l'anhel de traspasar o, fins i tot, sentim el temor que s'hi aboqui en qualsevol moment. També ho és la làmina, motiu de discòrdia memorística i de construcció de la realitat dels protagonistes, o, per què no, la casa de nines que manipulen els personatges de Marc i Anna. El conjunt de l'obra d'en Carles planteja la idea de la incapacitat de retratar això que anomenem realitat, almenys fer-ho des d'un únic punt de vista o de forma objectiva. Aquesta idea la trasllada, fins i tot, al fet de no concloure una única opció en els espais latents que ens planteja, ja que aquests van més enllà d'una concreció física o geogràfica i abasten aspectes intangibles.

MARC: Aquí a fora. Mira... Què hi veus?

POL: M'atabales.

MARC: A l'altra banda d'aquesta finestra. Què hi ha?
Què hi veus?

POL: Un jardí, el teu jardí.

MARC: Més concret.

POL: Hi ha un parterre de gespa i una tanca, dos
testos de geranis..., no, clavells, gairebé sense
fulles... una porta, bé, una porteta i...

MARC: I?

POL: No hi ha res més.

MARC: Veus, aquest és el problema.

POL: Jo només vull que torni.

MARC: Això no és un jardí.

POL: Sempre parleu del jardí, que tu volies un jardí,
/ jo...

MARC: La meva dona és així. Segons ella, som a
Versailles, o a Aranjuez: s'amaga, tergiversa les
coses, manipula els records, ella voldria que de
nit sempre hi hagués posada una banda sonora i
que el mar fos ben a prop.

POL: L'estimo.

MARC: La nena no ho va suportar gaire temps, jo

encara soc aquí.

(Suite)

Aquesta presència dels espais latents en una obra com *Suite*, que parteix dels quadres d'Edward Hopper, ens podria fer pensar que és un teatre d'observació de la latència però m'atreviria a dir que el teatre d'en Batlle és un teatre lewinià. Martin Lewis (Castlemaine, Austràlia, 7 de juny de 1881 – Nova York, EUA, 22 de febrer de 1962) va ser un artista australià molt popular als anys vint a Nova York, on va traslladar-se a viure i a desenvolupar la seva carrera, i va aconseguir gran popularitat com a gravador fins que va caure en desgràcia amb el crack del 1929. Edward Hopper va ser-ne amic i deixeble. Va aprendre la tècnica amb ell i, després de partir peres, va negar-ne una influència més que evident. Cito Martin Lewis, potser no tan conegut, però reivindicat i revaloraritzat en les darreres dècades, perquè té un tractament diferenciat de l'espai latent. En algunes de les seves obres trobem personatges que han abandonat la contemplació d'aquest espai latent i es troben ja en trànsit, de camí cap a un lloc indeterminat. Hi ha un gravat excel·lent on veiem el contorn d'unes noies en l'arquitectura de Nova York que avancen com si ho

fessin enmig d'un túnel de llum, com si es trobessin a l'instant just de traspassar l'espai latent. La Berta de *Suite* té un darrer moment de poètica lewiniana i, per què no, n'hi ha un altre amb el trànsit emocional en el qual es troba una altra Berta, a *Les Veus de lambu* o, fins i tot, un dels més corprenedors, amb la Marilyn Monroe a *Still life*, que es produeix després d'un mecanisme de mirall i de reconeixement en la ficció:

HEDY, a TONY: És aquest el fragment que ella t'ha demanat?

TONY: Sí, per què?

MARILYN: El mirall. Volia veure el mirall... S'hi reconeix perfectament el model.

...

HEDY: Anthony, em sembla que al final la nostra convidada no es quedarà a dinar. Oi que no?

Les dues dones es miren fixament.

HEDY fa una profunda reverència i surt.

MARILYN remena la bossa i s'acosta al noi, que no acaba d'entendre què passa.

MARILYN: Té aquestes claus. Són d'un apartament que tinc a l'encreuament entre Beverly Glen i

Wilshire, no el faig servir. Quan vulguis t'hi pots instal·lar, ho deixaré arreglat perquè ningú no t'hi posi pegues... Calla... Pren-t'ho com un regal d'una amiga, jo no en faré res, no crec que torni per aquí. Té el meu rellotge també, l'hi donaràs a la mare? Em fa il·lusió que el guardi ella... Cuida de la teva mare. Et necessitarà... De fet, crec que ara mateix et necessita.

TONY: Però /

MARILYN: Ves, corre... Quan tornis, ja no hi seré...

Fes-me un petó...

(Still life (Monroe-Lamarr))

Sovint parlo als meus alumnes del concepte d'accident, que, narrativament, no necessàriament ha de ser quelcom negatiu, sinó que pot ser l'articulador d'un canvi o d'un nou motor. L'accident sovint obre una possibilitat d'aventurar-nos en llocs imprevistos. Penso que ara el quadre, o almenys el meu recorregut fins aquest punt, s'ha convertit en un trànsit a la latència amb desenllaç inesperat. Torno al punt on s'ha produït aquest accident al MNAC i on acostumava a troba-hi *La galeria*. Al seu lloc hi ha una altra peça de Feliu Elias i Bracons que no coneixia: *El gerro blau*

(oli sobre fusta, 1934). Just al costat d'aquesta peça, l'habitual veïna que tenia *La galeria* i amb la qual sento que dialogava: *El barret nou*. Possiblement l'absència de la peça que venia buscant em fa mirar de nou, i com mai abans, la que ja havia vist en altres ocasions i, sobretot, la que ara la substitueix. Observo *El barret nou*. Hi ha alguna cosa que em crida l'atenció. Trec el telèfon mòbil, li faig una fotografia i l'envio al Carles Batlle sense acompanyar-la de cap tipus de text. Em va donar llibertat absoluta i no hem parlat en cap ocasió, ni té ni idea de què parlaré en aquest pròleg. No sé què pot pensar quan rebi aquesta imatge descontextualitzada. Rebo un missatge seu al cap de pocs segons: «Me l'envies perquè t'ha fet pensar en *Still life*? De qui és?... Xula...». Va acompanyat d'una emoticona amb una cara somrient, amb una única dent i amb ulleres de pasta que jo identifico com un «m'agrada», «soc com un nen» i «vull saber-ne més». No li dono massa explicacions. Només el nom de Feliu Elias i Bracons i que quan llegeixi aquestes línies ja ho entendreà. El més sorprenent de tot és que al cap de pocs dies m'envia la fotografia de *La galeria* des del Museu de la Garrotxa a Olot, on visita l'exposició i em resol quin és el periple del quadre. La cosa no s'acaba aquí. En Carles em revela quelcom que em sembla

increïble: Feliu Elias i Bracons va ser amic del seu avi, el de *Nòmades*. L'associava més al pseudònim Apa, tal com l'anomenava el seu avi. Efectivament, jo també hi he vist *Still life*, però també moltes més coses. *El barret nou* és un oli sobre tela de 65 x 54 cm, unes proporcions molt semblants a *La galeria*, i pintat sis anys després, el 1935. Hi ha una noia davant d'una calaixera que fa l'efecte d'un tocador, té la cara de perfil i veiem com s'emprova un barret davant d'un mirall. Només porta unes sandàlies, una mitja de color mostassa a mig treure a l'alçada de sota el genoll i, penjada al braç, hi té una peça de roba de color blau. És una habitació força més carregada d'objectes que *La galeria*. El que crida especialment l'atenció és el mirall, que té una mena de marc de vidre i és, a través d'un dels laterals d'aquest marc, per on veiem el seu rostre, amb la mirada frontal de la noia i sembla que ens està mirant a nosaltres dient-nos: «Què en penseu?». Hi ha un inquietant paral·lelisme entre l'acte íntim que retrata *El barret nou*, on veiem, com si l'espiéssim, una dona bonica i pràcticament despullada, emprovant-se un barret davant un mirall, i una altra imatge d'*Still life*, la de Marilyn Monroe emprovant-se un vestit de conilleta en un bany, on és espiada a través d'un forat a la paret. Aquesta presa espiada és l'aperitiu

d'un salvatge i cruel i depredador ritual de cacera masculina:

HEDY: Era un joc. Només un joc.

MARILYN: Un joc divertidíssim! El conillet havia de travessar el prat corrent mentre sis païos que amb prou feines s'aguantaven drets i amb un numeret a l'esquena el perseguien com bojos. «La tradició —em va dir el porc que organitzava la festa—, la tradició és que el guanyador es quedi la noia i que, a canvi, la noia s'endugui un abric de pells, un abric de xinxilla».

HEDY: I la vas seguir, la tradició?

MARILYN: Vaig regalar la xinxilla a una amiga ara fa dos anys.

(Still life (Monroe Lamarr))

Observo el quadre d'*El barret nou* com un *voyeur*, un xic avergonyit en veure que la mirada de la noia es pot arribar a trobar amb la meua en qualsevol moment a través del mirall i no puc deixar de pensar en la fascinant Marilyn construïda per en Carles Batlle a *Still life*, que també podia intuir que era espiada mentre es posava el vestit de conilleta abans de saltar al camp i ser capturada per la

voracitat masculina, signe d'un poder heteropatriarcal. En l'obra d'en Carles hi apareix amb diferents cares, ja sigui fruit d'un món i un sistema socioeconòmic desigual com a *Temptació* o d'un sistema aparentment ordenat, que surten a la superfície i de forma primària i brutal, alimentades o reproduïdes per la ficció que ha generat el seu propi temps com a *Still life* amb les referències a *Blancaneus* o *Èxtasi*. La part aparentment lluminosa i l'ombrívola.

MARILYN: Quan era petita, vaig viure un temps amb una dona que tenia un jardí... Res, és una tonteria, tant se val. / Seguim?

HEDY: No, digues... Continua, sisplau.

MARILYN: Una nit vaig sortir a explorar. Era molt fosc. No hi havia lluna. De sobte, es van encendre tot de petites llumetes al meu voltant... Era meravellós, no m'ho podia creure. Cuques de llum. En vaig arreplegar tantes com vaig poder en una bossa que duia a la butxaca. Un cop a casa, vaig posar la bossa damunt la tauleta de nit i vaig tancar l'interruptor. Feien una claror tan màgica! La meva habitació, com la d'una princesa. Em vaig adormir. Vaig somniar com mai, aquella nit...

Al matí, quan em vaig despertar, a la bossa només vaig trobar un grapat d'escarabats grisos, lletjos i morts.

(*Still life (Monroe Lamarr)*)

L'art té la capacitat d'il·luminar-nos i, al mateix temps, d'ensenyar-nos l'obscuritat. També de capturar la bellesa. És llavors quan em pregunto qui deu haver posseït *El barret nou*, com qui va capturar a Marilyn i li va regalar un abric de xinxilla. La ficció deixa oberta la imaginació. La realitat, hi ha opcions i eines per saber-la. El MNAC va adquirir *El barret nou* el 2011 a través de la galeria de David Cervelló Ros. Abans havia estat propietat —i aquí la meva sorpresa!— de Joan Antoni Samaranch, empresari català, dirigent esportiu i polític que va iniciar la seva carrera el 1954 ocupant càrrecs en l'administració de la dictadura franquista fins el 1977. Al costat d'*El barret nou*, ocupant l'espai on abans hi havia *La galeria*, ara hi ha *El gerro blau*, on desplaço la meva mirada. Elias i Bracons va ser molt popular com a pintor de natures mortes. Llàstima que aquí no es tracti d'una natura morta, sinó d'un quadre protagonitzat exclusivament per objectes. Ja hauria estat una autèntica *carambola*, si tenim en compte que *Natura*

morta de Renoir és un altre dels referents pictòrics d'on sorgeixen algunes de les reflexions de la darrera obra de Batlle:

MARILYN: Per què «natura morta»?

HEDY: S'hi mostren coses que provenen de la natura, però les han arrencades del paisatge i les han col·locades en un indret estrany que les ofega.

MARILYN: És emocionant.

HEDY: Per què?

MARILYN: No sé com dir-ho... La fruita fa que el lloc sigui més bonic, però...

HEDY: Però què?

MARILYN: Però està condemnada a podrir-se... A morir.

(Still life (Monroe Lamarr))

Still life em sembla una de les obres més madures d'en Carles i amb major grau d'honestedat i compromís. També de les més diàfanes i accessibles per al gran públic i més despullades d'estructures i jocs formals. Això, però, no treu que sigui de les més profundes. Tot i el seu atractiu duet protagonista, va més enllà de qualsevol idea de teatralitzar

un hipotètic encontre entre aquests dues dones o d'acostar-nos la seva biografia. Novament és una obra que parla de la ficció, el seu paper i les seves conseqüències. També del reconeixement de l'autor, de la fragilitat del temps i de l'empremta que deixem en els altres i en els imaginaris individuals i col·lectius:

MARILYN: Vull les taronges, Hedy, tant se val el preu. És com si el pagués de fa molt de temps, el teu preu. «Natura morta». Taronges arrencades de l'arbre i col·locades en un lloc estrany que les ofega, fruita lluminosa condemnada a podrir-se. Perfecte per a mi, no creus? Me'l penjaré al capçal del llit... I així què?, me'l diràs o no me'l diràs, el preu?

(Still life (Monroe Lamarr))



BARCELONA

«La calle donde viven juntas a la vez las cuatro estaciones del año, la única calle de la tierra que yo desearía que no se acabara nunca, rica en sonidos, abundante de brisas, hermosa de encuentros, antigua de sangre: la Rambla de Barcelona.»

(Federico García Lorca)

Surto del museu i a les seves escales d'entrada que hi ha a l'exterior veig un volum important de turistes que han pujat fins aquest punt per aconseguir endur-se de record *selfies* i imatges des de Montjuïc de la panoràmica sobre l'avinguda Maria Cristina i la ciutat de Barcelona de fons. Molts d'ells venen de la Sagrada Família, la Rambla, el Gòtic, el Park Güell o la Barceloneta. Han arribat fins aquí dalt i no traspassaran les portes del MNAC, on, possiblement, trobarien les mirades que millor expliquen la terra que visiten i això els permetria fer un formidable recorregut des del romànic, passant pel gòtic i acabant pel privilegiat testimoni de l'art modern català. Poques coses expliquen millor un territori, les ciutats i la seva gent que la cultura.

Possiblement per això els grans escriptors també són aquells que han sabut mirar i explicar el temps i la pulsio d'una geografia. Observo aquesta gentada i em ve al cap *Oblidar Barcelona*, emmarcada en aquesta Barcelona diversa i canviant —també en trànsit cap a un espai latent, indefinit i, possiblement, sense possibilitat de volta enrere:

SALVADOR: Aquesta ciutat tan bonica ja no és el que era... Mires el carrer, molt bé, què veus?

NINA: Gent.

SALVADOR: Turistes, turistes imbècils. Beuen sangria i fotografien Gaudí. A ells, també els sembla bonica, la ciutat.

NINA: Gràcies.

SALVADOR: Tu no ets turista, ets estrangera, no és el mateix... Estic fins als collons d'aquests veïns. Tu has vist com posen la música?

SALVADOR pica a la paret.

NINA: No piquis a la paret!

SALVADOR, *picant*: Volem dormir!!

NINA: Em sembla que surto.

SALVADOR: Espera... Espera, sisplau. No m'agrada el menjar marroquí, ja ho saps.

NINA: Ho sé.

...

SALVADOR: Han tornat a apujar el volum.

...

(Torna a picar.) Hòstia, puta, cony! Una mica de respecte! Això era una ciutat civilitzada, abans!!

NINA: Calla, sisplau, no piquis més.

SALVADOR, *picant encara*: Voleu parar d'una punyetera vegada!! Collons de Déu i de la mare que us va parir a tots plegats!!... L'han tornat a apujar.

NINA: On vas?

SALVADOR surt de l'habitació. Al cap d'una breu

estona, se sent la seva veu al pis del costat.

Crida, amenaça, insulta. La música s'atura.

NINA es posa la jaqueta i agafa la bossa.

Espera...

SALVADOR entra.

Silenci.

NINA: Ells tampoc no són turistes.

...

SALVADOR: Ho sento.

NINA: Saps per què em costa tant pintar aquest

quadre?

SALVADOR: Per què?

NINA: Barrejo la japonesa desapareguda, la noia del conte i la nòvia del pakistanès. I al final m'hi veig jo. Després, li poso la cara del pakistanès a l'home del teu conte. I al final t'hi veig a tu. I hi ha alguna cosa que no em quadra.

SALVADOR: Quin silenci de sobte, no trobes?

NINA: Quan vas escriure el conte, què pensaves?

SALVADOR: No hauries de pensar en el conte, pinta la noia i prou.

NINA: Sembla ben bé que aquest conte l'hagi escrit algú altre. No t'hi reconec. Ara me'n vaig. I penso fer-ho sovint a partir d'ara: dia sí, dia no, sempre a la mateixa hora. Una aventura fantàstica...
Saps una cosa?

(Oblidar Barcelona)

La ciutat ha deixat de ser dels barcelonins i, al mateix temps, el turista i l'estranger es barregen i, de vegades, es confonen i ja és gairebé del tot impossible diferenciar-los. *Oblidar Barcelona* és una obra que s'inclou dins d'aquest nou cosmopolitisme en el teatre català, tal com ho

identificava la investigadora nord-americana i especialista en teatre català, cap del Departament d'arts escèniques de la Universitat de Richmond i traductora Sharon G. Feldman en la seva conferència *Toward a New Cosmopolitanism in Contemporary Catalan Drama: (Dis)articulating Identities: Multilingualism in Catalan Countries* el gener del 2018 a la Universitat de Cambridge. Un cosmopolitisme, segons Feldman, amb Àngel Guimerà de pioner i que, altre cop, ens torna a enllaçar amb aquella continuïtat genètica citada anteriorment. *Oblidar Barcelona* és una obra ambiciosa i que, novament, indaga sobre la mirada i reflexiona sobre la ficció. Temàticament és germana d'altres textos al voltant de les intimitats i la transformació del paisatge de Barcelona i que, fins i tot, anticipaven un concepte ara sobradament conegut com el de «gentrificació», quan encara no existia o no havíem trobat un mot per definir-lo: *Olors* (2000) de Benet i Jornet, *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé o *Forasters* (2004) de Sergi Belbel. Escriure teatre és compromís ètic i estètic. És intentar captar i explicar un temps.

Em venen al cap dues anècdotes precioses que vinculo a l'estimat *Papitu*. La primera va ser una nit que havíem

quedat per sopar a Ciutat Vella i vam passejar pel seu barri. Em va senyalar on era el pis familiar de quan era petit i l'edifici on va anar a viure quan es va emancipar. En aquell entorn vaig tenir la sensació de veure *Una vella, coneguda olor* i *Dues dones que ballen*. Quan passàvem pel carrer de la Riera Alta em va dir: «Vols veure la casa més bonica de Barcelona?». Llavors em va mostrar una casa que, quan un s'hi fixa bé, sembla una casa de pagès plantada al bell mig del Raval i que no té res a veure amb l'arquitectura que l'envolta. És la casa d'*Olors*, camuflada en una Barcelona que ja no és en la que va créixer ell i que ara habiten persones d'altres procedències i realitats. La ficció benetiana connectada i arrelada amb la seva geografia sentimental i física, sense oblidar mai l'espai de reflexió que ofereix el teatre. Després d'haver llegit les obres que configuren aquest volum penso que he reconegut viatges, paisatges, vivències i l'imaginari emocional i ideològic d'en Carles filtrats i entregats a l'espectador perquè s'aboqui a través del pensament a la finestra d'una galeria. La segona anècdota té a veure amb una de les moltes tardes passades a casa d'en *Papitu*, en aquell pis del carrer Balmes amb un llarg passadís ple dels cartells del seu teatre. Trobo a faltar aquell temps i converses, com les



troba a faltar en Carles, que li dedica el seu darrer text conscient que ja no hi haurà la seva àvida i generosa lectura ni els consells, algun de rondinaire però sempre encertats. Recordo una tarda que vam parlar d'aquells textos i noms de teatre que ens agraden. I vam arribar a la nostra dramaturgia. És ben sabut que, de vegades, els mateixos autors no som els més generosos amb els altres autors, i més si són de casa. En *Papitu*, no. Crec que he conegut poques persones tan atentes a l'escriptura jove i posterior a la seva, i que els regalessin elogis. Em va parlar de la curiositat i admiració que li despertava la Lluïsa Cunillé i les ganes de conèixer-la tot i que, no sé per què, l'espantava una negativa a l'encontre —que sé que es va produir. També recordo amb precisió quan em va dir: «Saps qui és un autor importantíssim?». Davant la meva expressió expectant va dir el nom d'en Carles Batlle.

JOSEP MARIA MIRÓ

Febrer del 2020