

Entrevista a Xavier Albertí

Ana Prieto Nadal, Xavier Albertí

En aquesta entrevista Xavier Albertí desvetlla algunes de les claus fonamentals de la seva poètica, analitza sociològicament alguns elements que ajuden a comprendre la recepció del seu teatre i aposta pel compromís ètic i ideològic com a essència innegociable de tota creació escènica.

Font: <https://www.revistapausa.cat/entrevista-a-xavier-alberti/>

Xavier Albertí és un home de teatre compromès amb el seu temps que ha apostat amb fermesa per la dramaturgia contemporània, fent de la seva passió ofici. En virtut de la seva fecunda i solvent trajectòria artística —més de setanta espectacles de les més diverses textures i registres—, reconeguda amb nombrosos premis i simultaniejada amb la gestió cultural, ha estat elegit director artístic del Teatre Nacional de Catalunya per al període 2013-2017. Aquesta entrevista va tenir lloc el febrer de 2012, uns mesos abans del seu nomenament al capdavant del TNC. Albertí parla amb verb generós i vehement, i exposa amb convicció i entusiasme la seva idea del teatre, entès com a pacte de convivència. Un teatre, el contemporani, polimorf i polític, capaç de servir-se d'eines ben diverses i d'aglutinar múltiples sabers, sense desertar mai de l'exigència d'un compromís ètic i ideològic ni oblidar els imaginaris dels quals és alhora producte i exegesi.

Ana Prieto Nadal. Què t'interessa de les dramaturgies contemporànies?

Xavier Albertí. Jo em sento un home compromès amb el teatre del meu temps, i amb una curiositat infinita per entendre mons personals. Crec que hi ha pocs directors de la meua generació en aquest país que tinguin la sort d'haver pogut estrenar tants autors contemporanis: he estrenat obres de Lluïsa Cunillé, Josep Maria Benet i Jornet, Narcís Comadira, José Sanchis Sinisterra, Paco Zarzoso; i després he estrenat força textos contemporanis europeus. Jo, en realitat, el que no he fet, i crec que conscientment, són clàssics. He descobert que a mi em fascina molt més comprometre'm amb l'escriptura contemporània. I el que faig, en aquest compromís amb la dramaturgia contemporània, no és buscar aquells textos que

diuen allò que a mi m'agradaria dir, sinó posar-me al seu servei, d'una manera oberta, per tal d'aprendre del punt de vista dels autors i les seves estratègies. I no crec que tingui res a veure Benet i Jornet amb Comadira, o amb Zarzoso, o amb Cunillé. I em trobo molt còmode així.

A. P. N. El posicionament ètic en teatre depèn en bona part de l'espectador, que en última instància aporta la seva visió de l'obra, de la vida. En quin sentit i mesura — i de quina manera— busques que el lector/espectador sigui una mena de coautor dels espectacles?

X. A. És que, sense això, em sembla que no hi ha teatre. Perquè, a veure, què és el teatre? Jo sóc dels que creuen, profundament —i no tinc cap mena d'escrúpol a dir-ho—, que el teatre només m'interessa com a pacte de convivència. Evidentment, és una forma artística amb unes convencions, però que serveixen per reafirmar-nos com una col·lectivitat amb uns posicionaments ideològics comuns. Sense aquests posicionaments ideològics, la convivència en l'espai arquitectònic del teatre no té cap sentit. Al teatre hi vas perquè vols sentir-te participant i membre d'alguna cosa que té uns estímuls ideològics, formals i estètics comuns, i la teva resposta es veu mediatitzada pel fet que és una resposta col·lectiva. El teatre, per damunt de tot, és quelcom que ens permet revalidar el nostre sentiment de pertinença —a col·lectivitats que poden ser tan petites com aquelles a les quals un necessita pertànyer—. Jo no crec en un públic genèric. Al mateix temps, m'agrada un teatre que faci això des d'un postulat molt proper a una teoria de la representació del nostre temps, perquè un espectacle teatral, en el fons, és una articulació teòrica. I, en aquesta teoria de la representació, tu et sents allà revalidant uns pactes de col·lectivitat que et representen més o menys en funció del fet que tu has triat aquell espectacle, autor, director o actors per una sèrie d'elements que en discriminen d'altres. Quan tu, espectador, ets allà dins, l'únic que seria terrible sentir és que et tractin com algú passiu ideològicament parlant. La forma que té el teatre de no ser un element moralitzador, sinó un element revitalitzador ideològic, és que no dóna respostes. És un lloc des d'on es formulen preguntes; les respostes s'elaboren en l'imaginari de cada espectador. El teatre ha de tenir sempre dues temporalitats de recepció. una és la satisfacció immediata davant uns estímuls: és

a dir, t'avorreixes o no t'avorreixes en el moment en què estàs escoltant; però això no té més transcendència. Quan surts del teatre, t'hagis avorrit més o t'hagis avorrit menys, has activat una sèrie d'elements de reflexió que trobaran un espai per generar una informació. D'alguns espectacles que he vist fa anys i que tinc clavats al meu cap com a grans referents, no tinc ni idea de si quan els veia m'avorria o no. L'important és tot allò que m'ha alimentat quan l'he reconstruït. I encara et diré més: és molt probable que tot allò que he reconstruït com a espectador no tingui cap relació amb el que vaig veure, i això és l'important del teatre, que s'està estimulant alguna cosa que cada espectador regenera autònomament. L'important no és que la recepció sigui més o menys fidel; el que produeixes és una convenció per activar una sèrie d'elements intel·lectuals que en cada espectador han de generar un estímul. Que això, al cap d'uns anys, generi un record absolutament allunyat del que tu vas fer no li importa a ningú. Per això és meravellós el caràcter efímer del teatre, perquè estimula quelcom en tu i tu converteixes aquest estímul en el que tu pots i necessites.

A. P. N. T'has definit alguna vegada com un director-músic. Quin lloc ocupa la música en els teus espectacles anteriors? Penso en espectacles tan diferents com *Boris Vian, constructor d'imperis* (2003), *De Manolo a Escobar* (2006), *Pinsans i caderneres* (2008); versions i relectures de sarsueles com *El dúo de la africana* (2007) i *La corte del Faraón* (2008); o *La Pajarera* (2011), de Lluïsa Cunillé, concebuda a partir de materials històrics del Paral·lel. Què t'interessa dels gèneres musicals més populars —i parateatral— com la revista, la sarsuela, el cafè concert, el cabaret?

X. A. Hi ha moltes preguntes aquí dins; a veure si sóc capaç de respondre-les totes. El primer espectacle que vaig fer com a director professional es deia *Chomsky Show* (1990), al Mercat de les Flors, i jo era a l'escenari com a pianista. El segon espectacle important va ser *Un Otel·lo per a Carmelo Bene* (1993), i jo feia de Iago com a pianista. I així he realitzat molts espectacles en què crec que, des del primer moment, he dit: «No em sento director, em sento home de teatre». Perquè l'autoria, la direcció i la interpretació formen part d'un tot, d'un compromís. De vegades aquest compromís t'envia a una part de la feina, i de vegades t'envia a diverses

parts. I com que jo em sento part d'aquest tot que és el fet teatral al qual m'agrada servir... Jo sóc músic, perquè de jovenet vaig tenir la sort de tenir una formació com a intèrpret i després com a compositor, i sempre he dit que la meua manera de ser músic és a través de la paraula i del teatre. De la música escènica. Segurament un dels gèneres que més em pot haver interessat és el teatre líric, el teatre musical. És un teatre que he cultivat bastant en els aspectes més propers a les formes parateatrals, al music hall o al cafè concert o al cabaret, i menys en formes majors com l'òpera. Per què? No estava en les meves mans decidir-ho. Jo hauria volgut fer més òpera. En realitat, n'he fet més del que segurament molta gent es pensa, perquè he tingut la sort de fer òpera fora d'aquí. He portat a escena *Carmen*, de Georges Bizet —llibret de Ludovic Halévy i Henri Meilhac— a Pisa (2002); i d'Emilio Arrieta, he fet cinc produccions diferents de *Marina* —llibret de Francesc Camprodon— (2002): a Peralada, a La Maestranza de Sevilla, al Calderón de Valladolid, al Baluarte de Pamplona, etc. He tingut, a més, la sort de poder estrenar contemporanis, com és el cas de Jesús Rodríguez Picó, amb *El paradís de les muntanyes* —llibret de Miquel DescLOT— (1998); d'Alberto García Demestres, amb *Mariana en sombras* —llibret d'Antonio Carvajal— (2008), o de Xavier Benguerel, amb *Jo, Dalí* —llibret de Jaime Salom— (2011).

A. P. N. La teua és realment una activitat frenètica...

X. A. He treballat molt, això és cert. Tot això per dir que, en el fons, la meua forma bàsica d'entendre'm com a home de teatre crec que té dos epicentres molt clars: d'una banda, el compromís amb la contemporaneïtat; de l'altra, el compromís amb la meua capacitat de creació d'espectacles escènics, on la música gairebé sempre és fonamental. I m'agraden especialment els gèneres considerats menors perquè em semblen extraordinaris per esdevenir grans contenidors ideològics sense l'ampul·lositat del teatre polític. Alguns dels espectacles de més caràcter ideològic que he fet formen part del petit gènere cabareter: espectacles com *Crónica sentimental de España* (2006), a partir dels articles de Manuel Vázquez Montalbán, analitzant com les lletres de les cançons del franquisme estan absolutament controlades pel poder, i com el poder opera en l'imaginari col·lectiu a través de la sensibilitat col·lectiva; espectacles com *Boris Vian, constructor d'imperis* (2004),

on, a partir de les cançons de Boris Vian, hi havia un repàs a les grans ferides de la contemporaneïtat, etc. *De Manolo a Escobar*—dramatúrgia de Marc Rosich— (2006) el vaig fer perquè em semblava un instrument prodigiós per poder parlar de l'Espanya contemporània, per fer dir al Manolo Escobar que «Que viva España» respon a tantes formes d'entendre Espanya com còpies es van vendre d'aquell elapé, que van ser sis milions en l'Espanya de l'any 1968. Que Manolo Escobar digués «*Hay tantas Españas como seis millones*» em semblava un triomf ideològic extraordinari, perquè aquell espectacle es va veure per tota Espanya i va tenir públics de tota mena. I va estar molt de temps funcionant. Perquè això ho deia Manolo Escobar, però també deia que no s'ha de posar fronteres a l'amor. I ho deia en un moment en què s'estava portant la llei de bodes homosexuals al Tribunal Constitucional. Crec que fer parlar els grans referents en la construcció dels imaginaris populars des de llocs compromesos és un privilegi del qual he gaudit enormement. Ell deia una cosa preciosa i molt emocionant; ell deia que «*Que viva España*» era una cançó que només tenia sentit des de l'exili econòmic de l'Espanya de l'emigració a Alemanya. Perquè la idea d'Espanya és una idea que es produeix des de fora. Quan un viu a Espanya i necessita dir «*Que viva España*», és que alguna cosa no funciona. Un ho diu perquè està fora, lluny, i vol connectar-se amb una cosa que no té. Jo estic molt, molt content d'haver pogut treballar amb una icona de la cultura popular com ell, i d'haver pogut pactar un recorregut ideològic tan poc convencional com el que tenia aquell espectacle. I estic del tot convençut que era allò el que calia fer.

A. P. N. La música la busques també en la pròpia paraula, i d'aquí que hagis portat a escena textos com, entre d'altres, *Chomsky show* (1990), d'Armanda Tolon, o, més recentment, *La caiguda d'Amlet (o la caiguda de l'hac)* (2007), de Jordi Oriol.

X. A. El cert és que no hi ha teatre sense ideologia. Jo no he trobat mai un text desideologitzat però sí hi ha textos que tenen com a epicentre o catalitzador allò formal. Els problemes formals interessants són aquells que responen a preguntes ideològiques. A preguntes ideològiques, solucions formals. Cap ètica sense una estètica, cap estètica sense una ètica... El que sí m'agradaria dir-te és que he viscut

sempre molt fascinat pels elements fisicoacústics de la paraula, que dictaminen comportaments. A mi m'ha interessat de vegades abordar un text teatral des de l'anàlisi de les sèries vocàliques i veure com això genera una sèrie d'elements de mobilitat interior, i analitzar el mateix text des d'una anàlisi convencional: què vol el personatge, què està disposat a sacrificar per tal d'aconseguir-ho, quins són els elements que dificulten aquest objectiu, etc. I moltes vegades, amb un actor, quan no saps com atacar un problema, com saber quin recorregut emocional està darrere d'una frase, potser només analitzant-la acústicament trobes una part de la solució. Perquè hi ha una física acústica que té un comportament, una mobilitat, una vibració. Quan parlem, triem la paraula i la triem sovint, intuïtivament, amb dependència de quina mena de relació volem establir amb l'altre.

A. P. N. L'altre dia, en una entrevista radiofònica^[1], el periodista Joan Barril feia broma dient-te que en ocasions li semblaves una mena de rehabilitador, per la manera com has abordat textos, figures o realitats culturals i socials actualment una mica relegats i que van tenir en el seu moment un paper important.

X. A. Sí, ho recordo. Joan Barril ho deia en relació al llibretista de *Jo, Dalí*, que és Jaime Salom. Jo en feia una mena de defensa, perquè el seu teatre va ser molt popular en un moment determinat, i sembla que haguem passat definitivament pàgina del seu teatre. I jo confesso que un pot sentir-se rehabilitador des de la pedanteria del caçador de papallones rares, és a dir, atorgar-se el mèrit d'haver tornat a col·locar en l'imaginari col·lectiu algú que havíem abandonat. No crec que es tracti d'això. El que jo intento fer és dir que la cultura, en la qual crec profundament, ha de tenir dues direccions profundíssimes: una cap endavant i una altra cap avall. Si no som conscients de les nostres arrels culturals, quan ens projectem caurem. Perquè les cultures no són intercanviables; tenen a veure amb els nostres pactes de convivència. I els pactes que hem fet nosaltres no són els mateixos que han fet els altres, i el nostre gust i el nostre idioma —i el nostre idioma imaginari i el nostre idioma ideològic—, és nostre i no és el dels alemanys ni el dels russos. I per això ens agraden més els alemanys i els russos, perquè tenen el seu. Per tant, el que a mi m'interessa, més que rehabilitar, és investigar amb aquelles

persones que em sembla que tenen moltes coses a dir. I rescatar allò que encara pot ser molt contemporani.

A. P. N. Quin és el nucli de recepció, quin és el públic —potencial i real— de Xavier Albertí?

X. A. Crec que tinc bastant clar, pel meu recorregut, a quin públic em dirigeixo. I, de fet, m'he trobat amb un tipus d'espectador que és molt conscient del que vol dir la meva direcció d'espectacles. I hi ha un altre tipus d'espectador que no, ni falta que fa. Però jo sóc dels que penso, i t'ho dic de veritat, que la figura del director està sobrevalorada a nivell de dimensió pública. No crec que sigui important saber qui ha dirigit un espectacle per a la major part dels espectadors. L'important és que t'arribi, que et toqui. Per als professionals i estudiosos és evident que és una altra cosa. Però a mi no em preocupa trobar-me amb gent que em pregunta: «Ah, però tu dirigeixes teatre? Doncs no he vist mai res teu». I al cap d'una estona de conversa descobreixo que ha vist cinc espectacles meus, però que no sabia que eren meus. A mi m'encanta això, perquè recorden l'espectacle, que és el que m'importa. Que ho hagi fet jo o un altre... El que em preocuparia és que em diguessin «Ah, sí, tu has dirigit això» i que no fos així, i més si aquell espectacle a mi no m'agrada.

A. P. N. Però també és interessant que vagi gent a un espectacle teu perquè espera veure el segell Albertí, perquè s'identifica amb el teu teatre, amb la teva cosmovisió, encara que et reinventis en cada espectacle o facis cada vegada un procés diferent.

X. A. És clar que sí, per descomptat. Des que hi ha aquests sistemes de venda d'entrades amb targeta electrònica, s'elaboren uns informes anuals descrivint l'espectador mitjà. Jo he treballat per a aquest espectador mitjà? La resposta és no. Jo he treballat per a l'espectador que sóc jo. Per a l'espectador igual a mi, i quan dic l'espectador igual a mi vull dir l'espectador que intenta tenir un punt de vista sobre la realitat com el que jo crec tenir. Això no diu res del meu gust, ni del meu vot, ni de la meva sexualitat, ni dels meus colors preferits. No. Això parla de la meva manera d'entendre el món, del meu compromís amb aquest món, respectant totes les diferències que hi hagi. És que, de vegades, quan dius que fas un teatre ideològic,

sembla que facis un teatre per a gent que vota el que tu votes, si és que votes. Jo crec que la ideologia és quelcom molt superior a això, que no té res a veure amb el producte de supermercat de la democràcia mediocre que tenim.

A. P. N. Té molt més a veure amb el compromís amb l'individu...

X. A. Sobretot això. Jo intento fer un teatre que expliqui una relació amb el món i amb el nostre temps. Tinc la sort que, com a més em dedico sobretot a autors contemporanis, és més evident. Però si fes Shakespeare, també actuaria així. Perquè no té cap sentit fer Shakespeare per a una època que no és la nostra i a la qual ja no parlarem, amb la qual no ens relacionarem. A mi el que em preocupa és el camí que pot seguir el teatre contemporani quan s'allunya de la veritat. O sigui, la veritat teatral. Aquella meravellosa frase de Koltès: «M'agrada el teatre perquè és l'únic lloc on sé que tot el que succeeix és mentida». Però el teatre, perquè funcioni, perquè emocionï, perquè alimenti, ha de crear il·lusió de realitat escènica. I de veritat humana. Perquè quan veus algú que diu un text de Shakespeare només preocupat pels jocs fonètics i per l'externalitat d'allò que s'està dient, a mi no m'arriba, no m'interessa gens. Aquesta mena de formalització desconnecta l'espectador d'un exercici d'anàlisi de la veritat, de la veritat escènica però que és veritat. I això té a veure sobretot amb la por al compromís ideològic.

[1] «El Cafè de la República», programa de Ràdio Nacional de Catalunya, 8 de setembre de 2011.