

Actes de la III Jornada sobre els Escriptors Valencians Actuals

Rodolf Sirera

València 2012

Actes de la III Jornada sobre els Escriptors Valencians Actuals

Rodolf Sirera

València 2012



COL·LECCIÓ ACTES, 13

© els autors

© ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA

Edita: Publicacions de l'ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA
Avinguda de la Constitució, 284. 46019 València
avl@gva.es - www.avl.gva.es

Fotografies: Miguel Lorenzo
Disseny i maquetació: Espirelius
Impressió: Imprés Puchades

ISBN: 978-84-482-5913-6
Depòsit legal: V-849-2014

III JORNADA SOBRE ELS ESCRITORS VALENCIANS ACTUALS

RODOLF SIRERA

València, 4 de maig de 2012

Presentació de la jornada

JOSEP PALOMERO <i>La recepta del verí</i>	9
----------------------------------------------------	---

Ponències

JOSEP LLUÍS SIRERA <i>La crítica, la gestió teatral i l'edició de textos.</i> <i>Tres facetes essencials en la trajectòria de Rodolf Sirera</i>	17
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

GABRIEL SANSANO <i>Quaranta anys de complicitat en l'escriptura dramàtica:</i> <i>Rodolf i Josep Lluís Sirera (1971-2011)</i>	27
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ENRIC GALLÉN <i>Sirera a Barcelona. Crònica d'una dilatada i intermitent recepció</i>	37
------------------------------------------------------------------------------------------------	----

JOHN LONDON <i>Dramatúrgia i personatges del teatre de Rodolf Sirera.</i> <i>Existeixen noves categories analítiques?</i>	63
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ENRIC GOMÀ <i>Rodolf Sirera, guionista</i>	75
-----------------------------------------------------	----

JUAN V. MARTÍNEZ LUCIANO <i>Rodolf Sirera: traducciones y adaptaciones</i>	81
-------------------------------------------------------------------------------------	----

SALVADOR BATALLER FERRER <i>La llengua literària de Rodolf Sirera:</i> <i>la dificultat de la normalitat</i>	87
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Entrevista de Lluís Meseguer a Rodolf Sirera	103
-----------------------------------------------------------	-----

Presentació de la jornada



LA RECEPTE DEL VERÍ

Josep Palomero
[Acadèmia Valenciana de la Llengua]

Començaré recorrent a un tòpic que vostés ja coneixen: el món ha experimentat tants canvis, sobretot des de mitjan segle xx, que s'ha considerat que si Shakespeare escriguera hui en dia, és molt probable que ho fera per a la televisió.

Però eixa translació de gèneres i de mitjans en el camp de l'escriptura anomenada dramàtica sí que l'ha viscuda Rodolf Sirera en carn pròpia, puix que en el període de quaranta anys que abasta fins ara la seua activitat com a escriptor, el nostre homenatjat, en tant que autor de textos teatrals, ha passat per diferents fases i expressions artístiques, fins a arribar a dirigir actualment un projecte de creació col·lectiva que comprén el plantejament i el desenrotllament argumental, la supervisió de diàlegs i la coordinació dels components de diversos espais televisius, com féu en *Herència de sang* i *Temps de silenci* i, en l'actualitat, en la producció *Amar en tiempos revueltos*, que distrau la sobretaula de tanta gent i els impedit becar a gust.

És probable, i fins a cert punt seria ben normal, que Sirera —que és autor d'unes quaranta obres, un escriptor guardonat, reconegut per la crítica i per la professió teatral i estimat pel públic—, d'ara en avant escriga menys obres de teatre que guions de televisió o llargmetratges. És fàcil imaginar que les obres que encara no ha escrit responguen a plantejaments argumentals i a requisits tècnics que diferisquen dels tractaments que ha donat a les anteriors, tenint en

compte que les que ha publicat o estrenat fins ara no són, ni de bon tros, un bloc monolític, sinó que, com és sabut, d'acord amb la seua evolució i els canvis socials, corresponen a etapes, circumstàncies i projectes personals molt distints.

Com a autor de dramàtics, Sirera desplega actualment una gran activitat en el món de la televisió, on realitza un treball absorbent perquè, a causa de les condicions del gènere i del mitjà, el producte es consumix ràpidament, es té sempre present la reacció d'una audiència indeterminable i inqualificable, i s'ha de jugar amb uns mecanismes argumentals i amb uns elements visuals més complexos que els propis de la narrativa teatral, que tan a fons coneix i domina.

Com a conseqüència d'esta activitat professional, Rodolf, en compte de dedicar-se al que realment desitjaria, això és, prendre el sol panxa per amunt a Eivissa a bord de la seua barqueta, o a descobrir racons insòlits en ciutats atractives, en canvi, és un client preferent d'Ibèria o de l'AVE València-Madrid, on te'l pots trobar navegant, això sí, en la pantalla del Mac.

Que lluny queda ja aquell xiquet que, de la mà de son pare, el membre de la junta directiva la Casa dels Obrers de Sant Vicent Ferrer, que s'ocupava de la comptabilitat, va assistir a una infinitat de les representacions dominicals que feia la companyia d'Isabel Tortajada, titular del Talía, on des de

1954 s'estrenaven 40 o 50 obres cada temporada, en aquella època en què les taules encara conservaven un públic fidel.

Precisament perquè era encara un xiquet, Rodolf no va confluïr amb els diversos projectes que en aquella època, a València, al marge del teatre comercial, van mostrar a un públic minoritari altres models teatrals que ací eren desconeguts. En el Club Universitari del SEU, obert el 1955 al carrer Comèdies —quan Rodolf tenia set anys—, els estudiants amb inquietuds culturals i vagament polítiques promovien cicles de conferències, sessions de cineclub i actuacions teatrals segons el model del TEU (Teatro Español Universitario). El local tenia un teatret de butxaca on el 1956 es fundà el Teatro Club, que divulgà, en castellà, obres del teatre europeu contemporani, a imitació del teatre de cambra que es feia en les sales Dido, Pequeño Teatro, de Madrid (que dirigia Josefina Sánchez Pedreño, on donà a conèixer obres d'autors com Ionesco, Beckett, Arrabal i Lauro Olmo), o el Windsor, de Barcelona (on Adolfo Marsillach i Amparo Soler Leal van establir la seua companyia). Al local del carrer Comèdies es van representar obres de Bernard Shaw, Noel Coward, T(homas) S(tearns). Eliot, Eugen O'Neill, Paul Claudel, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, J(ohn) B(oynton) Priestley, i molts clàssics.

Una altra plataforma d'aquells anys remots fou el Teatre Estudi, que impulsaren dos presidents consecutius de la Secció Teatral de Lo Rat Penat, Josep Alarte Querol (1956-58) i Rafael Llorenç Romaní (1958-1962), els quals plantejaren per primera vegada un teatre de cambra o un teatre experimental valencià i en valencià des de circuits no comercials —ja que des dels locals comercials era impossible intentar-ho—, organitzant diverses «vetlades» teatrals, on es van donar a conèixer autors europeus contemporanis (com Jean Cocteau) i s'estrenaren obres de joves escriptors d'aquella generació perduda (Rafael Villar, Francesc de P. Burguera, Josep Alarte Querol, i fins i tot el 1959 s'estrenà *Els condemnats*, de Baltasar Porcel).

En este caldo de cultiu, mesclat amb el solatge que devia quedar dels projectes que en l'entorn universitari havien impulsat alguns activistes teatrals com José Maria Morera, Antonio Díaz Zamora i José Sanchis Sinisterra, encara devien nadar bacteris proclius a la renovació escènica. Quan Rodolf començà l'etapa d'estudiant, sembla que fou determinant el

fet d'haver assistit, a Santiago de Compostel·la, a un curs d'Alberto Miralles, el qual, format a Barcelona, havia fundat a Elx el grup Cátaro —de què van formar part Mercedes Sampietro i Jeannine Mestre.

Atret cada vegada més per l'activitat teatral, Rodolf, sent estudiant d'Història, creà i dirigí el 1970 el Centre Experimental de Teatre, que, després de muntar quatre obres —una de Cervantes i una altra de Lope de Vega, més la primera seua, *La pau (retorna a Atenes)* i la primera escrita amb el seu germà Josep Lluís, *Homenatge a Florentí Monfort*—, es dissolgué al cap de dos anys i donà pas a El Rogle, grup que perdurà cinc anys més.

Com molts de nosaltres, Sirera es va criar en aquella època anòmala del franquisme, en què el teatre no es lliurà tampoc dels embats de la censura, ofegat cada vegada més entre el canvi de costums de la societat, la retracció incessant de públic i la desaparició successiva de sales, abandonades per sempre o transformades definitivament en cines. Aleshores, al marge del teatre comercial, pràcticament tot en castellà —també cada vegada més debilitat—, el teatre en valencià es debatia entre les escorrenties derivades del sainet i els francitiradors com Joan Alfons Gil Albers, Martí Domínguez, Francesc de P. Burguera o Rafael Villar, que, des de la marginalitat, tractaven d'obrir un camí de dignitat enmig del no-res.

En aquella època plena d'incerteses que germinà entre el final del franquisme i l'inici de la Transició, van proliferar molts grups de teatre independent que, com és natural, actuaven al marge del danyat circuit comercial, sovint en locals parroquials, salons d'actes de col·legis majors, entaulats de festes patronals i altres escenaris precaris, sense les mínimes instal·lacions adequades. Però això no es considerava un requisit necessari, perquè el teatre que produïen aquells grups pretenia fonamentalment que els espectadors prengueren consciència de les calamitats de la dictadura, recorrent a les paràboles imprescindibles per a salvar els esculls de la censura. El teatre valencià independent fou aleshores molt fecund. Els grups i les produccions eren cada vegada més estables, i un públic nou començava a acceptar els espectacles teatrals moderns i alternatius. En aquella realitat tan dinàmica, els integrants del grup solien crear col·lectivament el text i plantejar tots junts els muntatges, en què la renovació tea-



tral s'entenia com una aportació sectorial imprescindible en el paquet de les reivindicacions polítiques, socials i nacionals que els valencians havíem de resoldre.

En conseqüència, els grups de teatre independent proliferaren arreu del país. A València aparegueren Carnestoltes (Juli Leal), L'Entaulat (Joanvi Cubedo i Manel Cubedo), el Teatre Estable del País Valencià (Josep Gandia Casimiro), El Micalet, Uevo; a Alfara del Patriarca, Grup 49 (1968, Manuel Molins); a Gandia, Pluja (1978, Ximo Vidal); a Castellar, L'Horta (Joan Enric Tamarit i Francesc Tamarit); a Dénia, Llebeig; a Alboraià, Sambori; a Burjassot, Patuleia; a Alzira, Corbera; a Castelló de la Plana, Espiral; a Sagunt, Teva, etc. I des de 1955 funcionava a Alcoi, en castellà, La Cazuela; a Elx, La Carátula des de 1964, i a Alacant, des de 1975, l'Asociación Independiente de Teatro de Alicante (AITA).

Enmig d'entrebancs administratius, dificultats amb els permisos governatius, sense subvencions de cap classe i

bregant per guanyar un públic precari, unes poques sales van funcionar aleshores en règim de cooperativa, en què prevalia l'amateurisme dels joves creadors i intèrprets. A València, estos locals alternatius foren, especialment, la Societat Coral El Micalet (promotora de la Mostra de Teatre Independent, 1975) i el València-Cinema (promotora del Cicle de Teatre Valencià, també del 1975). Així mateix, s'organitzaren concursos populars de teatre, com el que es convocà en el món faller.

En aquells anys de plantejaments ideològics en què calia fonamentar les bases de la societat valenciana moderna, Rodolf exposà en les pàgines de *Gorg*, en diversos articles de 1971 i 1972, la necessitat de renovar el panorama teatral valencià, i els seus postulats comptaren amb les adhesions d'altres escriptors, com Rafael Villar o Ricard Blasco. Recordem que el teatre independent d'aleshores pretenia restaurar el teatre valencià creant un circuit cultural alternatiu a les sales comercials, posant en escena obres progressistes



i crítiques a fi de captar el públic juvenil, abandonant definitivament els succedanis derivats del sàinet, emprant un valencià estàndard, i concebant l'espai escènic des d'un punt de vista nou, sense descurar el treball d'expressió corporal dels actors. Estos objectius renovadors es van sintetitzar en el text unitari «Manifest del Teatre Valencià» (*Levante*, 5 de febrer de 1974).

Però Rodolf no va parar ací. El 1978 la Jove Cambra de València publicà *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica*, un dens dossier que pretenia servir d'orientació a la nova política cultural de les futures institucions públiques. Ell coordinà la ponència corresponent al teatre, en què proposava la creació del Teatre Nacional del País Valencià. L'any següent, des de la recentment creada Conselleria de Cultura del govern preautonòmic, de què era titular Josep Bevià, començaren els preparatius per a determinar com hauria de ser la intervenció dels poders públics en el sector teatral. I Rodolf, que ja havia assolit la llibertat de l'autor desvinculat del grup originari i ja havia publicat *Arnau, L'assassinat del doctor Moraleda* i *El verí del teatre*, acceptà diverses responsabilitats de gestió cultural levant-se temps al seu temps, fou director

dels Teatres de la Diputació que presidia Manuel Girona i creà Sagunt a Escena, sense abandonar la crítica teatral que feia en *Cartelera Túrria*, *Levante*, *Destino*, *Primer Acto*, *Serra d'Or* o *El Temps*.

Amb la consecució de l'autonomia (1982), la Generalitat Valenciana plantejà una política teatral a partir de l'experiència dels Teatres de la Diputació. Rodolf estigué aleshores al front del Servei de Música, Teatre i Cinematografia, recorregué el país de cap a peus visitant les velles sales tancades feia anys per tal de constituir una xarxa bàsica de teatres valencians i, sent conseller Ciprià Ciscar, es fundà l'Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música (IVAECM), al si del qual es creà el Centre Dramàtic que, inaugurat el 1988 en el recuperat Teatre Rialto de València, estigué dirigit primer per Sirera, després per Antonio Díaz Zamora i més tard per Antoni Tordera.

Però Rodolf, que havia posat les bases perquè el teatre valencià assolira per fi la desitjada normalitat pròpia d'una societat europea moderna, aleshores s'havia emancipat de les obligacions de gestor públic i, després d'haver passat una temporada a Chicago com a professor universitari de teatre espanyol, en tornar a casa es dedicà durant quatre anys a fer classes de literatura a la Universitat de València. Aleshores, plenament convençut que el teatre d'agitació havia esgotat el seu recorregut, ja havia publicat gran part de la seua producció personal i unes quantes obres de revisió històrica que havia escrit en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís —i que m'estalviaran que els les mencione perquè ja tindran ocasió de recordar-ne els títols al llarg d'esta jornada.

No m'estaré de destacar, però, que la seua obra més celebrada, eixe extraordinari joc d'espills i d'esgrima verbal que és *El verí del teatre*, estrenada per primera vegada en el Festival Internacional de Sitges de 1979, aconseguí una projecció extraordinària arran del muntatge d'*El veneno del teatro*, que, dirigit per Emilio Hernández, adaptat per José María Rodríguez Méndez i interpretat per José María Roderó i Luis Galiana, es va estrenar el 10 de novembre de 1983 en el Teatre María Guerrero de Madrid. L'èxit que assolí va suposar un punt d'inflexió en la recepció de la producció de Rodolf Sirera, i l'obra en qüestió ha estat tan profusament traduïda i tan prolíficament representada que este fet ha situat l'autor en

una plataforma de referència internacional i la seua inqüestionable responsabilitat professional l'ha dut a plantejar-se altres reptes innovadors en distints gèneres.

Ho ha fet, per exemple, en la comèdia *Indian Summer*, en el vodevil *Funció de gala*, en el thriller *Maror*, manipulant personatges, temps i espai en la percepció de l'espectador en *Cavalls de mar* i, de tot un poc, en *La caverna*, obra especialment significativa perquè, situada en la frontera entre el diàleg teatral i la narrativa, incorpora diversos recursos, calculats al mil·límetre, com el record, la fantasia i els somnis del protagonista, i tracta sobre la relació de l'artista amb el món en què viu, però també sobre el teatre com a instrument per a reflexionar sobre la realitat a través de la seua reelaboració. Els estudiosos del teatre de Sirera convenen que este és, en efecte, el tema recurrent que destaca, com un iceberg enmig de l'oceà, en tota la seua obra: l'especulació sobre l'enfrontament conflictiu de la persona amb el context que la mediatitza i que li provoca problemes d'identitat i de comunicació.

A partir de 1990, en plena activitat creativa, Rodolf es va comprometre per segona vegada en la gestió pública del sector teatral valencià i va ser director gerent del Teatre Principal de València, i posteriorment es va incorporar a l'equip del director teatral Josep Maria Morera, titular aleshores de la Direcció General de Promoció Cultural de la Conselleria de Cultura, en qualitat de cap del Servei de Promoció Cultural i Mitjans Audiovisuals. I fou en esta etapa, en què jo també vaig participar quan ens vam trobar i vam mantindre una relació amical que ha perviscut. Després Rodolf realitzà altres activitats formatives, fou director del Màster en Guió de Televisió en la Universitat Internacional Menéndez y Pelayo de València, conseller de la Societat General d'Autors i Editors (SGAE), on realitzà una labor molt significativa i d'on cessà, per fortuna, abans del desastre.

En qualitat de directiu de la SGAE, el 8 de setembre de 2003 devia estar preocupat per un assumpte de la Fundació Autor, a causa del qual em va despertar a primera hora en un dels dos dies festius que hi ha en el calendari laboral del principat d'Andorra, que és on jo em trobava perquè hi havia anat amb motiu d'una celebració familiar. Ja feia un parell d'anys que existia la nostra Acadèmia i, per la confiança que

ens teníem, Rodolf veia en mi l'interlocutor adequat perquè l'ajudara a resoldre una de les variables de la nostra eterna qüestió identitària, això és, quina seria la manera més adequada d'enunciar i anunciar que els autors valencians també eren candidats a rebre cada any el premi Max al millor autor teatral en català.

Jo, encara en pijama i en dejú, vaig haver d'espavillar-me i, a pesar que l'Acadèmia Valenciana de la Llengua tenia aleshores un recorregut curt, per la qual cosa no s'havia plantejat encara l'oportunitat de tramitar un document tan aclaridor com va ser el Dictamen del 2005 'sobre els principis i criteris per a la defensa de la denominació i l'entitat del valencià', li vaig suggerir que potser eixe premi Max podien concedir-lo al 'millor autor teatral en català o valencià'. Rodolf va callar un instant, però va respondre immediatament que esta proposta el satisfieia perquè la trobava de sentit comú i perquè no era disjuntiva, sinó la simple expressió de la més absoluta sinonímia, en què les dos denominacions oficials del mateix idioma es presentaven en pla d'igualtat. Així, a l'abril següent, en l'auditori del Palau de Congressos de Saragossa, Josep Maria Benet i Jornet va ser considerat el millor autor de l'any en català o valencià, guardonat per la seua obra *L'habitació del nen*, exactament com va succeir el dilluns passat en la gala del Teatro Circo Price, en què el guanyador fou de nou el veterà mestre barceloní, que s'imposà al finalista, Carles Alberola, natural d'Alzira.

Haguera pogut fer més breu esta presentació dient-los simplement que Rodolf Sirera és un home molt estimat i molt respectat per la professió teatral perquè no només és autor d'obres memorables, sinó també traductor, investigador, teòric, crític, professor, orientador, conseller i gestor d'una enormitat de projectes relacionats amb la professió, compromés amb la recuperació i normalització de l'activitat teatral, especialment en l'àmbit valencià.

Però potser l'única afirmació que deuria haver fet, i que ens haguera estalviat tot este preàmbul és que, per damunt de tot, Rodolf és una excel·lent persona que sempre es fa de voler, a pesar d'haver-nos inoculat el seu verí. O potser no es tracta ben bé d'un tòxic, sinó d'un eficaç antídoto per a fer-nos millors ciutadans i per a immunitzar-nos contra el tòpic de la nostra atàvica indolència.

Ponències



LA CRÍTICA, LA GESTIÓ TEATRAL I L'EDICIÓ DE TEXTOS. TRES FACETES ESSENCIALS EN LA TRAJECTÒRIA DE RODOLF SIRERA

Josep Lluís Sirera
[Universitat de València]

UNITAT ENFRONT DE DIVERSITAT

Una recerca ràpida a la bibliografia existent sobre el teatre valencià i una ullada apressada al que diuen els enllaços electrònics ens retorna de seguida la imatge d'un Rodolf Sirera lligat indistricablement a l'escriptura dramàtica i, en menor mesura, al guionatge de sèries televisives. És cert que en la majoria de les fonts (no en totes) se'ns diu que Rodolf ha sigut alguna cosa més que això. Així, per exemple, en el molt meritori *Diccionari de la literatura valenciana (1968-2000)* que va dirigir Gabriel Sansano,¹ trobem un recorregut biogràfic prou complet del nostre autor, on no s'oblida ni la seua faceta com a docent universitari (sobre la qual dissortadament no em puc detenir)² ni molt menys la seua trajectòria com a

1. *Diccionari de la literatura valenciana (1968-2000)*. Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, 2001. L'entrada sobre Rodolf Sirera a les pp. 257-261.

2. Tot i que no dubte a qualificar-la de molt important pel que ara explicaré. Rodolf, en efecte va ser professor associat de la Universitat de València, al Departament de Filologia Espanyola, entre 1990 i 1993. La seua incorporació va ser fruit de l'intent d'aquest departament de comptar entre els seus docents amb personalitats del món de les lletres de la nostra Comunitat. En aquells moments, a més, els nous plans d'estudis de l'especialitat de Filologia Espanyola atorgaven als estudis teatrals una gran importància i, en conseqüència, la seua presència dins el claustre de professors semblava del tot adient. El seu mestratge va ser essencial per a la consolidació d'un interès real i efectiu pel teatre entre els estudiants que podien gaudir dels ensenyaments no sols d'un molt bon docent sinó, alhora, d'un dramaturg de prestigi consolidat (recordem respecte d'això que per aquells anys les obres

gestor públic. De manera molt succinta, també la *Viquipèdia* diu de Rodolf que és «és un traductor, guionista, dramaturg, assessor i gestor públic valencià. La seua tasca està vinculada a la renovació del teatre valencià, del qual n'és teòric, crític, investigador i editor». Cap mot, a continuació, sobre les facetes que no són estrictament la de dramaturg.³

Comptat i debatut, hui per a nosaltres Rodolf Sirera és bàsicament i estricta un autor teatral i, com a molt, un guionista de prestigi.⁴ En els seus començaments, però, Rodolf era molt més que això. En efecte, en aquells anys tractarà d'ocupar un lloc que fins a aquell moment semblava

de Rodolf Sirera eren representades amb una certa regularitat als teatres valencians). Tanmateix, la rigidesa i burocratització de la Universitat va fer impossible la seua continuïtat. Una burocratització, la de la universitat espanyola en general i la de la valenciana en particular, que té poc a veure, per exemple, amb la de la Universitat de Chicago, que va convidar Rodolf Sirera a impartir un curs monogràfic de doctorat sobre teatre espanyol contemporani el curs 1987-1988, en atenció als seus mèrits com a dramaturg tot i no posseir Rodolf aquest grau. Que la Universitat de Chicago siga una de les més importants del món no em sembla, doncs, cap casualitat.

3. Deixe de banda, per descomptat, el que continua essent el millor estudi de conjunt de l'obra de Rodolf Sirera: *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, de Rafael Pérez González (Barcelona, Institut del Teatre, 1998). La prematura, i plorada, mort de l'autor ens ha privat, sens dubte, de nous estudis fets amb el mateix rigor que va esmerçar en aquest o, com a mínim, de successives actualitzacions de la seua obra.

4. Vull felicitar l'organització de les Jornades perquè ha inclòs la seua activitat com a guionista com a part de la seua trajectòria literària. És un reconeixement que em sembla del tot just.

buit en el panorama cultural valencià. Un panorama cultural, recordem-ho, que al voltant dels setanta tot just tractava d'iniciar el camí cap a la seua normalització. De quin lloc parle? Molt fàcil: el d'actualitzador de la vida teatral valenciana, tot posant-la al nivell dels corrents de renovació dramaturgic que s'estenien per tot l'Estat espanyol. Una renovació que anava molt més enllà de criteris estètics i de noves formes d'entendre l'escriptura dramàtica, i comprenia els procediments de producció i de re-producció del fet teatral i, per descomptat, es qüestionava molt seriosament la funció social i cultural que el teatre valencià havia de tenir en la societat valenciana del tardofranquisme, no gens normalitzada. Una renovació que calia no sols *fer* sinó també *pensar*. I a totes dues activitats s'aplicarà amb constància i energia durant dos dècades llargues.

Val a dir que aquest desig seu primerenc palesava no sols el seu compromís amb el naixent moviment del *teatre independent* valencià,⁵ i en valencià —a més a més—, arran de la reconversió del Centro Experimental de Teatro que ell mateix havia format en Centre Experimental de Teatre i, gairebé sense solució de continuïtat (1972), en El Rogle, sinó també la voluntat de reflexionar críticament sobre els problemes i les mancances del teatre valencià contemporani.

En qualsevol cas, vull, primer que res, insistir en un fet: totes aquestes facetes de la seua producció i la seua personalitat guarden estretes analogies i mantenen nombrosos punts de contacte, de forma que podríem parlar d'un traçat biogràfic essencialment unitari, malgrat la seua aparent diversitat.

RODOLF SIRERA, CRÍTIC I TEÒRIC TEATRAL

Mentre Rodolf va guanyant notorietat amb els primers muntatges del Centre Experimental de Teatre i d'El Rogle (singularment, *La Pau retorna a Atenes* [primera versió del 1969; segona, del 1972]), comença a articular el seu pensament crític al voltant de la situació per què travessava el teatre al País Valencià, i que no és sinó un reflex de la que viu el

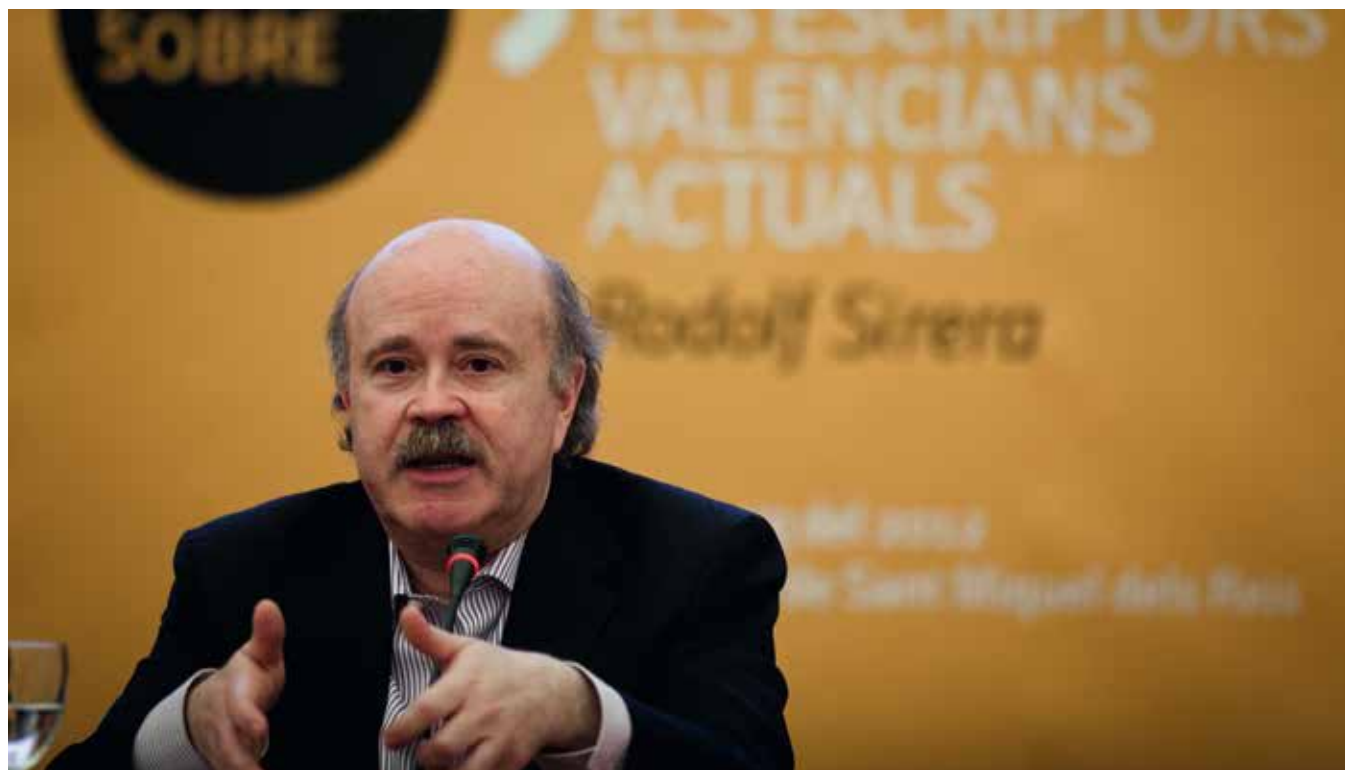
país en el seu conjunt. Pérez González explica d'aquesta manera el rerefons que hi ha a les seues primeres teoritzacions:

El pensament inicial de Rodolf Sirera descansa en tres punts. Primer, el marxisme (teòric, a partir de les classes universitàries del professor Enric Sebastià; i pràctic, a partir de Bertolt Brecht), rabiós al principi i progressivament més diluït. Segon, el valencianisme, al qual arriba una mica després dels seus inicis teatrals (Bartomeus, 1976) mitjançant els llibres de Joan Fuster (primer, amb *El País Valencià, notas sobre una cultura*; després, amb *Nosaltres els valencians*) o mitjançant els textos de Joan Reglà o de Manuel Sanchis Guarner. Aquesta aportació marca no sols la llengua d'escriptura (una tria clarament política) i el seu nacionalisme, sinó que també afecta la cosmovisió i anàlisi social [...]. El tercer punt, més concret, prové de la teorització sobre el teatre popular de Copfermann, que completa allò que havia teoritzat i practicat Bertolt Brecht.⁶

Tot i que, en allò que és substancial, estic d'acord amb les afirmacions de Pérez González, em permetré algunes xicotetes matisacions. És cert, per descomptat, que l'interés de Rodolf per l'estudi de la situació que travessava el nostre teatre i (sobretot) per les seues causes històriques, és conseqüència directa de la seua formació com a historiador i per l'interés que la Història sempre li ha despertat. Convé recordar ací que, arran de la finalització dels seus estudis de Filosofia i Lletres, branca d'Històries, el 1970, el seu projecte de memòria de llicenciatura (coneguda llavors popularment com a *tesina*) anava a ser el de la reconstrucció del teatre a la ciutat de València durant la Guerra Civil. Tot i que han passat més de trenta anys, encara recorde com m'explicava, tot entusiasmat, el que descobria en les pàgines de *Fragua Social*, el diari anarquista que es va publicar durant els anys 1936-1939 en les oficines del diari conservador *Las Provincias*, llavors intervingut per la CNT. No va poder donar cim a aquest somni,

5. Sobre aquella època del teatre valencià, no tan estudiada com es mereix, resulta essencial el llibre *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, edició de Ramon X. Rosselló. València, Universitat de València (Col·lecció Teatro Siglo XX), 2000.

6. Rafael Pérez González, *op. cit.*, pp. 24-25. L'obra d'Antoni Bartomeus citada és *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*. Barcelona, Curial Edicions, 1976. L'entrevista amb Rodolf Sirera es troba recollida a les pp. 99-114.



és cert, però part d'aquells materials i d'aquell interès històric el podem trobar en *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972).

No entraré a fons, tanmateix, en el tema del nacionalisme apuntat en el text anterior, ja que si bé té raó Pérez González quan afirma que «el nacionalisme de Rodolf Sirera se'n ressentiria posteriorment en comprovar l'escàs interès que aquest sector havia mostrat pel fet teatral»,⁷ també ho és que la seua pròpia experiència com a gestor públic li ensenyarà en carn pròpia les diferències (sovint sagnants) entre un model ideal de país construït des de la teoria i la realitat a peu de carrer. Sí que ho faré, però, en el tercer dels aspectes apuntats. Perquè més enllà del paper summament rellevant

7. Rafael Pérez González, *op. cit.*, p. 25. A això mateix al·ludeix el mateix Rodolf Sirera en la llarga entrevista que li vaig realitzar al meu llibre *Passat, present i futur del teatre valencià*, on s'expressa així: «Em fa la impressió que inclús els intel·lectuals de la nova Renaixença han tingut por al teatre». J. Ll. Sirera, *op. cit.* València, Institució Alfons el Magnànim, 1981, p. 54.

que per a la formació de la seua idea de *teatre popular* tindrà l'obra de Copfermann anteriorment esmentada,⁸ Rodolf Sirera ha sigut des de sempre un devorador de llibres de teatre, d'obres de teatre molt especialment. Llibres que, durant el franquisme, arribaven sovint de manera poc menys que clandestina, des de Llatinoamèrica majoritàriament. Aquest interès, per cert, no es limitarà al teatre del segle xx, sinó que abastarà també el dels segles anteriors.

De manera semblant, Rodolf serà un seguidor amant de setmanaris d'informació general (i amb un clar tarannà democràtic) com *Triunfo*, i de les revistes teatrals del moment, que el forniran de reflexions, d'informació sobre

8. Es tracta del crític i teòric teatral francès Émile Copfermann, un dels redactors de la prestigiosa revista *Travail Théâtral*. L'obra a la qual es fa referència és *Le théâtre populaire, pourquoi?* (París, Maspero, 1965). Per a aquests aspectes també tenen interès altres obres del mateix autor, com *La mise en crise théâtral* (1972) i *Vers un théâtre différent* (1976).

el que s'esdevenia fora de les nostres fronteres i també de textos dramàtics contemporanis molt poc accessibles per la via editorial convencional. Parle, és clar, de revistes com la veterana *Primer Acto* o com la que segurament més el va marcar: *Yorick*, publicada a Barcelona i que va obrir-li les portes a les avantguardes internacionals dels seixanta i va recollir així mateix els tímids intents avantguardistes espanyols. Una altra revista important serà també *Pipirijaina*, ja en els setanta, publicada a Madrid, i que va ser (des de la seua fugaç primera etapa, clausurada per ordre governativa tot just després de la publicació de *Plany en la mort d'Enric Ribera*)⁹ un dels instruments d'articulació del teatre independent de la dècada.

El resultat, òbviament, de totes aquestes lectures serà una sòlida formació i uns no menys sòlids coneixements de l'evolució del teatre.¹⁰ Autodidacte en el camp teatral, la formació com a historiador, en dotar-lo d'un instrumental analític i crític més que notable, l'ajudarà a sistematitzar la seua visió de la història teatral, en especial de la història recent del teatre valencià.

Per sort per a tots nosaltres, Rodolf va trobar aviat un espai on poder plasmar les seues primeres reflexions al voltant del teatre valencià. I és que des de començaments dels setanta del segle passat, havien aparegut a València algunes iniciatives de premsa destinades a rejuenir substancialment el nostre panorama cultural. Singular va ser el cas de *Gorg* (1969-1972) i, en menor mesura, *La Marina* (1973-1974) i *Valencia Semanal* (1977-1979). Hi ha també el cas de la *Cartelera Turia*, on va col·laborar entre 1972-1974, i de la qual parlaré més endavant.

Serà en aquestes revistes on Rodolf desenvoluparà una «teoria del teatre valencià», nom d'una sèrie d'articles publicats a *Gorg*,¹¹ on no sols repassarà críticament les fe-

bleses de la nostra història teatral, sinó que defensarà per a la seua plena normalització el camí d'un teatre compromés amb el poble valencià. Un concepte aquest, el de *poble*, que Rodolf separa nítidament de les lectures d'un nacionalisme postromàntic (amb més o menys encuny renaixentista) vigent entre els intel·lectuals valencians del període. El seu concepte de poble, en efecte, el trobarà més aviat en les reflexions del marxisme, del materialisme històric per a ser més precisos, i vindrà a ser equivalent al de les capes populars en lluita per l'hegemonia social i cultural en un món dominat per la lluita de classes.¹² Un excel·lent resum del seu pensament respecte d'aquesta qüestió el podem trobar en la sèrie d'articles «Teoria d'un teatre valencià» que va publicar en els números 25, 26 i 28 de *Gorg*,¹³ i en articles de la importància de «Notes sobre el teatre valencià», publicat en *Serra d'Or*,¹⁴ i «Teatro valenciano», que va veure la llum en la revista *La Marina*.¹⁵

No cal dir que en aquesta lluita el pensament marxista occidental (dominat per figures com la de Gramsci) atorgava un paper decisiu a la cultura en general i al teatre en particular. Com ja he indicat adés, pensadors i crítics com Émile Copfermann, que anava més enllà del concepte de *théâtre nationale populaire* de Jean Vilar, tindran una notable influència en l'articulació del seu pensament, orientat a la construcció d'una *cultura nacional popular*, en el sentit estrictament gramscian del terme, com a única alternativa del teatre valencià per a no quedar arraconat en el bagul de les andròmines passades de moda.

Malgrat el que acabe de dir, és ben bé cert que Rodolf Sirera arriba a aquest punt de vista des d'unes posicions més aviat crítiques sobre la tradició teatral valenciana, massa

9. Va veure la llum al número 6-7 (secció Textos) de la primera època de la revista, 1974.

10. A diferència de molts altres dramaturgs, Rodolf Sirera no ha exercit habitualment la docència de l'escriptura teatral. Tot i això, és cert que ha impartit tallers sobre aquesta matèria. Un dels assistents, per cert, em va parlar fa uns anys que allò que més li va servir en la seua experiència com a alumne del meu germà va ser la seua incitació a llegir teatre, teatre clàssic, no sols modern. Excel·lent consell, sens dubte.

11. No existeix una publicació que reculla el conjunt de l'obra teòrica de Rodolf, raó per la qual aquesta és hui més aviat poc coneguda, tot i la seua

extensió i interès. Un inici de catalogació el va fer Rafael Pérez González al seu estudi, si bé no va recollir-hi les seues crítiques teatrals, no menys interessants, per cert. Pérez González, *op. cit.*, pp. 207-216.

12. No és casualitat que la seua primera col·laboració a *Gorg* fóra, precisament, la recensió d'una antologia de textos, *Teatre popular*, feta per Feliu Formosa i publicada per Edicions 62 a Barcelona el 1968. La ressenya de Rodolf portava l'expressiu títol de «Reflexions davant un llibre de 'teatre popular'» i va veure la llum al número 15 (1971) de *Gorg*, pp. 20-23.

13. Número 25 (1971), pp. 40-41; número 26 (1971), p. 40 i número 28 (1971), pp. 42-43.

14. *Serra d'Or*, número 154 (1972), pp. 53-56.

15. *La Marina*, número 11 (1972), pp. 25-26.

popular i conservadora als seus ulls, com podem comprovar en articles tan destacats com «Criptocultura i fugida de la realitat» (1974),¹⁶ on ens donava una visió molt crítica de l'activitat dels grups fallers de teatre afeccionat, que el mateix Rodolf havia tingut ocasió de conèixer de primera mà, amb motiu de la seua participació com a assessor i adaptador de les dos primeres convocatòries del Concurs Faller de Teatre en Valencià que entre el 1972 i el 1974 va promoure la comissió de la Falla Corretgeria. L'estrena, però, el mateix 1974, de la primera versió de *Tres forasters de Madrid*, obra crítica amb aquesta tradició des del seu punt de vista, però que va ser acollida (per a bé o per a mal) com una recuperació de la mateixa tradició des d'un punt de vista estèticament assumible, pot il·lustrar bé aquesta trajectòria no exempta de contradiccions. Fet i fet, el concurs acabat d'esmentar continua sent una de les experiències més interessants de tractar de crear un substrat teatral de qualitat en el món del teatre valencià d'afeccionats; i la tasca de Rodolf, sobretot com a adaptador, va contribuir en gran part al seu èxit.

He deixat per al darrer punt d'aquest primer apartat una petita reflexió sobre la tasca de Rodolf com a crític teatral en sentit estricte. Tasca que va exercir en la *Cartelera Turia* durant ben bé tres anys.¹⁷ És inevitable citar ací un dels teòrics i crítics catalans que més el van marcar: Xavier Fàbregas. Ell va ser, a més a més, qui primer va confiar en els dots dramaturgics de Rodolf i qui li va obrir les portes al món del teatre del Principat.

Com és ben sabut, Fàbregas va exercir durant els tants un autèntic mestratge en el món de la historiografia i la teoria catalana (deixant de banda, per descomptat, el prestigi de què —malgrat l'episodi del Teatre Nacional de Barcelona— encara gaudia Ricard Salvat). Doncs bé, Fàbregas duu a terme durant aquests anys una intensa tasca com a crític en diversos diaris i revistes de Barcelona (com *Serra d'Or*) i en revistes de projecció estatal, com ara *Destino*. Des d'aquestes plataformes fa una crítica que té molt de profilàctica i

orientada ideològicament cap a un nacionalisme d'innegable encuny progressista. Orientada també cap a l'esquerra era la tasca crítica de José Monleón, tant en *Primer Acto* com en *Triunfo*. Per a tots dos, qualsevol crític es trobava immers per aquells anys en una lluita de molt més àmplia volada: una lluita per les llibertats, que calia guanyar enfront del pensament franquista/conservador en tots els terrenys, el cultural molt especialment.¹⁸

Rodolf, doncs, se situa en una òrbita ben propera a la de tots dos, i des de les planes de la *Cartelera Turia* dona suport al teatre progressista emergent i, sobretot, ataca el de caire més comercial (que no havia de ser, per força, conservador, tot i que aquells anys no es pensava ben bé així) que es representava a la ciutat de València. Presta també atenció al teatre en valencià i li dona entrada en una publicació fins a aquell moment concebuda per a una burgesia valenciana il·lustrada i d'esquerra, però no gaire sensible al valencià i a la qüestió nacional, ni tampoc al teatre en la nostra llengua. Més encara, tot i que es tracta d'una simple opinió, no puc estar-me de pensar que la presència de grups d'aquesta expressió lingüística en la naixent sala Quart 23 no la podem separar de la presència de Rodolf en el grup editor de la *Cartelera Turia*, on compartia redacció amb Vicente Vergara, el gerent de la sala teatral de Studio,¹⁹ com tampoc la implicació de la mateixa cartellera en campanyes com la de denúncia per la suspensió del Tercer Concurs de Teatre en Valencià per a comissions falleres de l'any 1974.²⁰

18. La importància de les aportacions crítiques de Xavier Fàbregas pot comprovar-se, per exemple, al recull de crítiques seues editat per Maryse Badiou: *Teatre en viu (1969-1972)* i *Teatre en viu (1973-1976)*. Barcelona, Institut del Teatre, 1987 i 1990, respectivament. Una mostra de les crítiques de José Monleón les podem trobar al seu estudi *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971. Obres totes elles on queda clara la militància (bel·ligerància fóra millor dir) i el compromís dels esmentats crítics.

19. Sobre el tema, Enrique Herreras: *Valencia Cinema-Studio S.A. Veinticinco años de resistencia cultural*. Alzira, Algar Ediciones, 2001.

20. L'èxit de les dos primeres edicions del concurs van despertar nombroses suspicacions en la dreta valenciana, ja que s'hi apuntava un concepte modern i progressista del teatre que va moure un grup de comissions falleres a trencar amb la forma tradicional de fer teatre (la que el mateix Rodolf criticava al seu article «Criptocultura...» ja citat). Això va provocar la suspensió de la tercera convocatòria. El context polític i cultural del moment (la coneguda com a *Batalla de València*) va ajudar a la presa de posició pro concurs de la *Cartelera*. Vegeu l'editorial del número 544 (24 a 30 de juny de 1974) de la revista.

16. Article publicat el març del 1974 al tercer d'*Els Quaderns* que va publicar l'editorial Gorg per tractar de fer front a la suspensió administrativa de la revista (pp. 41-44).

17. Tot i que Rodolf va ser substancialment crític d'espectacles a la *Cartelera Turia*, va publicar-hi també articles de caire més teòric i balanços sobre el teatre valencià d'aquells anys.



A les darreries del 1974 Rodolf va tancar la seua etapa com a crític de la *Cartelera Turia*. El cansament que provoca l'exercici de la crítica, les tensions i la manca d'entesa dins la redacció i, sobretot, el seu creixent interès per l'escriptura aniran apartant-lo del dia a dia del periodisme teatral. No deixarà, però, de publicar articles sobre la història teatral valenciana, sobre el teatre català (sobre el seu sempre admirat Josep Maria Benet i Jornet, per exemple) o sobre les misèries actuals del teatre valencià... A tall d'exemple, voldríem destacar les reflexions publicades en el setmanari *El temps* entre 1988 i 1990. Reitere, una vegada més, que una gran part d'aquests textos, malgrat el seu interès, resten encara pendents de publicació.

DE LA CRÍTICA I LA TEORIA A L'ACCIÓ TEATRAL: UNA TRANSICIÓ

Aquests anys de formació i de reflexió al voltant del teatre valencià, la seua història, la seua problemàtica, els seus reptes, quallaran el 1978 en una reflexió fonamental, que esdevindrà el punt d'arrancada teòric de la seua tasca com a gestor. Parle d'«El teatre valencià i l'autonomia», publicat en el no menys fonamental (bé: tan fonamental com oblidat) estudi *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica* que la Jove Cambra de València va publicar aquell any.²¹

21. Es tracta d'una obra fonamental per a reconstruir el clima polític i cultural valencià durant la Transició. L'ambiciós projecte va estar dirigit per Rafael Francesc Oltra Climent, de la Jove Cambra de València, i va comptar

En aquest estudi, Rodolf, a més de deixar-nos una visió sintètica de la història teatral valenciana, plantejava la creació d'un Teatre Nacional del País Valencià, caracteritzat pel fet de tractar-se —són els seus mots— d'«un conjunt de locals i un conjunt de companyies», amb els objectius següents: «retrobarament cultural i conscienciació nacional, la cultura com a patrimoni de tot el poble valencià, no sols dels qui tenen mitjans per a pagar-la, [i] que lligara els objectius prioritaris amb uns continguts socials i polítics progressistes».²² El minuciós organigrama proposat va quedar en pura teoria, com la pràctica totalitat del llibre; però, per a Rodolf Sirera, aquella reflexió impulsarà la seua tasca com a gestor: és impossible, per exemple, no veure les petjades del projecte en l'extint Circuit de Teatre Valencià, promogut als seus inicis per ell mateix des del seu càrrec en la Conselleria d'Educació i Cultura.

Afegiré que, en paral·lel, Rodolf participarà també en les sessions dedicades al teatre del II Congrés de Cultura Catalana (celebrat tot al llarg dels anys 1975-1977), on vam tenir, per cert, ocasió de comprovar les notables diferències entre les realitats teatrals dels diferents territoris de parla catalana, cosa que influirà, sens dubte, en la concreció de les seues reflexions en l'àmbit estrictament valencià.

RODOLF SIRERA, GESTOR PÚBLIC

Un any després de publicar aquest estudi, Rodolf és cridat per Ricard Avellan, diputat de Cultura de la primera Diputació Provincial democràtica presidida pel també socialista Manuel Girona (1979-1983), per a fer-se càrrec (amb Armando Moreno) de la gestió del Teatre Principal. Paral·lelament, entrarà també a formar part com a conseller de la Institució Alfons el Magnànim, amb el propòsit de crear una secció d'estudis teatrals adequada als nous temps, interessant iniciativa aquesta que, dissortadament, va morir de forma massa prematura.

amb vora un centenar de col·laboradors ben representatius, i aquest és l'aspecte realment important, no tant de les forces polítiques com de la societat civil valenciana, que van debatre i dissenyar (des de l'optimisme, això sí) el nostre futur autonòmic. Rodolf Sirera va ser l'encarregat de la secció dedicada al teatre, que es troba recollida a les pp. 369-387. Com ja resta dit l'obra va ser publicada per la Jove Cambra de València el 1978.

22. Les citacions es troben a la p. 381 de l'obra esmentada a la nota anterior.

Es tracta, sens dubte, d'anys apassionants, de construcció del nou estat democràtic i de la mateixa autonomia valenciana, anys durant els quals la seua gestió al capdavant del que aviat seran coneguts com a *Teatres de la Diputació* va estar marcada pel seu desig de disposar de més d'un espai escènic: després del Teatre Principal, l'antic Teatre del Patronat de València, reconvertit el 1980 en l'actual Teatre Escalante i dedicat inicialment a aixoplugar el teatre de producció valenciana; de seguida, el Teatre Romà de Sagunt, que allotjarà des de l'estiu d'aquell any el festival Sagunt a Escena. Més encara, la voluntat descentralitzadora de l'equip directiu de Teatres de la Generalitat el durà a tractar d'estendre's fins i tot a Alzira, al Gran Teatre (pretensió frustrada en bona mesura per la cèlebre *pantana* de 1982).

Però també Teatres de la Diputació manifestarà aviat la voluntat de potenciar la producció pròpia, tot ajudant una professió incipient, així com la de situar València *dins el mapa* del teatre occidental, cosa que el durà a programar grups i intèrprets de primer rang internacional. Tadeusz Kantor, el *Living*, el *Odin*, Lindsay Kemp, Cipe Linkowsky, el *Piccolo* o la *Comédie* desfilaran en les dues etapes en què estigué al capdavant del Teatre Principal: la primera, entre el 1979 i el 1984, i la segona, després del seu pas per la Conselleria d'Educació i Cultura, entre el 1990 i el 1993.

A més de tot això, va contribuir a fer que la Diputació afavorira l'emergència dels nous dramaturgs i creadors (amb una política de beques i ajudes que prefigurarà la posterior de la Conselleria), així com la de les adaptacions, conscient com era que una de les grans assignatures pendents que tenia el nostre teatre era la manca d'una llengua teatral viva, correcta i àmpliament acceptada. Muntatges dels Teatres de la Diputació com *La dama del mar*, d'Ibsen, en adaptació del mateix Rodolf (1980),²³ esdevindran l'avantguarda d'aquesta construcció/invenció. La seua experiència com a adaptador de peces per al Concurs Faller de Teatre en Valencià el va ajudar, sens dubte, en aquesta tasca, en què ha obtingut notabilíssims èxits.

23. Henrik Ibsen, *La dama del mar*. Versió de Rodolf Sirera. Barcelona, Edicions 62, 1982.



Tot i els encoratjadors resultats obtinguts per Rodolf al front del Teatre Principal i dels Teatres de la Diputació, la veritat és que, després de les segones eleccions democràtiques (1983), la manca de sintonia entre els nous dirigents socialistes de la Diputació i Rodolf farà que aquest marxe a la naixent Conselleria d'Educació i Cultura. Anys apassionants i difícils, on calia construir les institucions autonòmiques des de zero. Per això mateix, Rodolf s'aplicarà des del 1984 fins al 1988 a posar dempeus un centre dramàtic dissenyat amb renúncia de moltes de les seues propostes dipositades en el document de 1978, però viable i operatiu segons el seu parer.

En qualsevol cas, i des de les institucions autonòmiques, continuarà treballant en la línia d'adaptar el repertori al valencià (és a dir, a normalitzar el teatre valencià a través de la llengua) i enfortir la professió valenciana. Adaptacions seues com *L'home, la bèstia i la virtut*, de Luigi Pirandello (1988),

continuen sent, en aquest sentit, modèliques.²⁴ I com ja hem avançat, l'aposta pel Circuit de Teatre Valencià serà una de les més reeixides i la que més fruits ha produït.²⁵

Dissortadament —per al teatre valencià, vull dir—, la seua condició d'independent (d'independent brillant i amb criteri propi a més a més) no s'adiu massa amb el que els partits polítics esperen dels seus gestors, i molt aviat van començar a sorgir discrepàncies que el van dur lluny del camp de la gestió d'ençà el 1995. Un terreny que, n'estic segur, no té cap desig de tornar a trepitjar.

L'EDICIÓ DE TEXTOS

Per cloure aquesta ponència miscel·lània, dedicaré unes poques ratlles a la tasca de Rodolf com a editor de textos dramàtics, una activitat que va iniciar en data molt primerenca amb el pròleg que va escriure el 1974 per a la versió que havia escrit Maria Aurèlia Capmany del *Tirant lo Blanc* i que havia estrenat el grup alcoià La Cazuela.²⁶ Es tractava, es tracta, de qualsevol cosa menys d'un pròleg de circumstàncies, car Rodolf analitzava en aquell llunyà 1974 les possibilitats dramàtiques del *Tirant* i demostrava un notable coneixement de la matèria. També ha estat prologuista d'un dels volums de les *Obres completes* de Baltasar Porcel, el dedicat al seu teatre (Proa, 1997). I en aquest cas, com en l'anterior, Rodolf no es limitarà a fer unes reflexions genèriques, sinó que reflexionarà també sobre la producció dramàtica de l'autor mallorquí.

Tot i això, dues són les edicions que el caracteritzen en aquest aspecte de la seua producció: la del *Teatre escollit*, de Faust Hernández Casajuana, un autor pel qual havia mostrat un gran interès ja des dels anys setanta. Un quart de segle després —i, entremig, amb una monografia sobre la seua obra que va quedar finalista el 1974 del premi d'assaig Joan Fuster de l'Editorial Tres i Quatre i que mai no es va publicar (per cert)—, Rodolf i jo vam poder editar (el 1993) un volum de textos d'Hernández Casajuana dins la Biblioteca d'Autors Valencians de l'IVEI (l'Institut Valencià d'Estudis i Investiga-

24. Luigi Pirandello: *L'home, la bèstia i la virtut*. Traducció de Rodolf Sirera. Alzira, Bromera, 1991.

25. Un balanç a *Interés públic o interés del públic? Reflexions sobre programació teatral i repertori* (Enrique Herreras, ed.). Alzira, Uned-Bromera, 2004.

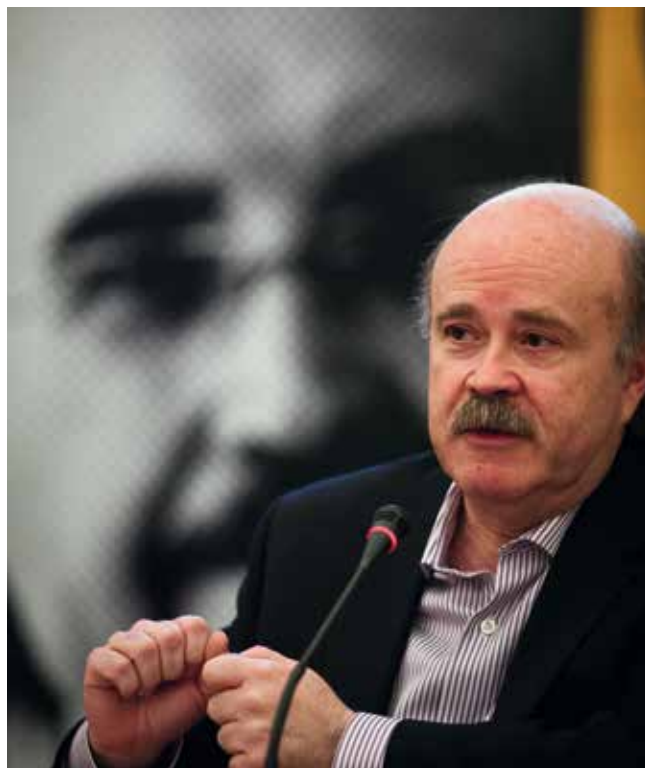
26. Versió publicada a València, Editorial Gorg, 1974.

cions). S'hi recollien *La masia de Masià*, *El pati dels canyarets*, *Eh, la veta!* i *Tra-ca-trac*, obres ben representatives d'aquest important dramaturg dels dos primers terços del segle xx que marca les possibilitats, la viabilitat més ben dit, un *més enllà* del teatre escalantí des de dins mateix de la tradició.

Dos anys després d'aquesta edició, Rodolf i jo vam publicar, també en l'IVEI, el *Teatre original complet* d'Eduard Escalante. Un treball ambiciós i fet —per què amagar-ho— a corre-cuita, car no debades estàvem en 1995, any de pregons canvis polítics com és ben sabut. Tot i això, la recuperació d'algunes obres del nostre principal dramaturg decimonònic i la visió de conjunt que donaven sobre el seu teatre ens fan sentir raonablement satisfets d'haver-nos embarcat en aquella aventura. A nivell personal, afegiré que a mi també em va satisfer la possibilitat de col·laborar amb Rodolf en alguna cosa més que en l'escriptura d'obres a quatre mans. Potser per això hem continuat col·laborant, si no en l'edició de textos, sí en la redacció d'articles teòrics o reflexions sobre la nostra realitat teatral. Però això ja és tota una altra història.

VALORACIÓ FINAL

Arribe ja a la fi de la meua exposició. No era pretensió meua fer una anàlisi acurada de les aportacions teòriques i historiogràfiques de Rodolf, tot i que no tinc cap dubte de la seua rellevància. Només volia deixar constància que més enllà de la seua faceta com a dramaturg (en totes les seues vessants) i guionista, Rodolf Sirera és un home de teatre integral, que coneix bé la professió des de dalt de l'escenari i des de darrere la taula de gestor cultural. I no sols des de la pràctica de l'escriptura, sinó també des del camp de la reflexió teòrica, la investigació històrica i la crítica teatral més immediata; i com he afirmat al començament de la meua intervenció, amb una coherència de plantejaments i una visió integradora del tot encomiable, encara que molt sovint la seua tasca com a dramaturg o guionista no ens deixa apreciar, com es mereixen, tots els seus mèrits en altres terrenys com els descrits ací.





QUARANTA ANYS DE COMPLICITAT EN L'ESCRITURA DRAMÀTICA: RODOLF I JOSEP LLUÍS SIRERA (1971-2011)¹

Gabriel Sansano
[Universitat d'Alacant | IIFV | GRAE]

1. En el marc d'aquesta jornada (i d'altres sessions o publicacions sobre el teatre de Rodolf Sirera), potser convé recordar que ja fa més de quinze anys que l'investigador John London (1996) cridà l'atenció sobre una producció col·lateral d'aquell: les peces que, a poc a poc, Rodolf havia escrit amb la col·laboració del seu germà Josep Lluís. De llavors ençà, aquestes peces no han rebut massa atenció per part dels investigadors ni dels crítics. De fet, el poc que en sabem, en bona mesura, es deu al fet que, de tant en tant, Josep Lluís, en parlar del teatre de Rodolf, s'ocupa d'un títol o altre escrit en col·laboració per tots dos o, més de tard en tard, parla directament d'aquesta complicitat en l'escriptura dramàtica, i això ens permet conèixer algun detall intern més d'aquest corpus d'obres elaborades a quatre mans, les dificultats o virtuts del procés, etc.

El primer que cal remarcar és que tots aquests títols ja fa temps que han deixat de ser una producció *col·lateral* i han adquirit una consistència pròpia i configuren un conjunt teatral que reclama una atenció singular. No debades parlem d'una dotzena de títols escrits al llarg de vora quaranta anys: des dels mateixos inicis teatrals al si del teatre independent fins avui dia. Per exemple, no oblidem que una dotzena de

peces llargues és molt més del que han escrit alguns dels dramaturgs valencians (i no només valencians), que apareixen en els manuals escolars. Així, a partir del nostre estudi (Sansano 2006), intentarem dibuixar un estat de la qüestió per tal de situar aquest corpus d'obres. Poc o molt es tracta d'una obra que es desplega en paral·lel a l'evolució de l'escriptura teatral de Rodolf i de la mateixa evolució de la societat valenciana.

2. Tanmateix, deixant de banda els dos títols més repetidament citats de Rodolf, *Plany en la mort d'Enric Ribera* ([1974] 1982) i *El verí del teatre* (1978), entre els especialistes que s'han ocupat d'estudiar el teatre de Sirera sembla que hi ha un cert consens a l'hora de reclamar l'atenció i el reconeixement sobre algunes de les obres dels darrers anys, en tant que representen el millor de la seua escriptura i alguns dels títols més significatius del teatre català dels darrers vint o trenta anys. Són obres ambicioses, de plena maduresa, com *Cavalls de mar* (1988), *Indian Summer* (1989), *Maror: les regles del gènere* (1995) o *La caverna* (1995), a les quals jo afegiria *Silenci de negra* (2000) o *Benedicat* (2006). Aquests títols, com els anteriors, és obvi que cal emmarcar-los en cadascuna de les quatre etapes d'escriptura assenyalades per Pérez González (1998), a les quals cal afegir el llarg període que va des de 1995 (data de finalització de l'estudi de Pérez González) fins enguany, 2012, i que ja mereix un altre estudi de dimensions semblants a l'esmentat. Una anàlisi que no ens pertoca

1. Reprenem aquí un treball anterior (Sansano 2006), que revisem i ampliem en funció de la jornada d'estudi organitzada per l'AVL (maig del 2012).

a nosaltres de fer en aquesta ocasió, i per això ens limitarem a apuntar alguns trets de l'escriptura dramàtica conjunta dels dos germans.

3. Tot i que de Rodolf ja s'han dit tantes coses i la seua bibliografia és sobradament coneguda, potser convé recordar algunes dades de l'altre element del tàndem. Josep Lluís Sirera (València, 1954), investigador, historiador, crític de teatre i professor de la Universitat de València, començà a col·laborar en l'escriptura teatral de Rodolf molt aviat. De fet, l'escriptura conjunta s'inicia en la primera obra publicada per aquest, *Homenatge a Florentí Montfort* (escrita el 1971 i editada a Barcelona el 1972, tot i que l'edició revisada pels autors és de 1983). L'obra presentava una visió corrosiva i paròdica d'un cert folklorisme regionalista i tronat, reserva espiritual de les essències espanyoles, castellanista, heretat d'una visió força estesa i oficial de la Renaixença valenciana i dels prohoms i patriarca màxim del regionalisme sentimental. I això no obstant, representava una crítica *regeneradora*.

Quant al procés d'acoblament de dues creativitats en una sola escriptura, recordarem que els mateixos autors (Sirera 2003: 157-158) han confessat que

en un primer momento probamos la escritura conjunta como un ejercicio, llamémosle así, *de montaje*. Técnicas como las del teatro épico, con su construcción de cuadros autónomos, nos permitía una distribución relativamente sencilla de la obra, una vez —claro está— que se hubiesen establecido con claridad las líneas argumentales y el trazado de los personajes. Incluso en la primera de las obras escritas por los dos [...], la disparidad de los mismos cuadros por lo que respecta a su misma adscripción genérica (la parodia de un discurso panegírico, un recital de tópicos poesías de Juegos Florales, un melodrama rural...), facilitó extraordinariamente las cosas, ya que cada uno de nosotros aportó los conocimientos y la experiencia que poseíamos en aquel lejano 1971.

Però, tot i ser la primera obra publicada per Rodolf, i la primera concebuda i redactada conjuntament (i que va merèixer el premi especial del jurat del Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi l'any 1971), resulta una obra representativa de la

seua manera d'entendre el teatre. Tal com encertadament ha apuntat Irène Sadowska (2005: 9), en aquest títol trobem ja:

des thèmes et des procédés basiques de l'écriture personnelle et conjointe de Rodolf Sirera: théâtre dans le théâtre, mise en abîme de l'écriture, pluralité des plans spatiaux temporels, figure de l'écrivain, de l'artiste, rapport à l'histoire, au patrimoine valencien, à la mémoire.

De fet, cal remarcar que una de les línies més recurrents i de més èxit del teatre independent al País Valencià fou el teatre èpic (i del teatre document) que aquí, en bona mesura, es construïa a partir del redescobriment i l'anàlisi crítica del passat (nacional) valencià. No debades, un esperit intel·lectual i una obra de referència en tots aquests anys van ser Joan Fuster i *Nosaltres els valencians*. Era inevitable, doncs, que la reivindicació nacional i democràtica, la «denúncia de la realitat valenciana» demanara, exigira, una recuperació de la pròpia memòria històrica dels valencians, tan mistificada i grapejada, sobretot, per l'autocràcia franquista i els seus sicaris i acòlits locals. Una recuperació i, alhora, una explicació de la situació a què s'havia arribat a la fi de la dictadura, fruit de les claudicacions i genuflexions del passat i de les conxorxes i saldos polítics del present.

Després d'aquella primera obra, la col·laboració entre aquests dos autors es va concretar singularment en dues trilogies: «El desviament de la paràbola» i «Les ciutats». La primera, que presentava punts de contacte amb l'*Homenatge...* a través del període cronològic en què se situaven les obres, està integrada per *El brunzir de les abelles* (1977), *El còlera dels déus* (1979) i *El capvespre del tròpic* (1980), té com a referons el període històric de la Restauració valenciana (1874-1902) i va suposar la consolidació d'aquesta escriptura a quatre mans. Segons el testimoni dels autors (Sirera 2003: 158),

Fue la trilogía de *La desviación de la parábola* [...] cuando adoptamos sistemáticamente las facilidades que nos brindaba el teatro épico. Aprendimos a trazar con pelos y señales la evolución narrativa de la obra y de consuno establecimos el guión de cada uno de los cuadros de que se componían las diferentes obras.



Estèticament, les obres que integren la trilogia presenten uns plantejaments lineals i naturalistes. No obstant això, l'estructura no segueix l'esquema tradicional del tres actes i descabdella les seues escenes a partir d'unes dates i d'uns fets històrics molt concrets: la Gloriosa, el sexenni democràtic i la instauració de la Restauració, en la primera de les obres; tres dies del mes de març de 1885 en plena epidèmia en la segona; i de l'any 1895 al 1902, al voltant de la crisi colonial, en la tercera. Si fa no fa, uns mateixos espais, seccionats en temps diferents, però ben documentats i ben perfilats.

Aquest projecte de trilogia i el següent estan construïts a partir d'una determinada concepció de la història i de l'escriptura dramàtica. Així, per a Sadowska (2005: 9),

la veine historique, constitué souvent de cycles trilogiques, devient un champ opératoire privilégié de la collaborations des frères Sirera.

En adéquation avec ce type de théâtre impliquant un processus assez long de préparation, ils élaborent une démarche qui passe: par la documentation historique et la construction d'un argument très précis, la distribution des scènes en fonction de l'histoire racontée et des personnages avec lesquels chacun des deux auteurs se sent à l'aise, enfin la seconde écriture d'ajustement de tous les matériaux pour arriver à une unité de style.

En conjunt són peces que ens proposen una lectura crítica —d'arrel marxista— de la burgesia valenciana emergent i del seu fracàs, de la seua claudicació, com a classe social dirigent. Un teatre molt reivindicatiu, com ja hem apuntat, lligat encara als interessos tant de la mateixa evolució o recialles d'un cert teatre independent, com de les transformacions socials i polítiques que s'estaven vivint en la societat valenciana de la dècada dels anys setanta, en el mateix moment de la mort del dictador. I no obstant això, també són unes obres que

ja palesen una certa preocupació per la història en tant que memòria, individual o col·lectiva.

En paral·lel a aquesta primera trilogia, o fins i tot amb anterioritat, Josep Lluís i Rodolf realitzaran alguns treballs de dramaturgia sobre alguns títols i poetes dramàtics de la tradició popular valenciana dels segles precedents. Es tracta de *La infanta Tellina i el rei Matarot*, del pseudo Mulet (datada l'any 1972), *Tres forasters de Madrid*, d'Eduard Escalante (datada en els anys 1973-74) i *A l'Edén me'n vull anar*, sobre textos de Bernat i Baldoví (datada l'any 1981), que van ser reunides i editades en un sol volum amb el títol de *Revistes valencianes* (1990). Tot el volum, però singularment aquesta darrera —la peça jocosa *A l'Edén me'n vull anar*— atesos els seus elements i el tarannà musicals, serà un treball que tindrà continuïtat en una altra peça de teatre musical, ara original, feta conjuntament: l'òpera *El triomf de Tirant* (1992), a partir de la música d'Amand Blanquer, el text de la qual es va editar l'any 2000.

Però, a pesar d'aquestes incursions en altres temes, gèneres i formats, serà aquell aspecte de la història valenciana que hem apuntat més amunt el més recurrent. Aquest aspecte, el de la memòria, anys després es veurà més clarament definit i actualitzat en la trilogia següent: «Les ciutats», integrada per *Cavalls de mar* (1988), *La partida* (1990) i *La ciutat perduda* (1994), títols on podem observar una sèrie de canvis que semblen paral·lels a l'evolució de l'escriptura de Rodolf. Ha canviat el context social i polític, canvia la seua manera d'entendre el text dramàtic i, forçosament, aquesta escriptura a quatre mans. L'un i l'altre ho expressen amb aquestes paraules (Sirera 2003: 159):

Nueve años después del cierre de la primera trilogía, volvimos a reunir-nos para probar de nuevo la escritura a cuatro manos. Fruto de aquel reencuentro fue *Cavalls de mar* (1986), una de las obras de las que más satisfechos nos sentimos.

La colaboración se estableció, sin embargo, sobre bases muy distintas. Hemos manifestado en varias ocasiones que la incorporación de la informática a nuestro trabajo nos permitió un intercambio mucho más rico y más fluido, lo que repercutió muy favorablemente en el resultado final.

Òbviament, la tecnologia s'alià amb ells en el seu treball, els ajudà a encaixar més fàcilment les escriptures respectives i, fins a un cert punt, tot el procés esdevingué més senzill. Però a més d'aquest ajut tècnic o mecànic, l'un i l'altre s'alliberaren de la urgència d'un context social i històric immediats, se'n distanciaren, i la reflexió resultà més genèrica, centrada ara en el paper de l'individu, de l'artista, o de l'intel·lectual si es vol, però sempre de l'home sol, enfrontat al seu temps i context social. És evident que això que es va denominar *desencís polític*, el desencaix entre les expectatives i les il·lusions creades per l'acabament de la dictadura, la instauració del règim democràtic, la victòria electoral del partit socialista i la realitat política (social i nacional) concreta o les frustracions resultants trauen el nas en el conjunt d'aquests nous títols. És la memòria d'un temps, però també d'unes ciutats concretes, amb uns individus concrets.

En aquesta trilogia ambientada a València i Alacant, a diferència de les anteriors, la història en tant que marc històric ha perdut importància, ja no és lineal, esdevé una simple referència històrica i de clima polític, en la qual se situen uns personatges. L'estructura i la falla dramàtiques tendeixen a fragmentar-se, a ser discontinües, amb una fragmentació meditada del temps que les fan avançar o retrocedir al ritme del relat. Hi ajudava molt l'adopció de noves tècniques d'escriptura en la construcció de les peces dramàtiques:

Es cierto que la estructura en *secuencias* de la obra [*Cavalls de mar*] facilitó después la tarea de *puesta en texto* de la obra, pero el empaste que hay entre unas y otras, la pátina que recubre las situaciones y los personajes, es uniforme y fue fruto de ese diálogo que, en el caso de la obra en cuestión, no solo enriqueció radicalmente la palabra de los personajes, sino también, y esto es mucho más importante, su contexto y su subtexto. (Sirera 2003: 160)

El període cronològic elegit continua sent, parcialment, el segle XIX, tot i que amb projeccions sobre el XX. Així, *La partida* (fruit d'un encàrrec per al cinqué centenari de la ciutat d'Alacant, i amb punts evidents de contacte amb *La caverna*) passa d'un segle a l'altre i té el seu epicentre en les conseqüències de la Guerra d'Espanya (1936-1939), igual que

Cavalls de mar, ambientada en el primer terç del segle xx, o *La ciutat perduda*, en la llarga dictadura franquista.

En aquest grup d'obres ja és molt evident la voluntat d'innovació formal. Gairebé ja s'hi aprecia el que serà una constant en les obres posteriors, i que Ramon Roselló (2007) defineix d'aquesta manera:

Sens dubte, un dels trets destacables de la producció dels Sirera és l'experimentació formal a què han sotmés el material de ficció amb què treballen, ja que han assajat amb una consciència aclaparadora maneres diverses de presentar-nos-el, les quals ens fan plantejar una reflexió sobre els límits de l'expressió teatral, de la ficció escènica o dels components i de la potencialitat del relat. Sovint les característiques discursives semblen sorgir de la necessitat de plasmar una temàtica, no només a través d'uns personatges, sinó mitjançant recursos formals que en donaran compte. Aquesta circumstància es fa palesa especialment en aquelles obres on es planteja la consideració dels temps com un fet discontinu o com un element subjectiu. La recepció de la ficció, en aquests casos, esdevé complexa, i la temàtica al voltant del temps se sobreposa damunt els elements de ficció concrets per a aportar una visió més general sobre els mecanismes de construcció/reconstrucció del relat. La *realitat*, al capdavant, es mostrarà ambigua, amarada de subjectivitats, de perspectives diverses, i perdrà l'aparent objectivitat de la convenció teatral. Ja no veiem el que passa o ha passat, almenys no només això, sinó que assistim a pensaments, somnis o malsons, records, produccions escrites dels personatges, amb unes estructures prolixes que juguen amb la fragmentació. Uns fragments que conflueixen, col·lideixen o s'entrecavalquen constituint un seguit de peces a través de les quals se'ns presenta una acció plena d'interrogants, la qual anirà mostrant-se i donant més d'una resposta inquietant.

Hi ha una característica comuna en les obres d'aquest segon període, que també trobarem en les posteriors: totes s'obren amb una acotació, més o menys extensa, que fixa una imatge, una mena de fotografia, que té la funció de desencadenar el record, de posar en marxa la memòria,

d'evocar un temps. A partir d'aquesta imatge fixa, se situen els personatges i arranca tota l'acció. I a partir d'aquí, en general i com també apunta Roselló, les obres es mouen en un constant anar i tornar a dos o més moments i espais, a la recerca o descobriment d'un passat ignorat que llasta el present dels personatges. Així, la línia temporal abandona la progressió clàssica i l'el·lipsi com a recursos formals per a recórrer a les retrospeccions, com una manera de restituir o rescatar una memòria amagada o desconeguda. (2007)

No obstant això, no creiem que en la segona trilogia —i sobretot davant de la tercera— calga parlar, sense matisos, de *teatre històric* (Sirera 2005: 11) amb la mateixa intencionalitat que en la primera. No estem segurs que els conceptes d'història o, fins i tot, de memòria, siguin els mateixos en uns textos que en uns altres. El simple fet que la història deixi d'estar al servei d'una estètica èpica, potser, ja canvia el sentit de la concepció de la història, de l'ús de la *faula* històrica. És cert, però, que no hi ha una unanimitat entre els crítics a l'hora d'acceptar l'etiqueta *teatre històric* per a segons quines obres dels darrers quinze o vint anys. Entre aquestes opinions diverses, hi ha qui es decanta per teatre de la memòria, teatre de la memòria històrica —per mimetisme amb una certa novel·la així denominada—, teatre del testimoni, etc. En aquest context, no acabem de veure clara o, si més no, uniforme, l'aplicació de la designació de teatre històric, sense modulacions, a les tres trilogies, i sobretot a la tercera.

D'escriptura lenta, també el mateix any 2000 Josep Lluís i Rodolf publicaren *Silenci de negra*, amb la qual iniciaven una nova trilogia, «Europa en guerra». Però si fins aquí els nostres autors havien fet servir determinats episodis de la història dels valencians, ara es distanciaran del marc de referència immediat per a ampliar l'abast de la reflexió. Passaven així d'un marc més o menys local a un context internacional i europeu, però no menys conflictiu. En aquesta, a partir de l'exposició de contradiccions individuals, s'imposa una reflexió sobre el compromís polític del ciutadà, dins un marc històric i geogràfic molt concret, la Segona Guerra Mundial. Ara els elements de reflexió que desencadenen l'escriptura conjunta són el triomf dels totalitarismes de tota mena, la persecució religiosa, les actituds racistes o xenòfobes.



Irène Sadowska (2005: 11) recull unes paraules dels autors que ens ajuden a entendre la intencionalitat última d'aquesta nova línia de reflexió dramàtica:

Nous avons voulu sortir dans cette trilogie des thématiques locales, nous resituer en Europe. Le thème de la lâcheté, de la faiblesse de l'être humain face aux événements qui le dépassent est un thème universel. [...] A l'époque où nous écrivions cette pièce on voyait réapparaître en Espagne certaines attitudes très conservatrices. Nous nous sommes demandé s'il fallait tourner la page après le franquisme, ce que tout le monde a fait. Soudain on avait tout oublié. Personne n'avait rien à voir

avec le franquisme, personne ne s'en sentait responsable, tous étaient démocrates y compris les tortionnaires franquistes. Personne ne leur a jamais demandé des comptes. Pour parler du franquisme nous avons utilisé un vieux «truc» brechtien de distanciation historique, le miroir d'un autre pays, à savoir du pétainisme, de la collaboration en France. Comme en Espagne après le franquisme, en France, après la seconde guerre on a essayé d'ignorer ce qui s'était passé, d'oublier la collaboration.

Amb aquest objectiu, amb *Silenci de negra* (2000, traduïda al francès l'any 2005), tracten el silenci de la memòria col·lectiva a partir d'un marc històric i geogràfic, la resis-

tència francesa i el col·laboracionisme durant l'ocupació nazi, prenent com a epicentre un artista suposadament neutral: un director d'orquestra. Al capdavant, en l'obra se'ns planteja la disjuntiva entre la responsabilitat de l'intel·lectual en una societat en crisi i la influència perniciosa de les idees totalitàries. Cadascun dels personatges tria una *coartada* personal per tal de no assumir la pròpia responsabilitat individual davant la societat i el temps que els ha tocat viure. Com els mateixos autors havien apuntat, l'obra, d'una banda, és una reflexió d'abast general i, de l'altra, no deixa de ser un joc d'espills en el qual el col·laboracionisme i la postguerra francesa reflecteixen el col·laboracionisme i la postguerra espanyola.

El segon títol de la trilogia «Europa en guerra», *Benedicat* (2005), se situa ara a l'antiga Iugoslàvia i al recent creat Estat independent de Croàcia (1941), i té com a nucli l'actuació dels ústaixes croats catòlics —aliats de Hitler i Mussolini— contra els serbis ortodoxos i la col·laboració (i protecció) del Vaticà amb els primers durant el període bèl·lic, que tingué com a conseqüència la deportació i l'assassinat de milers de serbis. L'obra, que s'estructura en dos temps (1942-1943 i 1978) i espais diferents (Croàcia i Roma), pren com a punt de partida la revisió del procés de beatificació d'un religiós croat, suposadament màrtir, amb l'interrogatori de l'únic testimoni directe de la seua mort, un capellà testimoni dels horrors comesos pels milicians croats.

Novament, l'obra teatral que ens parla d'un passatge del conflicte europeu esdevé un joc d'espills, per parlar-nos de repressions, sicaris i col·laboradors necessaris i el paper ambigu o còmplice de l'Església a Espanya. D'alguna manera, per sota, el tema de la recuperació de la memòria històrica hi cueja, s'hi fa present. Des d'aquest punt de vista, *Benedicat* se'ns apareix com una obra que ens acara amb els silencis interessats de l'Església, sobre la seua actuació durant el conflicte europeu o, per exemple, durant la dictadura franquista, alhora que enllaça en la reflexió ja plantejada en *Silenci de negra*.

Així, triaran alguns episodis del context de la Segona Guerra Mundial, potser no tant per exposar un episodi concret de la història de França o de Croàcia, com, a través d'un joc d'espills, emmirallar la pròpia història en altres episodis succeïts en aquests països. Ara posaran el focus sobre determinats actes de feblesa humana, de violència, de complicitats

amb l'autoritarisme, per a fer reflexionar sobre el que passava en l'època sota la dictadura franquista, a través d'aquests episodis del context europeu.

Evolució coherent del treball de recerca desplegat en la trilogia anterior, en aquest nou projecte s'intensifica la preocupació pels aspectes formals, de construcció, del text. L'estudi dels punts de vista, la segmentació del relat, la fragmentació del temps; l'espai únic esdevé canviant, s'aproxima o s'allunya, i uns elements i els altres lentament van teixint una xarxa feta de bocins de memòria. No obstant aquesta cura en l'encaix final del text, tot és posat al servei de la reflexió sobre l'individu en el món contemporani, en el qual se sent cada dia més ínfim i més perdut, on comunicació i coneixement, memòria, esdevenen elements cada dia més eteris i manipulats des del mateix llenguatge.

Al marge d'aquests cicles, l'any 2003 Josep Lluís i Rodolf van escriure *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*, que el novembre del 2005 fou posada en escena pel Grup de Teatre de la Universitat de València i fou editada l'any següent. L'obra no està concebuda com a part de cap trilogia, però presenta alguns punts de contacte amb els dos títols anteriors, atés que fa servir parcialment el mateix context europeu. Més amunt hem al·ludit reiteradament a la influència del teatre èpic en la manera d'entendre el teatre dels nostres autors, i si l'any 1971, en *Homenatge a Florentí Montfort*, la influència de Brecht era evident, ara, més de trenta anys després, reflexionaran directament sobre el gran dramaturg alemany.

Així, el text pren com a punt central la vida i l'obra teòrica i dramàtica del dramaturg alemany, i en fa un homenatge (crític), amb la cruesa i el *distanciament* típicament brechtians, resseguint les contradiccions entre l'artista i l'home singular, amb les seues febleses instintives. Els autors —a partir de dos episodis biogràfics de Brecht: el primer a Finlàndia l'any 1943, en plena fugida dels nazis, i el segon, deu anys després, ja *integrat* a la RDA— fan de la *concepció* de l'obra i dels personatges tot un repàs molt didàctic de la teoria del teatre èpic, el distanciament o la dialèctica teatral.

Tal com ja hem apuntat, l'obra no està concebuda com a part de cap trilogia, però el fet cert és que es relaciona amb l'anterior, atés que reflexiona sobre alguns



d'aquests mateixos temes en el context europeu de la Segona Guerra Mundial. Com ja hem dit, ens hi trobem l'individu, l'artista, enfrontat al seu temps i a la seua societat, als seus somnis i a la seua soledat. Eventualment, al propi fracàs. I en totes elles hi ha també una voluntat d'aprofundir en els llenguatges i les formes teatrals: unes vegades des del simple homenatge i reconeixement de qui domina bé el medi i l'ofici, de qui sap totes les regles del joc; altres, des del desassossec i la recerca sobre el llenguatge, el temps, l'espai, la forma teatral.

4. Per anar tancant la nostra exposició, direm que totes les obres que hem assenyalat com a més significatives o títols de maduresa, *Cavalls de mar* (1988), *Indian Summer* (1989), *Maror: les regles del gènere* (1995), *La caverna* (1995), etc., participen d'aquesta voluntat d'investigar i de reflexionar en dues direccions: d'una banda, sobre l'individu, sobre l'home isolat, d'alguna manera, sobre la història col·lectiva, genèrica enfront

de l'ésser concret. D'una altra, investiguen sobre els mateixos gèneres teatrals a fi d'explorar-ne les possibilitats, treballar-ne les estructures en funció del tema i del gènere elegits. Aquesta recerca —ja ho hem remarcat més amunt— sovint es decanta cap a la fragmentació de la faula, del relat, cap a una concepció del temps discontinua, subjectiva, cap al món oníric o les visions en un desig doble d'objectivar el relat i d'estudiar-ne els diferents punts de vista, per a donar-ne totes les possibilitats, sense oblidar mai un pessic d'humor. Fins i tot de fina ironia.

Siga amb uns pocs personatges, com en *Indian Summer* (4), *La caverna* o *Maror* (5), siga amb tots els que desfilen per *Cavalls de mar*, *La partida* o *Silenci de negra* (més de 10), la tendència d'ambdós germans és la de treballar amb seqüències que els permeten fer més flexible el seu text, distanciar-se'n, interrompre la linealitat del temps i l'espai per a presentar-nos la faula com un poliedre o, més aviat, com un canemàs farcit d'interrogants i de parany derivats de les febleses de la memòria.

És cert que ens pot fer l'efecte que tots els títols d'autoria compartida poden haver servit de taula d'assaig paral·lela a l'escriptura solitària del mateix Rodolf en un període en què aquest ha estat molt abocat a l'escriptura de guions televisius. És per això mateix que tenim la impressió que totes aquestes obres no poden ser avaluades tan sols com una part col·lateral de l'obra d'aquest. És més, pensem que les peces escrites conjuntament pels germans Sirera, si bé d'una banda són indissociables de l'obra més personal de Rodolf, d'una altra, reclamen una anàlisi més precisa i minuciosa, perquè creiem poder afirmar que tots aquests títols li han permès, els han permès, una reflexió i una investigació més lliure, un pèl més intel·lectualitzada sobre la llibertat i la memòria individual, i sobre les col·lectives, en el marc d'una societat contemporània, valenciana o europea, en crisi. I tot això demana una anàlisi assossegada.

5. Arribem al final i direm que hem intentat d'apuntar aquí algunes dades que ens ajuden a entendre l'obra d'aquests dos dramaturgs, un corpus que és extens i ja compta amb un grau de maduresa més que notable. Com ja hem remarcat, Josep Lluís i Rodolf, en aquests quaranta anys, han recorregut un llarg camí des dels seus inicis en el teatre independent i en aquell País Valencià on tot estava per fer, fins a arribar a la maduresa de la seua creativitat, en un món contemporani que no s'hi reconeix. Com sempre ocorre, amb encerts i amb errors, han evolucionat fins a crear un món de referències i un llenguatge dramàtic propis, amb una escriptura que indaga en el mateix llenguatge teatral, en el temps i les accions, amb predilecció —en els últims temps— per la fragmentació i l'estudi dels diferents punts de vista.

En els darrers anys han optat per situar en el centre de la reflexió una visió singular, angoixada i escèptica de l'artista, de la consciència, la ideologia i la societat. Ara, però, en una societat (particularment la valenciana i l'europea) on tot ha estat desfet, globalitzada, i en la qual l'artista no deixa de ser moneda de canvi dels interessos dominants i víctima de les pròpies genuflexions en cada moment. Una reflexió no poques vegades amarga i desesperançada, escèptica, sobre l'individu humanista, sensible, en el nostre món d'avui, sobre la nostra Europa, sempre sotmés a les pròpies renúncies, a les pròpies misèries i traïcions.

BIBLIOGRAFIA

- GALLÉN, Enric (1999), «Notícia de la recepció del teatre de Rodolf Sirera a Barcelona», dins *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, pp. 65-74.
- LONDON, John (1996), «Josep Lluís & Rodolf Sirera», dins D. George & J. London (ed.), *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, Sheffield: The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, pp. 60-68.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael del R. (1998), *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, 36, Barcelona: Institut del Teatre.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2007), «El temps de la vida i el temps del relat», *Caràcters*, 39, p. 44.
- SADOWSKA GUILLON, Irène (2005), «Préface», dins J. L. i R. Sirera, *Noir silence*, París: Les Éditions de l'Amandier, pp. 9-13.
- SANSANO, Gabriel (2006), «Sirera: tessell·les d'una escriptura», *(Pausa). Revista de teatre*, 23, pp. 35-47.
- SIRERA, Josep Lluís (1999), «Quan escriure és cosa de dos», dins *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, pp. 49-59.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf (2003), «Cuando la palabra nace del diálogo», dins J. Monleón i N. Diago, València, Universitat de València, pp. 153-166.
- SIRERA, Carles i Josep Lluís (2005), «Introducció», dins J. L. i R. Sirera, *La partida*, Alzira, Bromera, pp. 7-43.



SIRERA A BARCELONA.

CRÒNICA D'UNA DILATADA I INTERMITENT RECEPCIÓ¹

Enric Gallén
[Universitat Pompeu Fabra]

LA REVELACIÓ D'UNA NOVA DRAMATÚRGIA VALENCIANA

Homenatge a Florentí Montfort (1971)

Al llarg de poc més de quaranta anys la producció dramàtica original de Rodolf Sirera, incloent-hi l'escrita amb el seu germà Josep Lluís,² ha estat present d'una manera intermitent en el món teatral professional, independent i *amateur* de Catalunya, especialment en el de Barcelona, alhora que ha merescut l'atenció i el reconeixement de la crítica d'espectacles i literària, així com la de l'ensenyament mitjà i universitari. Si deixem de banda la trajectòria de Josep M. Benet i Jornet, el més sortós dels supervivents de l'anomenada *generació dels setanta*, Rodolf Sirera és, a una certa distància, l'altre supervivent d'una generació que no ha estat gaire afortunada a

l'hora d'assolir una presència regularitzada en l'escena de les terres de llengua catalana.³

Si mirem enrere, en els primers anys setanta, el nom de Rodolf Sirera era el que semblava comptar amb més possibilitats d'accedir al pedestal reservat per als noms indiscutibles del nostre teatre. En aquesta consideració té molt a veure la descoberta i el reconeixement inicial d'*Homenatge a Florentí Montfort*, Premi especial del jurat en el I Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 1971, per part dels crítics Xavier Fàbregas⁴ i Joan-Anton Benach, que des d'un bon començament es van convertir en els principals avaladors del teatre dels germans

1. Aquest contribució suposa una revisió i ampliació de la que vaig publicar amb el títol «Notícia de la recepció del teatre de Rodolf Sirera a Barcelona», dins *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira: Edicions Bromera (La Tarumba Teatre, 5), 1999, pp. 65-74. De l'anàlisi s'han exclòs els muntatges sobre textos de Sirera realitzats o representats en altres ciutats de Catalunya, com ara *La pau (retorna a Atenes)*, Grup de Teatre del Casal de Mataró, 03-04-1976; *Memòria general d'activitats*, La Gàbia de Vic, 1981; *El verí del teatre*, Grup de Teatre d'Amics de les Arts de Terrassa, 08-04-1983, i *El veneno del teatro*, un muntatge dirigit per Emilio Hernández amb José María Roderó i Manuel Galiana d'intèrprets, XVIII Festival Internacional de Teatre de Sitges, 25-4-1986.

2. Josep Lluís Sirera: «Quan escriure teatre és cosa de dos», dins *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, op. cit., pp. 49-59.

3. Sobre la generació dels setanta, vegeu Francesc Massip: «Dramaturgs i teatres de la generació dels 70: Els ous d'or de la gallina?» i Joaquim Vilà i Folch: «Els dramaturgs de la generació dels 70», dins *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (Quaderns Divulgatius, 6), 1996, pp. 71-92 i 93-103, respectivament; Enric Gallén: «Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la 'generació del premi Sagarra'», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la Transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, pp. 103-128; Guillem-Jordi Graells: «Els autors de la "generació del Premi Sagarra", assaig de nòmina», *Pausa*, 23, març 2006, pp. 17-21, i «Dramaturgs dels 70, testimoni d'una marginació?», dins Francesc Foguet i Núria Santamaria (eds.): *La revolució teatral dels setanta*. Lleida: Punctum & GELCC, 2010, pp. 143-173.

4. Xavier Fàbregas: «Josep Lluís i Rodolf Sirera o la possibilitat d'un nou teatre valencià», dins *Homenatge a Florentí Montfort*, Barcelona, Ed. 62 (El Galliner, 18), 1972, pp. 7-13. Vegeu també Rodolf Sirera: «Xavier Fàbregas i el teatre valencià entre els dos pròlegs a l'*Homenatge a Florentí Montfort*», *Estudis Escènics*, 30, desembre de 1988, pp. 183-189.

Sirera, com a màxima expressió d'un nou teatre valencià diferenciat del vinculat amb l'estricta tradició sainetística valenciana.

Plany en la mort d'Enric Ribera (1972-1977/1978)

Si la primera obra dels Sirera, *Homenatge a Florentí Montfort*, va suposar una autèntica sorpresa per a un sector de la crítica barcelonina, encara ho va ser més la concessió del II Premi de Teatre Ciutat de Granollers 1972 a *Plany en la mort d'Enric Ribera*, quan es començaven a qüestionar determinades orientacions de la literatura dramàtica, les més vinculades a la poètica realista i brechtiana, d'alguns companys generacionals davant la progressiva embranzida del que es va identificar com a dramaturgia de caràcter no textual. Aquest fet explica en part la bona acollida que va tenir en el món teatral català un text innovador, segons Benach, el qual, en valorar el seu caràcter experimental, l'associava amb l'espectacle *Mary d'Ous*, dels Joglars:

abans de l'estrena d'aquest espectacle a Granollers, Boadella m'explicava el nou treball en termes quasi exactes als que he transcrit de Rodolf Sirera.⁵

La citació no és gratuïta, i assenyala clarament per on començaven a pilotar les activitats del món de l'espectacle català, concretament les d'una part del teatre independent dels anys setanta, i els interessos de la crítica d'espectacles. Per motius de censura, el *Plany* no es va estrenar fins al 18-10-1977, quan el grup Teatre del Celobert, que dirigia Joan Ollé, el va donar a conèixer al Teatre Prado en el marc del X Festival Internacional de Teatre de Sitges, i es va convertir immediatament en un espectacle de referència i culte dels professionals del teatre. La crítica li va ser notablement favorable,⁶ tot assenyalant la complexitat

5. Joan-Anton Benach: «Un text innovador. *Plany en la mort d'Enric Ribera*», *Serra d'Or*, 149, febrer 1973, p. 55. Vegeu també en el mateix número l'article de Jaume Fuster: «Rodolf Sirera i un nou teatre a València», pp. 53-54. La primera edició del text en bilingüe va aparèixer dins *Pipirijaina Textos*, pp. 6-7, 1974. L'obra va obtenir el Premi de la Crítica Serra d'Or 1975.

6. Vegeu C. P.: «X Festival de Teatro de Sitges. Pretensión contra sencillez», *La Vanguardia*, 20-10-1977, p. 54; Xavier Fàbregas: «Imatge i realitat d'un mite», *Avui*, 20-10-1977, p. 23; [enviat especial]: «Festival de Teatro de Sitges. *Plany en la mort d'Enric Ribera* en la línia del compromís històric», *Diario de Barcelona*, 21-10-1977, p. 25; Salvador Corberó: «Reflejos de un

estructural del text⁷ i la singularitat d'un muntatge escènic, mancat encara d'un necessari rodatge, de difícil comprensió per a un públic ampli:

El montaje, estupendamente realizado en sus medios expresionistas y muy bien interpretada la obra, tiene una construcción armónica, similar, en la intención del autor, a los movimientos de una sinfonía teatral. Para ello, también, existen frecuentes subrayados musicales paralelos a esta estructura. Pero todo ello es de difícil comprensión. El público, supongo, que la entendió de punto a cabo porque aplaudió como se aplauden los éxitos. Pero recuerden ustedes el nombre de Rudolf [sic] Sirera.⁸

Tanmateix, el *Plany* no va aconseguir captar l'atenció d'un públic majoritari quan el 16-11-1977 es va presentar a Barcelona.⁹ Una mitjana de seixanta-vuit espectadors per funció va passar al llarg d'un mes (fins a l'11 de desembre) per l'inhòspit i fred Saló Diana, situat al carrer de Sant Pau, que era la seu de l'Associació de Treballadors de l'Espectacle (ADTE), una agrupació teatral de signe autogestionari. El caràcter *experimental* d'un text representat enmig d'unes pèssimes condicions ambientals no va aconseguir arrossegar un públic, pretesament imbuït encara d'una actitud política antifranquista, que potser hauria reaccionat altrament davant una proposta dramàtica expressada segons una construcció més nítidament brechtiana sense els circumloquis ni els refistolaments estructurals i formals del *Plany*. Si més no, Kim Vilar

festival importante», *Hoja del Lunes*, 24-10-1977, p. 38; A. Joven Peiro: «De jueves a jueves. Teatro amateur. Esta semana... X Festival de Teatro de Siges», *Solidaridad Nacional*, 20-10-1977, p. 24; Neus Aguado: «Éxitos y fracasos. El X Festival de Teatro de Sitges se despide el domingo», *El Correo Catalán*, 21-10-1977, p. 34.

7. Pel que fa a la lectura del text, vegeu Josep M. Benet i Jornet, pròleg a l'edició de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 70), 1982, pp. 9-28.

8. Julio Manegat: «X Festival de Teatro de Sitges. De nuevo, Argentina en el Festival», *El Noticiero Universal*, 20-10-1977, p. 24. En la mateixa direcció, vegeu Àlex Broch: «*Plany en la mort d'Enric Ribera*, pel Teatre del Celobert», *Canigó*, 525, 29-10-1977, p. 31.

9. «Durante un mes en el Saló Diana. El actor, vehículo para un análisis de frustraciones. *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Celobert: un grupo para un montaje», *Diario de Barcelona*, 16-11-1977, p. 30; «Important estrena al Diana. Una obra de Rodolf Sirera pel grup Teatre del Celobert», *Avui*, 16-11-1977, p. 28.



i Jordi Mesalles van saber copsar-hi algun tipus de vincle amb el dramaturg alemany:

Sirera escriu sobre lo que coneix bé. La seva dramaturgia se mou aquí en el filó entre Gluck i Brecht (per indicar dos punts de referència inequívocs), és a dir, entre l'òpera i el realisme dialèctic. Els seus parlaments són idònics per a la figuració escènica, motivant-la sense ataduras, donant-li un ampli marge de llibertat sense perill de descarrilament. Aquesta és obra d'un sol personatge, del qual se'ns donen només els seus moments àlgids, sotmetent-los a diversos tractaments i enfocaments per poder veure més en ells. La composició sintàctica dels elements (signos en sí reconeixibles, però contradictoris) dona una lectura analítica i sintètica al mateix temps. Al evitar la personalització, al no identificar personatge amb actor (els diferents actors ens van donant els rep-

tes *flashes* del personatge), l'autor assigna clarament les funcions interpretatives durant la representació: l'anàlisi ho fan els actors, la síntesi la fan els espectadors.¹⁰

Al seu torn, un jove Jordi Mesalles va anotar:

Com en els somnis, l'espectador sap i no sap. Brecht es troba també en la simbiosi «Teatre del Celobert» de Rodolf Sirera, però no en una transposició reduccionista com fins ara estàvem acostumats. El teatre de la contradicció esdevé el motiu principal del *Plany*. Contradicció entre text i gest, el temps i l'espai com a significants

10. Kim Vilà: «Réquiem de ninos», *Destino*, 2004, del 24 al 30 de novembre de 1977, p. 48.

utilitzats, no oblidats, lirisme i melodrama criticats des de dins.¹¹

La qüestió és que l'espectacle, ben rebut pel conjunt de la crítica,¹² tampoc no va restar exempt de determinades consideracions, com les expressades per Benach:

Estamos ante un espectáculo de categoría al que pondríamos dos leves reparos: el, en algunos momentos, abusivo empleo de los claroscuros —constante en las obras que hasta ahora ha dirigido Joan Ollé—, en segundo término, la explicación previa a cada movimiento *musical* de esa sinfonía escénica. Creo que esos apuntes atentan contra el clima del relato y que hubiera sido mucho más útil simplemente enunciarlos —*obertura, allegro, etc.*, hasta la *coda* final— y, en todo caso, explicar la propuesta formal del autor antes de iniciarse el espectáculo.¹³

O per Pérez de Olaguer:

Tal vez, a la hora de contemplar el espectáculo, en su globalidad podamos señalar que la repetición de situaciones —la estructura musical exige la reiteración en varios momentos de sus elementos—, y la machacona incidencia e insistencia en determinados aspectos de la biografía de este actor [Enric Ribera] —en perjuicio de otras cosas que se deberían decir— podrían distorsionar un tanto la atención de los espectadores, sometidos desde un principio, y por espacio de hora y media sin interrupción, a una severa atención hacia una propuesta medida y pragmática, sin concesiones de ningún tipo, que busca ser síntesis histórica y vital de un pasado próximo.¹⁴

11. Jordi Mesalles: «Sitges 77: Quan les comparances són productives», *Orifloma*, 27-28, del 26 de novembre al 9 de desembre de 1977, p. 47.

12. Vegeu Martí Farreras: «Una 'sinfonia [sic] biogràfica' de Rodolf Sirera», *Tele/eXpres*, 19-11-1977, p. 20; Joaquim Vilà i Folch: «Notes a propòsit del Plany...», *Avui*, 25-11-1977, p. 28.

13. Joan-Anton Benach: «El 'plany' de Rodolf Sirera», *El Correo Catalán*, 20-11-1977, p. 38.

14. Gonzalo Pérez de Olaguer: «Teatro en catalán. Una persona de orden», *Mundo*, 1953, del 24 de novembre a l'1 de desembre de 1977, p. 63.

Sagarra, per a qui es tractava «del espectáculo más interesante producido por la escena catalana después de *Mary d'Ous*, obra con la que el *Plany* de Sirera guarda una cierta relación», s'hi referia com un espectacle «de ayer, de hoy y de mañana», tot i el seu caràcter experimental, i afegia:

Más aún, el espectador entra muy rápida y fácilmente en el espectáculo porque esa sinfonía, tal como la ofrece Joan Ollé, recuerda un poco las sinfonías de Debussy, sonatas «para diversos instrumentos», que Skriabin hubiese calificado de «sonatas-fantasías». Vamos que, como ocurre en ciertos compositores eslavos, la rapsodia está siempre presente debajo de sus sinfonías.

I encara que «hubiese que señalar que no todas las voces están a la altura de la partitura. Tal vez», Sagarra conclou el comentari en aquests termes:

Por lo demás y para terminar, hay que volver a decir que se trata de un gran espectáculo, que hemos entrado en contacto con un autor raro, rico y para mí sumamente atractivo, y que Joan Ollé se confirma como un hombre de primerísima fila dentro de la escena española. A todos, a Sirera, a Ollé, a los músicos, al Teatre del Celobert, bravo, bravísimo, y muchas gracias.¹⁵

Gairebé un any després, i pocs dies abans de ser reposat al Teatre Lliure on a partir del 20-09-1978 es van oferir deu representacions del *Plany*, l'obra va rebre el Premi Ciutat de Barcelona.¹⁶ Amb la reposició es pretenia recuperar el muntatge d'un text que havia obtingut el vistiplau de la crítica, però no el del públic, segons Joan Ollé:

La experiencia del Diana fue positiva, aunque nos demostró que a la gente no le interesaba. No había motivos parateatrales suficientes como para despertar el interés necesario. Y es que el público sólo ha ido al teatro cuando había un motivo parateatral que le indujese a ir.

15. Joan de Sagarra: «*Plany en la mort d'Enric Ribera*», *Mundo Diario*, 18-11-1977, p. 27. Vegeu també els comentaris de Joan Manuel Gisbert i Angel Alonso a *Pipirijaina*, juny 1978, pp. 12-15.

16. «Atorgats els premis Ciutat de Barcelona», *Avui*, 10-9-1978, p. 6.

Que el Saló Diana hagués estat, segons el director, «como el congelador de un ballenero» era també una «parte de la culpa» que el muntatge no hagués acabat de cridar l'atenció del públic.¹⁷ De cara a les representacions del *Plany* al Teatre Lliure, el grup va comptar amb una subvenció municipal de dos milions de pessetes —un per a l'espectacle i un altre per a la companyia.¹⁸ Després de l'experiència del Saló Diana, el muntatge, que havia realitzat bolos pel país amb bona resposta del públic durant cinc mesos, s'oferia ja rodats als espectadors, com un sector de la crítica va reconèixer. És el cas de l'acte de contrició de Martí Ferreras:

Ara he vist prou bé que m'equivocava. Aquesta simfonia d'evocacions, orquestrada per Rodolf Sirera, més fluent la representació i potser —potser— lleugerament pentinada i afinada, arriba perfectament al públic. La intenció crítica, el posar en solfa una mentalitat sucursalista i folklòrica ben específica, combinant-se amb l'anàlisi d'unes psicologies individuals, la del fantàstic però realíssim Enric Ribera en primer pla, troben el punt de fusió adient i donen com a resultat un espectacle molt original, d'una tensió mantinguda i pròdig en suggerències de tot tipus.¹⁹

Altres crítics com Julio Manegat van ratificar la bona opinió emesa en estrenar-se a Sitges,²⁰ mentre que Josep A. Vidal n'oferia una altra de positiva, però amb matisos:

Joan Ollé, amb el grup Teatre del Celobert, ha aconseguit un treball digníssim que ens acredita una vegada més la bondat del seu ofici teatral. La seva visió del text complex de Rodolf Sirera no és l'única possible ni, potser, la més ajustada a les possibilitats i ambicions de la

proposta; podríem fins i tot dir que retalla l'abast de la proposta del *Plany*; però en cap moment ni la minimitza ni la traïx. L'espectacle aconsegueix, sense fer concessions, de mantenir l'atenció de l'espectador i d'oferir-li una bona lectura del text, feta amb claredat i àdhuc en profunditat. Malgrat una interpretació irregular, l'espectacle se'ns mostra solidàriament treballat, capaç de resistir una visió crítica rigorosa. [...]

Cal subratllar la partitura musical de Ramon Muntaner, d'una gran qualitat i eficàcia. Ramon Muntaner ha partit d'una lectura molt correcta del text i ha partit bàsicament del teatre, del fet teatral. Potser una de les mancances de l'espectacle és no integrar perfectament ambdues partitures, la musical i l'escènica, a partir de la concepció globalitzant de la simfonia.²¹

El brunzir de les abelles (1978)

Per les mateixes dates de represa del *Plany* al Teatre Lliure, es va estrenar *El brunzir de les abelles* (21-09-1978),²² el primer text de la trilogia *La desviació de la paràbola*, dels germans Sirera.²³ La companyia de Teatre l'Ou Nou, que dirigia Joan Bas, el va representar en el Centre Catòlic de Sant Andreu, reconverit en el Teatre Nord de la Ciutat, on va ser globalment ben acollit per la crítica,²⁴ com mostra el comentari de Loperena, que va qualificar l'espectacle d'*excepcional*:

En El brunzir de les abelles lo que trasciende del drama, lo profundo, lo verdaderamente antológico, es lo que

17. J. C.: «*Plany en la mort d'Enric Ribera. Despedirse en el Lliure*», *Mundo Diario*, 20-09-1978, p. 25.

18. Vegeu I. E.: «*Plany en la mort d'Enric Ribera. Repesca de un estreno maldito*», *Tele/eXpres*, 20-09-1978, p. 23.

19. Martí Ferreras: «*Plany en la mort d'Enric Ribera*», *Tele/eXpres*, 23-09-1978, p. 27. Vegeu també la que va publicar a *Destino*, 2139, del 5 a l'11 d'octubre de 1978, pp. 48-49.

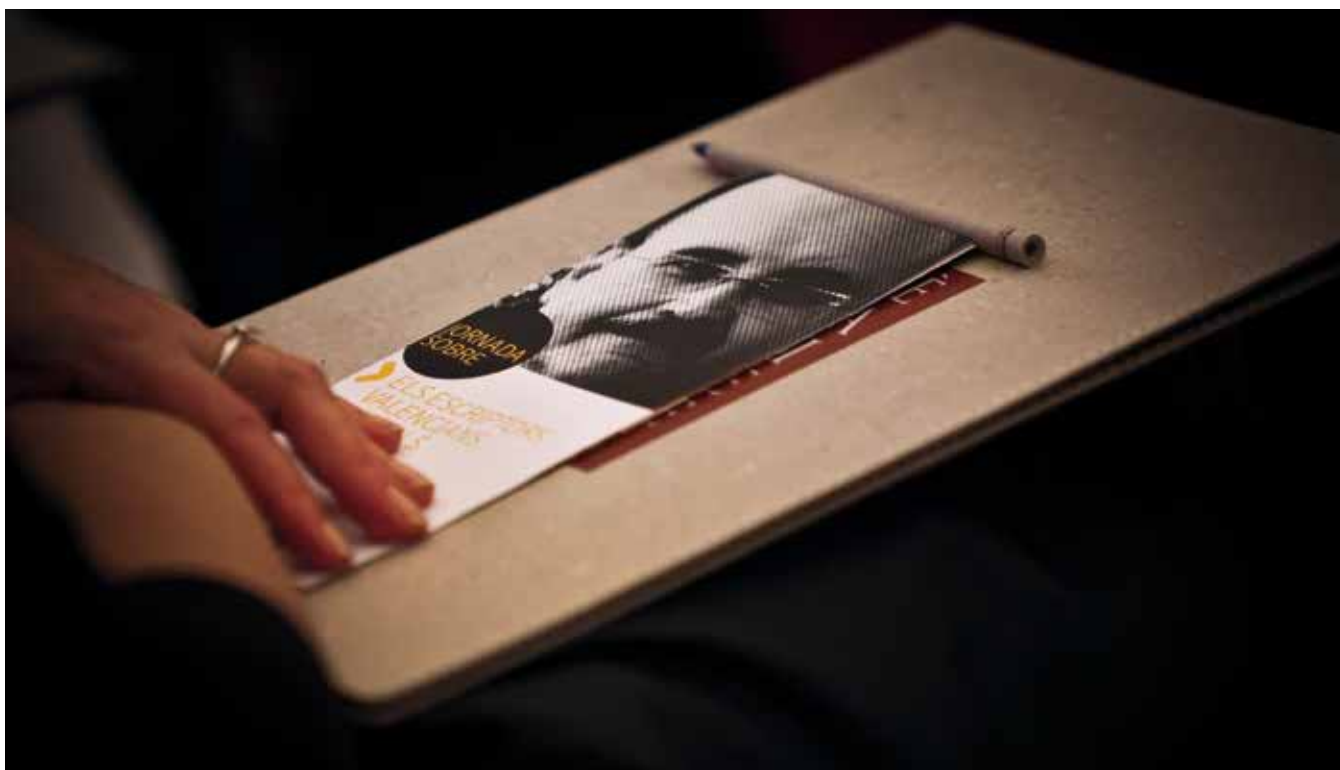
20. Julio Manegat: «La estructura musical de un drama», *El Noticiero Universal*, 26-09-1978, p. 30. En termes semblants, destaquem les de C. P.: «Reabrió sus puertas el Teatre Lliure. Reposición de *Plany en la mort d'Enric Ribera*», *La Vanguardia*, 27-09-1978, p. 47, i Salvador Corberó: «De cómo no hay que entender la profesión», *Hoja del Lunes*, 25-09-1978, p. 35.

21. Josep A. Vidal: «*Plany en la mort d'Enric Ribera*, pel Teatre del Celobert», *Canigó*, 572, 23-09-1978, p. 16. El 21-08-1979 es va emetre la gravació del muntatge del *Plany* dins la sèrie *Lletres catalanes* de la programació en català de la segona cadena de TVE.

22. El grup El Rogle la va estrenar a València el 1975 i es va estrenar al Festival de Teatre de Vilanova i la Geltrú el 1976. El text va ser guardonat amb el Premi de la Crítica *Serra d'Or* 1977. El 13-12-1977 es va emetre una realització de l'obra a càrrec d'Esteve Duran dins la sèrie *Lletres catalanes* de la programació en català de la segona cadena de TVE.

23. Sobre el caràcter polític de la trilogia, vegeu Rodolf Sirera: «Teatre català: retorn als temes polítics?», conferència pronunciada al Centre d'Études Catalanes de la Universitat Paris Sorbonne (Paris IV) el 24 d'abril de 2001. Vegeu <http://parnaseo.uv.es/Ars/Documentos/paris.htm>.

24. Vegeu Xavier Fàbregas: «Un brunzir de qualitat a Sant Andreu», *Avui*, 23-09-1978, p. 22; C. P.: «Inauguración de temporada en el Teatre Nord de la Ciutat», *La Vanguardia*, 24-09-1978, p. 56.



tiene de *ejemplar*, lo que constituye una simbología de una sociedad y una época, y sus connotaciones con la que nos ha tocado vivir, sin que sus autores caigan en la trampa del historicismo.²⁵

Manegat, per a qui l'«excursió» al barri de Sant Andreu «valía la pena», sentenciava:

A los valencianos hermanos Sirera hay que seguirles con atención porque escriben teatro de verdad, con palpación humana. Con intencionalidad descubridora, sin los tópicos al uso y al abuso.²⁶

25. Josep Maria Loperena: «Teatre Nord de la Ciutat, *El brunzir de les abelles*», *Mundo Diario*, 28-09-1978, p. 25.

26. Julio Manegat: «Una historia bien contada por la palabra dramática», *El Noticiero Universal*, 30-09-1978, p. 25.

Un mes més tard es va produir l'estrena d'un text escrit expressament per a televisió, *El verí del teatre* (4-10-1978),²⁷ que va realitzar Mercè Vilaret i van interpretar Ovidi Montllor i Carles Velat.

La reconeguda travessia del desert de la literatura dramàtica occidental va afectar també la presència de Rodolf Sirera en els teatres de Barcelona. Quan tímidament es va reprendre, va coincidir gairebé amb el sorgiment d'una nova i jove fornada d'autors, la de Sergi Belbel i companyia. La inserció dels veterans o ja granats autors en una nova descripció del paisatge teatral no va ser gens fàcil. Alguns dels seus companys de quinta van anar abandonant l'escriptura dramàtica, uns altres van romandre en un estat de vigília, i alguns com

27. Es va emetre dins la sèrie *Lletres catalanes* de la programació en català de TVE. L'obra va ser editada aquell any amb *L'assassinat del doctor Moraleda* per Edicions 62 (El Galliner, 47), amb un «pròleg informal» de Josep M. Benet i Jornet, pp. 7-11.

Benet o ell mateix van continuar escrivint amb l'esperança de captar l'atenció de grups, companyies, teatres professionals i, especialment, dels directors, mentre a poc a poc s'anava diluint i transformant l'etapa del teatre independent. Justament poc abans de la represa global del teatre de text a Catalunya, s'ha de situar l'espectacle sobre *Arnau*.²⁸

LA TRAVESSIA DELS ANYS VUITANTA

Arnau (1983)

El 26 de març de 1983 es va presentar en el X Cicle de Teatre de Granollers un muntatge sobre *Arnau*²⁹, una peça que havia estat guardonada amb el Premi Ignasi Iglésias 1978 i inicialment havia de partir d'*El comte Arnau*, de Josep M. de Sagarra. Segons que sembla, Sirera va proposar la seva versió del mite a Núria Espert,³⁰ perquè representés una Adelais inèdita com a protagonista absoluta de la història, encara que, segons Joan de Sagarra, els fets van ser uns altres:

Pues bien, la cosa no fue exactamente como la cuenta Sirera. Núria puso en conocimiento de la viuda y heredera universal de Sagarra su deseo de montar una adaptación teatral del poema *El comte Arnau*. Le dijo también que pensaba encargar la adaptación a Rodolf Sirera. Llegó la adaptación —que resultó no ser una adaptación propiamente dicha— a la viuda del poeta y no le convenció, a Núria tampoco, y no se volvió a hablar más del tema. Ignoro lo que Núria le debió contar a Sirera, pero lo cierto es que a la viuda de Sagarra le habló de una adaptación del poema, de un encargo que debía realizar Sirera, y que éste no agradó ni a la viuda ni al intérprete.³¹

Com si fos un altre *verí del teatre*, el text «tracta el tema de la transgressió, dels seus límits; el seu gran tema no consisteix en la relació realitat-ficció, sinó en la transgressió pròpiament,»³² segons l'autor. El grup Arc de Teatre en va fer un muntatge amb dramaturgia d'Antoni Tordera i direcció d'Esteve Grasset,³³ que es va presentar per primer cop a la Sala Escalante de València el 12-01-1983. No hi va haver cap implicació directa de l'autor en un muntatge que reduïa els vint-i-cinc personatges previstos inicialment per ell al nombre de cinc, interpretats per actors absolutament novells, i es basava essencialment en la confrontació entre Arnau i Adelais.

L'espectacle no va convèncer el conjunt de la crítica catalana. Quan es va presentar a l'Auditori de Granollers, en un escenari en males condicions, el muntatge basat en «el trabajo de la voz, la utilización intencionada de los sonidos y de los ritmos que provocan, y la agilidad corporal de los actores, exigidas por el planteamiento de las escenas», ja no va convèncer Fàbregas, que va concloure:

A pesar de ello le falta a este *Arnau* un proceso último de síntesis que permita subrayar las constantes del texto, en un «crescendo» donde quede enmarcada la tragedia de los dos protagonistas. Sólo así se podrá llegar a la ejemplaridad del mito, tal como se halla en el texto de Sirera.³⁴

Deu mesos després de l'experiència de Granollers, amb motiu de la inauguració del Cicle de Teatre Obert programat pel Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG) que dirigia Herman Bonnín, *Arnau* es va representar al Teatre Regina entre el 17 i el 29 de gener de 1984, tot extremant el caràcter d'experimentació vocal i corporal dels intèrprets en detriment del text original:

28. Es va publicar dins la col·lecció Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre, 20, el 1984.

29. Vegeu Rafael del Rosario Pérez González: *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 35), 1998, pp. 95-99. Dos anys abans havia publicat l'article «Rodolf Sirera, vint-i-cinc anys després», *Serra d'Or*, 439-440, juliol-agost 1996, pp. 83-85.

30. Manuel Muñoz: «Rodolf Sirera estrena en Barcelona una obra sobre la leyenda del 'comte' Arnau», *El País*, 17-01-1984, p. 28.

31. Joan de Sagarra: «Un 'comte Arnau' vampiro y sadomasoquista», *El País*, 19-01-1984, p. 24.

32. Antoni Prats: «Rodolf Sirera parla de les seues obres dramàtiques», *L'Aiguadolç*, 2, 1986, p. 15.

33. Antoni Tordera: «Arnau, l'escenari d'un mite», *L'Aiguadolç*, 2, 1986, pp. 22-29.

34. «X Cicle de Teatre de Granollers. *Arnau*, la voz y el cuerpo, protagonistas», *La Vanguardia*, 28-03-1983, p. 32. El 27-06-1983 la programació en català del segon canal de TVE va emetre una versió reduïda de *Capvespre al tròpic*, Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 1977, que va realitzar Manuel [Orestes] Lara.

las huestes de Esteve Grasset, acogidas por el Ayuntamiento de Tárrega, han constituido allí un Centre de Pràctiques Teatral, laboratorio de investigación dedicado principalmente a los efectos dramáticos de la voz. Así, *El Comte Arnau*, de Esteve Grasset no es ya el de Rodolf Sirera, la obra que le sirvió como punto de partida. La propuesta dramática inicial contenida en el texto ha sido sustancialmente transformada. Podríamos decir sin miedo a equivocarnos que el texto de Rodolf Sirera ha sido trabajado no en razón de sus imágenes semánticas, sino de sus recursos fonéticos. Ya se ve, pues, que el camino de exploración textual no es el corriente y que el trabajo del director y de los actores lleva hacia un terreno que obliga al espectador a desprenderse de los hábitos adquiridos. La apuesta no resulta fácil ni para los unos ni para los otros, y no es extraño que en más de un momento podamos sentirnos incómodos. Esto no quiere decir que se haya cometido una «traición» a lo que se esconde tras el texto, a la idea motriz de la propuesta del autor.³⁵

Al seu torn, Patricia Gabancho va titllar l'espectacle de «pretencioso, vació y decepcionante» i d'un «texto traicionado por el montaje», del qual en valorava el caràcter «abierto, que permitía todos los juegos y todas las aspiraciones.» Es tractava, certament, d'un muntatge singular i problemàtic:

No ha hecho teatro, sino una especie de baile, como si la historia —que nunca nos es contada— se pudiera atrapar sensiblemente a través de gestos próximos a la danza. [...] Si no fuera una falta de respeto, diría que este «Comte Arnau» es un compendio de paridas, una broma de mal gusto. En realidad, es un montaje que podría haber firmado un Víctor García de provincias: una persona deslumbrada por los efectos —no gratuitos: contraproducentes— que no sabe dominar. Este ballet esperpéntico, esas voces roncas, esas sílabas arrastradas quieren ser un sello interpretativo, un mundo onírico. Son una pesadilla en la que naufraga la leyenda, el Comte, Adelaís, el

35. «Las gentes de *Vapors* abandonan el encierro del Regina para que comience el Ciclo de Teatre Obert. El mito del 'comte Arnau', tema del primer montaje», *La Vanguardia*, 17-01-1984, p. 53.

espectador. Si el esfuerzo escénico merecía mejor suerte —hay una evidente entrega de los cuatro actores— este «Comte Arnau» no merecía de ningún modo el premio que obtuvo de la Diputació de València a la mejor producción teatral y musical de 1982. Será por la música, que es preciosa. Cosas más raras van pasando por ahí.³⁶

Malgrat no haver-li agradat la proposta textual de Sirera, Sagarra la va considerar «con todo algo más sólido y ambicioso que ese *Arnau* que se ha presentado en el Regina». Per al crític d'*El País*, l'espectacle li suggeria un «Ken Rusell de chiste», alhora que considerava que els amors d'*Arnau* i la priora eren uns «amores de *cuadro* sadomasoquista, con fusta y cruz incluidas, y su pizca de vampirismo». Al capdavall, com altres col·legues de la crítica, carregava tota la responsabilitat en el director —«un matón de la voz, uno de esos especialistas en el adiestramiento vocal de los actores»— y en el caràcter experimental del producte:

Si *Arnau* se vendiese como un ejercicio de actores, pues bueno, apechugaríamos con él, que tampoco es tan largo —el espectáculo dura una hora escasa—, pero lo malo es que el tal ejercicio, que es lo que en realidad es, te lo venden con la etiqueta *Arnau*, y del terrible conde de la leyenda, de la *Renaixença*, del *modernisme* y el *noucentisme*, incluso del conde de Sirera, no queda ni la raspa. Se lo ha comido prácticamente enterito el furor didáctico de Esteve Grasset. Buen provecho.³⁷

Igualment de rotund es va manifestar Pérez de Olaguer, que es va centrar també en la investigació sobre la veu com a matriu de l'espectacle:

El esquematismo del montaje tampoco ayuda a conseguir una emoción teatral. En definitiva, no estamos ante un trabajo ni medianamente conseguido para alcanzar una comunicación con el público; es sólo un ejercicio de investigación.³⁸

36. Patricia Gabancho: «El 'Comte Arnau' sufre la condena de aguantar un montaje frustrado», *El Noticiero Universal*, 18-01-1984, p. 32.

37. Vegeu *supra* nota 31.

38. Gonzalo Pérez de Olaguer: 'Comte Arnau', *El Periódico*, 20-01-1984, p. 38.

Sense la contundència crítica de Gabancho, Sagarra i Pérez de Olaguer, Joaquim Vilà i Folch va coincidir-hi globalment en la mateixa valoració:

hi ha en el muntatge una bona colla d'elements en què el gest que havia d'esdevenir dramàtic apareixia del tot ridícul, i que el treball fònic —força interessant en moltes ocasions— s'estavellava en el personatge d'Arnau en una cantarella que, tot i la voluntat d'esdevenir «senyal» queia en una desagradable monotonia sense possibilitat de matisos.³⁹

En una breu ressenya, Joan-Francesc Delgado coincidia en la consideració d'un espectacle poc reeixit «a causa, sobretot, de la utilització constant d'un elevat to de veu que, si bé podia impressionar inicialment, al capdavant resultava monòton i, doncs, ineficaç dramàticament».⁴⁰ En canvi, P. Espinosa Bravo i Josep Urdeix es van mostrar molt més contemporitzadors amb la proposta. El primer va parlar d'un «interesante montaje del CPT de Tárrega», del qual destacava, expressament, el treball de la dicció:

que, al principio, resulta extraño y quizás incómodo. Pero realmente es una aportación digna de ser estudiada con mayor profundidad. El teatro peninsular carece precisamente de una normativa de dicción, cosa que tanto franceses como ingleses han llevado a cabo hace tiempo. La gente del CPT consigue con su voz, en muchos momentos, dar solidez a la acción y al gesto. Por cierto, que precisamente el concepto de gesto teatral es otra de las bases del montaje.

I conclouïa:

Teniendo en cuenta la orientación experimental que tiene el Cicle de Teatre Obert, este montaje del Comte Arnau reúne una serie de aceptables calidades para interesar a los buenos aficionados al teatro.⁴¹

39. Joaquim Vilà i Folch: «Un 'Comte Arnau' fred», *Avui*, 20-01-1984, p. 37.

40. Joan-Francesc Delgado: «El cicle Teatre Obert», *Serra d'Or*, 298-199, juliol-agost 1984, p. 88.

41. P. Espinosa Bravo: «'Comte Arnau', un montaje experimental», *Diario de Barcelona*, 20-01-1984, p. 23.

Urdeix, que també es va voler centrar «en la experimentació del ejercicio físico y vocal del actor», afirmava:

Es, pues, una puesta en escena que puede agradar, fundamentalmente a quienes estén interesados en la preparación del actor y, de manera concreta, de la acción física y vocal trasladada desde el campo de la ejercitación de su exhibición escénica.⁴²

Bloody Mary Show (1984)

Mig any més tard de les representacions d'*Arnau*, el Teatre de l'Horta, dirigit per Juli Leal,⁴³ va oferir tres representacions (26, 27 i 28 de juliol) de *Bloody Mary Show, suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret*,⁴⁴ dins la temporada del Grec. Tant Urdeix com Fàbregas van posar pegues al muntatge. Segons el primer,

le sobra languidez y lentitud y le falta la intensidad de intención para hacer saltar la chispa de la participación entre el escenario y el público. En este sentido, es un trabajo que permanece en aquel medio camino entre la línea apuntada de lo que podría ser el espectáculo y lo que acaba siendo en sus resultados concretos: algo medio amable, medio simpático, que va pasando sin pena ni gloria hasta llegar a su final.⁴⁵

Quant a Fàbregas, després d'elogiar la tasca desenvolupada pel Teatre de l'Horta en terres valencianes, i assenyalar Sirera com «uno de los dos o tres autores en lengua catalana que hoy podemos exportar a cualquier latitud», va qüestionar el muntatge en tant que «la línea dramática que une las diversas piezas del rompecabezas apenas se percibe en el actual montaje de *Bloody Mary Show*.» Finalment, el

42. Josep Urdeix: «'Comte Arnau'. Ejercicio para cuatro actores», *El Correo Catalán*, 19-01-1984, p. 32.

43. Va ser publicada per Edicions 62 (*El Galliner*, 54), 1980. Justament el mateix any de la publicació del text, La Divina Vallesana-Teatre, que dirigia Frederic Roda Fàbregas, va oferir-ne un muntatge el 31 d'octubre al Teatre Prado en el marc del XIII Festival Internacional de Teatre de Sitges.

44. L'obra va ser guardonada amb el Premi de la Crítica *Serra d'Or* 1981.

45. Josep Urdeix: «*Bloody Mary Show*. Lánguido y desencantado cabaret», *El Correo Catalán*, 28-07-1984, p. 27.

contrast entre les possibilitats del text original i la resolució escènica triada per al muntatge duia el crític a fer la consideració següent:

El *Bloody Mary Show* que havia vist en el escenari era tan sólo una pàlida evocación de la propuesta dramática del autor: una propuesta, además guillotizada por una banda sonora, por un *playback* que acabó por hacer imposible la comunicación entre intérpretes y espectadores.⁴⁶

La primera de la classe (1988)

A les acaballes de la dècada dels vuitanta, en ple context de la recuperació escènica del text, Sirera va aconseguir el reconeixement del públic i la crítica amb una comèdia en un acte, *La primera de la classe* (7-4-1988, La Cuina),⁴⁷ un espectacle del Teatre de Barcelona (T de B) que va dirigir Lurdes Barba. Especialment Benach,⁴⁸ Burguet, Vilà i Folch⁴⁹ i Casas van llançar floretes al dramaturg valencià. El darrer, satisfet de la *recuperació* barcelonina de Sirera, el va presentar com «l'autor de teatre més rellevant avui en llengua catalana».⁵⁰ Al seu torn, onze anys després de l'estrena del *Plany*, Burguet va assenyalar:

la seva obra és gairebé desconeguda a Catalunya, pràcticament inèdita als escenaris de Barcelona, perquè si bé alguns textos s'hi han estrenat o presentat, sempre ha estat de forma marginal o anecdòtica.⁵¹

I pel seu compte, Pérez de Olaguer va puntualitzar:

46. Xavier Fàbregas: «*Bloody Mary Show*, un espectáculo que no agota las posibilidades del texto», *La Vanguardia*, 29-07-1984, p. 22.

47. Va ser publicada per Edicions 62 (El Galliner, 85). Vegeu l'entrevista de Francesc Burguet Ardiaca: «Rodolf Sirera, el verí del teatre català», *El Món*, 313, 21-04-1988, pp. 28-31.

48. Joan-Anton Benach: «Sirera y el arte de la esgrima», *La Vanguardia*, 11-04-1988, p. 23.

49. Joaquim Vilà i Folch: «Una "primera" esperançadora», *Avui*, 10-4-1988, p. 38 També a *Serra d'Or*, 343, maig 1988, p. 75.

50. Joan Casas: «Si fos anglès», *Diari de Barcelona*, 12-04-1988, p. 32.

51. Francesc Burguet: «La platea indiscreta. Una setmana de cinc estrenes», *El Món*, 311, 07-04-1988, p. 54.

Desde luego vale la pena ver este montaje, sin excesivas pretensiones, pero globalmente atractivo. Es una producción para afianzar La Cuina, un local demasiado alejado del público en general.⁵²

Tot reconeixent les «modestas dimensions» de la peça, Benach va apreciar la «sólida madurez que ha alcanzado la escritura teatral de Sirera» i va abonar una suggeridora lectura del text:

Si Rodolf Sirera trabajara en un clima de frías brumas y no en el marco luminoso, blanco y azul, de su país, *La primera de la classe* estaría en la misma línea de aquel teatro de Harold Pinter, expeditivo y cierto —*El amante*, *Silencio*, *Tea Party*, etc.— que con una enorme sobriedad verbal provoca a veces reflexiones, inquietudes y rasguños, tanto o más serios que las piezas mayores del mismo autor. Rodolf Sirera, al igual que el famoso y experto dramaturgo inglés, demuestra, además, que la vigencia de las obras de teléfono y tresillo es sólo cuestión de inteligencia. Cuando el decálogo teatral se cuece con buenas dosis de sensibilidad y malicia, de humor y mala uva, no hay géneros que el tiempo logre desgastar.⁵³

Paral·lelament, al llarg dels anys, la publicació d'alguns dels seus textos van ser ben acollits en alguns suplementos dels diaris barcelonins i revistes especialitzades.⁵⁴

52. Gonzalo Pérez de Olaguer: «Dos mujeres y sus recuerdos», *El Periódico*, 10-04-1988, p. 91.

53. Vegeu *supra* nota 46. Xavier Manich va fer una realització per a la programació en català de la segona cadena de TVE que es va emetre l'11-01-89.

54. Vegeu Xavier Fàbregas sobre *El còlera dels déus* i *Bloody Mary Show* a *Els Marges* (17, setembre, 1979, p. 119); els articles de Jordi Galceran a la *Revista de Catalunya* sobre *El Príncep*. *Històries de desconeguts* (4, gener 1987, pp. 172-173), *Funció de gala* (17, març 1988, pp. 155-157), *Cavalls de mar* (27, febrer 1989, pp.149-150), i *Indian Summer* (39, març 1990, pp. 138-139). Sobre *Cavalls de mar*, vegeu les ressenyes i articles de Carles Batlle (*Els Marges* (39, gener 1989, pp. 126-128); Enric Gallén (*Escena*, 3, novembre 1989, p. 25), i *Diari de Barcelona*. *Llibres* (43, 24-01-1989, p. 11); Ramon Pla i Arxé: «Neurones» (*El País*, «Quadern», 329, 19-01-1989, p. 7), Rafael Pérez González (*Pausa*, 9-10, setembre-desembre 1991, pp. 31-40), i Sebastià Alzamora / Josep M. Ripoll (*Catalan Writing*, 16, juny 1999). Sobre *Indian Summer*, vegeu els de Josep M. Benet i Jornet (*El País*, *Quadern*, 30-11-1989, p. 5) i Aleix Cort (*Avui Cultura*, 2-6-1990, p. 6).



SOTA L'AIXOPLUC INSTITUCIONAL

Indian Summer (1991)

Al llarg dels anys noranta, Sirera va ser representat a Barcelona quatre cops en el marc de locals de titularitat pública. El 12-01-1991 es va estrenar *Indian Summer*⁵⁵ al Teatre Romea, seu del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDG), en règim de coproducció amb el Centro Nacional de Nuevas Tendencias i el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. L'obra va ser dirigida per Guillermo Heras, el qual va rebre amb l'autor les millors consideracions de la crítica, com exemplifica molt bé Benach:

55. Gonzalo Pérez de Olague: «Rodolf Sirera presenta hoy en el Romea *Indian Summer*», *El Periódico*, 12-01-1991, p. 48. *Indian Summer* va ser guardonat amb el premi al millor text dels I Premis de Teatre de la Comunitat Valenciana 1991.

Indian Summer es, pues, la ilustración, una ilustración excepcionalmente hábil, de las pesadillas de un escritor. Mucho más, no obstante, que el contenido, que las ideas que encierra este material magmático que inventan al unísono Daniel y Sirera, interesa el juego de rupturas galopantes, la precisión, pulcritud y brillantez con que Guillermo Heras logra accionar los mecanismos de una comedia —¿o mejor tragicomedia?— con los que se crean situaciones y diálogos recurrentes, sujetos a la frágil contradictoria ambigüedad de una embrollada lógica en la que cabe, asimismo, la repentina *boutade*: los reproches de muchas Auroras de este tiempo son tan tenaces que logran incluso inventar de la nada... un contador de gas.⁵⁶

56. Joan-Anton Benach: «Los incordiantes fantasmas de 'Daniel/Sirera'», *La Vanguardia*, 17-01-1991, p. 50. Vegeu també Pere Puértolas: «Una comedia inteligente», *El Observador*, 16-01-1991, p. 44; Maryse Badiou: «Un hombre

Pel que fa al text i a la seva resolució escènica, Pérez de Olaguer se'n va mostrar satisfet:

Lo singular de la obra está en el juego entre ficción y realidad que propone Sirera a partir de su personaje Daniel (Ricard Borràs), que a su vez lleva su propia vivencia al borrador de la que podrá ser su nueva novela. La estructura de la obra fuerza a que sea el propio espectador quien deberá decidir en ciertos momentos si la escena que ve ha pasado, está pasando o es una ficción del escritor/autor. Un juego posiblemente arriesgado, pero que me parece inteligente y atractivo.⁵⁷

El contrapunt sobre la valoració del text l'ofereix la subtil reticència de Sagarra, el qual hi va trobar a faltar, en tant que comèdia amarga: «una mayor originalidad en las situaciones, una mayor profundidad en los enfrentamientos» i «el toque en los diálogos, ese toque que hace que una comedia sea una señora comedia».⁵⁸

El brunzir de les abelles (1991)

La primavera de 1991 es va recuperar el muntatge d'*El brunzir de les abelles*, que s'havia estrenat en el Casal Catòlic de Sant Andreu tretze anys enrere, en el marc d'un nou espai del barri, el SAT (Sant Andreu Teatre), de titularitat municipal. Efectivament, la mateixa companyia de l'Ou Nou, sota la direcció de Joan Bas i amb una escenografia de Jordi Massagué, ben acollida, va reposar *El brunzir de les abelles* entre el 24 de maig i el 16 de juny.⁵⁹ De l'abast de l'operació del grup en va parlar Joaquim Vilà i Folch en els termes següents:

L'aventura de l'Ou Nou, des de la seva aparició a la primavera de 1976, és un claríssim reflex del movi-

ment *amateur* català amb una decidida voluntat d'estabilitat, però, en realitat, subjecte a una complexa pressió de condicions que estan totalment al marge del fet teatral però que permeten, tanmateix, a través de les seves vicissituds, etapes i moments d'una altíssima categoria artística. Per això, trobo encertadíssima la idea que el SAT hagi propiciat la represa de l'Ou Nou a partir de la recuperació d'un dels seus muntatges més reeixits.⁶⁰

Si la represa del l'Ou Nou va merèixer el reconeixement del conjunt de la crítica, la discrepància es pot observar sobretot en les consideracions al voltant del text i la realització escènica. D'entrada, la reflexió sobre la vigència d'un text realista-naturalista, que tant el 1978 com el 1991 permetia algun tipus de translació d'uns fets del segle XIX a la realitat històrica postfranquista. En aquest sentit, Benach anotava:

Insisto, no obstante: el valor del espectáculo no reside tanto en el alcance de una interpretación basada en la parábola histórica, como en la virtualidad dramática de un retrato social muy bien planteado y bien resuelto —con ciertas salvedades— por l'Ou Nou. Cabe considerar que el naturalismo de la obra no permite demasiadas filigranas por mor del referido síndrome combativo; no puede olvidarse que cuando los Sirera escribieran la pieza (1975), la que se conoce como crisis de la izquierda no se había producido ni precipitado en los términos con que luego se manifestó.

Todo ello llevaría a reivindicar, si se quiere, un debate actualizado sobre el teatro político que reordenara tanto desconcierto.⁶¹

Joan de Sagarra va ser qui, en qualsevol cas, es va mostrar més escèptic sobre una estricta interpretació historicista en clau política del text dels Sirera:

en el escenario del mundo: *Indian Summer*», *El Público*, 83, març-abril, 1991, pp. 50-51.

57. Gonzalo Pérez de Olaguer: «Una arriesgada comedia de Sirera resuelta con eficacia y atención», *El Periódico*, 15-01-1991, p. 60.

58. Joan de Sagarra: «El viejo triángulo y las nuevas tendencias», *El País*, 17-01-1991, p. 45. Sobre l'elaboració d'*Indian Summer* i *Cavalls de mar*, vegeu Rafael Pérez González: «Sobre la construcción textual de *Cavalls de mar* e *Indian Summer*», *Pausa*, 9-10, setembre-desembre 1991, pp. 31-40.

59. Miguel Vigo: «Joan Bas dirige a l'Ou Nou en *El brunzir de les abelles*», *El Observador*, 24-05-1991, p. 57; Teresa Sesé: «L'Ou Nou recupera para el SAT *El brunzir de les abelles*», *La Vanguardia*, 24-05-1991, p. 54.

60. Joaquim Vilà i Folch: «*El brunzir de les abelles*. Una reposició oportuna», *Avui*, 29-05-1991, p. 40. També a *Serra d'Or*: «*El brunzir de les abelles*, de Josep Lluís i Rodolf Sirera», 379-380, juliol-agost 1991, pp. 90-91.

61. Joan-Anton Benach: «Más cera de la que arde», *La Vanguardia*, 27-05-1991, p. 54.

En el año 1976, la frontera entre un teatro realista —un teatro al que por primera vez después de muchos años le era permitido mostrar la realidad histórica— y la realidad, la realidad de la calle, era muy frágil. Teatro y realidad se alimentaban de una misma curiosidad, de una misma utopía. Hoy eso no ocurre: la abstención en las recientes elecciones preocupa a los políticos, y el teatro se desentiende cada vez más de su análisis de la realidad histórica, política y social, próxima o lejana.⁶²

A banda de l'actualitat del text, llevat de Pérez de Olaguer,⁶³ la resta de la crítica va qüestionar-ne alguns aspectes, i sobretot els relacionats amb la direcció i la interpretació. Perquè Bas havia mantingut el muntatge de 1978 amb poques modificacions, i la seva decisió tal vegada demanava «una reelaboració dramàtica, sobretot de la primera part, que decanti la minuciosa descripció dels detalls cap a un esforç en la composició dels personatges i, més encara, de les seves relacions. Hi ha, vista des d'ara, una excessiva morositat narrativa que una dramàtica hàbil podria evitar sense gaires dificultats».⁶⁴

Benach considerava que «si prescindimos de su moraleja, puede ser una obra muy chejoviana». Aquesta filiació estètica era traïda més d'un cop en el muntatge, per aquesta raó reprotxava «un excesivo celo en puntuar las ideas y los pensamientos de los personajes», i hi trobava a faltar «silencios, pausas que permitan percibir mejor la forma como interiorizan los personajes los sucesos políticos que se dan como telón de fondo».⁶⁵ Un altre aspecte del muntatge, la gravació d'una veu en *off*, va generar el rebuig d'un sector de la crítica —Benach, Pérez de Olaguer i Sagarra—, mentre que la idea de fer passar la llum a través dels ciris va merèixer la qualificació de «magnífica» de Vilà i Folch i va provocar un comentari escarnit de Sagarra sobre la interpretació. Car, per al crític d'*El País*, llevat de la interpretació «con autoridad e indiscutible entrega» de Jordi Banacolocha i Norbert Íbero:

62. Joan de Sagarra: «No hay más cera que la que arde», *El País*, 31-05-1991, p. 43.

63. Gonzalo Pérez de Olaguer: «Un atractivo texto de los Sirera», *El Periódico*, 02-06-1991, p. 64.

64. Vegeu *supra* nota 60.

65. Vegeu *supra* nota 61.

El resto se mueve entre el viejo teatro independiente y el no menos viejo teatro de aficionados, con una dirección falta de nervio, con unos cambios de escena, a la luz de una velita colocada frente a la imagen del Sagrado Corazón, que fatigan al espectador, y un altavoz inaudible, al menos en la primera parte.⁶⁶

Quant al crític de *La Vanguardia*, que va destacar Banacolocha i Lucchetti, i va titllar d'eficaç la interpretació de Jaume Codinachs, es va mostrar dur amb la de Teresa Cunillé, incorporada expressament per al muntatge:

Teresa Cunillé, en el papel de la jefa de la saga de los Viaplana, si bien demuestra con seguridad y aplomo que la experiencia es un grado, en relación con la incómoda sobrina Virtuts (Carme Abril) se inclina a causa del reduccionismo apuntado, por recordarnos, lamentablemente, a la madrastra de la Ventafocs.⁶⁷

Una apreciació que xocava amb la de Vilà i Folch:

la interpretació, encapçalada per una magnífica Teresa Cunillé, servida amb fidelitat a la direcció, una direcció que voldriem més decidida i agosarada.⁶⁸

Cavalls de mar (1992)

En un context d'una determinada reivindicació institucional del nostre teatre per part del Centre Dramàtic de la Generalitat,⁶⁹ la companyia que dirigia Josep M. Flotats al Teatre Poliorama, recuperat com a Teatre Català de la Comèdia, va programar gairebé a corre-cuita un dels textos majors dels germans Sirera, *Cavalls de mar*⁷⁰ (08-

66. Vegeu *supra* nota 62.

67. Vegeu *supra* nota 61.

68. Vegeu *supra* nota 60.

69. La promoció de la dramàtica catalana contemporània va fer un tomb a partir de la direcció de Domènec Reixach (1988-1998) del CDG. D'altra banda, la temporada 1991-1992 va organitzar un Cicle de Teatre Clàssic Català amb la programació d'*El desengany*, de Francesc Fontanella, *La filla del mar*, de Guimerà, i *L'hostal de la Glòria*, de Josep M. de Sagarra, entre altres. Vegeu *Cicle de Teatre Clàssic català. Temporada 1991-1992*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.

70. Constitueix la primera part de la «Trilogia de les ciutats», amb *La partida* (1989) i *La ciutat perduda* (1993). Va merèixer el Premi Teatre Principal de

04-1992), segons una versió signada per Flotats i Ignasi Camprodon.

L'estripada del text original realitzada per a la versió escènica no va passar desapercebuda. En relació amb el muntatge i els mitjans i recursos utilitzats, la proposta poc tenia a veure amb les que, basades en textos estrangers, Flotats havia donat a conèixer fins aleshores. No es tractava pròpiament d'una qüestió del pressupost ni de la construcció d'un aparell escenogràfic fet amb fragments i retalls d'altres muntatges de la companyia. El que s'hi va trobar a faltar especialment va ser la confiança i el respecte del director pel text en català d'uns escriptors valencians vius.

Aquest cop un sector ampli de la crítica va coincidir força en qüestionar el desori del muntatge i una direcció escènica perpetrada en contra del criteri dels autors que van escriure una nota de desgreuge en l'edició corresponent a la versió —posada en escena de Josep M. Flotats i Ignasi Camprodon, responsables també de l'escenografia inspirada en un gravat de Josep M. Subirachs:

Un muntatge teatral és sempre un procés de síntesi. Aquesta síntesi es realitza a través de la visió que se'n forma aquell d'entre els artistes que hi participen que, li agradi o no li agradi, té la màxima responsabilitat sobre el producte final: el director. I és freqüent que aquest procés de síntesi comenci per una sintetització del material literari que l'autor li subministra: el text dramàtic. Però *Cavalls de mar* és —era— ella mateixa ja, des del moment de la seva concepció, una obra *sinètica*. A la primera escena, quan el soldat francès crida: «*!La lumière!*», ho diu perquè està realment veient—abans de produir-se— l'enlluernadora explosió d'una bomba aèria que cau sobre *Les Hyppocampes*, i enderroca la casa, i acaba amb la seva vida i la de tots el que l'envolten. Entre ells, Ignasi Delano. Tot és, doncs, una *sinèsi* accelerada —uns segons tan sols— del que ha estat la seva història, en relació amb aquell espai i amb les persones que hi va conèixer i que, d'una manera o d'altra, van determinar la seva evolució posterior. Hom diu que, al moment

Palma de Mallorca per a textos escènics 1988 i el Premi de la Crítica de Serra d'Or 1989.

de la mort, apareixen, davant els nostres ulls, en ràpida successió, alguns esdeveniments de la nostra existència, potser no pas els més importants, però sí els que més lúcidament es recorden. Aquesta selecció és, doncs, aleatòria; té unes lleis —unes *no lleis*— d'ordenació que no es corresponen amb les convencions del gènere dramàtic, i que, si més no, ens acosten al món fascinant del cinema. D'aquí, doncs, que *Cavalls de mar* sigui, en certa manera, també una *pel·lícula* i, per això mateix, s'hi parli, també freqüentment, no pas per casualitat, de cinema. Les pel·lícules, però, tenen només dues dimensions; són més planes que la realitat que —diuen— volen reproduir o recrear. La vida —la literatura, en aquest cas, fins i tot la literatura dramàtica— té tres dimensions, malgrat de vegades se'ns presenti tan sols en blanc i negre. El *flash* de la fotografia final fon, doncs, amb la llússor engegadora de la bomba que, en explotar, enderroca definitivament *Les Hyppocampes*. Qualsevol record és, en conseqüència, selectiu; cadascú pot fer —ha fet, en aquest moment tan breu, i alhora tan llarg, perquè el temps s'hi deté— la seva tria. Nosaltres, ho sentim, aquest és el nostre ofici, haurem de preferir sempre la vida.⁷¹

Que en línies generals la crítica es mostrés decebuda del muntatge, n'és una prova aquest fragment de Benach:

La impresión, mi impresión, es que el espectador se halla ante una aventura con director ausente, que en su momento dirá a la compañía: «Aneu fent, que ja torno».⁷²

Efectivament, si bé la crítica va deixar clar des del primer moment que *Cavalls de mar* era un «texto espléndido»,⁷³ no es va estar tampoc de responsabilitzar la direcció del muntatge de la manipulació arbitrària a què havia sotmès el text

71. *Cavalls de mar*. Lleida: Pagès Editors (Teatre de repertori, 5), 1992, pp. 11-12. Aquesta edició contrasta amb l'edició del text original a càrrec d'Edicions 62 (El Galliner, 107), 1988.

72. Joan-Anton Benach: «Historia familiar con gran puesta en escena», *La Vanguardia*, 12-04-1992, p. 57. Josep M. Flotats estava preparant el muntatge sobre el *Quijote*, dirigit per Maurizio Scaparro en el marc dels fastos del 92, que es va estrenar el 8 de juliol al Teatre Tívoli.

73. Joan de Sagarra: «*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori...*», *El País*, 13-04-1992, p. 26.



original amb retallades i modificacions de tota mena, que afectaven tant la forma com el significat últim de l'obra, segons els autors.⁷⁴

Hi va haver, però, un crític que va desentonar del parer dels seus companys, Marcos Ordóñez, el qual, tot titllant *Cavalls de mar* de «comedia sutil, inteligente y delicada», va parlar d'«una excelente adaptación de Flotats —supresión de escenas de tránsito y reordenación de otras, excesivamente fragmentadas en el original, en aras de una mayor claridad y contundencia expositiva—, pero lástima, nos llega lastrada

por una dirección indecisa y torpe, y por un trabajo actoral muy por debajo del nivel de exigencia a que Flotats nos tiene acostumbrados». En qualsevol cas, va aconsellar els lectors d'anar-hi:

Sólo por ella [Marta Angelat], insisto, vale la pena ver esta función. Y por la adaptación, y por el esfuerzo —*raté*, pero esfuerzo a fin de cuentas— de Sergi Mateu en el difícil papel del doctor, y por el estupendo vestuario de María Araujo, una de nuestras más sensibles compañías. ¡Lástima, lástima de compañía!⁷⁵

74. Vegeu F. Burguet Ardiaca: «El segons abans de la mort», *Diari de Barcelona*, 10-04-1992, p. 53; Xavier Pérez: «La història a través del *flash back*», *Avui*, 10-04-1992, p. 48; Pablo Ley: «*Cavalls de mar*: un espectáculo que navega entre dos aguas y casi naufraga», *ABC Cataluña*, 12-04-1992, p. xi; Joaquim Vilà i Folch: «*Cavalls de mar*, de Josep Lluís i Rodolf Sirera», *Serra d'Or*, 389, maig 1992, pp. 60-61. Vegeu també Cristina Hernández: «La Arcadia soñada: *Cavalls de mar*, de los hermanos Sirera en el Poliorama», *El Público*, 91, juliol-agost 1992, p. 44.

75. Marcos Ordóñez: «Flor entreabierta, Marta cibelina», *El Observador*, 16-04-1992, p. 54.

El verí del teatre (1993)

Al cap d'un any i mig de l'estrena de *Cavalls de mar*, de nou per imperatiu de programació, Flotats, que es devia trobar ja immers en l'aventura de construcció del Teatre Nacional de Catalunya, va oferir a Orestes Lara la direcció d'*El verí del teatre*, interpretat per Abel Folk i Sergi Mateu, per presentar-lo el 02-12-1993 al Teatre Poliorama.⁷⁶ En aquest cas, la realització escènica no va fer oblidar a algun sector de la crítica la que havia dirigit Mercè Vilaret per a la televisió el 1978.⁷⁷ Aquesta va ser l'opinió de Sagarra:

En resumidas cuentas: un espectáculo de escaparate, como se dice ahora, grandilocuente, hinchado, en el que en algunos momentos asoma un escritor de raza.⁷⁸

Mentre que Saumell remarcava:

En suma, *El verí del teatre* és un muntatge mesurat que segueix fidelment el text de Sirera sense explorar-ne les seves múltiples possibilitats. Es tracta, per tant, d'una producció-pont de la companyia Flotats que deixa els espectadors confirmats, però no del tot satisfets.⁷⁹

En contraposició a les interpretacions de Sagarra i Saumell, les valoracions de Pérez de Olaguer i Benach van ser altament positives de la interpretació d'Abel Folk i Sergi Mateu amb algun matís afegit sobre la vigència del text:

El verí del teatre pide a gritos sensibilidad y calidad para subir a un escenario. Y tanto de lo primero como de lo segundo hay, y con generosidad, en este montaje.

76. Orestes Lara havia dut a terme una versió televisiva de la segona part de l'obra per a la sèrie *En escena: 100 anys de teatre català*, que va dirigir Mercè Managuerra i TV3 va emetre el 25-10-1985. El 1991 va realitzar una versió completa de l'obra per a TV3 amb els mateixos intèrprets que van participar en el muntatge del Poliorama. Vegeu Jordi Casanovas: «El Poliorama presenta una reflexió sobre el poder a *El verí del teatre*», *Nou Diari*, 2-12-1993, p. 45; Teresa Sesé: «Sergi Mateu y Abel Folk, dos actores bajo los efectos de *El verí del teatre*», *La Vanguardia*, 30-11-1993, pp. 33 i 38.

77. Vegeu Juan Carlos Olivares: «La dificultad de ser científico. Folk i Mateu se esfuerzan en *El verí del teatre*, pero no convencen», *ABC Cataluña*, 05-12-1993, p. XII. Vegeu també el comentari d'Anton M. Espadaler: «Full i mig. *El verí del teatre*», *Avui*, 12-12-1993, p. 56.

78. Joan de Sagarra: «Jugando con la muerte», *El País*, 11-12-1993, p. 43.

79. Mercè Saumell: «Falta de temperatura», *Nou Diari*, 15-12-1993, p. 46.

Folk y Mateu rivalizan en gestos, miradas, silencios, componen con rigor y humanidad sus personajes y por ello pasa, en primer lugar, la fuerte atención del espectador. Posiblemente el mismo texto tenga una segunda parte —la historia del envenenamiento y sus secuelas— que se aparte del juego inicial; pero el trabajo de los dos actores no decae en ningún momento.⁸⁰

Pel seu compte, Benach, si bé va qüestionar que «con todas las incursiones que se hacen en el análisis del "teatro en el teatro", el veneno de Sirera quizá haya perdido alguno de sus saludables efectos mortíferos», no es va estar d'elogiar «una cuidada escenografía e iluminación», i la interpretació:

La de Sergi Mateu y, sobre todo, la de Abel Folk, que compone la figura del marqués y la telaraña de su siniestra maquinaria —metáfora de una relación de poder aniquiladora— con una expresividad contundente. Creo que en un escenario barcelonés, Abel Folk nunca había hecho un mejor trabajo. Al margen de cualquier consideración, el duelo Folk-Mateu es de los que merecen recomendarse sin reservas.⁸¹

En l'àmbit de les publicacions de l'obra de Sirera, *Històries de desconeguts* va formar part d'un volumet de *Sis peces de teatre breu*, al costat d'altres peces de Joan Oliver, Joan Brossa, Llorenç Villalonga, Josep Maria Benet i Jornet i Sergi Belbel, que va editar Edicions 62, la mateixa empresa que va incorporar dos anys més tard en un volum de teatre de la MOLC (Millors Obres de la Literatura Catalana) *Plany en la mort d'Enric Ribera*, tot compartint espai amb *Ball robat*, de Joan Oliver, *Homes i no*, de Manuel de Pedrolo, i *Desig*, de Josep M. Benet i Jornet.⁸²

80. Gonzalo Pérez de Olaguer: «La ficción, la realidad y el veneno del teatro», *El Periódico*, 05-12-1993, p. 58.

81. Joan-Anton Benach: «Veneno para un dúo», *La Vanguardia*, 04-12-1993, p. 45.

82. Vegeu *Sis peces de teatre breu*. Barcelona: Edicions 62 (El Garbell, 43), 1993; Joan Oliver. *Manuel de Pedrolo. Josep M. Benet i Jornet. Rodolf Sirera. Teatre*. Barcelona: Edicions 62 (MOLC, 106), 1995.

La caverna (1993)

Toca el torn de *La caverna*.⁸³ L'ajuda a la creació dramàtica que va impulsar Domènec Reixach, en tant que nou director del CDG, i que va premiar textos avui de referència com ara *Desig*, de Josep M. Benet i Jornet, o *Tàlem*, de Sergi Belbel, va trucar també a la porta de Sirera el 1993 amb *La caverna*, un dels grans textos de la seva producció, el maleït per excel·lència, en no haver aconseguit fins al dia d'avui que cap director se n'hagi enamorat fins al punt de decidir-se a representar-lo. Un cop més, la desconfiança davant de textos d'una determinada complexitat estructural, formal i de continguts va impedir que, en un context de naixent competència entre el teatre públic i el teatre privat, *La caverna* no s'arribés a representar. Segurament hi va tenir molt a veure la por a oferir un text d'una gran qualitat literària i complexitat estructural, però tal vegada de difícil acollida per part d'un públic ampli.

Si en el seu moment, davant de la mala rebuda crítica de *Berenàveu a les fosques*, Benet va decidir escriure *La desaparició de Wendy* per tal de demostrar que era un dramaturg complet que podia escriure un text *imaginatiu* per continuar parlant dels seus temes obsessius, Sirera va fer el mateix, però en un altre sentit, i va escriure *Maror o Les regles del gènere*, una comèdia aparentment més convencional mitjançant la qual podia expressar les mateixes preocupacions i la mateixa visió del món que apuntava en la resta de la seva producció i, per tant, també a *La caverna*. A propòsit del pròleg que vaig escriure,⁸⁴ el malaguanyat Rafael Pérez González em va comentar el següent un mes abans que *Maror* s'estrenés al Teatre Romea, seu del CDG:

Totalment d'acord amb el fet de relacionar-la amb l'anterior producció *La caverna*. Sempre s'ha de fer, però amb R. Sirera més si cal i amb *Maror* especialment, ja que sabem que està escrita en reacció a les reaccions de Domènec Reixach. Per tant, m'agradaria que com-

partirem una idea no explicitada en el teu darrer paràgraf: R. Sirera li lliura a D. Reixach un regal enverinat. En poques paraules, el fa el seu destinatari (real) i lector (primer i físic) explícit (per a nosaltres), implícit al text (Isabel). Li ve a dir que «Açò és el que volies, però el que no saps és que gaudint-ho (i ho faràs perquè serà un èxit!) t'estic matant perquè tu ets Isabel i la cita inicial és per tu». Per tant, sota una aparença lleugera, l'obra traspua la mateixa mala llet que *La caverna*.⁸⁵

Maror (1996)

Maror o Les regles del gènere, que es va estrenar el 25-01-1996 sota la direcció de Joan-Lluís Bozzo,⁸⁶ no va ser un èxit en termes absoluts de públic, però va assolir una notable acollida que va contrastar amb la posició de la crítica, la qual va destacar l'exercici d'estil proposat per Sirera, però va considerar-lo un text *menor*, sinònim de comercial. Ja amb motiu de la publicació del text, Marc Sabater va assenyalar:

La veritat és que Sirera podria posar la seva a bastament demostrada capacitat dramàtica al servei d'obres d'una major envergadura, de més dificultat i de més amplitud reflexiva. Evidentment, no es tracta de penalitzar els dramaturgs convertits en *culebroners*, sinó simplement d'avisar sobre els perills hipnòtics de les llumetes de l'èxit fàcil.⁸⁷

Per a Sagarra, es tractava d'«un brillante ejercicio de estilo y, en definitiva, una parodia de las adaptaciones teatrales de Agatha Christie o de los filmes de Hitchcock».⁸⁸ Una obra susceptible, en tot cas, de ser acollida i representada per l'empresa privada i no necessàriament per la pública, segons que es van manifestar Benach, Olivares,⁸⁹ Pérez de Olaguer i Sagarra, sense qüestionar ni la importància històrica que Sirera

83. Va ser editada per Editorial Lumen / Centre Dramàtic de la Generalitat (Teatre Contemporani / Els Textos del Centre Dramàtic, 7), 1995. Amb un pròleg de Rafael Pérez González —«Els dimonis de Rodolf Sirera»—, pp. 5-11.

84. Enric Gallén: «Pròleg», dins *Maror*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 147), 1995, pp. 7-12.

85. Carta de Rafael Pérez González a Enric Gallén, 19-12-1995.

86. Santiago Fontdevila: «Entrevista a Joan-Lluís Bozzo, director de teatro», *La Vanguardia*, 25-01-1996, p. 42.

87. Marc Sabater: «Res no és el que sembla», *Avui*, 11-04-1996, p. 7.

88. Joan de Sagarra: «¿Quién mató al Centre Dramàtic?», *El País*, 27-01-1996, p. 33.

89. Juan Carlos Olivares: «Mala mar en el Romea», *ABC Catalunya*, 30-01-1996, p. XII.

ocupava en el teatre català ni tampoc la seva perícia com a dramaturg. Vegin el comentari del crític d'*El Periódico*:

En la amplia trayectoria de Rodolf Sirera, *Maror* es una obra muy alejada del teatro comprometido e innovador que en general produce este autor. *Maror* es una obra idónea para el teatro privado y no creo que sea una obra que deba comprometer la programación del Centre Dramàtic.⁹⁰

O Benach:

Al teatro catalán le faltan cultivadores de la intriga y, en este sentido, la aportación de Sirera puede ser ejemplar. El autor se ha divertido, sin duda, emmarañando los hilos del pasatiempo que, por su parte, Joan-Lluís Bozzo ha movido con un oficio seguro, con sensibilidad y pulcritud.⁹¹

Van ser Francesc Massip i Marcos Ordóñez, tanmateix, els qui es van desmarcar de la posició dels seus companys. El primer, tot assenyalant el vincle de *Maror* amb les preocupacions de l'autor, va afirmar:

Hi ha una línia, però, particularment interessant en la mesura que s'insereix en el corrent estètic general d'investigació dramàtica i reflexió sobre el mateix fet teatral. És aquell joc entre ficció i realitat que connecta *Maror* amb *El verí del teatre* (Poliorama 1993).⁹²

El segon, i al marge que assumís l'opinió dels qui consideraven que s'hauria d'haver muntat *La caverna*, no va qüestionar que Sirera hagués escrit una comèdia policíaca «que comença com un pastitx del gènere i acaba sent una mecànica paròdica de si mateixa», però si la seva factura:

Sigui com sigui, la gràcia inicial de l'assumpte dóna pas a una molesta i múltiple sensació de talent desa-

profitat per excés d'artifici. Breu: *Maror* és una de les comèdies més ben vestides, però més mal habitades que he vist últimament.⁹³

Paradoxes de la vida! Ens podem demanar si el 2012 s'hauria donat la mateixa unanimitat de recriminació de la crítica sobre la presència d'un text *comercial* català o estranger en un teatre públic. Fos com fos, Sirera va obtenir una recompensa afegida gràcies a *Maror*. Arran de l'estrena a Barcelona el 1996, i com a reconeixement també a la seva trajectòria com a dramaturg, la Generalitat de Catalunya li va concedir el Premi Nacional de Teatre el 1997.

EXPECTACIÓ I DESCONCERT ENFRONT DEL NOU MIL·LENI

Després de *Maror*, redactada el 1994,⁹⁴ Rodolf Sirera va escriure vuit obres llargues.⁹⁵ Fins al 1999, però, no va donar a conèixer cap obra nova, quan va publicar *Punt de fuga*.⁹⁶ Aquesta i *Silenci de negra*, escrita amb el seu germà el 2000,⁹⁷ van obtenir en ser publicades un mínim ressò en els suplementes literaris d'*El País* i *El Periódico*.⁹⁸ Un incís, *Silenci de negra* va formar part també d'un petit cicle de lectura d'obres contemporànies que va programar Josep M. Benet i Jornet a la

93. Marcos Ordóñez: «'Comedy Tonight!'», *Avui*, 12-02-1996, p. B4.

94. Aquell mateix any, en el marc del II Cicle *Paraula d'autor* del Festival de Sitges, es va fer la lectura de *La ciutat perduda*, que havia estat guardonada amb el Premi Born de Teatre 1993. L'obra forma part de la trilogia de les ciutats escrita amb el seu germà, constituïda també per *Cavalls de mar* i *La partida* (1989).

95. *Tot travessant el desert. L'autor com a adaptador. Quatre casos*. Lleida: Punctum & MOIET (Documenta Teatral, 3), 2011, p. 13. La relació la formen: *Punt de fuga* (1999); *Silenci de negra* (2000), primera part de la trilogia «Europa en guerra» i Premi de Teatre (2001) dels premis de la crítica de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; *La mirada de l'alquimista* (2000), premi de la crítica dels escriptors valencians 2001; *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia* (2003); *Raccord* (2004); *Benedicat* (2005), segona part de la trilogia «Europa en guerra». Té inèdites dues peces enllestides el 2012: una comèdia, *Trio*, i un vodevil, *Autonòmics*. D'altra banda, va realitzar amb el seu germà una nova versió, monolingüe, traduïda i revisada de *La partida* (2003).

96. *Punt de fuga*, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 171), 1999.

97. *Silenci de negra*, València: Tres i Quatre (Teatre, 47), 2000.

98. Sobre *Punt de fuga*, vegeu la ressenya de Francesc Foguet i Boreu, «Ficcions paral·leles», *Avui Cultura*, (10-2-2000, p. 16); sobre *Silenci de negra*, vegeu les de Miquel M. Gibert, «Cursa de fons», *El Periódico* (98, 26-05-2000, p. 11), i Francesc Foguet i Boreu, «Herois i mentides», *Avui Cultura* (24-05-2001, p. 14).

90. Gonzalo Pérez de Olaguer: «En busca del asesino», *El Periódico*, 02-02-1996, p. 56.

91. Joan-Anton Benach: «Buena *Maror*, fuera de lugar», *La Vanguardia*, 29-01-1996, p. 37.

92. Francesc Massip: «Una tempesta en un got d'aigua», *Avui*, 30-01-1996, p. B6.

seu barcelonina de la SGAE, els primers dies de febrer del 2004. A més del text dels germans Sirera, es va fer la lectura d'obres d'Anais Schaff i Juan Mayorga.⁹⁹

Raccord (2005)

De *Maror* ençà només s'han representat dos dels nous textos *llargs* i en situacions i contextos molt distints. En primer lloc, *Raccord*, que s'inscriu dins el T-6, el programa de promoció de l'escriptura dramàtica del TNC i, segonament, una peça escrita amb el seu germà, *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*,¹⁰⁰ representada per Assaig, grup de teatre de la Universitat de València, el 08-12-2006 a la Sala Matilde Salvador de la UVEG.

Raccord (2005) no va ser, però, l'únic text de Sirera que es va oferir a Barcelona, perquè un any més tard, en el marc de l'operació «L'alternativa dels 70», es va representar un nou muntatge d'*El verí del teatre* que es va convertir, paradoxes de la vida de nou, en l'èxit de la proposta de recuperació o toc d'atenció sobre els dramaturgs supervivents de la seva generació. Un i altre muntatge, però, van obtenir una distinta i contrastada qualificació crítica, condicionada no tant per la qualitat dels textos, que no va ser discutida, sinó per la direcció artística de sengles espectacles. Un cop més, l'experimentació formal rebia en el cas de *Raccord* un tractament semblant al fiasco que va significar el muntatge de *Cavalls de mar*.

Com he anotat més amunt, la proposta de *Raccord*¹⁰¹ s'inscrivía dins el programa de potenciació de la dramaturgia catalana contemporània que inicialment acollia autors veterans amb altres de més joves que es donaven a conèixer per primer cop. La plataforma ha aplegat fins avui obres i autors com *El mètode Gronhølm*, de Jordi Galceran; *Lluny de Nuuk*, de Pere Riera, o *Una història catalana*, de Jordi Casanovas, per

esmentar tres casos concrets en què l'experiència va reeixir des del punt de vista artístic i de la recepció de crítica i públic. En el cas de *Raccord*, el muntatge va fer fallida. Aquest cop, però, la crítica de manera quasi unànime va qüestionar la direcció de Carme Portaceli. Vegeu-ne un parell de mostres:

La muy fría acogida que tuvo el estreno del espectáculo fue la lógica consecuencia de la traumática cirugía que *Raccord* sufrió a lo largo de su montaje. Por mi parte, decepcionado, me apresuré a cumplir con mi aplazado compromiso de lectura del texto (Proa 2005) y puedo certificar que ella resulta mucho más gratificante que esta puesta en escena del TNC. [...] No se entiende, en modo alguno, para qué ha servido en este caso el espíritu del Proyecto T-6, basado en una franca camaradería manufacturera entre todos los responsables del montaje. Sólo cabe deducir que el propio Sirera habrá sido cómplice del concupiscente galimatías en el que se ha enfangado *Raccord*. Y es una lástima porque Portaceli logra uno de sus mejores trabajos como directora de intérpretes [...].¹⁰²

Carme Portaceli es queda amb aquests primers minuts i opta per fer de *Raccord* un producte d'estilisme teatral, rebaixant el potencial del text. L'aclaparadora elegància visual de l'escenografia d'Anna Alcubierre i la il·luminació de Joaquín Guirado estan més en consonància amb una exposició del CCCB que amb la bellesa dramàtica del text de Sirera. Només queda sumar-hi la inevitable estilització amb firma de Marta Carrasco per manufacturar un muntatge d'incomprensible distància estètica i frigidesa dramàtica.¹⁰³

Tornem-hi. La manca de confiança de la direcció escènica en les possibilitats del text, un dels més brillants de la trajectòria de Sirera, va conduir a una manipulació sense contemplacions que va convertir *Raccord* en una obra difícil de reconèixer per part del lector/espectador. Curiosament o no, aquest fet no va impedir que alguns crítics, Benach, Pérez

99. Marta Monedero: «La SGAE impulsa un certamen que recolza les noves dramaturgies. Benet i Jornet programa un cicle de lectura d'obres contemporànies», *Avui*, 29-1-2004, p. 45.

100. Vegeu la ressenya d'aquesta obra i de *Benedicat* a càrrec de Ramon Rosselló: «Els temps de la vida i els temps del relat», *Caràcters*, 39, abril 2007, p. 44.

101. Vegeu el pròleg de Ramon X. Rosselló: «Sobre el temps i el mar», dins Manuel Veiga, *16.000 pessetes*. Rodolf Sirera, *Raccord*. Barcelona: Proa, 2005, pp. 7-14. L'obra de Sirera va ser guardonada amb el premi de la crítica dels escriptors valencians 2006 i amb el premi Max a la millor obra dramàtica escrita en català el 2006.

102. Joan-Anton Benach: «Concupiscente galimatías», *La Vanguardia*, 15-04-2005, p. 61.

103. Juan Carlos Olivares: «Un ciclorama perfecte», *Avui*, 15-04-2005, p. 52.



de Olaguer¹⁰⁴ o Barrena valoressin positivament el treball dels intèrprets. Més encara, la crítica d'*El País*, que no va qüestionar el treball de Portaceli, va anotar:

La cuidada puesta en escena de Carme Portaceli desvela la playa al tiempo que el espectador la va reconstruyendo, partiendo de la magnífica escenografía de Anna Alcubierre, que pasa del escenario desnudo al sorprendente descubrimiento de todos los elementos del espacio, el agua y la arena, entre los que median unas vías por las que se desplazan los intérpretes y otros elementos escenográficos emulando los *travellings* cinematográficos que ligan con el título. Ajustada y convincente

104. Gonzalo Pérez de Olaguer: «Inesperada decepció», *El Periódico*, 22-04-2005, p. 96.

es también la interpretación de los dos actores y las dos actrices del reparto [...].¹⁰⁵

Finalment, a diferència dels seus col·legues, Pep Martorell hi va veure uns problemes en el text que, al seu parer, es van agreujar amb les característiques del muntatge:

Sirera ha construït una carcassa enreessada, conduïda cap a una excessiva fragmentació i esqueixada encara més en la proposta artística, Del puzzle impossible en reïxen algunes seqüències —sobretot les dialogades— que, singularitzades, són com oasis thekhovians. Només flaixos, però, en una posada en escena que, en comptes

105. Begoña Barrena: «Las trampas de la fragmentación», *El País*, 01-05-2005, 41. Vegeu també la ressenya de Pere Riera, «Raccord, Rodolf Sirera», a *Pausa*, 22, novembre 2005, pp. 105-108.

d'imprimir-hi una coherència estètica, en toca més que no en ballen [...].

D'aquí que assenyalés que

Carme Portaceli planteja un muntatge atractiu a la vista, plàsticament. [...] L'escenografia és una instal·lació, i els intèrprets són ballarins; d'una coreografia autista, però. El risc és en la conjunció de personatges per intèrpret, la qual cosa no és sinònim de diversitat de caracteritzacions, sinó d'uniformitat, segurament desitjada, perquè, tal com he apuntat, els personatges convergeixen en tipus. Tot plegat té una factura efectista, accentuada per aquesta dissociació d'interessos entre text i direcció. I els intèrprets naufraguen en un vaixell sense destí clar. [...] *Raccord*, aquesta genealogia d'atzars, ha pujat a l'escena si a joc de daus.¹⁰⁶

«L'alternativa dels 70», la ronda d'espectacles del repertori català contemporani que va organitzar la COSACA (Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya) entre finals de desembre del 2005 i la primavera de 2006, va servir per a reunir per última vegada una sèrie d'autors de l'anomenada

106. Pep Martorell: «A joc de daus», *El Punt*, 16-04-2005, p. 50. Paral·lelament, mitjançant la plataforma Atrapalo, arran de les representacions a València he pogut recuperar l'opinió a la xarxa d'un nombre de quinze espectadors que van comprar les entrades a través d'aquesta entitat. La mitjana de valoració de l'espectacle és de 7,2, prou alta si atenem les consideracions expressades per la crítica, i amb matisos que recullen algunes de les impressions de la crítica i que van del «es cierto que un poco complicada la transición entre personajes e historias» (Beider) a «l'obra em va agradar molt, el muntatge i l'escenografia són molt moderns i originals, però fa falta un boli i unes fulles per a enterar-me realment de tot, si et descuides un segon ja perds la història, molt recomanable i el preu fantàstic, lo millor el paper de l'avi!» (Marta), passant per a qui li ha agradat tot (interpretació, direcció i muntatge) i afegeix: «els problemes que planteja són molt reals i afecten, directament o indirectament, l'espectador. La guerra, la llibertat, la repressió, l'amor, el sexe, la infidelitat, etc., són reflectits amb molta sensibilitat i deixa entreveure el compromís de l'autor, Sirera, amb totes les llibertats. Com deia Fuster, "totes les llibertats són solidàries"» (Jaume). O la de Josep-Vicent, que l'ha puntuat amb un 6: «Primer cal felicitar J. V. Martínez Luciano per programar un Sirera que ja tocava. M'ha decepcionat una mica el resultat, però l'he trobada com a espectador massa òbvia, massa monòtona escenogràficament i amb una falta d'acció en algunes escenes (p. ex. la lectura de les cartes). La interpretació bona: a destacar Artur Trías un policia feixista excel·lent i el monòleg final de la jove actriu (ix a la sèrie de TV3 *Ventdelplà*). Es deixa veure bé i no arriba a hora i mitja de representació». Vegeu: http://www.atrapalo.com/opiniones/entradas/raccord_6432_p6.html (última consulta a la xarxa 22-8-2012).

generació dels premis. Es van programar una sèrie d'activitats: lectures dramatitzades, taules, seminaris, les segones jornades de debat sobre el repertori teatral, publicacions —*Magnus*, de Jordi Teixidor, i *Al fil de la mar*, de Ramon Gomis; *El ball dels llenguados*, de Manuel Molins, i *El parc de la senyora Kar-sunkel*, de Jaume Melendres—, números de les revistes *Pausa* (23) i *La Cosa* (27).

El plat fort van ser, però, els cinc muntatges seleccionats: *Magnus*, que va dirigir Oriol Broggi; *Un baül groc per a Nofre Taylor*, d'Alexandre Ballester, dirigit per Iñaki Graz; *Els viatgers de l'absenta*, de Manuel Molins, que va dirigir Frederic Roda Fàbregas; *Al fil de la mar*, que va dirigir Manuela Lorente, i *El verí del teatre*, que va dirigir Agathe Alexis. Dos dels textos ja havien estat estrenats i representats, els de Ballester i Sirera, i tres eren d'estrena absoluta, els de Teixidor, Molins i Gomis.

Malgrat les energies que s'hi van esmerçar i les complicitats que van convenir en l'operació de reivindicació escènica dels autors dels seixanta/setanta, l'operació realment no va funcionar. La sensació de fracàs, que va ser recollida per alguns professionals que van participar en l'organització d'una taula rodona sobre el tema,¹⁰⁷ es va posar ja de manifest amb motiu del muntatge de l'obra de Ballester:

En fi, al marge del que suposa per a l'autor un muntatge tan erroni, el desastre té altres conseqüències, algunes de les quals ja temíem des d'aquestes mateixes pàgines. L'operació «L'alternativa dels 70» és un esforç carregat de bones intencions, però també és una mena de judici injust en si mateix (sempre cal que hi hagi el que se'n diu imparcialitat i garanties processals, no?) que, m'hi jugo la barretina, servirà perquè més d'un ho aprofiti per mostrar-nos la seva falta d'ètica i el seu arribisme per dir que els pesats de sempre —llegiu-hi un servidor de vos-tès— es queixaven sense cap mena de raó, ja que alguns dels autors suposadament marginats pels grans teatres públics senzillament no valien la pena... Naturalment, això és fals. Però continuem, continuem...¹⁰⁸

107. Pere Riera: «L'alternativa dels setanta, història d'un fracàs?», *Pausa*, 24, juliol 2006, pp. 107-116.

108. Jordi Coca: «L'enterrament de Nofre Taylor», *Serra d'Or*, 557, març 2006, pp. 45-47.

El verí del teatre (2006)

Els «autors recuperats en vida» (Marta Porter, *Avui*, 03-12-2005), els «autors maleïts dels setanta» (Bordes, *El Punt*, 03-12-2005), no van sortir ben servits ni ben parats de l'experiència, llevat d'un, Rodolf Sirera amb *El verí del teatre*, la seva obra —fetitxe—, es va presentar el 15-12-2006 a l'Espai Escènic Joan Brossa, amb Muntsa Alcañiz i Manel Dueso com a intèrprets, en un nou muntatge que va ser molt ben rebut per la crítica i el públic. Aquest cop la unanimitat de la crítica va ser absoluta. La posada en escena d'Agathe Alexis, «una de les que més m'han agradat de totes les que s'han fet de l'obra,» segons el mateix autor, va ser absoluta. Vet aquí el comentari de Jordi Bordes:

L'Espai Brossa està de celebració perquè, a més d'aconseguir —per ara— la producció [era la quarta] més rodona acaben d'estrenar unes còmodes butaques. [...] La interpretació de Manel Dueso i de Muntsa Alcañiz és cristal·lina.¹⁰⁹

O la de Benach:

Si todos los materiales seleccionados para su exhumación tuvieran la entidad de *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera, otro gallo le cantara —potente, airoso, desafiante— al ciclo *L'alternativa dels 70* iniciado en diciembre. [...] A Sirera le gusta la visión que la directora francesa tiene de su obra. [...], el público se le entregó, emocionado y sin reservas. [...] El espectáculo dura muy poco más de una hora y, además, el local estrena butacas. O sea, que la función pasa como un soplo. Un soplo de excelente teatro.¹¹⁰

I la de Núria Sàbat a *El Periódico*:

Amb l'ajuda d'uns mínims elements escenogràfics i de la seva precisa i intel·ligent mà, la directora francesa aconsegueix crear una atmosfera intimista, i a poc a poc claustrofòbica, que no arriba a ser mai asfixiant, on pesa

una velada amenaça sàviament dosificada que contribueix a alliberar tot el magnetisme d'un modèlic i oxigenat *verí del teatre*.¹¹¹

La crítica de Massip, cenyida a la interpretació, va elogiar igualment el muntatge d'Alexis.¹¹² Barrena va ser l'única a fer alguna objecció a la interpretació, concretament a la de Dueso, «demasiado artificioso, con ese deje afrancesado que gasta y con el que remata cada frase». ¹¹³ En compensació, va valorar alguns encerts de la directora:

El juego de Alexis culmina con otra pequeña pirueta, pues aunque De Beaumont se exprese en masculino, no deja de ser una mujer que acaba por mostrarnos, entre otros atributos, su larga melena. Alexis nos muestra el origen de toda seducción y toda excitación para diluir una vez más los límites entre lo mental y lo físico.

REFLEXIÓ FINAL EN DOS TEMPS I UNA CODA

Primer temps

Quin balanç es pot fer de la recepció a Catalunya, i concretament a Barcelona, dels quaranta-nou textos escrits publicats i/o representats fins ara per Rodolf Sirera, sol o en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís?¹¹⁴ En l'àmbit de l'edició, vint-i-dos dels quaranta-un llibres s'han publicat a Barcelona —vint a Edicions 62 i un a Lumen—, en una proporció que ajuda a comprendre l'evolució de la incidència de la seva producció dramàtica a Catalunya: deu volums en els anys setanta; set en els vuitanta, quatre en els anys noranta i un en el nou segle, al marge de reedicions i reimpressions.

111. Núria Sàbat: «Disputa modèlica i magnètica», *El Periódico, En cartell*, 24/25/26-02-2006, p. 23.

112. Francesc Massip: «Monstres de la raó», *Avui*, 22-02-2006, p. 43.

113. «Apurar los límites», *El País*, 08-03-2006, p. 51. L'obra va ser guardonada amb el Premi Max 2007 a la millor obra de teatre escrita en català o valencià.

114. Sobre la realitat de la recepció de la dramaturgia valenciana a Catalunya, vegeu Francesc Massip: «Trencar els ous dins la panera o la difícil recepció del teatre valencià a Catalunya», dins Ramon X. Rosselló (ed.): *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat de València. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya (col·lecció Teatro Siglo XX, 10), 2000, pp. 261-277.

109. Jordi Bordes: «Apassionant tesi de cicuta i elixirs teatrals», *El Punt*, 17-02-2006, p. 42.

110. Joan-Anton Benach: «Un soplo de exquisito teatro», *La Vanguardia*, 17-02-2006, p. 50.

El reconeixement a la renovació aportada pel teatre dels germans Sirera a la tradició dramàtica catalana va ser avalat en els inicis i d'una manera especial per Xavier Fàbregas, que es va convertir en el seu màxim valedor fins a la seva inesperada mort el 1985. Justament, coincidint amb el moment inicial de la revifalla de la malmesa literatura dramàtica, Rodolf Sirera va iniciar el seu treball com a guionista de televisió, la qual cosa li va restar lògicament temps per a dedicar-se exclusivament a l'escriptura dramàtica.

Si ens fixem en els textos representats, es pot apreciar, en primer lloc, que n'hi ha tres dels setanta que van ser motiu de més d'un muntatge: els tres cops que Oller va oferir el *Plany en la mort d'Enric Ribera* entre 1977 i 1978; les dues vegades que Joan Bas va fer el mateix amb *El brunzir de les abelles* (1978, 1991). *El verí del teatre* va néixer com un encàrrec televisiu (1978) i es va oferir en un escenari en català el 1993, tot partint d'una altra realització televisiva (1991), sense obviar el muntatge teatral en espanyol que va dirigir Emilio Hernández, interpretat per José María Rodero i Manuel Galiana, i que va inaugurar excepcionalment el XVIII Festival Internacional de Sitges de 1986. Amb un muntatge completament original, *El verí del teatre* va tornar a fer acte de presència el 2006 amb un ampli reconeixement de crítica i públic.

En segon lloc, cal esmentar cinc espectacles de cinc textos escrits en els anys vuitanta, ben diferenciats formalment, estructuralment i temàticament. Per començar, *Arnau* i *Bloody Mary Show*, representats entre 1983 i 1984 quan pròpiament encara no havia acabat la travessia del teatre de text, mentre que *La primera de la classe* (1988) es va estrenar quan el vent començava ja a bufar a favor de la represa del text en l'escena catalana. Dos dels textos més ambiciosos de Sirera, *Indian Summer* i *Cavalls de mar* van ser representats per l'empresa pública, el 1991 i 1992 respectivament, però no van acabar de convèncer globalment ni la crítica ni el públic. En tercer lloc, els anys noranta van oferir *Maror o Les regles del gènere* (1996), que va ser escrita com a resposta a la impossibilitat de representar *La caverna*, va obtenir probablement la millor acollida del públic d'un teatre públic d'una obra de Sirera a Barcelona, encara que la crítica en va minimitzar el valor textual. Finalment, l'estrena de *Raccord* (2005), segons una controvertida direcció de Carme Portaceli, va fer aflorar el

debat ja exposat altres cops —*Cavalls de mar*, especialment— a propòsit de l'ús o abús de recursos d'índole cinematogràfica en la seva obra.

No ha estat un camí plaent el de Sirera per l'escena barcelonina, però ha estat de molt l'autor de la seva generació, llevat de Benet, més representat, encara que només s'hagin vist deu dels quaranta-nou textos coneguts públicament fins avui. Les dificultats de ser representat de manera regular no han impedit, en qualsevol cas, ni el màxim reconeixement institucional, el Premi Nacional de Teatre 1997, ni els diversos premis de la crítica de *Serra d'Or*, ni que alguns dels seus textos hagin estat ressenyats en alguns dels suplementes literaris de la premsa catalana. O que, malgrat el caràcter discontinu de la seva recepció escènica, un dramaturg més jove que ell, Jordi Galceran, se'n senti hereu, tot reconeixent que *El verí del teatre*, amb *Sleuth*, d'Anthony Shaffer,

tenen tot el que jo intento quan escric teatre: tensió, simplicitat, sorpreses, emoció, sentit de l'humor... En definitiva, una bona història, un bon conflicte amb personatges, per dir-ho clar d'un cop i no marejar més la perdiu, que es comporten com si fossin una obra de David Mamet.¹¹⁵

Encara més, *El verí del teatre* ha tornat a ser actualitzat enguany en ser incorporat, d'una banda, a VISAT com un dels seus textos més traduïts,¹¹⁶ i de l'altra, pel fet de ser una lectura de referència de l'ensenyament secundari.¹¹⁷

Segon temps

De 2006 ençà,¹¹⁸ i sense referir-me al seu treball com a adaptador, el teatre de Rodolf Sirera, incloent-hi l'escrit amb

115. Jordi Galceran: «Tradició», *Pausa*, 21, juny 2005, p. 74.

116. John London: *El verí del teatre*, vegeu: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/97/177/0/0/rodolf-sirera>.

117. Vegeu *L'assassinat del doctor Moraleda* i *El verí del teatre*. Estudi preliminar i propostes de treball a cura de Ramon X. Rosselló. Barcelona: Edicions 62 (Educació 62, 41), amb quatre edicions, 2009, 2010, 2011 i 2012.

118. El 2007 Ordóñez va situar *Plany en la mort d'Enric Ribera* en el *top ten* del teatre català. Les altres peces eren: *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà; *L'hèroe*, de Santiago Rusiñol; *Galatea*, de Josep M. de Sagarra; *El sarau*, de Joan Brossa; *Operació Ubú*, d'Albert Boadella; *Desig*, de Josep M. Benet i Jornet; *Excuses!*, de Jordi Sánchez; *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran, i

el seu germà, no ha tornat a ser representat per cap companyia pública ni privada a Barcelona. Tanmateix, el seu destí no és gaire diferent del dels seus companys de generació, alguns dels quals, morts en els últims anys, han sofert una fortuna molt menor de l'assolida per Rodolf Sirera fins ara. Repassem la llista dels dramaturgs desapareguts: Joan Soler Antich (2007), Baltasar Porcel (2009), Jaume Melendres (2009), Alexandre Ballester (2011), Jordi Teixidor (2011), noms que s'afegeixen a les desaparicions precedents de Xavier Romeu (1983), Alfred Badia (1994), Joaquim Vilà i Folch (1997), Carles Reig (2001) o Terenci Moix (2003).

D'aquells «autors de teatre català: testimoni d'una marginació», que van ser entrevistats per Antoni Bartomeus en el llibre publicat el 1976, resten Albert Boadella (1943), avui instal·lat a Madrid; Josep M. Muñoz Pujol (1924), dedicat especialment en els últims anys a la narrativa;¹¹⁹ Ramon Gomis (1946), lliurat bàsicament a la investigació biomèdica; Xesc Barceló (1943), en qüestions de guionatge televisiu; Jordi Bordes (1943), en quefers crítics i narratius; Jordi Bergeño (1944), de qui desconec la seva situació actual; Joan Abellan (1946), aparentment retirat, i Josep M. Benet i Jornet i els germans Josep Lluís i Rodolf Sirera. Una llista, per cert, en què aleshores no apareixia Manuel Molins, un dels autors més actius en els últims anys.¹²⁰ De Gomis, enguany s'ha estrenat *Espiadimonis*,¹²¹ un modest muntatge finançat pel CAER, de Reus, i representat durant dues setmanes al Teatre Lliure de Gràcia.

La situació de bandejament de l'escena que afecta aquesta promoció d'autors també s'ha projectat sobre la dels autors que van venir immediatament al darrere: la de Miquel M. Gibert, decantat cap a la narrativa; Toni Cabré,¹²²

Barcelona, mapa d'ombres, de Lluïsa Cunillé. Vegeu *El País*, «Babelia», 828 (06-10-2007, p. 34).

119. Ha publicat, però, *Tots els camins duen al llit de Venus*. València: Tres i Quatre (Teatre, 65), 2010.

120. Se li va dedicar un simposi de caràcter internacional. Vegeu Francesc Foguet i Biel Sansano (eds.): *Teatre, passions (i altres insolències): lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat de València (Teatro Siglo XXI. Crítica; 16), 2008.

121. Tarragona: Arola Editors (Textos del CAER, 16), 2011.

122. *Teoria de catàstrofes*, que va ser publicada per Pagès editors el 2004, es va estrenar al Teatre Gaudí de Barcelona el 20-05-2011 en un muntatge dirigit per Moisès Maicas.

que continua escrivint i estrenant de tant en tant, o Joan Cavallé. El darrer, desaparegut també del combat durant un llarg període, ha reprès la seva activitat com a dramaturg amb *Peus descalços sota la lluna d'agost*,¹²³ Premi 14 d'Abril del Memorial Democràtic (2009) i Premi Crítica Serra d'Or. Dirigit per Ramon Simó, el text es va estrenar a Tarragona, sense que posteriorment s'hagi representat arreu més. Uns autors maleïts o sacrificats que han vist com, exactament igual que els seus predecessors dels seixanta/setanta, les fornades aparegudes dels noranta ençà han obtingut una millor acollida inicial de la crítica, i potser unes possibilitats més grans de ser representats amb regularitat, si més no, alguns d'ells. Una generació sobre la qual Rodolf Sirera ha parlat en els termes següents:

Una part molt important d'aquests nous autors uneixen la seua escriptura, com passava en l'època del teatre independent, a un grup (com a autors, directors, actors), la qual cosa comporta una important revitalització dels col·lectius teatrals, i aquesta dramaturgia, nova o renovada, acaba tenint una presència als escenaris major i més constant que la dels autors més grans. O dit d'una altra manera: els autors de la meua generació ja no són gairebé mai muntats per aquests grups emergents o les noves companyies privades. Possiblement, perquè no interessen (*no interessem*) suficientment a un públic per a resultar rendibles (que, en el cas dels teatres públics, equival a no *assegurar* un mínim percentatge d'ocupació de les sales). Amb la qual cosa, aquests autors es queden (*ens quedem*) majoritàriament fora dels circuits. Però no solament perquè no estrenen, sinó també perquè no escriuen, o escriuen poc, o més senzillament s'enfronten a grans problemes a l'hora d'escriure. També, és clar, hi compten altres factors —el lingüístic, el geogràfic, el polític— que, en el fons, no són sinó cares de la mateixa moneda.¹²⁴

123. Tarragona: Arola Editors (Textos a Part. Teatre Contemporani, 58), 2009. Ha publicat també *Oller davant un boc de cervesa*. Valls: Cossetània Edicions (La Gent del Llamp, 68), 2012.

124. *Tot travessant el desert. L'autor com a adaptador. Quatre casos, op. cit.*, p. 11.

Fa poc, amb el seu germà, s'ha tornat a referir a aquesta situació en un article titulat «La dècada prodigiosa a la Ciutat Maragda», en relació amb el País Valencià:

I nosaltres? Els qui signem aquest article continuarem, amb més o menys entusiasme, participant en la vida teatral valenciana —quina altra cosa podríem fer sinó?— Continuarem escrivint un teatre que, amb molta sort, podrem publicar; continuarem investigant sobre el llenguatge teatral i sobre la realitat que ens envolta, des del present sens dubte, perquè li fem cas a Mafalda i ens neguem a dir, com feia son pare, que el nostre temps era millor: aquest temps que estem vivim és *el nostre temps*, al capdavant. I, així mateix, el nostre teatre el reivindicuem com a *actual*. De forma semblant, continuarem sent crítics —esperem— amb nosaltres mateixos i amb els altres, però sense pretensions de saber-ho tot, d'haver-ho viscut tot, de ser molt millors que els qui just ara comencen la seua trajectòria professional. I és des d'aquesta implicació i des d'aquest apassionament, que confiem que s'haja llegit aquest paper. No som ni millors ni pitjors que ningú; si de cas, fa alguns anys que ens vam llevar les ulleres i podem veure l'autèntic color de la Ciutat Maragda valenciana, un color que, pel que fa al nostre teatre, no és precisament verd. Ni fa concebre gaires esperances.¹²⁵

Coda

Qui té por del teatre de Sirera? Qui té por d'un dramaturg que de Catalunya estant ha comptat amb el reconeixement de la crítica teatral i literària, del món de l'ensenyament mitjà i universitari, i del públic quan se l'ha respectat o se l'ha representat amb la màxima dignitat possible? Un autor que, no sense vacil·lacions, ha decidit no abandonar l'escriptura dramàtica, que espera que algun dia algun director il·lusionat li demani permís per representar *La caverna*, o qualsevol altra peça nova que hagi escrit o escrigui, i fins i tot, *El verí del teatre*, però que sigui, si pot ser, en un nou i descarat muntatge.

Fa cinc anys, en el marc de l'operació de «L'alternativa dels 70», vaig apuntar el següent:

«L'alternativa dels 70» és un gran què, però no n'hi ha prou. No ens enganyem. El gest sense precedents de les sales alternatives hauria de ser acollit i recollit pel conjunt de les plataformes i instàncies professionals catalanes. Absolutament per totes, però, i sense distinció. Pel teatre públic, per les empreses privades de mitjà o gran format, i per les sales alternatives, com en determinats casos ja han hagut de fer.¹²⁶

El debat encara és viu i obert. A qui li fa por avui representar el teatre de Rodolf Sirera? Qui té por de representar amb regularitat la nostra comuna tradició teatral tan rica i tan diversa?

125. *Estudis Escènics*, 38 (hivern 2011), pp. 186-187.

126. Enric Gallén: «Qui té por de la 'generació dels premis'?», *Pausa*, 23, març 2006, p. 15.



DRAMATÚRGIA I PERSONATGES DEL TEATRE DE RODOLF SIRERA. EXISTEIXEN NOVES CATEGORIES ANALÍTIQUES?

John London

[Goldsmiths College, Universitat de Londres]

PERSPECTIVES I PROBLEMES DE CLASSIFICACIÓ

Cal establir la meua perspectiva des de l'inici. A partir de l'any 1985, quan vaig començar a descobrir l'obra de Rodolf (i de Josep Lluís) Sirera, la meua admiració m'ha estimulat sobretot una actitud: la de voler divulgar una obra no prou coneguda dins l'Estat espanyol i totalment desconeguda al món angloparlant. Si he intentat analitzar aquesta obra ho he fet perquè volia comunicar uns aspectes de la complexitat i de la riquesa d'un treball mereixedor d'una projecció europea, si no internacional, i és així com he traduït dues obres seves (Sirera 2000b; Sirera 2012a), he promogut produccions d'*El verí del teatre* (1978) en anglès al Regne Unit (1988, 1992) i als Estats Units (2005) i he escrit presentacions generals del seu teatre per a un públic no especialista (London 1996; London 2012). Per consegüent, la meua perspectiva és la d'un traductor, un promotor i un observador de fora.

Aquesta aproximació al teatre de Rodolf Sirera implica un altre procediment: quan s'ha de vendre el producte, cal simplificar-lo per tal de posar-lo a l'abast de tothom dins poc temps o poques pàgines. Però l'interessant és que gairebé sempre és necessari simplificar l'obra de Rodolf Sirera quan es tracta de considerar la seva totalitat. Com es pot presentar la varietat estilística i temàtica d'aquest teatre sense classificar-lo? I quina classificació és adequada per a una obra tan extensa? Tenim sovint la impressió que cada peça seva per-

tany a una aventura dramàtica diferent. De fet, una declaració de l'autor sembla confirmar aquesta idea: «la meua obsessió és anar descobrint totes les possibilitats dels gèneres» (Prats & Sirera 1986: 12). Rodolf ha explicat que la «dispersió absolutament deliberada» de la seva obra ha estat el fruit del seu procés d'aprenentatge autodidàctic de l'ofici de dramaturg (Molins 1989: 19).

La solució per a analitzar aquesta *obsessió i dispersió* sol ser cronològica: tot seguint la cronologia de la vida de Rodolf Sirera i del seu context històric, podem interpretar el desenvolupament de l'autor i considerar-lo segons les seves diverses etapes. Així he descrit en anglès l'obra de l'autor (London 1996), i així ho va fer Rafael Pérez González (1998) en el llibre més seriós sobre Rodolf Sirera que s'ha publicat fins ara, ple de detalls importants i interpretacions originals.

Per descomptat que la definició estilística acompanya la cronologia de la creació. Així que és fàcil entendre la composició i la recepció de *La pau (retorna a Atenes)* (1970-1972), com *El retaule del flautista* (1970) de Jordi Teixidor, si ens adonem de la presència del teatre de Brecht i de la teoria brechtiana a l'Estat espanyol en aquesta època (Orduña 1988: 59-71, 79-90, 101-112, 145-160, 174-183). Dins les dues obres, la influència del dramaturg alemany es palesa en els títols de cada escena, el diàleg no literari, les cançons i el missatge didàctic. Sirera desenvolupà la tècnica brechtiana

en *L'assassinat del doctor Moraleda* (1978). Una aproximació semblant és possible quan es tracta d'obres com ara *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972) o *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), ja que les dues fan servir documents i, per tant, es poden relacionar amb el teatre document o el teatre documental d'autors com Peter Weiss i Rolf Hochhuth, que ja es coneixien en català o castellà (Orduña 1988: 133-135, 162-163, 183-185).

A vegades s'ha de descriure una trajectòria estilística més personal, tot mantenint certa coherència cronològica. L'anàlisi comparativa amb altres dramaturgs torna a semblar inevitable. Així, s'ha dit de *La desviació de la paràbola*, la primera trilogia dels germans Sirera —*El brunzir de les abelles* (1975), *El còlera dels déus* (1976) i *El capvespre del tròpic* (1977)—, que «pretén [...] dramatitzar una anàlisi històrica des de l'òptica marxista» (Pérez González 1998: 53). A la segona obra, que es podria descriure com a naturalista, destaca la influència de *L'enemic del poble* d'Ibsen. Una actitud més experimental es veu al teatre breu de Rodolf, on hi ha una tendència molt clara, segons Josep Lluís, «cuyo desarrollo podría ser calificado como *juego dramático*» (1998: 124). Són lògiques, per tant, les referències a Ionesco i Jarry (Sirera 1977: 11-13, 17). I quan la dictadura franquista sembla més distant, sorgeixen comèdies socials com *La primera de la classe* (1984), on certes obres de Woody Allen o Neil Simon semblen inspiradores, i *Funció de gala* (1985), que constitueix una comèdia d'intriga escrita en record i homenatge al teatre d'autors com Pedro Muñoz Seca i Enrique Jardiel Poncela. La presència autobiogràfica es desenvolupa a *Indian Summer* (1987).

Com es poden classificar els personatges segons aquesta cronologia? La idea de refinament ens pot ajudar: de la caricatura dels personatges obertament polítics de *La pau*, passant per les creacions purament experimentals, Rodolf arriba, als anys vuitanta i noranta del segle xx, a una complexitat psicològica inèdita a la seva obra. (Aquest desenvolupament el prepara per a les seves col·laboracions a la televisió.) Del compromís polític arriba al context social, on les emocions són més importants que el context històric.

Si estem d'acord amb aquestes classificacions hem d'admetre que ens duen a una conclusió lògica: Rodolf Sirera

ha estat tan polifacètic al llarg dels anys que cada època —es podria dir fins i tot cada obra— ha creat un altre autor. Es tracta, per això, d'un teatre de diversos autors: un autor de compromís polític, un humorista, i un dramaturg experimental, per citar unes descripcions possibles.

LA DRAMATÚRGIA: ENTRE LA HISTÒRIA I LA REBEL·LIÓ

La presència de la mateixa persona real com a autor de l'obra completa de Rodolf Sirera no ha de fer-nos buscar-hi una coherència dramaturgic que no existeix. Tanmateix, unes afirmacions de Rodolf poden suggerir camins per tornar a examinar el seu teatre amb una nova perspectiva. No proposo les frases següents com a descripcions definitives de la seva obra —la intenció mai no és el resultat—, sinó rutes possibles per destacar-ne l'originalitat:

El teatre que he fet dins d'un grup ha partit sempre del que en podríem dir els principis fonamentals d'una acció política dins de la cultura del País Valencià: no rebutjar totalment la tradició que tenim, sinó criticar-la a partir d'aquesta mateixa tradició, i, d'alguna manera, modificar-la des de dins. [...] Sempre he considerat el teatre com una arma política. [...] I s'ha de plantejar la realitat que està vivint la gent. (Bartomeus 1976: 104, 106)

A mi la tècnica em preocupa moltíssim. (Prats & Sirera 1986: 12)

Tengo un sentido bastante profundo de la Historia, lo que significa no sólo conocer el pasado, sino tratar de entender el presente y estar convencido de que un futuro mejor es posible. (Cabal 2009: 226-227)

Cal destacar els anys que separen aquestes declaracions. L'escriptor, que no rebutja «totalment la tradició que tenim», no ha complert trenta anys, mentre que l'historiador de l'última citació en té més de seixanta i és un guionista televisiu respectat. (I recordem aquí una altra constant, ja que Rodolf es va llicenciar en Història.)

Les paraules citades més amunt em semblen pertinents perquè comuniquen un respecte al passat, a la tradició i a la tècnica. Al mateix temps, la crítica i la voluntat de canviar les coses són elements essencials, ja es tracti de la situació



concreta del País Valencià (a la primera citació) o del «presente» en general (a la tercera citació). I la crítica implica també la crítica de la tradició estètica, no només política. La segona citació ens recorda que hi ha una eina fonamental per a aconseguir aquesta modificació: la tècnica. Per tant, tot meditant les ramificacions de treballar dins una tradició i «modificar-la des de dins» —una intenció que Rodolf ha expressat més d'una vegada (Monleón 1974: 61)—, podem reconsiderar la seva obra des d'una perspectiva estilística. Si tenim present aquesta actitud pel que fa a la tradició, veurem que tot el seu teatre és una exploració i un qüestionament de gèneres i idees existents. En cada obra tenim la impressió que Rodolf s'està demanant: què es pot fer al teatre?

És per això que cap obra de Rodolf segueix les línies d'una classificació rígida. *La pau* no és una obra purament brechtiana, per exemple, i en aquest context val la pena comparar-la amb *El retaule del flautista*. Mentre que l'obra de Tei-

xidor és divertida i conté cançons com la «*Gospel-song* de la Resistència Passiva» i la «*Song* dels Negociants», clarament paròdiques (Teixidor 1986: 16-19), l'humor de *La pau* és molt més punyent i els seus anacronismes li donen un to còmic i alhora polític. Penseu en la descripció de Trigeu a l'inici, que llegia «el diari en sa casa, quan va sentir a la ràdio», en la «cabina de telèfons» o en les sigles «WC» a la porta del «comú» (Sirera 1982b: 30, 71, 80). I considereu aquesta nota escrita per explicar la «Cançó de Ginecea i les aigüetes de la bona olor»:

Cal no oblidar que des de temps immemorial Grècia ha format part del la NATO. Això justifica la presència d'alguns barbarismes a la seua parla quotidiana, com ara és el cas del *oh yea*, de filiació típicament *cockney*, o la referència al *tea* (te, infusió típicament anglesa) del *five o'clock tea* de l'ambaixada britànica a Atenes. El *rock*, del

qual després es fa esment, és una forma musical anglosaxona molt evolucionada. (Nota del Traductor.) (Sirera 1982b: 85)

Aquestes referències ens comuniquen l'esperit satíric dels muntatges originals de l'obra. De fet, el to de *La pau* té poc a veure amb les històries i al·legories evidents de Brecht com *Mare Coratge i els seus fills*, *Galileo-Galilei* o, fins i tot, *Arturo Ui*.

A més a més, s'ha de destacar la mateixa mena de diferències a *L'assassinat del doctor Moraleda*. Josep Maria Benet i Jornet s'havia referit el 1978 a la tècnica brechtiana de l'obra i la possible influència de *Paolo Paoli* d'Arthur Adamov, tot assenyalant el «plaer de narrar» i l'«humorisme fred i contingut», de Rodolf (1978: 7-8). És que els títols de les escenes i els documents llegits no limiten l'obra a un brechtianisme rígid. Com crítics posteriors han subratllat, l'obra és sobretot un melodrama amb agents i confusions d'identitat: és un pastitx (Rosselló 2010: 175), amb referències paròdiques a Agatha Christie i Gaston Leroux (Leal 1997: 167). La penúltima escena —que inclou «la taca de sang» que s'estén per la camisa de Vasco i «els drings de la campana» (Sirera 1978a: 82-83)— n'és una il·lustració excel·lent. *El brunzir de les abelles* es basa estructuralment i temàticament en *Paolo Paoli* d'Adamov —aquí no hi ha cap dubte—, però una anàlisi detallada de les dues obres demostra que la peça valenciana integra la història dins la trama d'una manera molt més eficient i conté un diàleg amb un humor autèntic (Leal 1997: 169-174). No es tracta del maniqueisme simplista de l'obra d'Adamov.

Existeix, per tant, una obra dels germans Sirera que és naturalista de debò? Jo diria que no. Ibsen no és l'únic referent d'*El còlera dels déus*, ja que el personatge Amèlia constitueix un eco d'Emma Bovary, de Flaubert, un eco al qual ella al·ludeix quan diu de si mateixa «és una situació com massa..., com massa de novel·la» (Leal 1997: 166; Sirera 1979: 21). La segona trilogia dels germans Sirera, la *Trilogia de les ciutats*, s'allunya encara més del naturalisme i del realisme simplista, puix que juga constantment amb la cronologia i la manera de presentació. *El temps i els Conway* de J. B. Priestley —l'obra estrenada en castellà com *La herida del temps*— és un precedent simplificat de la metodologia utilitzada, però la

incorporació d'altres mitjans de comunicació complica l'estètica. A *Cavalls de mar* (1986), és el cinema el que implica certa tècnica cinematogràfica, escenes de pel·lícula i també una narració d'elements de la història de la indústria cinematogràfica a València. Hi apareix el mètode de *raccords* entre escenes, que serà una tècnica recurrent de Rodolf (Pérez González 1991: 34-37) abans de l'obra titulada *Raccord* (2004), que reconeix i expandeix el sentit d'aquesta paraula utilitzada dins el món del cinema. A *La ciutat perduda* (1993) són la ràdio i la novel·la —particularment la lectura radiofònica d'una novel·la— que ens fan pensar tant en la forma de l'obra com en el seu contingut sobre la postguerra espanyola.

És difícil també classificar el teatre dels germans Sirera com a teatre documental segons les normes acostumades del gènere (Forsyth & Megson 2009). Tot l'impacte d'*Homenatge a Florentí Montfort* rau en el fet que els documents —amb l'excepció d'uns versos de Tomàs Villarroja (Sirera 1983: 34)— no són reals. Només així els autors van poder burlar-se del valencianisme folklòric i, com va relatar Josep Lluís anys després, crear un públic que pensava que Florentí Montfort existia de debò (1978: 9). *Plany en la mort d'Enric Ribera* és semblant en aquest sentit: les referències a l'estrena de *Los intereses creados* el 15 d'octubre del 1936 i les citacions d'Ausiàs March o de Benavente són correctes, però l'actor Enric Ribera és una invenció biogràfica. Una anàlisi detallada de la forma innovadora de l'obra demostra fins a quin punt *Plany en la mort d'Enric Ribera* sobrepassa els models de teatre existents (Rosselló 2010). *Memòria general d'activitats* (1976) també juga amb documents falsos, ja que l'epígraf de l'obra (1978b: 15) és inventat i gairebé segurament una manera de referir-se a les idees de Diderot (Rosselló 2011: 161).

Puix que les obres més documentals de Rodolf i Josep Lluís tendeixen a barrejar la ficció amb la realitat, podem matisar el «sentido bastante profundo de la Historia» ja citat (Cabal 2009: 226). El rerefons importa, però es tracta d'escriure teatre, no llibres de recerca històrica, i no importa si els personatges no han existit històricament amb la condició que sigui encertada la interpretació política que estimulen. De la mateixa manera que *l'Artista desconegut* s'insereix en la història de l'art tot figurant-hi als moments importants del segle xx (Neidich & Pejic 1993), els germans Sirera —sota

la disfressa dels seus personatges— apareixen en la història política. És la vella resposta a l'acusació platònica: mitjançant la mentida pots transmetre la veritat.

S'ha d'aplicar aquest mètode també a la història personal, és a dir, l'autobiografia. La composició de l'obra col·lectiva *Memòria general d'activitats*, per exemple, es va realitzar a partir d'improvisacions enregistrades en un magnetòfon, amb les quals Rodolf va fixar-ne la dramaturgia, basada en els quatre membres d'El Rogle més involucrats en la història del grup. Però no hi va haver cap identificació exacta entre actor i personatge i no es pot etiquetar l'obra d'*autoficció* (Rosselló 2011: 141-159). Hem de recordar que l'obra és una al·legoria que s'ha d'interpretar, ja que l'acció té lloc a Bèlgica. D'una manera semblant, *Indian Summer* se serveix d'elements autobiogràfics, però acaben formant part d'un joc de metaficció i de temps diferents.

Després de *desclassificar* així el teatre dels germans Sirera —i se'n podrien citar més exemples—, és possible concloure que cap obra seva pertany a un gènere determinat. Si existeix un aspecte que uneix la dramaturgia de Rodolf, és la insatisfacció palpable amb els límits del teatre existent: que sigui brechtia, naturalista, històric, documental, autobiogràfic, o còmic. Per tant, tot el seu teatre és experimental. L'experimentalisme no es limita als anys setanta —a *Plany en la mort d'Enric Ribera* amb la seva estructura musical, a *Tres variacions sobre el joc del mirall* (1974) o al cabaret *Bloody Mary Show* (1979)—, sinó que comprèn els *Números de pallassos* (de 1986), mereixedors d'anàlisi (Pérez González 1998: 138-139), les tres trilogies que juguen amb el temps teatral i històricament i textos com *El príncep* (1984), que col·loca el Renaixement italià dins el mitjà operístic. Només hem d'intentar inserir una obra de Rodolf dins un gènere existent per veure que no hi cap i entendre la seva originalitat.

Una constant d'aquesta originalitat és el llenguatge. Des de les locucions col·loquials de *La pau* —«Merda!», «A nosaltres tant se'ns en fot la pau com la guerra» (Sirera 1982b: 64, 68)— fins als relats poètics i nostàlgics de *Raccord*, Rodolf es mostra conscient de com s'ha d'anar més enllà del llenguatge teatral existent en català. Si considerem les seves intervencions dins el panorama del teatre valencià contemporani i les dificultats a què ell mateix s'ha hagut d'enfrontar

(Sirera 2000a), les seves innovacions lingüístiques són encara més evidents. I aquest desenvolupament lingüístic constitueix un exemple d'una altra faceta de la dificultat de descriure la trajectòria personal de l'escriptor, perquè, com Ferran Carbó reconeix, Rodolf «en cap moment renuncia a elements anteriors [de la seva creació literària], sinó que constantment se'n serveix» (1993: 196).

LA COHERÈNCIA D'UN TEATRE DE PERSONATGES

On es troben els personatges del teatre de Rodolf Sirera dins aquest qüestionament inherent d'allò que es pot fer damunt l'escenari? Una altra vegada uns comentaris de Rodolf i del seu germà poden servir-nos de guia:

Jo tracte de fer un teatre de personatges, en el qual aquests tinguen una densitat [...]. Jo cerque personatges que puguen ser recordats. I la major part d'aquests no són fidels a una idea; l'han traïda. (Prats & Sirera 1986: 13)

Casi siempre empiezo —empezamos— por un personaje. El propio personaje, sus circunstancias, su posicionamiento, el marco espacio-temporal dentro del que se mueve, facilitan mucho la creación de la trama. Un buen personaje dramático debe ser, ante todo, intenso. Debe ser capaz de llegar a darse cuenta de sus contradicciones, aunque no siempre consiga actuar en consecuencia. Y debe producir empatía en el autor, si queremos que la produzca después en el público. (Cabal 2009: 231)

No nos gustan los personajes cínicos, sino que preferimos los equivocados, los débiles... los que son como la mayoría de nosotros. (Josep Lluís Sirera 2007: 254)

No és difícil veure aquests aspectes en molts personatges de les obres dels germans Sirera. La contradicció i la debilitat (de la segona i la tercera citacions) menen a la traïció (de la primera citació) quan apareixen en un ambient públic. Cal assenyalar que la traïció té una forma personal i també política. La traïció personal destaca sobretot dins les trames socials on l'amor, el sexe, l'amistat o la intimitat motiven gran part de l'acció. Així, a *Indian Summer*, ens demanem com a espectadors quina serà la reacció de Daniel davant les dues dones Maria Teresa i Aurora. En *La primera de la classe*, mal-



grat la presència de només dues dones a l'escenari, la traïció és més complicada, ja que Olga sembla estimar Jaume, però està casada amb Enric. I si Jaume era l'amant d'Anna, Olga conta a la seva amiga: «Saps que Jaume continua enamorat de tu?» (Sirera 1985: 51). Uns minuts després «els llavis de les dues dones es troben» i l'acció recomença quan ha passat mitja hora (Sirera 1985: 54). Al final sembla que Anna estigui convidant Enric per sortir. La traïció és al si de l'obra —defi-neix els personatges—, però com a fenomen és difícil definir.

Una manera de definir els personatges significatius de les obres històriques dels germans Sirera és precisar la seva traïció o la seva contradicció: la idea o, més aviat, l'ideal que han traït. Es tracta sovint d'una traïció política relacionada amb una traïció personal i, al final de l'obra, se n'expliquen les conseqüències. A *Silenci de negra* (2000), per exemple, la penúltima escena —la continuació de la mateixa situació d'altres precedents que tenen lloc el març de 1947— constitueix

una sèrie de revelacions sobre les traïcions durant la guerra i la postguerra: Alphonse diu que el compositor Philippe és «un traïdor en potència» (Sirera 2000c: 156), i revela que Hélène (la dona que Philippe estima) va col·laborar en la mort del fill de Philippe (el seu promès). «El temps dels idealistes ha passat», diu Alphonse a Philippe (Sirera 2000c: 162), i Philippe sembla posar-se d'acord un mes després: a l'última escena, Philippe convida a sopar un musicòleg que menysprea i que abans ha acusat Philippe de col·laboracionisme. Philippe espera que, si es comporta així, serà nomenat director del conservatori. Al final d'*El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia* (2003), no hi ha tanta intriga dins la traïció, però sentim un relat que confirma certa complexitat del protagonista: Brecht, «aquell home cínic», plora quan escolta una cançó cantada per Lotte Lenya. I una veu ens explica, d'una manera prou didàctica (i potser brechtiana): «Acceptar les nostres contradiccions és la millor manera que tenim, potser l'única, de comprendre els altres i comprendre'ns nosaltres mateixos» (Sirera 2006: 83-84). És una bona lliçó també per a entendre els personatges teatrals dels germans Sirera.

Nogensmenys, diversos personatges de Rodolf semblen, a primera vista, desconnectats de la intensitat i l'empatia volgudes per l'autor (Cabal 2009: 231). En obres com *Plany en la mort d'Enric Ribera o Homenatge a Florentí Montfort* tornem a observar la tècnica que tant el preocupa (Prats & Sirera 1986: 12), fins al punt de presenciar la deconstrucció del personatge. Els personatges de les obres més obertament experimentals de Rodolf consisteixen en fragments que semblen negar el conjunt psicològic d'una persona. Però ens equivoquem si pensem que la forma fragmentària trenca el lligam mimètic amb la realitat. La vida d'Enric Ribera és un article biogràfic al diari, les obres en què ha actuat, els seus records i les seves declaracions polítiques. És també la immaduresa afectiva, il·lustrada mitjançant les escenes amb la seva germana, com ha destacat Josep Lluís (1986: 36). La forma dramaturgic és aparentment dèbil, només perquè així encarna la debilitat moral, política i afectiva del personatge, un altre de «los débiles» tan estimats pels germans Sirera (Josep Lluís Sirera 2007: 254). De la mateixa manera que Florentí Montfort ha d'existir en una conferència biogràfica, el recital dels seus poemes i la interpretació d'una obra seva, perquè

viuen precisament així —amb prou intensitat i dins un context públic— els autors folklòrics que els germans Sirera volen parodiar. I quan els personatges som nosaltres, com passa en *Tres variacions sobre el joc del mirall* (Sirera 1977: 12-14), la contradicció i la traïció són òbvies, ja que hem contradit el nostre paper acostumat d'espectadors.

Aquesta consciència formal del que constitueix un personatge teatral no es limita a les obres clarament experimentals, sinó que ocorre també en les peces més obertament treballades i psicològicament tradicionals del dramaturg. En aquests casos, assistim a la construcció del personatge que és, alhora, la construcció del teatre, puix que l'essència del teatre, segons Rodolf, és fingir:

¿I quina cosa resulta més perversa en el teatre que el mateix fet del teatre, la ficció... l'acte de fingir davant l'espectador, ara i ací? [...] Fingir, mentir, viure. (Cit. a Gilabert 2011: 131)

S'hauria d'analitzar els personatges de Rodolf per veure com fingeixen i menteixen. En gairebé cada obra n'hi ha almenys un d'important amb aquesta característica que defineix l'acció i, per tant, revela la seva teatralitat. La ficció del teatre es recalca mitjançant personatges que inventen les seves ficcions. Però, ja que aquestes ficcions són convincents —almenys durant el temps necessari—, l'efecte no és de distanciar el teatre de la vida, sinó de revelar la ficció teatral dins la realitat fora del teatre.

Penseu en dues obres que funcionen, segons sembla, perquè els personatges tenen psicologies clarament definides. Si *El verí del teatre* funciona, és perquè acceptem el sadisme del marquès i la por de Gabriel. Però la teatralitat de l'obra rau en una mena de construcció conscient de personatges: el marquès imita un criat; Gabriel imita Sòcrates; el marquès fingeix ser el salvador de Gabriel quan és el seu botxí. Fins i tot es qüestiona la classe social des de la mateixa perspectiva. Tot és disfressa i ficció; com diu el marquès, tot explicant com es construeix un personatge: «Anava vestit de criat, doncs havia de ser un criat... Però el vestit és sempre una disfressa» (Sirera 1978a: 96). I ja que ens trobem al teatre (l'escenificació de la mort de Sòcrates), parlem d'actors: el marquès, un aficionat de teatre, és molt més convincent que Gabriel, l'actor profes-

sional. Per què? Perquè sap fingir i mentir molt millor. Així es manifesta la contradicció amb el seu paper oficial: no és criat, no és actor.

A *Raccord*, el realisme de les situacions i del diàleg podria donar-nos la impressió de personatges sòlids, ja definits. La nostàlgia topogràfica, el desengany amorós i la importància de la memòria dins l'obra tenen ecos txekhovians. (Cal rellegir moltes obres de Rodolf tot meditant la possible presència de Txèkhov.) Però el temps que passa ens recorda que cada personatge és una construcció. I no es tracta de definir el personatge segons la seva època, d'una manera naturalista. És, per consegüent, un error indicar massa explícitament les dates de l'acció (que, en el text són 1929, 1969 i 2003) o els lligams entre els personatges, com es va fer en el muntatge de l'obra al TNC el 2005 (Buffery 2007: 395-397). Un comentarista ha afirmat que les dates són intercanviables i que és una història que es repeteix (Riera 2005: 107-108). La simultaneïtat de certes escenes confirma aquesta interpretació. Tanmateix, aprenem més fets concrets sobre cada personatge durant l'acció: l'adulteri d'Enric (una altra mena de traïció), els interrogatoris de Roger, la biografia d'Una. Ja que Una és negra, el personatge al·ludeix també a la integració d'ètnies diferents dins la societat valenciana o catalana (Buffery 2009: 275-276). De fet, l'última escena, on Una conta la seva vida, desmenteix el que ha dit abans —«El meu pare no era anglès» (Sirera 2005: 163)— i revela la possibilitat que Roger hagi torturat la seva mare (Laura) durant el franquisme, ens recorda —en *Raccord*, una obra plena de records— que cada vida és una construcció. Una acotació acaba l'obra abans del fosc final: la imatge projectada de la mà d'Una en el moment en què encaixa la darrera peça del trencaclosques, que és la mateixa imatge del final de la primera escena. Així, sembla dir-nos, d'una manera tan artificial, es construeixen una història, un personatge, el teatre, la vida.

***Trio* (2012): una obra sobre la dramaturgia**

L'obra més recent de Rodolf és una proposta modesta des de molts punts de vista: només tres actors actuen en una escenografia que serà fàcil muntar. No hi ha efectes especials, i tampoc es planteja cap gran debat intel·lectual. Dos actors a l'atur —David i Òscar, el més gran— viuen junts, mentre que



l'ingredient per a crear més tensió es diu Micaela (Micky) que ve a compartir el pis amb ells i també té ambicions d'actriu.

La professió dels personatges dóna moltes oportunitats per a comentar sobre el món teatral. Hi ha referències a Ibsen, *La mort d'un viatjant*, d'Arthur Miller, i *L'hort dels cirerers*, l'obra de Txèkhov que Rodolf va traduir el 1984. Només un públic entès en assumptes teatrals riurà dels acudits sobre el Mètode i el teatre de la crueltat. En aquest sentit, l'obra demostra prou bé les limitacions d'un teatre sobre el teatre, potser destinat únicament a membres del gremi teatral. Però *Trio* és també altament personal i un resum de l'actitud artística actual de l'autor, ja que Rodolf es col·loca directament en l'acció com el referent dramàtic més important. Hi ha cita-

cions de *Raccord* (Sirera 2012b: 38; Sirera 2005: 128), una referència a Enric Ribera (Sirera 2012b: 39) i a l'autor —no anomenat mai— que «té seixanta-quatre anys» (Sirera 2012b: 40).

David i Òscar volen muntar *El verí del teatre*. Òscar s'ha enamorat del paper del marquès, i per això el cita dues vegades (Sirera 2012b: 16, 30; Sirera 1978a: 100-101). El problema és que l'autor no autoritza cap muntatge i, en canvi, els actors han quedat amb una nova obra seva, *La llavor*. David la troba molt fluixa:

No m'entra en el cap que l'autor, per dir-li d'alguna manera, haja fet una cagada tan gran. Justament amb una obra que tracta sobre dos actors i sobre el

teatre! Ja sé que no és un tema massa original, però és un tema que sempre funciona. No sé per què als espectadors els agraden tant les obres que tracten sobre el teatre, possiblement perquè això del teatre resulta cada dia més exòtic, pertany al passat, igual que els dinosaures. [...] És veritat el que dic, és fàcil fer comèdia amb el teatre, les obres de teatre que tracten sobre el teatre són obres d'hivernacle, el món exterior no les afecta, ni tampoc afecta els espectadors, és com quan al zoològic s'aturen davant la gàbia dels micos: fan tanta gràcia perquè s'assemblen a ells, però no són ells. El que no saben és que els micos pensen el mateix de nosaltres. (Sirera 2012b: 47)

Aquesta descripció de *La llavor* té molt en comú amb *Trio*. Hi observem l'automenyspreu i l'atzucac ja desfasat que és el teatre sobre el teatre. Tanmateix, es tracta també d'un comentari sobre una vida dedicada al teatre, en un món on el teatre sembla exòtic: David i Rodolf treballen a la televisió. A més a més, és una meditació sobre les ramificacions de l'esdeveniment teatral. A *Trio* Rodolf continua demanant-se què es pot fer damunt l'escenari i ho fa amb la pregunta: què es pot fer al teatre quan es tracta de què es pot fer al teatre? L'última frase aquí citada del discurs de David nega la manca d'interacció explicada en la frase anterior: si estem pensant —com els micos— que no som les persones que estem observant (i qui ens observen), sabem que ens assemblen a ells i, per consegüent, existeix un lligam vàlid entre l'espectador i el públic. És precisament el que hem analitzat més amunt tot parlant dels personatges de Rodolf: si ens adonem de la seva construcció i deconstrucció dins l'obra, entenem que aquest procediment existeix també a la vida. En el teatre de Rodolf Sirera el metateatre mai no és una reflexió purament teatral. El discurs d'*El verí del teatre* que Òscar repeteix comença amb una teoria pertinent en aquest context: «El teatre no ha de ser ficció, ni art, ni tècnica» (Sirera 2012b: 16, 30; Sirera 1978a: 100).

A part de la trama emocional del *ménage à trois* de *Trio*, hi ha dos elements principals que subratllen el lligam amb un món fora del teatre. El primer és el paper de la política. En el que sembla al·ludir a certes obres de Rodolf dels anys setanta, Òscar diu que *La llavor* és una «obra compromesa.

Apta per a una sala *off*. Hem de conscienciar les masses». Se senten crits actualíssims fora d'escena com «Banquers, a la presó», «Els polítics són els vostres còmplices» (Sirera 2012b: 49). Però, ja que han estat agafats per a un muntatge de *La llavor* al Centre Dramàtic, David i Òscar no poden signar un manifest públic contra el conseller «protestant per la política teatral»:

Òscar: [...] Nosaltres som...

David: ...apolítics... El teatre és cultura... I la cultura és...

Òscar: ...apolítica... Almenys, mentre ens seguís contractant l'administració... (Sirera 2012b: 64)

Els anys setanta han desaparegut, però el teatre de qualsevol dramaturgia sempre implica un compromís polític, actiu o passiu.

El segon element arriba al final de *Trio*, quan Micky deixa a l'apartament un carret de xiquet amb una criatura a dintre. Ella no sap de qui es la filla, David o Òscar, però l'abandona amb ells ja que ha d'anar a Madrid per fer de *cover* de la protagonista d'una comèdia. Mentrestant, David ha trobat l'autor d'*El verí del teatre* pel carrer: està «fins als collons de l'obra», però els donarà els drets de representar-la, perquè l'odia i diu «que som uns actors tan dolents que ens la carregarem definitivament i ja ningú li la tornarà a demanar mai de la vida» (Sirera 2012b: 68). Mentre Òscar parla per telèfon sobre el muntatge, David truca a l'assistència social per veure si pot fer-se càrrec de la xiqueta. Rodolf, sempre tan precís quan escriu acotacions, indica que, abans del fosc final, veiem el carret il·luminat, on plora la nena. Aquesta vegada el compromís és personal. ¿El verí del teatre ens provoca a abandonar la vida d'un ésser humà (la humanitat), com passa, d'una manera explícita, en *El verí del teatre*? ¿És l'art més important que la vida, encarnada aquí en els seus inicis?

Trio no és la millor obra de Rodolf, sinó una peça més que ultrapassa els gèneres: és teatre autobiogràfic, còmic, realista, metateatral, i polític. És una obra on l'autor critica i modifica la seva pròpia tradició des de dins. Ens mostra com els personatges construeixen la seva identitat a través del teatre i ens dona les claus per rellegir l'obra de l'autor i redefinir-la.

Per exemple, cal tornar a analitzar-la meditant la noció de la família, definida i bandejada a *Trio*. Després de tot, els fills són el futur. No és tan negatiu, potser, el final de l'obra. L'autor no pot fugir del verí del teatre encara que odie *El verí del teatre*. Serà la xiqueta el símbol de l'escriptor, que crida (plora) quan «ningú l'escolta» (Sirera 2012b: 71)? Indica la criatura un futur nou, una llavor, de debò, humana i artística? Si es tracta de la fecunditat de Rodolf Sirera, esperem que inaugure una nova fase de creativitat.

BIBLIOGRAFIA

- BARTOMEUS, Antoni (1976): *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona. Curial.
- BENET I JORNET, Josep M. (1978): «Pròleg informal», dins SIRERA, Rodolf (1978a): 7-11.
- BUFFERY, Helena (2007): «The 'Placing of Memory' in Contemporary Catalan Theatre», *Contemporary Theatre Review* 17.3, pp. 385-397.
- BUFFERY, Helena (2009): «Les altres catalanes: Language, Gender, and Otherness on the Contemporary Catalan Stage», *Catalan Review* 23, pp. 263-280.
- CABAL, Fermín (2009): *Dramaturgia española de hoy*. Madrid. Ediciones y Publicaciones Autor.
- CARBÓ, Ferran (1993): «Rodolf Sirera i la renovació del teatre valencià», *Caplletra* 14, pp. 189-209.
- FORSYTH, Alison & MEGSON, Chris (eds.) (2009): *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke. Palgrave Macmillan.
- GILBERT, Pau (2011): «Veneno sin antídoto para el Sócrates histórico y la tragedia barroca en *El verí del teatre* (*El veneno del teatro*) de Rodolf Sirera. (Una dosis extrema de sadismo para atajar los excesos de la ficción teatral)», *Estudios Clásicos*, 139, pp. 111-136.
- LEAL, Juli (1997): «El brunzir cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera», dins BENOIT, Claude, CARBÓ, Ferran, JIMÉNEZ, Dolors & SIMBOR, Vicent (eds.). *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX / Les Littératures catalane et française au XX^{ème} siècle: Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada: València, 15-18 abril 1997*. Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 163-174.
- LONDON, John (1996): «Josep Lluís & Rodolf Sirera», dins GEORGE, David & LONDON, John (eds.). *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*. Sheffield. The Anglo-Catalan Society, pp. 60-68.
- (2012): «Rodolf Sirera's Continuity (with)in History», *TheatreForum* 41, pp. 21-24.
- MOLINS, Manuel (1989): «Introducció: Rodolf Sirera: els territoris misteriosos», dins SIRERA, Rodolf (1989): 7-23.
- MONLEÓN, José (1974): «Entrevista con Rodolf Sirera sobre el teatro valenciano», *Primer Acto* 168, pp. 58-61.
- NEIDICH, Warren & PEJIC, Bojana (1993): *Unknown Artist*. Trad. Olaf Kühl & Ivan Vejvoda. Berlín. Edition Fricke & Schmid.
- ORDUÑA, Javier (1988): *El teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol fins el 1975*. Barcelona. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael del Rosario (1991): «Sobre la construcció textual de *Cavalls de mar* e *Indian Summer*», (*Pausa*.) 9-10, pp. 31-40.
- (1998): *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PRATS, Antoni & SIRERA, Rodolf (1986): «Rodolf Sirera parla de les seues obres dramàtiques», *L'Aiguadolç* 2, pp. 9-17.
- RIERA, Pere (2005): «Raccord. Rodolf Sirera», (*Pausa*.) 22, pp. 105-108.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2010): «De la recepció de models durant la dictadura franquista a *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* 15, pp. 157-178.
- (2011): «De la creació col·lectiva a la metateatralitat: *Memòria general d'activitats*, d'El Rogle», dins CARBÓ, Ferran, GREGORI SOLDEVILA, Carme, LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal, ROSSELLÓ, Ramon X. & SIMBOR ROIG, Vicent. *La literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 129-168.
- SIRERA, Josep Lluís (1978): «Pròleg: 'El Rogle', cap a un assaig d'interpretació», dins SIRERA, Rodolf (1978b): 5-12.
- (1986): «Els personatges femenins en el teatre de Rodolf Sirera», *L'Aiguadolç* 2, pp. 30-37.
- (1998): «El teatro breve de Rodolf Sirera: entre el juego y el escepticismo», *Art Teatral* 11, pp. 124-127.
- (2007): «Nuestra memoria y la de nuestros personajes», dins MONLEÓN, José & DIAGO, Nel (eds.). *Teatro, memoria e historia (Acción teatral de la Valldigna VII)*. València. Universitat de València, pp. 243-259.
- SIRERA, Rodolf (1977): *Tres variacions sobre el joc del mirall*. Barcelona. Edicions 62.
- (1978a): *L'assassinat del doctor Moraleta. El verí del teatre*. Barcelona. Edicions 62.
- / EL ROGLE (1978b): *Memòria general d'activitats*. Barcelona. Edicions 62.
- & Josep Lluís (1979): *El còlera dels déus*. València. Eliseu Climent.
- (1980): *Bloody Mary Show: suggeriments dramàtics per a un spectacle de cabaret*. Barcelona. Edicions 62.
- (1982a): *Plany en la mort d'Enric Ribera: assaig simfònic de documentació biogràfica*. Barcelona. Edicions 62.
- (1982^b): *La pau (retorna a Atenes)*. Barcelona. Edicions 62.
- & Josep Lluís (1983²): *Homenatge a Florentí Montfort*. Barcelona. Edicions 62.



- (1985): *La primera de la classe*. Barcelona. Edicions 62.
- (1989): *Indian Summer*. Alzira. Edicions Bromera.
- & Josep Lluís (1994): *La ciutat perduda*. València. Eliseu Climent.
- (2000a): «Algunes notes sobre l'ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià», dins ROSSELLÓ, Ramon X. (ed.). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València. Universitat de València, pp. 95-105.
- (2000b): *The Audition*. Trad. John London. Dins LONDON, John & GEORGE, David (eds.). *Modern Catalan Plays*. Londres. Methuen, pp. 73-103.
- & Josep Lluís (2000c): *Silenci de negra*. València. Eliseu Climent.
- (2005): *Raccord*. Dins VEIGA, Manuel & SIRERA, Rodolf. *16.000 pessetes. Raccord*. Barcelona. Teatre Nacional de Catalunya/Proa, pp. 89-165.
- & Josep Lluís (2006): *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*. València. Universitat de València.
- (2012a): *Continuity*. Trad. John London. Dins *TheatreForum* 41, pp. 25-44.
- (2012b): *Trio*. Inèdit.
- TEIXIDOR, Jordi (1986¹⁸): *El retaule del flautista*. Barcelona. Edicions 62.



RODOLF SIRERA, GUIONISTA

Enric Gomà
[Guionista]

Abans de res, vull aclarir que sóc un company de feina de Rodolf Sirera, no sóc un estudiós de la seva obra ni tampoc un il·lustre professor d'universitat, com són els ponents que m'han precedit. Conec Rodolf Sirera des de 1995, hem coincidit en moltes sèries de televisió, n'hem creades i escrites unes quantes junts, sovint amb la inestimable contribució de la guionista Gisela Pou. Durant més de deu anys, Sirera, Pou i jo mateix hem format un tercet que hem col·laborat estretament. Al llarg de tot aquest temps, he tingut el privilegi d'assistir, en la distància, però informat generosament pel mateix Sirera, al procés d'escriptura d'obres de teatre com *Punt de fuga*, *Silenci de negra* i *Benedicat*. Per a mi ha estat molt enriquidor i m'ha ajudat en els meus propis processos d'escriptura.

Sovint en el món de la cultura es desconeix en gran part el caràcter específic de l'autoria en l'audiovisual, que és bastant diferent de l'autoria en teatre o en altres gèneres literaris (perquè considera el guionatge —de ràdio, de cinema, de televisió— com un gènere més). En l'audiovisual, l'autoria és molt sovint col·lectiva: els guionistes, el director, el músic i, d'una manera o una altra, els actors.

En el cinema, l'autoria del guionista de vegades és clara en alguns noms consagrats, com serien Rafael Azcona (el millor guionista espanyol de tots els temps), Tonino Guerra (el mateix es pot dir en clau italiana) o Denis Potter (autor ro-

tund de les pel·lícules i sèries de televisió que va escriure, per damunt del director), mentre que en bona part en la televisió l'autoria és, gairebé sempre, menys acusada: es destaca més l'autoria col·lectiva, entre altres raons per desconeixement i mandra del periodisme cultural (si em permeten aquest dard) i també per l'ànsia de les productores i les cadenes de televisió per controlar i dominar el producte en exclusiva. Sobretot en països com els Estats Units o el Regne Unit, existeix la possibilitat, per al creador i escriptor principal d'una sèrie, de convertir-se en productor executiu, com seria Aaron Sorkin en el cas de *L'ala oest de la Casa Blanca* o *Studio 60*. No ha estat aquest el camí triat pel Rodolf Sirera. Tampoc la indústria espanyola li ha donat gaires facilitats en aquest sentit.

En els orígens de l'activitat teatral de Rodolf Sirera, durant els últims anys seixanta i els setanta, el teatre independent lluitava contra la dictadura de l'autor literari. En l'actualitat, l'audiovisual intenta dissimular, amagar, la importància i el caràcter del creador i guionista d'una sèrie. Al capdavant, gran part de l'assumpte es deu a una qüestió (ben lamentable) de propietat sobre la sèrie, el títol i els personatges, en vista d'explotacions futures, que provoquen que les productores i les cadenes de televisió siguin molt geloses de la propietat (i l'autoria n'és una part) del producte.

Mentre que en gran part del fet teatral el text és principal, l'essència de l'obra, en l'audiovisual hi ha el costum

d'atorgar aquest rang a la imatge, com defensa amb múltiples arguments, posem per cas, Pere Gimferrer en la seva obra *Cine y literatura*. Jo en discrepo, si m'ho permeten. Amb lleus diferències, considero que el guió de l'audiovisual compleix el mateix paper que l'obra de teatre escrita en les arts escèniques. Perquè el guió no és una simple guia, sinó que és l'obra audiovisual escrita. Quan Alfred Hitchcock enllestia un guió, deia satisfet: «Ara només cal rodar-lo».

En l'audiovisual, hi ha graus diferents de respecte pel text, pel guió. També cal dir que amb sort desigual. En molts programes de televisió, una gràcia habitual que es fa, com a gag, és llençar el guió, prescindir-ne, amb el pretext que no es volen cenyir a una pauta encarcarada. També alguns directors de cinema declaren satisfets: «He rodat la pel·lícula sense un guió previ». Ells ho expressen com una idea atractiva, mentre que els espectadors, que penosament veuen la seva obra, el troben a faltar.

Desproveïts d'aquest grau d'autoria que tenen els altres gèneres literaris, per a molts escriptors i sobretot autors de teatre (i en conec uns quants que responen a aquest patró) el guionatge de televisió és només un guanyapà: una manera més o menys senzilla (aparentment, després tot és més complicat) de guanyar-se uns diners per poder dedicar les energies literàries a l'obra més pròpia, més personal, que és l'escriptura de teatre. No és aquest el cas de Rodolf Sirera, perquè es dedica a la tasca del guionatge televisiu amb un entusiasme, una capacitat de feina i una entrega admirables. Només cal veure'n els resultats.

Fer televisió és apassionant: no és un mal menor, no és un consol, no és un refugi per a escriptors sense sort en altres gèneres. Escriure una sèrie de televisió, incidir en decisions importants de la sèrie (to, actors, realitzador, etc.), veure com es grava i assistir a la seva estrena, amb un cert èxit (si no és demanar massa), resulta altament satisfactori per a un escriptor. Sóc conscient que els entrebancs per a estrenar teatre són molt grans, però si capgiréssim la situació i fos més difícil escriure i gravar sèries de televisió que no estrenar teatre, estic segur que Rodolf Sirera enyoraria la televisió i, una assignatura pendent per a ell molt a pesar seu, el cinema.

Té menys prestigi cultural la televisió que el teatre, però l'impacte sobre el públic és enorme. Quan t'adones que

un milió d'espectadors una nit a la setmana miren l'obra que has escrit i que s'emet amb gran èxit (penso en Catalunya, a Espanya en serien entre uns quatre o cinc milions), pren consciència de la magnitud de la qüestió.

En tot el que ha escrit Rodolf Sirera, s'hi entreu la seva empremta personal: no és tan clara com en la literatura teatral, però hi és. Tot el que ha escrit Sirera respira el seu estil (també és veritat que hi ha guionistes sense estil que s'adapten mercenàriament a la producció que se'ls demana, però no és el seu cas). I la seva visió del món, que és un mirall de la seva vida. Perquè m'entenguin, a *Temps de silenci* (escrita per Sirera, Pou i jo mateix, una sèrie històrica que abraçava des de 1935 a 1975, en un primer moment), els autors hi vam abocar tot un bagatge important de records propis. Sirera era el membre de més edat i, per descomptat, tenia molt per a aportar-hi: anècdotes familiars, vivències, coneixements, etc. La sèrie *Temps de silenci* va ser una obra audiovisual realment centrada en un país, vist des de dins. El detonant clau de la sèrie és un passatge de la família del mateix Rodolf Sirera: la invalidació després de la guerra dels divorcis efectuats durant la República, assumpte que ell va viure de prop en un matrimoni d'oncles seus.

Una de les grans virtuts de Sirera és el coneixement profund dels gèneres: el melodrama, el *thriller*, etc., que par-teixen, més que de la seva tasca com a autor de teatre, de la seva passió pel cinema i, més en concret, pel cinema popular, de gènere, que compleix amb els requisits interns de cadascun. Al costat d'això, també compta amb un gran coneixement de la producció televisiva i els seus límits, que són molts i variats, per dir-ho d'una manera amable. Ara no els avorriré amb aspectes concrets de la producció televisiva, però han de saber que en un capítol d'una hora de 37 seqüències, se'ns permet comptar amb només deu exteriors. Més de tres personatges per seqüència és una seqüència coral, i tenen un número restringit per capítols en moltes produccions. No continuaré exposant els condicionants habituals de la televisió (si més no, en les sèries en què hem treballat Sirera i jo plegats), perquè encara acabaríem una mica desanimats. Només vull deixar clar que, contràriament a molts escriptors i uns quants guionistes, Sirera domina a la perfecció els condicionants de la producció de televisió. Per aquesta raó, entre altres, és un



excel·lent cap d'equip de guions: no perd mai el temps en peticions que seran denegades i s'adequa al que hi ha. Com bé diu una dita catalana (desconec si a València es coneix), «farem pel que tindrem». Aquest és un dels requisits clau dels dramàtics de televisió. En el gruix de sèries en què ha treballat Sirera, la productora ha sigut Diagonal TV, radicada a Barcelona, que treballa generalment amb pressupostos ajustats. El seus èxits s'inscriuen en el gènere del realisme melodramàtic, que li han donat un segell propi, molt apreciat pel conjunt de cadenes espanyoles. De fet, a tots els guionistes ens agradaria tenir més pressupost, però, ironies de la vida, és en una obra d'un pressupost tirant a baix on el talent del guionista pot lluir amb més força. Amb pocs elements, el text guanya en presència. Per aquesta raó en televisió el guionista és fonamental.

Sovint es parla de la força de la paraula en el teatre. En aquest sentit, i en produccions de televisió d'un cost ajustat, el guió (i en concret els diàlegs, no els menystinguem)

és clau, perquè en el fons la televisió queda a mig camí del teatre i del cinema. Si hi pensen bé, s'adonaran que un plató de televisió és, en el fons, un teatre: *Agost*, l'obra que ha tingut un gran èxit en el Teatre Nacional de Catalunya, és un plató tallat en secció, amb tots els seus sets (espais) corresponents.

Sirera compta amb un gran coneixement del país, i això el distingeix de tants guionistes desarrelats, això és, sense ànima, sense arrels, sense curiositat pel que l'envolta. Sirera està arrelat a una realitat: el País Valencià (o la Comunitat, si s'ho estimen més, però jo diria que ell prefereix la primera denominació). Ara existeix una fornada de guionistes, més joves que Sirera i que jo mateix, que en dic abstractes: estan més connectats amb realitats alienes a ells, que coneixen i viuen a través de les sèries de televisió americanes i angleses que admiren. No tenen gaires coneixements de la societat a la qual s'adreçaran a través dels seus guions. Perquè escriure (guions o qualsevol altre gènere) és dialogar amb una societat

concreta. I l'has de conèixer a fons. No podem escriure per a espectadors ucraïnesos. Els asseguro que no en sabríem.

Durant tots aquests anys Rodolf Sirera m'ha explicat molt a fons la societat del País Valencià i, de retruc, la societat espanyola. Aquesta part vivencial es transmet en els guions que escriu, respiren veritat en tot moment. Com a detall, vull deixar constància que m'ha convertit en un entusiasta dels actes i festes del Corpus de València. Em sembla que amb això està tot dit. També els seus coneixements com a llicenciat en història han contribuït a la seva escriptura audiovisual.

En els personatges creats per Sirera, sempre hi trobem una gran profunditat psicològica. Perquè és expert en el que se'n podria denominar la zona d'ombra de la persona. Res no és del tot clar i, en tot moment, juga amb la distància entre allò que es pensa, allò que es diu i allò que es fa. Quan els tres elements no encaixen, el personatge guanya en autenticitat i complexitat.

Després de l'èxit de *Poblenou*, una producció de Televisió de Catalunya, es va creure que hi havia espai per a una telenovel·la en valencià, feta des del Canal 9. D'aquest moment, neixen *Herència de sang* (1995) i *A flor de pell* (1996), totes dues de Canal 9, que Rodolf Sirera va coordinar com a cap de l'equip de guions, i també *El Súper. Historias de todos los días* per a Telecinco, d'abast estatal. En el cas de les dues telenovel·les valencianes, Sirera (a banda de dos guionistes catalans que fórem Gisela Pou i jo mateix), es va envoltar de guionistes valencians procedents del món del teatre: Juli Leal, Manel Cubedo, Lluís el Sifoner, Paco Sanguino i el seu germà Josep Lluís Sirera, amb qui ha coescrit les seves obres de teatre de caire històric. L'objectiu de Sirera en aquestes telenovel·les consistia a crear i fer créixer un públic de ficció televisiva en valencià (el mateix públic que havia d'assumir amb tota normalitat un teatre i un cinema en valencià). Sirera va buscar que la llengua no es notés, que l'espectador no en fos conscient, que s'escoltés sense actituds extremes en contra però tampoc a favor. Fet i fet, una aposta per la naturalitat i per una llengua valenciana contemporània, dúctil, enriquidora i alhora respectuosa amb la normativa. Des d'aquells inicis a *L'alqueria blanca*, hi ha hagut un trajecte llarg, que ha estat molt positiu per a la difusió de la llengua valenciana i per la normalitat de la ficció en valencià. Voldria donar l'enhorabona

des d'aquí als autors de *L'alqueria blanca*, que em sembla una sèrie molt ben escrita i ben realitzada, i espero veure-la de nou i ben aviat des de Catalunya.

A *El Súper. Historias de todos los días* (Telecinco, 1997), Sirera hi va acudir per substituir un cap d'equip que no aconseguia sortir-se'n, un autor teatral madrileny que treballava amb una indecisió constant. Rodolf Sirera hi va portar un sentit pràctic admirable, a banda dels seus bons criteris dramàtics. Perquè ocorre sovint que autors de teatre o guionistes de cinema (al revés del que s'acostuma a creure) no entenen o no assumeixen bé els mecanismes d'escriptura per a televisió.

A *Nissaga de Poder* (TV3, 1996), Sirera va ser cocreador de la bíblia (és l'argument), junt amb Josep M. Benet i Jornet, de la primera temporada i també del projecte original de la sèrie, contribució al meu entendre que mai no se li ha reconegut gaire.

Potser *Temps de silenci* (TV3, 2001 juntament amb Gisela Pou Valls i jo mateix) s'erigeix com la sèrie més personal de Rodolf Sirera. A través d'una família catalana, els Dalmau, s'hi narrava la història de 1935 a 1975 (en un segon moment la sèrie va arribar a l'any 2000). En clau melodramàtica, naturalista i amb alguns punts de comèdia, *Temps de silenci* va tenir un èxit esclatant a Catalunya i, anys després, va aportar l'origen argumental a la sèrie *Amar en tiempos revueltos* (TV1, 2005), en què Rodolf Sirera ha estat cap d'equip de guions des del començament i totes les temporades que ha tingut i, alhora, ha estat cocreador de la bíblia (és l'argument) amb Josep M. Benet i Jornet i Antonio Onneti.

Altres sèries escrites per Rodolf Sirera són *Setze dobles* (TV3, 2003), una sèrie en clau de comèdia contemporània, i *Mar de fons* (TV3, 2006), una sèrie melodramàtica amb tons de *thriller*.

Sirera no és ben bé un autor de teatre que escriu televisió (que també), sinó que és un espectador apassionat de cinema que escriu televisió. I el que és més enriquidor, compta amb un doble bagatge audiovisual que impregna els seus guions de televisió: les pel·lícules generacionals, d'art i assaig, com serien el cinema de Truffaut o Bergman, i el cinema de gènere, popular (així com la literatura policíaca, posem per cas, de la qual Sirera és un apassionat). Sumat a la seva tasca

com a autor de teatre, Sirera té un gran sentit dramàtic i una sensibilitat especial per a la creació de personatges (en especial, una predilecció pels femenins, en la seva escriptura sovint més complexos i forts que no els masculins, que en més d'una ocasió són el gat cendrer, com deia la mare de Sirera, originària de Benissanó). També treballa amb uns criteris clars i dinàmics a l'hora de traçar la narració. Perquè Sirera, i no sempre és així en altres guionistes procedents del món del teatre i el cinema, disposa d'un gran sentit narratiu: sap que un guionista és un contador d'històries, no un escriptor d'elucubracions conceptuals, sensacions o imatges més o menys impactants.

Per aquesta raó, Sirera és un excel·lent escaletista (l'escaleta és el canemàs estructural narratiu d'un capítol de ficció), amb una esplèndida capacitat per a la feina en equip. Un bon escaletista necessita en gran mesura la virtut de la paciència, perquè sovint l'escaleta (la construcció de narració) és, com es diu vulgarment, fer i desfer, la feina del matalasser. En el diàleg, i Sirera tant és dialoguista com redialoguista (això és, que revisa els guions d'altres guionistes i els dona una unitat en el conjunt de la sèrie), aposta per un híbrid entre la llengua familiar, contemporània, més moderna, i alhora per una certa recuperació de la llengua tradicional valenciana, que arrencaria dels temps d'Escalante, del qual n'és un admirador i ha fet una edició acurada de totes les seves obres, juntament amb el seu germà Josep Lluís Sirera. En la seva escriptura, i pel que fa a criteris idiomàtics, el guia sobretot un sentit pràctic: usa un idioma dúctil, ric i sense por als castellanismes (quan escriu en valencià) per potenciar la connexió amb l'espectador. El seu valencià és un estàndard ric, vivencial, respectuós amb la norma, però de cap manera encotillat. També de vegades recorre a expressions de la seva infantesa i joventut, familiars, com les que deia la seva mare (i són ben expressives) «estar més fart que Mahoma de la cansalada» (que és estar fart, avorrit d'alguna cosa) o bé «sense pena ni glòria, com el burro de la Victòria» (que és, algú o alguna, ser apagat, indiferent, anodí).

També cal remarcar la tasca de Rodolf Sirera com a director d'unes quantes edicions, molt fructíferes, del Màster d'Esriptura de Televisió de la FIA, entitat dirigida per Joan Álvarez en el marc de la Universitat Menéndez y Pelayo, que fou clau en la formació de futurs guionistes a València. Una bona

part dels guionistes actuals a Canal 9, i també de guionistes valencians i algun que altre de Múrcia o de Castella-la Manxa que treballen en televisions d'abast estatal amb seu a Madrid, procedeixen del Màster d'Esriptura de Televisió de la FIA.

Com que l'èxit ha acostumat a acompanyar Sirera en les seves produccions televisives, no és senzill que els productors li encarreguin sèries d'altres caràcters de les que en aquests moments escriu, com és el melodrama històric *Amar en tiempos revueltos*. Ell mateix ho va declarar en una ocasió: «Els productors no em proposaran res de nou, perquè "mentre va el carro, fa ruido", que diem els valencians». Però desitjo que algun dia Sirera pugui escriure, com en altres temps, una sèrie de televisió més personal, més lligada als seus interessos, com seria un projecte que li he sentit comentar més d'una vegada: una sèrie sobre una companyia de teatre valencià dels anys vint i trenta, d'aquelles que actuaven a Orà, a l'Alger, quan estava poblada de valencians i menorquins (com la mare d'Albert Camus), que parlaven el dialecte més curiós de la llengua que compartim els valencians i els catalans: el patuet, el valencià dels algerians del segle XIX i la primera meitat del segle XX.

I també, i això ja és una petició meua, fóra bo que Sirera seguís l'exemple de Josep Maria Benet i Jornet, amb el seu llibre de memòries *Materials d'enderroc*, i que algun dia es decidís a escriure unes memòries, tant teatrals com audiovisuals. Queda dit.



RODOLF SIRERA: TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Juan V. Martínez Luciano
[Universitat de València]

Intentar hablar, siquiera de manera descriptiva, sin entrar en valoraciones críticas, sobre el trabajo de Rodolf Sirera como traductor en el tiempo del que disponemos en esta jornada es una tarea absolutamente imposible, por lo que, de las dieciocho traducciones, versiones y adaptaciones que tengo contabilizadas, intentaré ceñirme tan sólo a unas pocas que —por las circunstancias que en cada momento expondré— me parecen significativas, y que, siempre desde mi punto de vista, han servido de punto de inflexión no sólo en su trayectoria como traductor o adaptador, sino también en la historia del teatro valenciano de los últimos veinticinco años. Decía Carla Matteini que «ninguna práctica artística puede desarrollarse al margen del contexto histórico, sociopolítico y cultural en el que nace»,¹ y yo creo que esta afirmación puede y debe hacerse extensiva a la práctica traductora realizada en nuestra Comunidad en los últimos treinta años, especialmente en lo referido a las obras traducidas al valenciano.

Como metodología, querría hacer mi aproximación a la labor traductora de Rodolf Sirera de manera cronológica atendiendo al momento de la representación, y no de la publicación, porque, por razones que todos podemos intuir (la endémica dificultad para publicar textos teatrales, etc.), no

siempre año de producción y de publicación coinciden. Y debo advertir así mismo que, para ese recorrido por sus trabajos de traducción, no podré desprenderme de mi propia experiencia como traductor, por lo que muchas de las apreciaciones que realice estarán relacionadas, aun sin ser mencionadas, con mi propia concepción del hecho traductológico.

Hechas estas apreciaciones, opino que lo primero que hemos de tener en cuenta al enfrentarnos a la traducción de un texto teatral destinado a ser puesto en escena es algo que, no por obvio, debe dejar de guiar nuestro trabajo: se trata de un material destinado a ser dicho por unos actores que interpretan unos personajes en una situación determinada, y la labor del traductor es hacer creíbles esos personajes, en esa situación determinada, en un contexto distinto a aquel para el que fueron creados, distinto en el tiempo, distinto por el entorno social, etc. Citando de nuevo a Matteini,

conviene incidir en que la principal característica de [el trabajo de traducción teatral] es que acabará siendo dicho, respirado y movido por seres de carne y hueso, que añadirán su aliento, su sangre y su energía al texto.²

De ahí que, a veces, para facilitar la aproximación del espectador al texto, sea necesaria la adaptación o versión del

1. Matteini, Carla; «La traducción teatral», en Virgilio Tortosa (ed.), *Rescrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pág. 471.

2. *Ibidem*, pág. 476.

mismo, y no simplemente una traducción. Y en este sentido, creo que es fundamental resaltar el hecho de que, cuando el traductor es a la vez dramaturgo, cuando se trata de una persona acostumbrada a crear personajes y situaciones dramáticas —y Rodolf Sirera lo es—, la labor de traducción, y sobre todo la de adaptación, puede resultar, si no más fácil, sí más natural por el *oficio* del autor. Y creo que esta naturalidad, este *oficio*, se refleja perfectamente en las versiones y adaptaciones llevadas a cabo por Sirera a lo largo de su carrera traductora.

Esta carrera traductora, en mi opinión, comienza a despuntar con dos textos que se estrenaron en la etapa en la que el teatro público en nuestra Comunidad estaba representada por Teatros de la Diputació: *La dama del mar*, de Ibsen (1981),³ y *El jardín de los cerezos*, de Txèkhov (1984),⁴ ambas dirigidas por Juli Leal. En ambos casos, el texto en castellano cumplía, desde mi punto de vista, con aquello que se le debe exigir a una buena traducción: utilizar estructuras sintácticas, construcciones idiomáticas, coloquialismos, etc., que suenen familiares en la lengua meta, tan familiares como suenan en la lengua de partida porque, cuando traducimos, estamos creando un nuevo texto para la escena que tiene que conectar con el espectador que escucha ese texto. En resumidas cuentas, creo que las versiones de ambos textos conectaban con los espectadores que acudían al Teatro Principal de Valencia a principios de los años ochenta, no con los espectadores *originales* de Ibsen y de Txèkhov en el siglo XIX. Y, más aún, permítaseme decir que esos espectadores valencianos de principios de los ochenta estaban descubriendo no sólo estas nuevas aproximaciones a los clásicos del naturalismo, sino también a una nueva concepción del hecho teatral de la mano de Juli Leal y de Rodolf Sirera.

En 1988, se estrenaría *L'home, la bèstia i la virtut*, de Luigi Pirandello, que sería la segunda producción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana tras *La marquesa Rosa-*

3. Existe también una producción de este texto, con traducción de Rodolf Sirera, de la que desgraciadamente no puedo dar noticia por carecer de suficiente información, dirigida por Joan Maria Gual, en 1996, para el Mercat de les Flors de Barcelona.

4. En 1975, Sirera realizó también una versión de este texto al valenciano, *L'hort dels cirerers*, dirigida por Juli Leal para el grupo Carnestoltes, que no está publicada.

linda, de Valle-Inclán, y la primera que se hacía en valenciano. Dirigida por John Strasberg, contó con un extraordinario reparto encabezado por Teresa Lozano y Josep Sancho, y tuvo un largo recorrido que la llevaría a Alicante, Barcelona y Madrid, antes de ser repuesta la temporada siguiente en el Teatro Rialto.

En la edición del texto que publicaría Bromera en 1991, tres años después de su estreno, Salvador Bataller, autor de la introducción y de las notas a dicha publicación, se aproximaba al trabajo de Sirera como adaptador, comentando que «L'autor de la traducció s'ha hagut de moure dins d'un nivell de llengua, l'estàndard, tan imprescindible com difícil de consolidar ara i ací. I, així i tot, ha aconseguit un estàndard natural on queden difosos els trets diatòpics i els diacrònics, i es reflecteixen els trets del nivell diastràtic popular dels personatges i el seu ús o parla concreta familiar o col·loquial».⁵

Evidentemente, resulta interesante la descripción lingüística, pero lo es más aún la valoración que Bataller hace del texto teatral como tal: «Ha tingut el gran encert de saber nadar entre la naturalitat propera al públic valencià a qui, en principi, anava dirigit el muntatge, la normativa lingüística científica i la recreació literària que el text i la seua excel·lent capacitat d'escriptor dramàtic possibilitaven».⁶

Poco más podríamos añadir a esta valoración de uno de los textos que está en nuestra memoria como una de las grandes y mejores producciones de aquella época, pero no queremos dejar de *oír* al propio Sirera cuando habla de su planteamiento al enfrentarse al texto de Pirandello:

És des d'aquest punt de vista, doncs, des d'aquesta inseguretat, la de la persona que busca un camí nou, però que encara no es decideix a abandonar-ne d'altres de més coneguts, que he afrontat el treball de traducció d'aquesta magnífica, solidíssima comèdia del gran mestre italià. He tractat de servir-la, i no de servir-me'n. Malgrat tot, no m'és possible estalviar al públic potencial d'aquest muntatge algunes errades, moltes vacil·lacions. Tant de bo que aquestes no foren excessivament per-

5. L. Pirandello, *L'home, la bèstia i la virtut*, traducción de Rodolf Sirera, Valencia, Bromera, 1991, pág. 32.

6. *Ibidem*, pág. 32.

ceptibles, i tothom s'oblidara aviat del traductor, i es reconguera, se sentira identificat finalment, amb les paraules de l'autor.

De alguna manera, en estas palabras de Sirera reconocemos el eterno dilema al que nos enfrentamos los traductores: ¿hasta qué punto la fidelidad al texto original puede o debe condicionarnos y, sobre todo, condicionar la puesta en escena? ¿Hasta dónde llega la fidelidad y dónde empieza la libertad para *re-crear*, para *re-escribir* el original?

El propio Sirera, en esa misma edición, nos explica uno de los aspectos más relevantes de su versión, que además apunta a la relación entre el texto pirandelliano y el sainete valenciano:

La temptació del sainete és, encara, molt forta entre nosaltres, i això fa difícil aconseguir, quan traduïm una obra de teatre on predominen les formes i els personatges populars —d'una altra realitat social i històrica però, sorprenentment, perfectament extrapolable—, una llengua que sone natural damunt d'un escenari, sense recórrer a les convencions, a les formes lingüístiques establides —deformades— pel gènere.

Como apuntaba anteriormente, el texto teatral, original o traducido, es un material creado para ser dicho por los actores, por lo que, cuando el traductor conoce con antelación quiénes habrán de ser los actores que interpreten esos personajes, serán muchos los matices, las estrategias que harán que la versión definitiva sirva mejor a la producción. Por eso, me parece especialmente pertinente referirme ahora a la adaptación que Sirera hizo de *The Owl and the Pussycat*, de Bill Manhoff, y que con el título de *El mussol i la gata* se estrenó en la Sala Moratín del entonces Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en noviembre de 1989. Bajo la dirección de Rafa Calatayud, el malogrado Carles Pons y Àngela Castilla, nos deleitaron con esta producción pública, y me atrevería a decir que la adaptación que hizo Sirera tuvo mucho que ver con las características de ambos. En cierto sentido, el traductor así lo afirma cuando, al explicar el porqué del título, *El mussol i la gata*, no recurrió al diminutivo *gateta* con el que la

obra era más conocida hasta entonces, sobre todo a partir de la versión cinematográfica.

[...] Hem optat, coneixedors que el paper de Doris havia estat encomanat a una actriu tan personal i amb una presència física tan intensa com és el cas d'Àngela Castilla, per traduir senzillament *pussycat* per *gata*, i rebutjar un diminutiu que potser entre nosaltres no tindria l'ambigüitat que la paraula original demana.⁷

La gran importancia que tuvo este texto desde el punto de vista teatral ya resulta suficiente como para resaltarlo, pero ocupa un lugar más destacado aún en nuestra reciente tradición teatral por el idioma utilizado para la puesta en escena. Como dice el propio Sirera en la presentación que sirve de introducción al texto publicado:

L'obra va significar *el primer intent de fixació d'un estàndard oral valencià de comèdia*. De comèdia contemporània, vull dir, i dins de la varietat valenciana de la llengua comuna.⁸

En pocas ocasiones, y esto es algo que debemos agradecer al hecho de que el texto fuera editado, el traductor tiene la oportunidad de ser tan explícito en las explicaciones de su aproximación al original, de poder explicar qué cuestiones lingüísticas y literarias ha tenido en cuenta para realizar su trabajo. Y es especialmente interesante en esta ocasión porque, de alguna manera, el traductor está poniendo las bases para otros trabajos posteriores que habrían de tener en cuenta ese valenciano oral estándar que antes mencionaba. Y, en el caso que nos ocupa de *El mussol i la gata*, aportando soluciones textuales y dramáticas que, sin ninguna duda, ayudaron al éxito de la producción:

Hem matisat més del que ho estan en l'original anglés els registres lingüístics dels dos personatges, perquè la dialèctica entre valencià escrit i oral, i dins d'aquest darrer, entre els diferents nivells d'ús —en el cas de l'obra,

7. B. Manhoff, *El mussol i la gata*, traducció de Rodolf Sirera, València, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (IVAECM), 1992, pàgs. 8-9.

8. Manhoff, *op. cit.*, pág. 8. El subrayado es nuestro.

un ús clarament social per part de Fèlix Sherman— ens ho permetia i, fins i tot, ens ho feia aconsellable.

Y, más adelante, añade:

[...] els textos que corresponen a Doris no segueixen, en la pràctica, determinats aspectes normatius (pronoms reflexius, terminacions i formes verbals, apòcopes, concordances i construccions incorrectes, vulgarismes, castellanismes, etc.), però es tracta d'un fet volgut pel traductor, i necessari per a la caracterització del personatge.

Con este texto, Sirera comienza una fructífera colaboración con el director Rafael Calatayud, con el cual trabajaría también en otra producción pública, *Hedda Gabler*, de Ibsen, y también, desde la producción privada con la compañía Pavana, en los montajes de *El miracle d'Anna Sullivan* y del reciente *Una jornada particular*, versiones estas últimas que no comentaré para no exceder el tiempo del que dispongo.

Mucho más formal, desde el punto de vista del lenguaje, porque así lo requería el texto original como más tarde apuntaremos, sería la siguiente traducción en la que se embarcó el autor. De nuevo bajo la dirección de Rafa Calatayud, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana estrenaba *Estimat mentider* —una de sus últimas producciones antes de convertirse en Teatres de la Generalitat—, interpretada por otros dos monstruos del teatro valenciano, Pep Cortés e Isabel Rocatti.

Si antes el propio Sirera nos apuntaba que *El mussol i la gata* podía considerarse una adaptación e incluso nos advertía de cómo, en ocasiones, se había alejado del original para conseguir lo que yo llamaría más *verosimilitud* teatral, en el caso de *Estimat mentider* los límites para *adaptar* son mucho más estrechos. La situación, los personajes y, sobre todo, el formato epistolar del texto requería de una traducción que fuera más cercana al lenguaje formal que el original tiene. No debemos olvidar que, al contrario que en *El mussol i la gata*, los personajes de *Estimat mentider* —George Bernard Shaw y Beatrice Stella Tanner, esposa de Patrick Campbell— utilizan un lenguaje culto y con abundantes referencias literarias para contar a los espectadores un romance que duró cuaren-

ta años. El proceso de envejecimiento de los personajes a lo largo de la obra, su madurez reflejada en su lenguaje, la edad y formación cultural de esos personajes, la peculiaridad del lenguaje epistolar obligaban, sin duda, al traductor a un esfuerzo especial para que su valenciano se correspondiera con la adecuación lingüística del texto original. De nuevo, un modelo a seguir en lo que se refiere a la traducción de un texto para la escena.

Sin embargo, desde mi punto de vista, el trabajo más importante como traductor de Rodolf Sirera, y si no el mejor sí el que más me impactó como espectador teatral y como traductor, fue *La caiguda*, de Albert Camus, texto que tradujo para Moma Teatre y que se estrenó en 2002 con dirección y espacio escénico de Carles Alfaro e interpretación de Francesc Orella. Esta coproducción con el Teatre Nacional de Catalunya recibió, y añadiré que de forma muy merecida, innumerables premios, y en lo que a la traducción se refiere el de Mejor Versión otorgado por Teatres de la Generalitat Valenciana, el de Mejor Contribución Dramatúrgica, concedido por la crítica valenciana, y el María Martínez Sierra, de Traducción Teatral, concedido por la Asociación de Directores de Escena (ADE), así como una nominación para los Premios Max de 2003.

La calidad del montaje, la excelente puesta en escena y el extraordinario trabajo de todos los implicados en la producción permitieron que *La caiguda* pudiera girar, al menos a lo largo de tres años, por otras ciudades del Estado, y que su repercusión no se restringiera, como en alguno de los textos anteriormente mencionados, al ámbito del País Valenciano. Así, por ejemplo, fue estrenada en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya, en la que permanecería durante tres semanas en enero y febrero de 2003, e iniciaría además una larga y fructífera colaboración entre Carles Alfaro y Francesc Orella, que ha quedado plasmada en varios títulos de éxito en estos últimos años, entre ellos *Ròmul el Gran* y *Macbeth*.

Los críticos valoraron de manera unánime la calidad de la producción y resaltaron el trabajo de Sirera con un texto cuya adaptación para la escena presentaba indudables dificultades por su origen narrativo. Gonzalo Pérez de Olaguer, por ejemplo, decía en su crítica para *El Periódico de Catalunya*:

La versió de Sirera prioritza les idees sobre les anècdotes, en un text amb zones fosques i tenebroses. Naturalment que el treball d'Orella mereix, d'entrada, veure's sense cap reserva i confirma (per si algú en tenia cap dubte) que es tracta d'un dels millors actors d'aquest país.⁹

Por su parte, Joan Anton Benach, en *La Vanguardia*, comentaba:

Hay que reconocer la muy meritoria tarea de Rodolf Sirera en la adaptación de un texto que cambia de registro constantemente y que ofrece no pocos recodos oscuros y contradictorios.¹⁰

No quisiera acabar esta breve aproximación a la labor traductológica de Rodolf Sirera sin hacer mención a un conjunto de trabajos que, a pesar de no haberse representado, pienso que tienen una importancia singular dentro de la historia reciente de la traducción teatral al valenciano. Me estoy refiriendo a la publicación mediante la cual, en colaboración con Fernando Gómez Grande, comenzamos a descubrir el importantísimo teatro francés de finales del siglo xx. Mucho antes de que nombres como Vinaver, Cormann, Novarina o Koltès fueran habituales entre nosotros, Rodolf y Fernando, Fernando y Rodolf, pusieron en nuestras manos, en traducción al valenciano, una muestra que contenía trabajos de autores franceses hasta ese momento totalmente desconocidos para nosotros, pero que apuntaban nuevas formas dramáticas ya reconocidas en otros teatros europeos.¹¹

Y así, entre otras cosas, aprendimos que —como sucedería años después con los dramaturgos españoles— los autores franceses de la década de los ochenta tuvieron que resolver una dualidad que queda perfectamente explicitada por Irene Sadowska-Guillon en la introducción a la mencionada edición: «inscriure's en algun moviment "post" i afirmar

9. Gonzalo Pérez de Olaguer, *El Periódico de Catalunya*, 28 de enero de 2002.

10. Joan-Anton Benach, *La Vanguardia*, 24 de enero de 2002.

11. F. Gómez Grande y Rodolf Sirera (trads.), *Teatre francès contemporani*, Valencia, 3 i 4, Col·lecció Teatre, 1993, núm. 34. Los textos que contiene son *Divertiments turístics*, de Noëlle Renaude; *Cambres*, de Philippe Minyana; *El cant de la balena abandonada*, de Yves Lebeau; y *La temptació d'Antoine*, de Yves Reynaud.



necessàriament una filiació, o bé matar "els pares" i obrir-se el seu propi camí tot buscant de reinventar l'escriptura i regencarla a partir de la pràctica escènica».¹²

Creo, a manera de conclusió, que todos podemos estar de acuerdo con la afirmación que hacía al principio de esta intervención: no sólo estamos hablando de excelentes traducciones, versiones o adaptaciones, sino que este somero repaso a la labor traductológica de Rodolf Sirera nos ha permitido recordar algunos de los mejores montajes, de los más recordados, del teatro valenciano de los últimos tiempos. Y, sin duda alguna, su trabajo ha sido fundamental para que así fuera.

12. Irene Sadowska-Guillon, *ibid.*, pág. 12.



LA LENGUA LITERÀRIA DE RODOLF SIRERA: LA DIFICULTAT DE LA NORMALITAT

Salvador Bataller Ferrer
[Universitat Nacional d'Educació a Distància]

1. L'ADEQUACIÓ AL CONTEXT SEGONS LA PRAGMÀTICA LINGÜÍSTICA

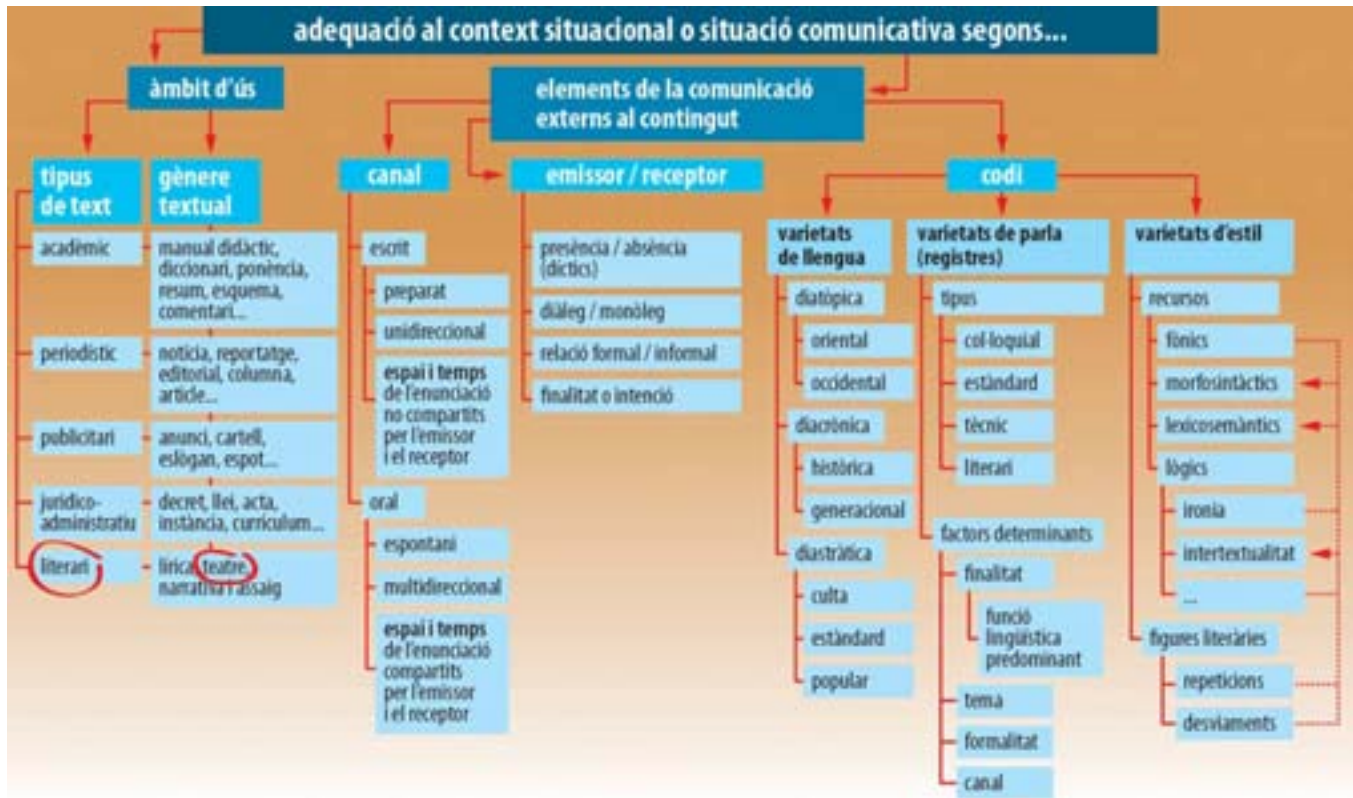
La literatura és l'art de la paraula, i el teatre l'art de la paraula-acció que fa, en paraules de J. Cavallé, que «la literatura prengui cos. Això, és clar, afecta profundament la potencialitat literària del text teatral» (Cavallé 2005: 15). Parlar de «prendre cos la literatura» té a veure amb aquesta, el text, i també amb la representació teatral, l'espectacle. No entrarem en el debat sobre les relacions entre teatre i literatura, però és evident que «hi ha textos teatrals escrits amb vocació literària, és a dir, que aspiren a ser llegits independentment dels muntatges que se'n puguin fer, mentre que n'hi ha d'altres que no aspiren a res més que a la realització escènica» (Mestres 2005: 20). Rodolf Sirera, com es veurà a bastament, no menysprea cap possibilitat per a les seues obres, però sembla decantar-se, cada vegada més, per la primera opció.

Si el nostre és, primordialment, un autor de text amb vocació literària i, a més, ací correspon parlar de la llengua literària, les referències a la resta d'elements i llenguatges teatrals seran, per lògica, secundàries. De tota manera, tenim ben clar que per a qualsevol llengua i cultura el repte és que totes les facetes d'aquest art assolisquen les millors condicions possibles per donar el màxim de prestacions que potencien la tasca dels creadors i el plaer dels seus receptors.

Aquesta aspiració a una normalitat lingüística i teatral que permeta fer un teatre homologable a tot arreu sembla un dels objectius més clars i anhelats de Rodolf Sirera des de bon començament de la seua dedicació. Es tracta d'una aspiració reivindicada teòricament (en entrevistes, articles, assajos, etc.), treballada i esperonada en els seus textos dramàtics i compartida totalment amb el seu germà Josep Lluís, el qual s'ha expressat en aquest sentit en pròlegs i estudis. També es veu clarament que tots dos hi han aspirat, tant en les obres individuals com en les que han fet plegats.

Aquesta normalitat, a la qual faré referència continuada, es concreta, des del punt de vista de la pragmàtica lingüística, en l'aspiració de l'autor d'aconseguir que els seus textos, les seues creacions teatrals, acomplisquen, en el màxim grau possible, la propietat textual de l'adequació al context situacional o situació comunicativa.¹ Es tracta de l'adequació a l'àmbit d'ús i als elements o factors de la comunicació externs al contingut, tal com mostra l'esquema que reproduïm ací, que, tot i ser vàlid per a tots els àmbits d'ús, en el cas concret de la comunicació dramàtica també ens servirà per a seguir un ordre en l'anàlisi.

1. Tenint en compte l'extensió i l'objectiu d'aquesta comunicació, no hi analitzaré com els textos teatrals de Rodolf Sirera també acompleixen la resta de les propietats textuals: la coherència del missatge i la cohesió dels seus elements formals.



De tota manera, abans de passar als detalls i als exemples, i per a entendre millor el gràfic, enunciaré alguns aspectes generals dels elements de la comunicació que són propis dels textos teatrals, per la qual cosa són aplicables a la producció de Sirera. En aquesta primera aproximació canvie l'ordre canònic de l'esquema, que sí que seguiré en els apartats següents, perquè ara tracte aspectes bàsics que ens ajudaran a comprendre la resta de l'exposició.

Així, i començant pel canal teatral, cal recordar que presenta diferències en relació amb l'esquema general perquè té dos vessants: el text dramàtic i l'espectacle. El text dramàtic és escrit, tot i que, en ser representable, està pensat per a la seua execució oral. No és espontani sinó que, com veurem, està molt preparat pel seu autor i és unidireccional. L'emissor real, o els emissors, en el cas de l'obra conjunta escrita amb Josep Lluís, quan inicien el seu acte comunicatiu, és a dir, quan

escriuen, no comparteixen ni espai ni temps amb els receptors reals, és a dir, els lectors o els espectadors.

Pel que fa a l'espectacle, l'autor aconsegueix fer creïble la convenció segons la qual els receptors reals acceptem que el que ell ha escrit, i amb els trets diferencials que acabe d'explicar, alhora també és un text oral, espontani i multidireccional. També acceptem que, dalt l'escenari i a l'altra part de la quarta paret imaginària que imaginàriament separa espai i temps, els emissors i els receptors ficticis, encarnats en uns actors de carn i os, dialoguen o monologuen i comparteixen un espai i un temps que, segons la convenció teatral, no són els dels espectadors que, de fet, en aquell moment, estan mirant-los des del pati de butaques.

Per ara no diré més de l'emissor ni del receptor, però sí que voldria avançar alguns detalls sobre el codi lingüístic, al qual no deixaré de fer referències en la resta de la comunica-

ció. Així, pel que fa a les varietats de llengua de l'autor, la varietat diatòpica o geogràfica que mostra és, en línies generals, el català occidental, més concretament el valencià, basat en un estàndard policèntric i convergent. La varietat diacrònica respon als seus factors generacionals, dels quals detalle alguna cosa en referir-me als tics lingüístics del teatre independent. També respon i/o reflecteix influències històriques, tant les pròpies dels més de quaranta anys de vida professional de Sirera, amb els canvis de tot tipus viscuts, com les referides a les èpoques i els personatges representats.

Com veurem tot seguit i més extensament, la varietat diatràtica o sociocultural és la pròpia de l'expressió literària, condició que, d'entrada, la situa en el nivell culte. Dins d'aquest cal diferenciar, per una part, l'expressió de les aco-tacions, que pertany clarament al nivell estàndard, i per una altra, l'expressió dels parlaments o text dit, que ofereix més variacions.

Pel que fa als parlaments (monòlegs, diàlegs o veu coral), la forma de parlar dels personatges pot ser culta, estàndard o popular, segons la seua extracció sociocultural. De les varietats de parla o registres se'ns mostren moltes i diverses possibilitats, des de les més col·loquials fins a les més literàries, com correspon a una llengua que es vol normalitzada i d'acord amb factors determinants, posem per cas els temes tractats, la finalitat comunicativa, el gènere teatral corresponent, etc.

L'àmbit d'ús —el literari— i el gènere corresponent —el teatral— determinen de tal manera la llengua emprada per Rodolf Sirera que la seua exemplificació i anàlisi, tot i el mínim aprofundiment que hi apliquem, implica, en bona mesura, exemplificar i analitzar els elements o factors de la comunicació externs al contingut, i també les varietats d'estil de la llengua literària, pel que fa a recursos fònics, morfosintàctics, lexicosemàntics, així com de figures literàries.

1.1. L'adequació a l'àmbit d'ús

Començant per l'adequació a l'àmbit d'ús, és obvi afirmar que parlem de textos literaris, i podríem afegir que molt literaris, ja que Sirera ha cuidat cada vegada més la codificació-transmissió escrita de les seues obres. Sembla, especialment en les obres individuals, que el domini de l'expressió

lingüística i teatral assolit l'empeny a desenvolupar al màxim la funció estètica i gaudir amb ella produint textos bellíssims, com ara aquest fragment del llarg monòleg, ple d'hipòtesis, que un personatge, el contrabandista, fa al final de *La caverna*. Valga com a mostra per a avalar la condició literària que la producció teatral de l'autor manifesta en alt grau:

Ha arribat en l'últim moment, s'ha salvat en l'últim moment, l'han acollit a bord, tremolós i insegur, tacat de sang —el signe del ritu d'iniciació que converteix el noi en home—, incapaç d'articular paraula. Me'l puc imaginar sobre el pont, mentre la nau vira per a orientar-se a mar oberta i apareixen al cel les estrelles després del temporal. Si això fos així com ho conte, si hagués aconseguit fugir de la manera que jo he imaginat, potser passats uns anys ell mateix descriuria el moment amb aquestes paraules —és una cosa admirable comprovar com ho ennoblex tot, fins les situacions més vulgars o grotesques, la literatura—: ell es troba, com he dit, sobre el pont, i veu que l'illa s'allunya, i amb l'illa s'allunya el seu passat, la seua infantesa, la seua indecisió, el seu fugir sense sentit, i escriu quelcom semblant a açò: «Adéu, amics, fantasmes i rostres del passat, estimades figures d'un malson, companys irrenunciables de tants anys de patiment i covardia; noms i paraules, sentiments i ben-volguts anhels [...]» (*Pausa breu. Només roman il·luminat el seu rostre. Somriu.*) Poc original, com pot veure's. Vol dir amb això que tot s'ha acabat, que el passat no ha de tornar ja mai [...]. [p. 114]

Deixant a banda les potencialitats d'aquest parlament per a sonar perfectament en boca d'un actor i dalt d'un escenari, en el que acabem de llegir destaca el gust per la forma, per l'expressió, per crear un ambient suggestiu on es barregen realitat i imaginació, i també per la seua funció metalingüística (literatura sobre literatura). Des del primer punt de vista, el de la funció estètica o poètica, i com a variants d'estil marcades per l'ús de les figures literàries, només voldria fer esment d'alguns exemples de repeticions o intensificacions i alguns valors lèxics que arredoneixen i fan patent aquesta voluntat literària tan notable:

- a) Acumulació d'adjectius qualificatius en funció de complement predicatiu: «*tremolós i insegur*», «*tacat de sang*», «*incapaç d'articular paraula*»; els dos primers sense complement i els dos segons amb complement introduït per la mateixa preposició.
- b) Repetició del mateix sintagma preposicional en funció de complement circumstancial de temps: «Ha arribat *en l'últim moment*, s'ha salvat *en l'últim moment*».
- c) Paral·lelismes sintàctics constituïts per dues proposicions subordinades condicionals que refermen el seu valor hipotètic en el mode verbal emprat, el subjuntiu, concretat en el pretèrit imperfecte («fos») i en el pretèrit plusquamperfecte («hagués aconseguit»). A més, comencen amb una anàfora («Si»/«si»): «*Si* això fos així com ho conte, *si* hagués aconseguit fugir de la manera que jo he imaginat»;
- d) Enumeracions de sintagmes nominals d'estructura paral·lela (determinant + determinant + nucli) amb la mateixa funció: subjecte («el seu passat», «la seua infantesa», «la seua indecisió», «el seu fugir sense sentit»).
- e) Lèxic que ajuda a crear una certa atmosfera d'imprecisió, d'irrealitat, com els verbs «Puc imaginar», «he imaginat», «escriu quelcom semblant a» i modalitzadors de dubte o probabilitat com «potser».

També hi trobem desviaments: metàfores marineres com «el pont», personificacions i apòstrofes: «Adéu noms i paraules, sentiments i benvolguts anhels»; personificacions que contradiuen la lògica dels fets «l'illa s'allunya», quan, per lògica, qui s'allunya és la nau.

Quant a reflexions metaliteràries pròpiament dites, s'apliquen a parlar del valor de la literatura («la literatura ho ennobleix tot, fins les situacions més vulgars o grotesques»). I en un fragment posterior afegeix que «la dolenta literatura amb què l'adoba servirà indistintament (o significarà el que més convinga) en una o en altra circumstància» (*La caverna*, p. 115). Però també hi trobem altres estratagemes o recursos

tècnics propis de la literatura, com és el cas de barrejar punts de vista narratius, veus narratives; és més, l'autor fa que un emissor fictici, a més d'afigurar-se els possibles desenllaços dels fets, imagine com els contaria un personatge, el protagonista («i escriu quelcom semblant a això»). A més, aquest ens de ficció valora les capacitats creatives de l'altre ens de ficció («Poc original, com pot veure's») i fins i tot explica al públic receptor el significat de les paraules d'aquell, paraules que ell ha imaginat que diria («Vol dir amb això que [...]»).

Com es pot observar amb aquest mínim tast, per fortuna, Rodolf Sirera va superar la dèria de gran part del teatre independent que, inicialment, allà pels anys setanta del segle passat, apostava tant pels codis gestuals i corporals que menystenien els verbals i restava importància al paper de l'autor individual i al valor del text. Aquest estava tan pensat per a l'espectacle que, per exemple, la informació de les acotacions s'aplicava, la coneixien tots els implicats en el muntatge, però només s'escribia en el cas hipotètic que l'obra es publicara. Però això era entrar en el terreny de la literatura, considerat aleshores secundari i alié al teatre.

En lloc de pensar que «el text teatral és representable», com propugna l'autor Manuel Molins, es considerava, com deplora el mateix Molins, que «el text teatral és un simple *servus spectaculi*, secundari i castrat sense la representació teatral com encara volen alguns («el text teatral és *per a* representar») (Molins 2005: 8).

Tot un clima teatral que també va viure Sirera, i que reflecteix en el que diu en la introducció a *La pau (retorna a Atenes)*: «Per a la publicació sols he afegit —tret d'algunes petites correccions d'estil— les acotacions sobre els moviments escènics, que no figuraven en cap redacció del text (puix aquest sempre tenia entre nosaltres el valor *d'un simple guió per a la representació*,² que podíem modificar lliurement, segons les exigències del moment)» (pp. 8 i 9).

És lògic suposar que algú que es va iniciar en el teatre en grups com el Centre Experimental de Teatre o El Rogle, on va actuar i dirigir, pense, en primer lloc, en la representació de les seues creacions. Però també és ben cert que, com afirma Josep Lluís Sirera, «[...] sempre que hem escrit ho hem fet amb

2. El destacat és nostre.

abstracció de la seua hipotètica estrena [...] (J. L. Sirera 1999: 52), i el mateix Rodolf ha dit en més d'una ocasió que algunes posades en escena de les seues obres li han produït més disgustos que alegries. Segons ell, està més tranquil deixant el seus textos en mans d'un lector amatent que no en les d'un director d'escena. Podríem dir que no desdenya que el seu siga allò que els francesos anomenen *théâtre de fateuil*, teatre per a un lector que llegeix plàcidament mentre reposa en la seua poltrona.

De fet, en alguna ocasió, com ara en *Tres variacions sobre el joc del mirall*, se centra tant en el text que sembla descartar-ne l'espectacle, de tal manera que, en la mateixa coberta, el cataloga de «recull de peces breus, moltes de les quals [són] irrepresentables, però gairebé totes ben representatives». Però també podem arribar a pensar que la presumpta *irrepresentativitat* de la qual es fa gala a la coberta no és tanta, ja que, si més no, coneixem un cas que la posa en qüestió.³ Però, siga com siga, sí que resulta innegable que *Tres variacions sobre el joc del mirall* és una proposta molt arriscada. Ens sembla tan arriscada que suposem que en 1977, quan es va publicar, no va passar mai pel cap de l'autor que ni de lluny responguera al nivell teatral dels espectadors valencians, un públic que tant ell com el teatre independent pretenien crear o atraure i fidelitzar. Això sí, és d'esperar que Rodolf s'ho passara d'allò més bé mentre es recreava en aquesta invenció impossible que recorda el teatre de l'absurd i que, a més, confon i intercanvia el pati de butaques i l'escenari.

Pel que fa al gènere textual a què s'ha dedicat, la seua obra abraça el teatre amb tot el ventall de les seues possibilitats, tant pures com barrejades, des del sàinet, la farsa o el teatre infantil a l'òpera, passant pel café teatre, la comèdia, la tragèdia i, especialment, el drama històric: el teatre amb la història com a tema o, com a mínim, emmarcat per aquesta. I la mateixa versatilitat podríem dir que regeix la tria i l'ús del filtre amb què ens vol transmetre el món de ficció que hi crea, és a dir, l'estil o codi teatral emprat. També els ha aplicat tots, sovint barrejant-los —codis realistes o naturalistes, idealistes, poètics, humorístics, paròdics...—, la qual cosa, alhora, implica

3. Segons ens informa amablement Lluís Meseguer, ell mateix va coordinar la representació que d'aquesta obra va fer el Grup de Teatre de l'Institut de Batxillerat Penyalgosa de Castelló de la Plana el curs 1979-1980.

una gran varietat de matisos i registres lingüístics, perquè, al remat, tot té a veure amb la llengua: s'hi reflecteix i/o n'és reflex.

Veiem, com a exemple d'algunes de les confluències que acabem d'esmentar, un fragment del parlament inicial d'una obra infantil: *La princesa del desert*:

NABIH. Una caritat digníssim senyor... honestíssima senyora... una caritat, poderós capità de la guàrdia... sapientíssim doctor... Oh, estranger que visites per primera vegada la ciutat de les mil fonts, la capital del regne dels tawari, els senyors del desert, tin pietat de mi... Una almoïna, per caritat, una almoïna per al pobre Nabíh, estudiós de les històries antigues, poeta, músic, encantador de serps verinoses, prestidigitador i redactor d'horòscops, descobridor dels secrets de les plantes i narrador de contes meravellosos. [p. 18]

Es tracta d'un text evidentment teatral: un parlament d'un personatge que suggereix diversos receptors ficticis a qui s'adreça. Molt apte per a ser recitat des d'un escenari o ser llegit individualment. Serveix per a obrir l'obra, tot creant un ambient enigmàtic i antic, propici per a una conte de *Les mil i una nits* amb Aladí, Sindbad o Alí Babà a punt de visitar-nos. Està ple de lloances pròpies d'un captaire digne i venerable, sona a exòtic alhora que elegant i serveix per a presentar-nos les habilitats d'un emissor fictici, barreja de savi, asceta, mag i narrador de faules fabuloses. Empra un llenguatge cerimoniós, que deu sonar a salmòdia gràcies a les repeticions paral·leles de vocatius, que intensifiquen la seua lloança gràcies als adjectius anteposats, en grau superlatiu («digníssim senyor...», «honestíssima senyora...», «sapientíssim doctor») i a les enumeracions d'oficis que fins i tot rimen («encantador», «prestidigitador», «redactor», «descobridor», «narrador»). Tanmateix, tanta retòrica no complica la seua comprensió ni li lleva gens de la seua adequació a tots els factors de la comunicació, fins i tot si es pensa en un receptor model de dotze anys en amunt.

L'adequació als trets específics de cada gènere és un gran repte que Rodolf Sirera supera amb escriu gràcies al seu domini de les tècniques teatrals i a la seua experiència dalt i baix de l'escenari. Com ell mateix reconeix, el teatre indepen-

dent possibilitava als seus components, i el nostre autor s'hi aplicava, l'adquisició d'habilitats de l'ofici teatral —«la fusteria teatral» diuen els del gremi— mitjançant la pràctica, atès que, per regla general, tots els integrants del grup havien de saber i fer de tot, abans, durant i després de la representació:

Ho ignoràvem quasi tot perquè no havíem tingut mestres. I ens exercitàvem en totes les instàncies teatrals que teníem a l'abast perquè no hi havia ni més mitjans ni més persones. Però tot allò em va servir per a coses molt importants. En primer lloc, per a comprovar que cal fer una cosa i cal fer-la bé. I segon, per a sentir com funciona un text a l'escenari. Si em dedique a l'escriptura teatral és perquè crec que és la cosa que puc fer millor després d'aquell aprenentatge. Tot autor hauria de sentir alguna vegada en la vida la sensació de l'escenari. [Molins 1989: 14]

El nostre autor i el seu germà demostren que la llengua dels valencians pot ser adequada per a tots i cadascun dels gèneres teatrals amb l'expeditiu mètode d'emprar-la també en un de tan especialitzat com l'òpera, que sembla reservat, sobretot, per a uns pocs idiomes *elegits*, com l'italià o l'alemany. És obvi que són conscients que aquest és un àmbit creatiu poc freqüentat, fins i tot per llengües clarament majoritàries. De fet, en l'àrea lingüística del català no són molts els que s'hi han atrevit, però ells, sense abandonar la seua llengua, són capaços d'endinsar-se i reeixir en el domini de les convencions dramàtiques operístiques.

Es tracta d'unes pautes que subordinen l'escriptura a les exigències de la partitura, de la musicalitat del conjunt. Tant és així que, com es comenta en la introducció a *El triomf de Tirant*, la rima i el còmput sil·làbic condicionen la pronunciació («però» esdevé «pro*»);⁴ o, per la rima, se substitueix «darrere» per «darrera» o s'usa el vulgarisme «perc*» en lloc del normatiu «perd», o «pendre*» per «prendre» per a facilitar la comprensió del públic i la dicció del cantant.

I els mateixos criteris explicarien, en una òpera anterior, *El príncep*, la presència de mots com «senteixes*», en lloc

de «sents»; formes com «vent*», per «veient», o «per'xò*», en lloc de «per això», per necessitats del còmput sil·làbic; o l'ús de «naltros*» en lloc de «nosaltres», per a reflectir una tonada popular. Pel que fa a construccions sintàctiques anòmales que, per necessitats de la rima o d'altres qüestions rítmiques, es desvien dels usos lingüístics habituals, hi trobem anteposicions forçades de l'adjectiu especificatiu («Les romanes gents s'alegren») (p. 18), o alteracions de l'ordre gramatical normatiu («Els capitans voleu que els cride?») (p. 76). Com es veu, hi apliquen estratègies lingüístiques que es basen en el recurs a «mots i construccions sintàctiques més o menys arcaics, dialectals o, en general, allunyats de l'estàndard de la llengua, però que resolen problemes musicals molt concrets» (*El triomf de Tirant*, p. 44).

Les convencions del gènere operístic potser comporten infraccions normatives o irregularitats expressives, però, en canvi, la marcada condició lírica, poètica, del text també possibilita espremer al màxim els recursos expressius de la funció literària o estètica, la qual cosa aporta un plus de cura lingüística. Valga com a mostra un breu fragment on veiem com s'encavallen amb un paral·lelisme fònic, quasi ecolàlic, els versos cantats per un tenor, que fa de Cèsar Borja, i un baríton, que interpreta Maquiavel. A més, tot i les concordances, aquests cants paral·lelístics, per si fóra poc, manifesten matisos significatius relativament antitètics, com podem comprovar:

MAQUIAVEL:	Lluita contra les llargues
CÈSAR:	Senyor, que llargues
MAQUIAVEL:	tristeses de les hores
CÈSAR:	se fan les hores
MAQUIAVEL:	que el temps que tu atresores
CÈSAR:	quan atresores
MAQUIAVEL:	et lliure el seu consol.
CÈSAR:	ton desconsol.
MAQUIAVEL:	Encara que tu a soles
CÈSAR:	Estàs a soles
MAQUIAVEL:	pots fer el que desitges
CÈSAR:	quan no ho desitges

4. Amb l'asterisc (*) que acompanya algunes paraules, indiquem que aquestes presenten alguna anomalia o que no són normatives.



MAQUIAVEL: tot i que t'enfastiges
 CÈSAR: i t'enfastiges
 MAQUIAVEL: no hauràs de fer-ho sol.
 CÈSAR: quan no estàs sol. [pp. 75-76]

1.2. L'adequació als elements de la comunicació externs al contingut

Seguint amb l'esquema sobre l'adequació, ara correspon passar a concretar els elements o factors de la comunicació externs al contingut. En primer lloc, cal pensar en l'emissor, tant el real (l'autor), com els ficticis (els personatges, als quals presten la seua veu i el seu cos els actors i actrius en el cas de la representació). Posteriorment m'estendré més sobre les circumstàncies concretes de Rodolf Sirera pel

que fa a condicionants lingüístics. Quant a aquestes circumstàncies referides a la caterva d'ens de ficció que poblen les més de quaranta obres teatrals de l'autor, em limitaré a traçar-hi unes línies generals.

La preocupació de donar versemblança lingüística als parlaments dels personatges es plasma en el *decor* expressiu, l'adequació del que diuen amb les seues coordenades geogràfiques, cronològiques i socioculturals, i també de registres de parla o usos lingüístics personals acordats amb els factors de la comunicació corresponents.

Així, quant a marques de lloc, Sirera, com Josep Pla, no desdenya aquella pràctica que diuen que propugnava Tolstoi: «el que vulga ser universal que escriga de la seua aldea». Però parlar del seu poble i fer parlar amb la llengua del seu poble no vol dir que s'haja de limitar a expressions i drames

de barraca, carro i forcat i a situar les seues històries només en «la terra de Bernat». De fet, en les seues obres són molt freqüents els escenaris i els habitants d'altres latituds; viure com a natural un cert cosmopolitisme és un altre símptoma de la voluntat de normalitat a què ja ens hem referit, com la varietat de gèneres, d'estils i de temes.

Lògicament, els personatges no s'expressen en la llengua del territori representat; tanmateix, hi ha alguna excepció, com *Memòria general d'activitats*,⁵ que de segur sobta, tant els lectors com els espectadors. En aquesta obra, situada a Bèlgica, en la zona de llengua neerlandesa o flamenca, els sis o set primers parlaments es fan en francès, fins que un personatge, l'actor Leo, en reclama un altre, la senyora Clos, netejadora del teatre, que li parles en flamenc. Parlar en flamenc encara hauria resultat més xocant per als espectadors, però el que passa aleshores és que aquesta accedeix i, tot seguit, ja es parlen en català. Tot gràcies a la «lingüística ficció», a la convenció teatral segons la qual els éssers ficticis d'altres contrades fan com que parlen la seua llengua, en aquest cas el neerlandés, mentre que, naturalment, els actors s'expressen en la llengua dels receptors:

LEO: [*Ens trobem*] *A la Belgique de langue flamande, n'est-ce pas?*

SRA. CLOS: *Oui, monsieur...*

LEO (*brusc*): *Doncs vostè em vol prendre el pèl, senyora meua! Per què em parla en francès?*

SRA. CLOS (*contrita*): *Oh, perdone'm senyor... Jo pensava que unes persones tan importants... Vull dir... No em semblava correcte adreçar-me a vostè en una llengua vulgar... [pp. 17-18]*

El malentés lingüístic es situa ben lluny, però ens fa pensar en una situació ben propera i habitual entre valencians que no es coneixen. Com veiem, queda de manifest que valoren o confien poc en la capacitat comunicativa de la llengua pròpia i, per si de cas, inicien la conversa en una altra que no

consideren tan *vulgar*. Aquest inici en francès és ben segur que crea un cert desconcert en el receptors, però no és cap *boutade* estrofolària ni gratuïta, és fruit de la voluntat d'intervenció, del compromís lingüístic de l'autor. És una manera d'evidenciar el paral·lelisme entre la situació de dues llengües minoritàries, com el català i el flamenc, enfront de les majoritàries veïnes: el castellà i el francès. Es tracta d'una preocupació sociolingüística més marcada en els intel·lectuals de llengües minoritàries, voluntat didàctica, catequètica, que fa que es fixen i vulguen denunciar —posar a la vista per a la reflexió— els conflictes, les discriminacions lingüístiques i les contradiccions en què, en aquest camp, cauen o són víctimes els seus conciutadans.

A més de la diversitat geogràfica general, també és freqüent en la producció teatral d'aquest autor la diversitat cronològica. Els conflictes dramàtics que ens planteja els situa tant en el present com en un passat divers, que igual es concreta l'any 411 abans de Crist com, més recentment, en els segles xv, xviii, xix o xx. Per a transmetre als receptors, des del punt de vista lingüístic, aquesta llunyania temporal, l'autor no fa que parlen com aleshores ni, fins i tot, que en els parlaments dels personatges abundin els arcaïsmes sintàctics o lèxics, però sí aconsegueix una certa arcaïtzació ambiental, per exemple, tractant-se de «vós» o «missenyor» o usant altres fórmules de tractament. Són detalls que suggereixen un cert aire d'època sense que la història resulte més difícil d'entendre o perda interès.

Pel que fa a marques socioculturals, no només les mostra, sinó que hi possibilita algun tipus d'anàlisi sobre si s'acoblen al decor requerit i si s'acompleix la propietat textual de l'adequació al context situacional. Així, per exemple, en *El verí del teatre*, fa que el criat del principi de l'obra tracte temes considerats massa *filosòfics* per a ell i que empre un codi inadequat, com li retrau el seu interlocutor, l'actor Gabriel de Beaumont: «No, amic meu, aquestes disquisicions no s'adiuen massa bé amb la teua categoria social! [...] Mai no havia sentit un criat expressar-se amb un vocabulari així» (pp. 94 i 95). Parla d'una manera tan culta i rebuscada que no encaixa amb la seua condició, i no encaixa perquè realment es tracta d'un marquès que és ben conscient que ha representat el paper de criat gràcies a, «[...] sobretot, la

5. Aquesta obra es va publicar signada pel grup El Rogle, i així figura a la coberta, però Rodolf Sirera hi feia d'actor, s'encarregava de la dramaturgia i, a més, figurava com un dels autors de l'argument i dels textos. De fet, en els crèdits figura com a autor únic.

manera de parlar i els gestos d'un criat... I amb això és suficient...» (p. 96).

Però l'autor també pot pretendre, intencionadament, que es note la falta de versemblança lingüística, la no adequació entre el codi i els trets lingüístics suposats en un determinat emissor. És el cas de *La partida*, on les escenes que formen part de l'obra que escriu el protagonista —com Josep Lluís i Carles Sirera remarquen en la introducció— sonen estranyes, antinatural, poc creïbles, perquè estan escrites en un valencià volgudament cultista, encarcerat, molt *teatral*, en el sentit de convencional, no viscut ni viu. Però es tracta d'una estranyesa requerida pel que es vol transmetre. S'adequa, d'una banda, a l'enfocament metateatral o intrateatral —una obra de teatre que escenifica la representació d'una altra, condició que s'hi subratlla amb una certa *sobreactuació lingüística* intencionada. D'altra banda, ha de sonar a antic, perquè mostra trets lingüístics caracteritzadors de l'època que s'hi representa —primer terç del segle XIX—, i alhora és l'expressió d'alguns personatges de la classe alta més conservadora, en tots els sentits.

Tot açò ho deixa palés la tria lingüística que fa l'autor en morfologia, lèxic, fraseologia: «aquesta xocolata», «trigar», «avui», «tenir», «tothom», «fossen», «eixerit», «missenyor», «hom diu», «de debò», «veure-us», «si us plau», «de bon grat», «Més aviat ho haguesses dit»... Es tracta d'una mena d'ambientació expressiva que se'ns farà evident globalment llegint fragments com el següent en boca d'una dama, neboda del senyor governador, corregidor i comandant general d'Alacant, don Pedro Fermín de Iriberi i que, a més, està fent una certa teatralització dins de la representació:

ÀUREA. (*Tractant de salvar la situació.*) Tots ens alegrem d'això, oncle meu. I a mi em complau especialment veure-us tan ple d'atencions, tan estimat per tothom... El vostre nomenament ha estat una indubtable mostra d'afecte del Rei Nostre Senyor. La ciutat es bella, la gent treballadora i amable...» [p. 80]

En canvi, les escenes situades en les últimes setmanes de la Guerra Civil, l'any 1939, es caracteritzen per la vivesa i la vitalitat de la llengua. Per a aconseguir-ho, l'autor no desdenya incloure alguns vulgarismes fònics («*p'a fer-lo enriar*» i «*p'a que es rentara*») i trets locals de la parla popular alacantina,

sobretot en el lèxic («quarto», «hui», «vore», «manyaco», «carinyo», «mante», «iaio», «carretilles» —de coets—, «farcidures» —'pilota de carn'. També remarca aquesta intenció amb una sintaxi menys complexa (amb un predomini de les oracions simples i de la parataxi, és a dir, les coordinades i les juxtaposades), amb l'ús de les formes pronominals no reforçades («este», «esta», «eixe»), amb la preferència de la conjugació verbal més popular, etc. A més de fer patent matisos dels personatges, com els socioculturals, la llengua és un recurs teatralment molt important per a remarcar també les seues diferències ètiques, les seues incoherències o contradiccions com a persones.

A més dels factors que estem comentant, caldria afegir ara els receptors models reals. És evident que una bona part de les obres de Rodolf, també les escrites amb Josep Lluís, s'han publicat a Catalunya, i algunes s'han representat en teatres catalans i per grups catalans, la qual cosa deu haver pesat a l'hora d'adequar-ne l'escriptura als receptors «d'allà». No és d'estranyar que, a més a més, algun corrector o editor, inconscientment o conscient, haja deixat alguna empremta lingüística de la seua varietat dialectal, com ens atreviríem a afirmar que passa, per posar un exemple, en el cas d'una forma verbal, «sigui», que llegim en el text de la portada de *L'assassinat del doctor Moraleda*.

Comptat i debatut, es tracta de petits detalls que no més poden xocar en ambients valencians hipersensibles a les variacions, perquè, a pesar de tot això, és evident que, en primera instància, el públic de referència és el valencià, lector o espectador. Com afirma Josep Lluís Sirera: «[...] no hem perdut mai de vista que escrivíem per a una societat i per a un context sociocultural molt concret. [...] Teatre compromés, doncs, amb el *hic et nunc* valencià» (J. L. Sirera 1999: 52).

Però gran part d'aquests receptors valencians concrets estan imbuïts d'uns hàbits o costums teatrals que suposen unes inèrcies negatives contra les quals ha hagut de lluitar Rodolf Sirera. Quan es va iniciar en l'activitat dramàtica, i per desgràcia en més moments, el públic, poc o mal habituat al teatre en valencià, només acceptava com a tal unes propostes que no solien anar més enllà del sàinet més estereotipat. Però no es tractava d'un problema que només patia ell sinó que era un prejudici generalitzat que posava en qüestió qualsevol altre tipus de proposta dramàtica. Així, sense anar més lluny i



com a exemple personal, recorde que, en 1975, quan amb el grup de teatre de l'institut José María Parra d'Alzira vaig muntar *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, abans de l'estrena hi havia gent que se sorprenia que fera una obra en valencià i no fóra una «peça valenciana». Jo explicava que era una obra normal i em contestaven: «Home, en eixe cas hauria de ser en castellà». I tampoc no entenien com estava situada a Alemanya i parlaven en valencià, i no crec que fóra perquè esperaren que la representació es fera en alemany.

Es tracta de suspicàcies absurdes, sempre restrictives i no mai ampliadores de noves possibilitats, que conflueixen amb recels i resistències a un nivell de llengua apte i necessari per als usos teatrals, però que sol crear rebuig en molts espectadors i entrebanca la comunicació desitjada. El més greu és que són reaccions negatives bastant generalitzades que es produeixen en la majoria d'àmbits d'ús lingüístic i no només en el teatral. Així com en castellà o espanyol no hi ha cap dificultat a l'hora d'acceptar com a tal la diver-

sitat expressiva dins del mateix sistema lingüístic —encara que sone andalusa, canària o americana, tota pedra fa paret—, en el cas de molts valencians sol passar exactament el contrari, i això que ens fan falta totes les pedres i totes les parets lingüístiques. Així, si adverteixen la més mínima diferència lingüística, apliquen el filtre restrictiu, la boca estreta de l'embut, i rebutgen o desconfien d'allò que pensen que no és «el valencià de veritat, el de tota la vida», el del seu poble. A més, com ja fa anys deia Lluís V. Aracil: «Hi ha valencians que diuen immediatament "això és català!" sempre que senten el valencià (amb els seus trets estructurals més inequívocs) en un context que, per alguna raó, no els sembla pas apropiat o "normal". Cal tenir en compte que, per a ells, català vol dir precisament no-valencià. [...] Per a ells, "lo valencià" és parlar en castellà en certes ocasions. Parlar valencià en aqueixos contextos és, automàticament, no-valencià. Naturalment, és prou paradoxal que "lo valencià", sigui no parlar en valencià, i que parlar en valencià (precisament en

valencià, que cap orella normal no confondrà amb el barceloní) sigui català en el sentit negatiu de “no-valencià”» (Aracil 1979: 50-51).

Les normes d'ús són els principis que regulen l'adequació de les diverses formes lingüístiques als àmbits d'ús corresponents. Part de la societat valenciana accepta com a *normal*, natural, la reducció d'aquests àmbits i, alhora, segueix unes normes d'ús cada vegada més restrictives. Però és que, a més, desconfia o reacciona en contra de tot aquell que pretén ampliar-les.

Rodolf Sirera, com altres usuaris conscients de la nostra llengua, percep tota aquesta mena de paranys adversos a la normalització teatral i lingüística a què aspira, i trobar la fórmula màgica per a trencar-los determina la seua visió sobre l'expressió, sobre el codi. Aquesta visió, entre altres ocasions, l'exposava en explicar la seua traducció de *L'home, la bèstia i la virtut*, de Pirandello, allà pel 1988. Allí deia que la forta temptació del sànet entre els valencians feia difícil aconseguir —cite textualment— «una llengua que sone natural damunt d'un escenari, sense recórrer a les convencions, a les formes lingüístiques establides —deformades— pel gènere» (R. Sirera 1991: 33). Efectivament, que sone natural és un dels objectius lingüístics del nostre autor, tant en les traduccions o adaptacions com en les seues obres de creació personal, objectiu que, tot i alguna mínima diferència de preferències estilístiques, també sembla presidir l'escriptura compartida amb el seu germà Josep Lluís. Per això, no fem distinció entre obres escrites per Rodolf sol o pels dos germans.

Dins de la mateixa reflexió, i com a «persona que busca un camí nou, però que encara no es decideix a abandonar-ne altres de més coneguts», es fa una pregunta clau: «¿ens hem preocupat, els escriptors, d'apropar fins ara el nostre llenguatge literari —o teatral— a unes convencions que puguen ser acceptades per un públic com més ampli millor, unes convencions on aquest mateix públic —el nostre públic— es puga reconèixer? Em fa la impressió que no, que ens hem equivocat en moltes coses i encara continuem equivocant-nos» (R. Sirera 1988: 34).

La pregunta i la resposta són molt significatives, però potser caldria complementar-les amb alguna altra igual de difícil de contestar o d'aplicar: què pot entendre's per acostar el llenguatge literari; desliteraturitzar-lo, vulgaritzar-lo, adul-

terar-lo? Fins on pot arribar aquest acostament? Fins a quin punt és possible, o fins i tot convenient, que els autors acosten el seu llenguatge literari —o teatral— a unes convencions que puguen ser acceptades per un públic ampli? No seria més convenient i efectiu pujar el nivell del públic, és a dir, normalitzar-lo? És possible aquesta normalització? Qui l'hauria de fer? A què s'espera per a fer-la?

És evident que cal aclarir aquestes i moltes altres qüestions, però, ara i ací, haurem de deixar-les en l'aire i ens limitarem, com ens hem proposat des de bon començament, a continuar reflexionant sobre l'adequació lingüística, encara que incidint, encara més, en aspectes sociolingüístics de l'emissor real, Rodolf Sirera, i de les condicions d'existència de la llengua.

2. LA NECESSITAT I LES DIFICULTATS DE L'ADEQUACIÓ

Rodolf Sirera, des de l'inici de la seua dedicació teatral, ha buscat l'adequació del seu discurs, és a dir, la normalitat. Mai no s'ha tractat de cap aspiració perfeccionista d'un creador que filava molt prim i ho volia tot complet fins a l'últim detall, sinó que naixia de la constatació que no es comptava amb unes condicions lingüístiques mínimes i imprescindibles. És més, sobretot fa uns quaranta anys, era evident que fins i tot s'estava en números rojos, en un dèficit general insostenible, pel que fa a les possibilitats reals que la llengua tenia d'assolir totes les seues capacitats.

Treballar perquè l'ecosistema lingüístic i cultural valencià siga cada vegada més habitable era —i és— una tasca feixuga i poc agradosa, que troba oposició i recel per una part de la societat i que fa cremar temps i energies que ben bé podrien dedicar-se a tasques més creatives. En aquest sentit, Sanchis Guarner, com molts altres, es queixava de com els valencians preocupats i formats s'havien de desgastar en disputes estèrils sobre la identitat lingüística en lloc de dedicar-se a tasques serenes i profitoses d'investigació, de creació, de millora de la llengua mateixa.

Felip II deia que «no havia enviat les seues naus a lluitar contra els elements», i els valencians sempre hi estem xocant perquè hi són. En el cas del monarca de l'imperi en què no es podia el sol, fins i tot van poder amb la seua armada, de la mateixa manera que altres elements van fer molt per

afonar naus insignes com el mateix Sanchis Guarner, Fuster o Estellés.

Coneixent la bonhomia del nostre dramaturg, és lògic pensar que haguera preferit una navegació tranquil·la, amb vent favorable, però sabia quina mar havia triat per a fer la travessia i ha seguit el seu rumb, conscient que, com a cost afegit, hauria de suportar més d'un vent contrari i superar més d'un marejol. Com deia a Benet i Jornet, i aquest autor reproduceix en el pròleg de *L'assassinat del doctor Moraleda* i *El verí del teatre*: «les circumstàncies ens han fet obligatòriament autors *testimonials*, i el testimoni, de vegades, ens amaga —o falsifica— allò que és més substancial en nosaltres: *la passió d'inventar*» (Benet i Jornet 1978: 9).

La passió d'inventar és un desig substancial per a un dramaturg com Rodolf Sirera, de la mateixa manera que «fer poesia, i viure-la en llibertat» és l'aspiració de Josep Piera, com manifestava l'any passat en l'entrevista que li va fer Ricard Bellveser, més o menys per ara i entre aquests murs venerables (Bellveser 2012: 123). Però els autors de la generació de Piera i Sirera, en optar per la llengua del seu poble, benvolents o malvolents, es van implicar en un compromís cívic amb el redreçament social i cultural de la societat valenciana. I des d'aquesta opció, és lògic arribar a la conclusió que, com deia Josep Pla, «La meua pàtria és on dic "Bon dia!" i em contesten "Bon dia!"». És lògic entendre que l'àmbit natural d'ubicació, i per tant l'àmbit geogràfic dels receptors previsibles de les seues obres, s'estenia per un conjunt de territoris els parlants dels quals compartim la mateixa llengua.

Aquest compromís d'assumir la llengua com a condició de la pròpia identitat personal, social i artística, acceptat amb totes les conseqüències, n'implicava per a Sirera un altre: bastir una llengua literària moderna i polivalent, apta per a explorar les possibilitats del gran ventall de gèneres teatrals, des del sànet a l'òpera, tot actuant sobre la tradició teatral i el llenguatge dramàtic preexistents, intentant reconduir-los, replantejar-los.

El compromís és el peatge que s'ha de pagar per haver nascut en un lloc, en un moment i, sobretot, haver tingut vocació i consciència. I és que, segons quan i on, no és tan natural aconseguir això de la normalitat: cultural, política, lingüística i tota la resta de normalitats desitjables per als pobles

i els individus. La lluita de Sirera per a aconseguir-les i tirar avant la seua passió d'inventar i fornir una obra teatral com la seua hi és indefugible i té molt a veure amb la seua geografia humana i en com són i per què són com són la seua obra i la llengua que la vehicula.

Alguns autors, com ara els antecessors en aquestes jornades, Torrent i Piera —tot i que aquest últim inicialment escrivia en castellà—, van lluitar per conservar i donar projecció literària al patrimoni lingüístic que havien heretat, a les formes de parlar de l'Horta i de la Safor que havien sentit i parlat sempre, i això és molt d'agrair. L'opció lingüística de Rodolf, en canvi, va ser una decisió adulta, no produïda per immersió ambiental ni herència directa sinó per un acte de voluntat. Ell no va seguir els costums lingüístics del seu ambient, sinó que els va trencar per a retrobar els que li haurien d'haver correspost en una societat més normal. No valorarem ara què té més mèrit, perquè és tan important qui manté el patrimoni com qui el recupera. Ens calen tots i més.

Hem parlat d'assumir la pròpia llengua com a vehicle literari i, en el cas de Sirera, també com a vehicle comunicatiu personal, perquè la seua llengua infantil va ser el castellà. Però cal aclarir —com confessava, entre altres coses molt interessants, a Manolo Molins en l'entrevista que li va fer a l'abril de 1989 com a introducció d'*Indian Summer*— que la llengua estava realment viva en el seu inconscient. Al cap i a la fi, sa mare era de Benissanó i parlava en valencià, i en aquell ambient lingüístic i familiar passaven els llargs estius.

Com és lògic, no portar al teatre la llengua de casa pot ser un problema afegit, una mancança que s'intentava solucionar encara que fóra sent, com en aquesta entrevista es declara Rodolf, «estudiós autodidacta de la llengua» (Molins 1989: 12). Al cap i a la fi, molts integrants del teatre independent eren de formació castellana. Però els que parlaven valencià tampoc no ho tenien tot fet, perquè només en coneixien el nivell col·loquial menys acurat, i a més eren, en la seua immensa majoria i com la resta de valencians d'aleshores, analfabets en la pròpia llengua. Comptat i debatut, tots van haver de canviar: els uns, de llengua, i els altres, de varietat diastràtica de la llengua que ja parlaven. Van haver de passar del nivell popular, més bé vulgar, al nivell estàndard amb aspiracions, sovint, hipercultistes. Davant del desconeixement, s'optava

pel terme més estrany, que sonara més elevat. Valga l'anècdota següent com a exemple personal. Allà per l'any 1975 em van demanar un article per a la revista d'una associació de veïns d'un poble de la Ribera, i on jo havia escrit «la lluita de classes», algú ho va substituir per «la lluita de menes». I així es va publicar ciclostilat.

Com comenta Rodolf Sirera en el seu article «Algunes notes sobre l'ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià», el canvi lingüístic resulta com a mínim curiós. Recorda que, a finals dels seixanta i principis dels setanta del segle passat, un sector del teatre independent va optar per un teatre popular «com a arma carregada de futur», que deia el poeta per a la poesia. Es tractava de conscienciar les classes socials, les *menes socials*, que diria algú, contra el franquisme. Però furgant furgant van descobrir l'existència de la realitat històrica, social i cultural del país, i aleshores van caure en el compte que si volien un teatre popular de veritat havia de ser en valencià. Així declarava el mateix Sirera:

El canvi d'opció lingüística fou per a molts de nosaltres un acte de voluntat —un acte de rebel·lió, si es vol, o de presa de consciència— que ens va dur a treballar en un escenari o darrere d'una màquina d'escriure, o totes dues coses plegades, en una llengua que no coneixíem suficientment, no la dominàvem i que, a més, no havia arribat a definir, al País Valencià, un estàndard lingüístic apte per a tota mena de teatre, no només el de caràcter popular com és el cas del sàinet. [...] Si a tot això afegim que molts de nosaltres vam començar aviat a publicar els nostres textos a Catalunya, fins i tot abans que al País Valencià, [...] és lògic que ens acostumàssem a preferir les solucions més pròximes a la varietat oriental. [R. Sirera 2000: 100 i 101]

També és lògic un cert desconcert lingüístic que no possibilitava que el públic es reconeguera i s'identificara amb aquest teatre. Sense un model de llengua oral apte per a l'escena, els desnivells expressius, les oscil·lacions pendulars anaven des d'opcions dialectals, fins i tot familiars, passant per arcaïsmes, ultrapurismes, calcs sintàctics i lèxics del castellà, etc. Fins i tot podem dir que d'aquest desconcert lingüístic no es lliuraven ni les obres del mateix Sirera. Ell n'era conscient, i així ho ha manifestat en alguna ocasió des d'una humilitat

que el caracteritza i l'honora: «Malgrat tot, no m'és possible estalviar al públic potencial d'aquest muntatge algunes errades, moltes vacil·lacions» (R. Sirera 1991: 34).

Permeteu-me, sense ànim d'ofendre ni de ser exhaustiu, alguns exemples. Així, pel que fa al lèxic, en *Tres variacions sobre el joc del mirall*, trobem «mirall» o «dos quarts d'onze», però, també «es gelarà el sopar». I en *Bloody Mary Show*, en l'acotació del sàinet apareix «surt» i «tarda», però també «han eixit» i «cànters»; i el mateix Funerari 2, que diu «Xe, calla!», a continuació diu «dintre». Pel que fa a la morfologia verbal, en boca d'un personatge popular, Engràcia, oïm «si de mi depengués»; en una acotació posterior llegim «com si mai res no hi haguera passat», o en una altra veiem «callara». També trobem més d'una vacil·lació vocàlica. Així, la mateixa Engràcia, sense cap motiu ni variació contextual coneguda, igual ens amolla un «nedant» o «Tu veuràs», que un «ja voràs», encara que en la pàgina següent reafirma «que de més grosses ens n'haurem de veure».

I és veritat, els que som d'aquelles generacions n'hem vistes i dites de grosses i de més grosses, i qui estiga lliure de pecat... De tota manera, aquells textos, amb vacil·lacions i tot, també van fer un gran paper, i era fàcil de fer-los nostres, ens sonaven bé. Almenys és el record que tinc de la meua primera trobada pràctica amb la llengua de Sirera. El cas és que, quan en el curs 1980-1981 vaig muntar *La pau*, com de costum em vaig encarregar de filtrar el text perquè sonara natural a actors i espectadors d'institut, i he de confessar que l'adaptació va ser mínima, cosa que no havia passat quatre anys abans en el cas d'una obra també popular com *El retaule del flautista*. L'obra del barceloní Jordi Teixidor em va donar una mica més de faena, sobretot perquè vaig haver de valencianitzar moltes formes verbals i algunes expressions fraseològiques, com «tocar el dos», que no deia res als receptors, que sí que es reien amb equivalents valencians com «picar sola», «pegar a fugir» o «amollar a córrer».

Aquell muntatge de *La pau (retorna a Atenes)* va funcionar molt bé en llocs tan diferents com Dénia o l'Olleria, la Font de la Figuera, Oliva, Alacant o Massamagrell, per posar-ne alguns exemples. Tanmateix, Josep Lluís Sirera afirmava que «*La Pau* era un espectacle preparat per a un mercat normal —com s'ha mostrat ja—, no pas per a un mercat com el

valencià» (J. L. Sirera 1999: 8). No sé per què ho diria, però no crec que fóra per cap inadequació lingüística.

Al voltant del teatre independent hi havia diversitat d'opinions i desitjos. Així, alguns veien el teatre com a arma política de conscienciació i de lluita contra el franquisme, volien un canvi social i, per això, la llengua els era indiferent i optaven pel castellà, per si era més internacional o més fàcil per a les classes populars (a Catalunya, Jordi Teixidor i el seu grup, El Camaleó, també feien això en el seus principis). D'altres, en canvi, volien el teatre «per a fer país» i com «a vehicle propagandístic de la llengua» (Nicolàs 2000: 116-117). Pel que fa als germans Sirera, sembla que, a més de tot això, volien un teatre polivalent, apte per a exercir la passió d'inventar.

Per això, es van fabricar de bell nou una llengua literària, una llengua teatral a la mesura de les seues necessitats i dels seus objectius com a autors. Tampoc valorarem ara si haver parlat la llengua des de la seua infantesa, o haver-se-la fet a la mida apropiant-se-la posteriorment, té més o menys dificultats per a l'emissor-autor o què és més útil per a ell, el seu entorn, el teatre... I no farem aquesta valoració perquè més que el procés ens interessa el resultat. Aquest ens fa afirmar, com he intentat demostrar al llarg d'aquesta comunicació, que sí que han aconseguit un vehicle expressiu a la mesura de la seua ambició comunicativa. Els seus textos, com hem vist, aconsegueixen amb escreix la imprescindible propietat textual de l'adequació lingüística.

3. CONCLUSIÓ

Com ja hem dit, els autors valencians, a més de dominar, millorar, convertir en art el vehicle de transmissió, la llengua pròpia, han de superar i suportar tot un seguit de problemes ambientals adversos per a procurar ampliar-ne els hàbits lingüístics, les normes d'ús. Així ho reconeixia Rodolf Sirera en la ja esmentada entrevista amb Manuel Molins per a *Indian Summer*:

I, de vegades, hem patit el miratge de creure que la nostra incidència sobre nuclis tancats i específics de la societat significava que estàvem oberts a una majoria. Hem confós el microcosmos amb el macrocosmos. I no era veritat. La realitat és que quan hem pogut traspassar els nuclis tancats, ens hem adonat que la societat

valenciana no anava pel nostre camí. La societat valenciana feia molt de temps que havia desconnectat dels problemes de la llengua, que mai no havia tingut la seua cultura com a pròpia, amb la qual sentir-se identificada. Ans al contrari, la societat valenciana ha tolerat una visió negativa i distorsionada de la cultura en la seua llengua. [Molins 1989: 15]

Tristíssim, però cert. Els autors catalans, com Benet i Jornet o Jordi Teixidor, han gaudit d'una certa incondicionalitat pel fet de fer teatre en català, un dels motius que explicaria, posem per cas, l'èxit d'*El retaule del flautista*. En canvi, qui opta pel valencià, com ara el nostre autor, ha de superar les seues mancances lingüístiques inicials i, a més, ha de suportar el pes de les dissensions i recels del passat i del present, i superar-los, i neutralitzar-ne els efectes negatius.

Podríem parlar d'heroïtat, pel camí tan dur triat; heroïtat pel manteniment en la seua convicció, deixant de banda temptacions més còmodes, profitoses i afalagadores, i heroïtat també pels beneficis que la seua tria i el seu èxit reporten a la resta de la comunitat humana en què s'integra. Però es tractaria d'una heroïtat natural, sense escarafalls, perquè no respon a voluntats messiàniques ni redemptores, sinó només a aspiracions d'autor normal, que vol usar la seua llengua normalment en una societat normal.

Seria molt opinable determinar si, pel que fa a la llengua, s'ha obert o s'ha tancat el «macrocosmos» a què feia referència el nostre autor. En aquest sentit, seria difícil quantificar el grau d'assoliment dels objectius lingüístics buscats, però sí que reitere, amb alguna mínima adaptació per poder aplicar-ho a tota la seua producció, el que ja deia fa més de vint anys en parlar de la seua traducció de *L'home, la bèstia i la virtut*:

[Rodolf Sirera] s'ha hagut de moure dins d'un nivell de llengua tan imprescindible com difícil de consolidar ara i ací. I, així i tot, ha aconseguit una expressió natural on s'adeqüen els trets diatòpics i els diacrònics, així com els trets del nivell diastràtic dels personatges, el seu ús lingüístic o parla concreta. Ha tingut el gran encert de saber nadar entre la naturalitat propera al públic valencià a qui, en principi, dirigia els seus textos, la normativa lingüística científica i la creació literària que els textos i

la seua excel·lent capacitat d'escriptor dramàtic possibilitaven. [Bataller 1991: 32]

Per a acabar: per haver aconseguit superar tants reptes, per perseverar i mantenir-se fidel al seu compromís i, a més, haver assolit un prestigi i haver mantingut una dignitat molt elevada en l'àmbit de la professió i del «microcosmos» de què parlàvem —el públic general i les institucions ja serien altres calces—, no és mereixedor d'un monument o d'un acte d'homenatge com el d'avui, sinó de molts monuments i molts reconeixements de tota mena.

Rodolf Sirera representa una gent que ha fet mans i mànegues per ser lingüísticament normal en un país que volien normal. Si el teatre és l'art de jugar a «fer com si...», ells ho van aplicar també a l'aspecte lingüístic, hi van fer com si foren uns autors lingüísticament normals i es dirigiren a un públic lingüísticament normal, quan tots sabien quant faltava per assolir en aquest àmbit.

Per això, especialment els emissors, però també els receptors fidels a aquest teatre i que li donen vida, mereixen que d'ells es diga allò que Salvador Espriu expressava en versos immortals que m'he permès adaptar per a l'ocasió:⁶

Però heu viscut per salvar-nos els mots,
per retornar-nos el nom de cada cosa,
perquè seguirem el recte camí
d'accés al ple domini de la terra.

Moltes gràcies, per tant.

BIBLIOGRAFIA

- ARACIL, Lluís V. (1979): «Educació i sociolingüística», dins *Treballs de Sociolingüística Catalana*, 2. València. Tres i Quatre.
- BATALLER, Salvador (1991): «Pirandello: l'home, l'obra i la virtut del teatre». Introducció a *L'home, la bèstia i la virtut* de Luigi Pirandello. Alzira. Bromera.
- BELLVESER, Ricard (2012): «Entrevista de Ricard Bellveser a Josep Piera», dins *Actes de la II Jornada sobre els Escriptors Valencians Actuals. Josep Piera. València 2011*. València. Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua.

6. Aquest fragment del poema *Inici de càntic en el temple* deia exactament: «Però hem viscut per salvar-vos els mots, / per retornar-vos el nom de cada cosa, / perquè seguissiu el recte camí / d'accés al ple domini de la terra».

- BENET I JORNET, Josep Maria (1978): «Pròleg informal». Introducció a *L'assassinat del doctor Moraleda i El verí del teatre* de Rodolf Sirera. Barcelona. Edicions 62.
- CAVALLÉ, Joan (2005): «Textualitat teatral i literatura», dins *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- ESPRIU, Salvador (1949): *Les cançons d'Ariadna*. Barcelona. Óssa Menor.
- MESTRES, Albert (2005): «Text teatral i literatura», dins *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- MOLINS, Manuel (1989): «Rodolf Sirera: els territoris misteriosos». Introducció a *Indian Summer* de Rodolf Sirera. Alzira. Bromera.
- (2005): «Tant si es vol com si no», dins *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- NICOLÀS, Miquel (2000): «La dimensió sociolingüística del teatre valencià», dins *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València. Universitat de València.
- SIRERA, Carles i SIRERA, Josep Lluís (2005): Introducció a *La partida* de Rodolf Sirera i Josep Lluís Sirera. Alzira. Bromera.
- SIRERA, Josep Lluís (1999): «Quan escriure teatre és cosa de dos», dins *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira. Bromera.
- SIRERA, Josep Lluís i SIRERA, Rodolf (2000): *El triomf de Tirant*. Alzira. Bromera.
- (2005) *La partida*. Alzira. Bromera.
- SIRERA, Rodolf (1975): *La pau (Retorna a Atenes)*. Barcelona. Edicions 62.
- (1977): *Tres variacions sobre el joc del mirall*. Barcelona. Edicions 62.
- (1978): *Memòria general d'activitats*. Barcelona. Edicions 62.
- (1978): *L'assassinat del doctor Moraleda i El verí del teatre*. Barcelona. Edicions 62.
- (1980): *Bloody Mary Show*. Barcelona. Edicions 62.
- (1986): *El Príncep i Històries de desconeguts*. Barcelona. Edicions 62.
- (1989): *Indian Summer*. Alzira. Bromera.
- (1991): «Traduir Pirandello: La dificultat de les coses senzilles». Nota a la traducció de *L'home, la bèstia i la virtut* de Luigi Pirandello. Alzira. Bromera.
- (1995): *La princesa del desert*. Alzira. Bromera.
- (1995): *La caverna*. Barcelona. Generalitat de Catalunya i Editorial Lumen.
- (2000): «Algunes notes sobre l'ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià», dins *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València. Universitat de València.
- (2005): «Literatura dramàtica i diàleg», dins *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Entrevista de Lluís Meseguer a Rodolf Sirera



«Sóc del regne de la dramaturgia,
que és el més equivalent a tindre un passaport apàtrida.
Sóc apàtrida del regne de la dramaturgia,
i m'agradaria continuar allí.»

L'últim treball compartit amb Josep Lluís Sirera i que este matí ha estat citat per un dels intervinents, el doctor Gallén, es titula «La dècada prodigiosa a la Ciutat Maragda», publicat en *Estudis Escènics*. En eixe treball se sostenen set idees, algunes de les quals s'han discutit avui i podríem dir que són l'*status quaestionis* o el *terminus ad quem*, el moment en què ens trobem d'eixe projecte històric que protagonitza, tot i que no en solitud, Rodolf Sirera, i que ens permet començar l'obra pel seu aparent final actual i retrotraure'ns a l'inici per veure'n les motivacions. Aquesta idea de suspens argumentatiu, de llarga tradició dramàtica, espere que siga útil en la reunió d'avui.

Quins són els set arguments exposats senzillament? Ens trobem en esta «dècada prodigiosa». Les connotacions de dècada prodigiosa remetent, en el nostre cas, també a la infantesa dels anys seixanta, a la Ciutat Maragda, però en un estrany país del Màgic d'Oz, on els personatges, els de la pel·lícula o els de la novel·la, s'haurien d'especificar, però l'article no els desenrotlla. Quin és este país del Màgic d'Oz a nivell valencià i, sobretot, quins personatges intervenen allí? En esta Ciutat Maragda hi ha un ambient de diglòssia cultural que ells estenen, a partir de la noció de Ferguson de diglòssia lingüística, a eixa divisió que fa pensar que no hi ha un paradigma o no hi ha una escola o repertori cultural valencià, unitari, consensuat, amb totes les variacions que calga.

En segon lloc, l'acusació a un exhibicionisme avantguardista, és a dir, a este joc d'aparences o de focs artificials amb què s'ha expressat tantes vegades la cultura valenciana i que al teatre tant de mal li fa.

Com a tercer argument, la mateixa professió, el conjunt de creadors culturals de la dramaturgia valenciana, dels quals Rodolf Sirera és un dels més importants, està sotmesa a una situació econòmica, social i cultural en què es manté el vell problema que no hi ha iniciativa privada, que no hi ha públic i que les subvencions encara fan falta en un ambient cultural inhòspit. Es mantenen també les velles condicions pragmàtiques en què van començar la carrera els autors teatrals que tractem ara, generacionalment, a través de Rodolf Sirera.

El cinqué argument és que s'ha produït una separació de mutu acord iniciada ja fa temps però consumada ara, entre Catalunya i el País. Una de les grans contribucions del teatre de Rodolf Sirera va ser obrir la cultura valenciana al conjunt del seu àmbit lingüístic i a més internacionalitzar-la. Si bé en l'àmbit televisiu, interpreto que no, pel que s'ha dit adés, en l'àmbit teatral es produeix un empetitiment del mercat i una separació sobretot dels mecanismes de funcionament i de distribució del mercat.

El sisé argument és que no hi ha, com hi havia abans, la percepció de cap element que puga considerar-se de teatre «nacional», de teatre propi, de teatre no institucional sinó de

consens, aquell consens cultural que efectivament uneix les societats. Una societat que no té teatre, no és una societat. Una societat que no està organitzada a l'entorn d'una sèrie d'expressions dramàtiques no pot considerar-se una societat. Només cal veure, reprenent l'argument de Virginia Woolf i també del doctor Gallén, quantes representacions hi ha. Qui té por de representar Molins, qui té por de representar Rodolf Sirera? Quan s'han representat al país, en els últims deu anys, en aquesta dècada prodigiosa, estos grans dramaturgs valencians?

I com a seté argument, en l'article s'especifiquen experiències com per exemple l'obra *Zero responsables*. Esta obra col·lectiva s'implica en un dels fets més directament marcadors de la situació de la societat valenciana dels últims anys i es planteja de manera col·lectiva com una intervenció de l'art dramàtic en l'expressió de totes les situacions o vivències socials. Si una dramaturgia no intervé sobre la societat en què viu i no és capaç d'enriquir-la, de fer-la progressar, quina seria la seua funció? Tots estos interrogants comencen pel principi, tots cal reconduir-los a la història interna, la història social en què han viscut totes les propostes dramàtiques de Rodolf.

Ací s'han citat alguns elements com per exemple la llengua i la naturalitat, l'ús que calia fer de la tradició dramaturgica anterior, interrogants molt difícils de resoldre a principi dels anys setanta. Des de l'any 71 en què apareix El Rogle, una de les finalitats essencials del que podríem anomenar teatre independent, *lato sensu*, dels setanta era respondre i superar estes preguntes. Per a entendre les claus, la riquesa, la complexitat, l'interés, l'atractiu de les propostes de Rodolf Sirera, cal parlar de la València en què ens trobàvem.

Lluís Meseguer: Per tant, com a primera pregunta a Rodolf... Tots els dramaturgs tenen una infantesa, la teua la vius a València, una ciutat amb una tradició històrica i una tradició dramàtica impressionant. Una de les teues experiències infantils és que en la teua família hi havia gent que escrivia teatre i que el teu pare era de la Junta Directiva de la Casa dels Obrers, l'actual Teatre Talia. Esta experiència t'acosta immediatament als repertoris teatrals de tot el món que s'estaven fent en aquella València. Has argumentat, alguna vegada, que aquella València no guanyava teatre, en perdia. El teatre anava desapareixent.

Estaria bé que primer parlàrem de València ciutat, del que va passar quan tu comences a pensar que seràs dramaturg i dels canvis que es van produir en aquella ciutat a partir de la teua vivència familiar i de la teua vivència escolar.

Rodolf Sirera: Tinc algunes imatges de quan era xicotet. La primera imatge que tinc de teatre és una sala amb uns llums rojos i amb un teló que representa un jardí misteriós amb uns pals, que no sabia què eren. L'altre dia vaig entendre què eren aquells pals que m'havien torturat tota la vida. Vaig descobrir que era una visió orientaltzant del Parque de María Luisa de Sevilla. I aquells pals misteriosos eren els que sostenien una espècie de pal·li perquè les odalisques tingueren ombra. El teló de boca de què parle és el de la Sala Escalante o Teatre del Patronat i és la primera imatge teatral que tinc. La segona imatge és un teló que s'obri i un dimoni que cau a terra entre flames. És el betlem del Patronat. Això passa a principi dels anys cinquanta. En el Patronat es feien sarsueles. Recorde que hi vaig anar a veure'n algunes i que m'agradaven molt, eren espectaculars. Tenia la imatge que una grandíssima orquestra acompanyava aquelles sarsueles i quan vaig dirigir el teatre, que després es va dir Sala Escalante, vaig comprovar, sorprés, que en el fossat de l'orquestra només cabien dos músics, però la meua percepció infantil era d'una orquestra grandíssima. És una imatge màgica del que era el teatre.

El meu pare estava en la clec, es reunien en una botiga d'ultramarins que hi havia al costat del Teatre Principal i hi anava a veure funcions. En ma casa es parlava de teatre. Tenia fins i tot un oncle que era l'encarregat de la llibreria Casa Bello, i alguns anys després vam saber que no estava realment casat amb la meua tia perquè el pobre home s'havia divorciat durant la República, com ha contat Enric Gomà, i resulta que el matrimoni no era legal, i no es va poder casar legalment fins molts anys després, quan la seua primera dona va morir. Després vam descobrir que aquest home escrivia obres de teatre. Es veu que això és una cosa que teníem marcada genèticament.

Quan em vaig acostar al teatre, al marge de les coses infantils, després dels betlems del Patronat i de les representacions dominicals de la Casa dels Obrers, València s'estava despoblant de teatre. En la dècada dels cinquanta però sobretot la dels seixanta, que correspon a l'època universitària,

els teatres estaven tancant. Va haver-hi un moment, a final de la dècada dels seixanta, que només quedaven un parell de teatres dels convencionals en funcionament, però hi havia un element compensatori que era el teatre universitari. El teatre universitari és el segon element important. En aquells moments, en el club universitari, en aquell teatre minúscul, amb Sánchez Sinisterra, Manolo Bayo i Antonio Díaz Zamora, que va ser molt important en la nostra formació teatral, ens acostàvem a uns textos que no eren els que es representaven o els que sentíem pel ràdio teatre, i este és el tercer element important de la meua formació. Jo era un escoltador de ràdio teatre, de les companyies llegendàries, d'Isabel Tortajada i Antonio Iranzo, en RNE. Escoltava dos o tres obres de teatre cada setmana, perquè, afortunadament, cada emissora tenia les sessions de ràdio teatre en dies diferents, de manera que tenies accés a una col·lecció del teatre comercial de l'època i tot això formava un substrat teatral. Tot i que he confessat moltes vegades que a mi el teatre, malgrat tot, en el fons, no m'agradava. El que m'agradava era el cinema, de sessió doble o triple, en les sales de reestrena, i les pel·lícules d'aventures. Això era el que m'hauria agradat fer. Però el teatre m'era més pròxim, més assequible i, encara que tenia clar que no seria actor de cinema, pensava que podria arribar a ser actor de teatre en algun moment de la meua vida. Açò és molt típic de les persones tímides. Les persones tímides tenim una certa tendència suïcida a fer coses que no hauríem de fer, entre altres coses a eixir a un escenari. Això em feia una por horrible però ho volia fer. Vaig trobar la coartada en el moment en què vam començar a tindre consciència social i política i vam pensar que calia fer un teatre conscienciadador de la societat. Aleshores, ja tenia la meua oportunitat per a eixir a un escenari. No podia ser actor de cinema i després vaig demostrar que tampoc de teatre, però en aquell moment encara no me n'havia adonat. La meua infantesa també va estar molt marcada per una universitat, la de València, que en aquells moments era tremendament dinàmica, molt engrescadora, molt interessant. Van ser uns anys molt suggestius, però pel que fa al panorama teatral, València era una ciutat amb moltes limitacions i amb un procés molt avançat de regressió, on els teatres anaven tancant. He estat en alguns teatres que ja només queden en la memòria de la gent. He vist funcions en teatres

que van anar tancant: l'Apolo, el Russafa i l'Alcázar, que era més modern. A l'Eslava no vaig a arribar a entrar, però quan jo era jove encara funcionava com a teatre. Progressivament van anar tancant teatres durant la meua adolescència.

Lluís Meseguer: Amb aquestes bases, si les comparem amb el fet que ahir es van estrenar, el mateix dia, vuit obres a la ciutat de València, això ens du a la idea que quan Josep Lluís i tu vos llanceu al món del teatre amb els afegiments ideològics i amb els plantejaments que es mantenen en la universitat —no solament respecte al teatre, sinó respecte a tot—, la noció de teatre independent l'hem de referir precisament a esta dècada, també prodigiosa, que vista des de la distància es pot llegir com una època que es clou a finals dels setanta, o que es pot considerar paracrònica, és a dir, que encara ara aquelles idees i plantejaments teatrals són necessaris en el sentit d'investigació, en el sentit d'enfrontar-se a les fórmules dramàtiques del passat, etc. Com resumiries aquell primer cycle?; quins eren els plantejaments dramàtics, lingüístics i culturals que hi havia?

Rodolf Sirera: Últimament he reflexionat molt sobre la importància que pot haver tingut esta època en la nostra formació. Tenim una certa tendència a mitificar el que van ser aquells anys. Els anys del teatre independent van ser importants perquè estan dins d'un context històric molt concret. Tinc dubtes sobre si el teatre independent va modificar grandíssimes estructures en este país. Esta visió és romàntica: la modificació important de les infraestructures, dels sistemes de producció i dels plantejaments vénen després, vénen amb la democràcia i amb la primera època de participació o d'intervenció dels poders públics en la reorganització o en la revitalització del sector teatral. La generació del teatre independent va servir, inqüestionablement, per a produir un relleu generacional, sobretot en els llocs on la professió teatral pràcticament havia desaparegut. És significatiu que a València hi haguera una generació bàsicament d'actors que a finals dels anys seixanta es van haver de dedicar a altres coses o al que es dedicaven realment, perquè normalment no podien fer teatre llevat dels caps de setmana en el Talia. Tenien una òptica, una botiga... Eren actors que van ser repescats posteriorment quan es va recuperar la producció teatral a València. Durant 15 o 20 anys

a València no hi havia més teatre de producció pròpia que el que feien els grups de teatre independent. Però els grups independents feien teatre bàsicament perquè era un instrument de lluita en una situació del final de la dictadura, una lluita també de conscienciació en un moment en què començàvem a entendre el país en què vivíem i les circumstàncies que havien marcat el seu desenvolupament. Esta generació feia teatre al marge d'una tradició teatral i intentava substituir-la per uns elements, que crec que no tenien prou consistència com per a produir un relleu. El relleu es va produir progressivament però sobretot quan van haver-hi instruments suficients per a poder fonamentar tot això. Instruments suficients són la possibilitat d'una continuïtat en el treball, uns locals, uns sistemes de producció, etc. Lamente trencar alguns mites, però això no és, o almenys no és únicament, fruit del teatre independent. El teatre independent va ajudar a tot això, però crec que oblidem de vegades la importància que va tindre per a la nostra Comunitat la recuperació de les llibertats, la participació en les institucions públiques d'opcions progressistes, compromeses amb la nostra realitat i el canvi de paradigma polític en què vivíem. Això que no es valora prou va ser important per a reorientar o per a crear esta nova generació o este nou moment liminar del teatre valencià.

Lluís Meseguer: Es podria dir que no hi havia una tradició teatral valenciana poderosa, un repertori, com he dit adés, en el sentit que li dona Even Zohar, com a conjunt d'elements discursius que conformen una ideologia i uns processos socials. Però sí que hi havia una tradició popular per antonomàsia, la del sàinet, i altres tradicions potentíssimes, almenys en el primer terç del segle xx, com ara la sarsuela. I això té a veure també amb la llengua. Com que les primeres propostes dramàtiques que va bastir Josep Lluís i tu van ser, precisament, una reflexió o un diàleg entre tradicions dramàtiques cultes i la pròpia tradició del sàinet, podríem comentar la primera via d'una proposta de creació *ex novo*, de la possibilitat d'un repertori valencià teatral no sotmés a les companyies de repertori de pas, en castellà, que venien de Madrid i de Barcelona.

Rodolf Sirera: Esta reflexió em serveix per a replantejar-me algunes coses. Estic molt agraït per la valoració que es fa d'algunes coses que vam fer en els inicis de la nostra trajectòria,

però no crec que fórem absolutament conscients de què estàvem fent. Entre altres coses perquè en els inicis operàvem, amb una certa energia, en contraposició al teatre que es feia, al que tradicionalment havia representat el teatre en valència, però no adoptàvem una posició crítica i, fins i tot, no coneixíem suficientment allò a què ens oposàvem. Este teatre estava en la memòria de la gent, però tampoc no era un fet viscut plenament. Recorde que quan era molt jove va haver-hi un últim intent de reviscolar el teatre valencià. Hi hagué la recuperació d'alguna revista tradicional que va tindre algun èxit entre gent que era bàsicament nostàlgica. Els espectadors tenien davant d'este teatre la mateixa actitud que podem tindre els espectadors davant dels miracles de Sant Vicent. És un acte d'afirmació. Érem més fidels d'una religió oblidada que no espectadors normals de teatre. La lluita de la normalització del teatre valencià passava per aconseguir espectadors normals, per a un teatre normal, en condicions normals.

El teatre que vam intentar fer, sobretot *Homenatge a Florentí Montfort*, eren obres que en aquell moment tenien un sentit o una justificació però que ara hauríem de replantejar-nos críticament. Vam defensar, amb una certa ingenuïtat, alguns maximalismes que eren fruit d'un moment, però no estic segur que tingueren la importància fundacional que se'ls ha donat.

Hem de ser crítics. Este país, un dels problemes que té és que no és crític amb ell mateix. I ser crítics vol dir que no podem entronitzar actituds màximes, perquè no som perfectes, i algunes de les coses que hem fet possiblement no estaven tan ben fetes com algunes persones que ens estimen ens diuen.

Lluís Meseguer: El teatre no ha aconseguit, ni normalitzar-se, ni socialitzar-se, en el sentit que no ha aconseguit formar part de les majories socials i dels hàbits socials. La noció de normal en este cas l'esborraria. Efectivament hem de creure que encara no hi ha un públic majoritari, encara no està socialment vençuda esta batalla, que era un dels assumptes inherent al que està dient Rodolf, abans dels epítets sobre la gran qualitat de la seua escriptura dramàtica, que ja els ha rebut i els pot continuar rebent. Aquí hi ha implícita, per primera vegada, la qüestió de la llengua. Hi havia la voluntat, que en eixa operació de crear un teatre nou per a una societat nova, parti-



cipara socialment la llengua, la naturalitat de la llengua, la realitat de la llengua. Podríem comentar també els obstacles que vas trobar, perquè vas ser vosaltres els que ho vas fer, amb mèrit o amb demèrit. Crec haver-te sentit, Rodolf, que Sanchis Guarner, per exemple, que tenia una gran sensibilitat per això, va morir massa prompte. I també que alguns altres intel·lectuals que sí que valoraven i apreciaven altres àmbits de la cultura, no van donar mai al teatre la condició central que té en la configuració de la societat. Crec que això és aplicable, per exemple, a Joan Fuster. En tot cas, en aquell moment, quins obstacles vas trobar? Perquè part de la batalla sí que es va guanyar, si no, no estaríem parlant de la naturalitat del llenguatge avui, però quant va costar això?

Rodolf Sirera: Va costar molt. Sobretot perquè es va donar una perspectiva una mica falsa de la viabilitat d'este teatre. En un moment, diguem-ne combatiu, crec que es va produir una

certa confusió entre el que era anar a una sala a manifestar-se i el que era anar a una sala a veure teatre. Nosaltres hem tingut molts espectadors manifestants, però no hem tingut suficients espectadors de teatre. I els espectadors de teatre són els que mantenen un teatre. No és que vulga ser derrotista, però la realitat és objectiva i la realitat és que la gent que gestiona teatres, i teatres institucionals, sap perfectament que fer una obra en valencià, en este moment, té uns resultats negatius en taquilla. Si això no s'ha aconseguit invertir en vint o trenta anys, alguna cosa no està ben feta, inqüestionablement. No aconseguim augmentar el nombre d'espectadors quan es fa teatre en valencià. Hi ha programadors amb una gran voluntat de resistència i que programen heroicament, però la veritat és que per als teatres institucionals el fet de programar en valencià és un problema terrible perquè disminueix el ja baixíssim nombre d'espectadors de mitjana. En conseqüència, si això continua passant trenta anys després



alguna cosa no funciona bé en este mecanisme. La resposta és que hem aconseguit recuperar un teatre, però només hem aconseguit passar de la catacumba al nivell superior de la catacumba i encara no hem eixit al carrer. I si després de trenta o quaranta anys encara no hem eixit a un carrer normal, alguna cosa està equivocada. I l'error no és, exclusivament, dels autors de teatre o dels directors de teatre, però com que és difícil pensar que la societat està completament equivocada ens haurem de repartir les responsabilitats o haurem de buscar uns altres responsables que no sé on són, o sí que ho sé, però no vull dir-ho.

Lluís Meseguer: L'altre vessant inicial de la teua labor és, com també s'ha subratllat este matí, el teu coneixement, la teua passió per la lògica interna dels gèneres i sobretot d'aquells gèneres que haurien de servir útilment per a crear paradigmes teatrals contemporanis. Podríem dir que si una societat no té

un corrent naturalista o una comèdia d'alta gamma, o no té un melodrama que funcione bé, la realitat teatral podrà estar en les catacumbes o en el cel, però no estarà en la vida social.

En aquells anys podríem dir que fas servir tres fórmules teatrals. Una seria, com hem dit abans, *Homenatge a Florentí Montfort*, que està clar en quina lògica l'hem situada. L'altra seria, a part de *La Pau (retorna a Atenes)*, *Plany en la mort d'Enric Ribera* i *El verí del teatre*, l'una i l'altra semblen de diferents autors i si algú les considerara en una tradició general potser no les atribuiria al mateix autor. Mentre que *Plany en la mort d'Enric Ribera* aposta per una construcció de teatre document, a partir d'un collage, d'un diàleg intertextual, d'una dialèctica entre missatges de tipus diferents per a un moment històric determinat; l'altre, *El verí del teatre*, és quasi el contrari, una reflexió general a partir de llargs parlaments de personatges construïts amb una psicologia, i amb una doble o triple psicologia. I es podria dir que, a la llarga,

les línies d'escriptura del teu teatre han donat un teatre de text, de llarg parlament i de personatges construïts de manera unitària, i un teatre construït d'esta altra manera, no sé si dir-li avantguardista en el sentit del *collage*, de l'avantguarda dramàtica, no només de textos sinó també de constitució de les obres de principis dels anys vint. *El verí* i *el Plany en la mort d'Enric Ribera* encara es consideren dos de les teues millors obres. Vistes des d'ara estes obres, quin itinerari històric i quina motivació veus en estes dos maneres teues d'enfocar l'activitat dramàtica?

Rodolf Sirera: Sóc un autor una miqueta complicat. Possiblement m'he complicat la vida jo, no sé si per gust o sense necessitat. Sóc una persona que m'avorrisc moltíssim. Cada dos o tres anys em canse del que faig. Normalment canvie de feina, faig coses curioses. Això em passa també en el teatre, i és un problema. De vegades pense que hauria d'haver fet com Antonio Buero Vallejo i haver escrit sempre la mateixa obra. No és això exactament, però hauria d'haver escrit d'una manera fàcil, i això a la poca gent —molt ben intencionada i que es guanya el cel en la terra— que fa estudis sobre el meu teatre els permetria fer-ne una classificació fàcil perquè només hi hauria una categoria o dues. He escrit quaranta obres, no dic que hi haja quaranta categories però vint-i-cinc o trenta sí que n'hi ha. I això, que per a mi és molt divertit —sempre he tingut la temptació de buscar, d'investigar, de trobar camins nous—, també crea un problema: en el fons va en contra meu perquè de cara als espectadors possibles produeix un cert desconcert. No sempre és possible dir «això és una obra de Rodolf Sirera», sinó que de vegades es diu «quina parida se li deu haver acudit ara a Rodolf Sirera?». Això és problemàtic. Quan ets jove, i jo he intentat ser jove fins fa molt poc, això està molt bé, però no marca una línia de progressió. De les obres que cites, el *Plany*, especialment, és una obra que em sorprén; no tinc consciència d'haver-la escrit, perquè no la vaig escriure amb planificació, sinó en una espècie d'estat d'il·luminació. Em sorprén una certa modernitat que té. Hi ha altres obres que em costa menys reconèixer-les. Sóc absolutament incapaç de ser objectiu amb *El verí del teatre*. És una obra, ho he dit moltes vegades, que odie amb tota la força de la meua ànima. No és just, perquè és una obra traduïda a quinze idiomes i representada a vint-i-cinc països i he d'es-

tar-li molt agraït, però em fa l'efecte que m'impedeix veure altres coses que he fet i que, tot i que no hagen arribat als espectadors o als estudiosos o als lectors, considere molt més interessants perquè corresponen a provatures més arriscades, a temes que m'interessen o em preocupen més. D'altra banda no puc evitar pensar que una obra amb la qual tinc esta relació tan estranya d'amor i d'odi m'ha donat a conèixer a un sector molt ampli d'espectadors. Tot i això, una part important de les coses que he escrit en la meua vida les he escrit perquè s'oblidara *El verí del teatre*.

Lluís Meseguer: Prenent com a fil precisament *Plany en la mort d'Enric Ribera*, recorde que *Homenatge a Florentí Montfort* fou defensat en un cenacle de premi per Xavier Fàbregas. Això vol dir que en este cercle de València en què estàs fent estes propostes dramàtiques, l'observació i la dedicació a tots els nivells d'algú de la sensibilitat de Xavier Fàbregas, que va morir prematurament, implica un salt, un diàleg amb una dramàtúrgia molt més àmplia. Ja no és aquella de la ciutat de València en què intervens, sinó que pertany a una tradició cultural molt més àmplia. I no diguem ja en el premi Granollers, amb *Plany en la mort d'Enric Ribera*, on m'imagino que s'inicia la relació amb Benet i Jornet.

Un altre element que cal considerar, igual que ací la companyia de Manuel Molins, en el sentit cronològic i dramàtic del terme, és la companyia d'estos representants notoris de l'evolució dràstica que estava vivint el teatre català en aquella època i la vehiculació de les teues obres, que poden ser poc conegudes ací. Potser que ací, odiada o no, *El verí del teatre* siga poc coneguda, però és coneguda a França i en els cenacles corresponents. Per tant són obres de teatre importants encara que el públic valencià, o el país, no ho sàpia. Passen molts anys entre *Plany en la mort d'Enric Ribera* i *E.R.* de Benet i Jornet, i el diàleg intertextual de finals dels noranta, amb l'aparició d'esta obra, és un dels fets rellevants del teatre català contemporani. I per això interprete que en l'obra *Trio*, que encara no he llegit, ni he vist, continua este diàleg. D'altra banda, no és cert que també la tesi d'*E.R.*, la de la capacitat del teatre com a diàleg, com a dialèctica amb la realitat, Benet i Jornet en part l'agafa d'*El verí*? Este itinerari de Benet i Jornet és l'itinerari de la generació que després també es va apassionar pel teatre de text, de la capacitat de xuclar i de



participar en tots els gèneres. Com valores, t'agrade o no, tot eixe camí de dècades?

Rodolf Sirera: Has citat abans el premi d'Alcoi. Hi ha una anècdota molt divertida que pot ser un punt de partida. En el jurat del premi d'Alcoi, al qual vaig presentar *Homenatge a Florentí Montfort*, estava Xavier Fàbregas, no sé si també Benach o Molas, i recorde que quan es va reunir el jurat, els membres valencians van dir als que venien de Catalunya «hi ha una obra que és horrorosa, és espantosa, és una vergonya, no sé com collons han presentat esta cosa». I Fàbregas va dir «quina obra és?». I van contestar «*Homenatge a Florentí Montfort*, quina merda més absoluta». Hi va haver una po-

lèmica llarguíssima i al final Fàbregas i una altra persona del jurat, que no sé qui era, van aconseguir que li donaren un premi especial del jurat, dels dos membres disconformes amb la versió que l'obra era una merda absoluta.

Quan es va escriure *Homenatge a Florentí Montfort*, era una època llunyana en què encara hi havia una espècie que ha desaparegut completament del paisatge cultural de la nostra societat, no ja de la valenciana sinó de l'espanyola en general, l'espècie del lector de teatre. És un fet que no es dona a França i que deu ser endèmic de la Mediterrània. Quan nosaltres féiem *Homenatge a Florentí Montfort* hi havia col·leccions de teatre que funcionaven regularment i la gent de

teatre, cosa raríssima, llegia teatre, fins i tot obres escrites a la península, no obres alemanyes o txecoslovaques.

Deu o quinze anys després, la gent de teatre va començar a preguntar aquella cosa tan terrible de «tens alguna cosa nova?». I deies «tinc vint-i-cinc obres escrites», però ni les havia llegides, ni li interessava llegir-les, perquè havíem entrat en el territori de la immediatesa, només interessava l'últim teatre. Les col·leccions de teatre van començar a desaparèixer. Ningú no comprava llibres de teatre. La gent de teatre no llegia teatre. I com que a Catalunya hi havia una major receptivitat, tant Josep Lluís com jo ens vam enlluernar una miqueta amb les terres del nord, on la gent semblava més interessada pel que féiem. Supose que perquè érem una espècie estranya, com els nyandús, veníem d'un territori diferent. Això era curiós, com el dia del Domund. Érem una mica com els negrets, però ens sentíem més protegits, hi havia més interès per nosaltres i vam pensar que érem negrets amb igualtat de drets, però la realitat és que érem negrets. Ara hem comprovat que no tenim igualtat de drets, amb la qual cosa hem tornat al nostre territori i com que durant molts anys hem perdut els signes d'identitat, som negrets amb dificultat per connectar-nos amb la resta del país.

Bromes a banda, la realitat és que durant els anys inicials en què vam estar molt connectats amb el passava a Catalunya pensàvem ingènuament que la comunicació funcionaria regularment entre els dos territoris. Amb el temps s'ha vist que això no ha funcionat i hem perdut els contactes amb la generació actual del Principat, no hi ha cap contacte entre els dos mons i, a més, hem perdut també el tren d'ací. En conseqüència som gent una miqueta descol·locada, perquè no podem pujar als escenaris amb regularitat; o sense regularitat, perquè estic desregularitzat totalment respecte a este país nostre. Hi ha una anècdota molt divertida. En una classe de literatura valenciana, la professora estava dictant «Rodolf Sirera» i una alumna va preguntar «en quin any va morir?». Eixa és la realitat. En conseqüència, la meua és una generació que ha perdut els contactes amb el Principat, ha perdut els contactes amb el País Valencià, i l'únic contacte que ens queda és amb la literatura dramàtica escrita. Per això jo dic que en este moment ja no sóc ni valencià ni res, sóc dramaturg. Sóc del regne de la dramaturgia, que és el més

equivalent a tindre un passaport apàtrida. Sóc apàtrida del regne de la dramaturgia, i m'agradaria continuar allí.

Lluís Meseguer: Per raons totalment involuntàries, he de fer la meua darrera pregunta. Precisament, un autor de teatre de text, un autor a qui li interessien els gèneres, a qui li agrada obrir camins, que ha escrit tantes obres, el dèficit que sent és el de la història dels seus muntatges i dels seus no muntatges, d'allò que no s'ha difós, en els últims deu anys, de les seues magnífiques obres que han estat escrites però pràcticament no representades. Pel que fa a esta contradicció, voldria introduir que no es tracta d'una qüestió tècnica, no és que el teu teatre o part del teu teatre siga difícil de representar, difícil per al públic o irrepresentable, com este matí s'argumentava. Introduiré un fet biogràfic: en l'Institut de Teatre Vicent Sos Baynat de Penyagolosa, de Castelló, els estudiants de batxillerat van representar fragments de *Tres variacions sobre el joc del mirall*, tres anys després de ser escrita, i altres fragments teus dels més irrepresentables. I el mateix passa amb el teatre de Brossa, com per exemple amb l'obra *El dia del profeta*. Hi ha gent que quan la va veure, li va agradar. Per tant *El dia del profeta*, i Joan Brossa, és representable també. I el teatre surrealista és representable. Crec que no és un tema, en l'ordre dramàtic que estem parlant, sinó en eixe diàleg imprescindible entre el dramaturg i el públic, entre el dramaturg i la societat. Et faré la pregunta en positiu. Et demane una mica d'història dels muntatges de la teua obra, que recordes, que han sigut positius, que han sigut interessants i que fa falta rememorar i reconèixer.

Rodolf Sirera: Tu ho has dit molt bé: algunes de les obres que es consideren irrepresentables, no és veritat que siguen irrepresentables. El primer muntatge magnífic va ser *Plany en la mort d'Enric Ribera*. D'esta obra es va fer un muntatge veritablement esplèndid dirigit per Joan Ollé. El muntatge, ho ha explicat Enric Gallén, va tindre problemes de comunicació amb els espectadors per les condicions de les sales, però va ser el muntatge més fidel a l'esperit d'una obra que jo haja escrit.

Hi ha un segon muntatge absolutament magnífic de *La primera de la classe*, que va dirigir Lourdes Barba a Barcelona, fa ja molts anys.

D'*El verí del teatre* he vist molts muntatges. Quan es va plantejar aquella cosa de «L'alternativa dels 70» a Barcelona, em van demanar qui volia que dirigira *El verí del teatre* i vaig dir, sense dubte, Àgata Alexis. Si n'haguera de triar un, sempre ho he dit i ho ha citat abans Enric Gallén, seria este. A França s'han fet mitja dotzena de muntatges d'esta obra, perquè allí no tinc la possibilitat d'impedir-los. Però dels muntatges francesos i dels que he vist és, inqüestionablement, el millor *Verí*. Este *Verí* és el que es va fer després, amb la mateixa direcció i la mateixa posada en escena, en «L'alternativa dels 70» a Barcelona. Són els tres muntatges amb què em sent més identificat.

Hi ha altres muntatges que no han estat redons però pels quals tinc un afecte especial. L'obra *Indian Summer* que va dirigir Guillermo Heras, que va ser, a més, una experiència insòlita de coproducció entre tres centres dramàtics, a Madrid, a Barcelona i a València, i que es va fer en doble versió, en castellà i en valencià. Segurament m'oblidre d'algun altre muntatge, però si n'haguera de triar tres o quatre, serien estos.

També és veritat que una part important dels problemes que tinc amb els muntatges és culpa meua exclusivament perquè sóc una persona a qui li costa molt relacionar-se amb els directors. No vull interferir en el seu treball, el que passa és que sóc tímid i patisc moltíssim, en conseqüència m'amague i després es fan veritables catàstrofes. Hi ha una anècdota, no diré la persona, però és una anècdota d'una crueltat absoluta. En un muntatge, el director o directora i jo hauríem d'haver parlat de l'obra, però com que els dos érem molt tímids no en vam parlar mai. Quan faltava una setmana per a l'estrena, el productor va dir: hauríeu de parlar-ne. I vam quedar per dinar, i vam dinar, vam parlar de gastronomia i no vam parlar de l'obra. El muntatge va ser una catàstrofe, com calia esperar.

Josep Palomero: Obrim el torn de paraula per a les curiositats o dubtes que pugueu tindre.

Públic (1): Volia preguntar-te sobre temes de cultura teatral. En primer lloc, voldria saber si per a tu hi ha algun tema que no es puga teatralitzar, alguna qüestió de la realitat que no siga representable. La segona pregunta és una curiositat també, què opines del *café teatre*, com a format, com a aportació

al teatre? I per últim, voldria saber —perquè és un dubte que se m'ha presentat quan he llegit o he vist alguna obra de teatre— si el text teatral estava pensat originàriament per a ser llegit, com un producte literari, o estava pensat per als espectadors.

Rodolf Sirera: Hi ha algun tema que no siga representable? Honestament, no ho sé. Em fa l'efecte que quasi tot és representable. Crec que la major part de les coses, de diferents maneres, es podrien representar. Una altra qüestió és que no et deixen representar-les o que per determinades circumstàncies no siga convenient o no siga raonable representar-les perquè poses en perill la teua continuïtat com a actor de teatre o com a autor de teatre. Supose que determinades coses, en règims dictatorials, no es poden representar, però objectivament quasi tot és representable.

Sobre el *café teatre*, opine que és un vehicle fantàstic per a contar històries i per a fer espectacles d'immediatesa, per connectar amb l'espectador, per fer-lo reflexionar, per provocar-lo, per motivar-lo, per entusiasmar-lo, per fer-lo riure. Hi ha obres magnífiques que han estat pensades per a *café teatre* i que després han tingut un altre recorregut, i hi ha obres magnífiques que funcionarien magníficament, no únicament en un escenari, sinó en un *café teatre*.

El *café teatre* de fa 15 o 20 anys estava més allunyat del teatre més convencional per una qüestió de format i de durada. En aquella època les obres de teatre convencional eren molt més llargues, ara la síntesi del teatre contemporani fa que les diferències en el format siguen molt menors. El trencament dels estàndards de representació convencionals fa que siga el mateix representar en un escenari a la italiana que entre els espectadors. Hi ha coses grandíssimes que s'han fet en format de *café teatre* o de cabaret. Per a temps de crisi, per a temps d'incertesa és una manera magnífica de provocar, d'estimular i de fer riure quan, de vegades, hauríem d'estar plorant. I és una manera molt vàlida de fer un teatre que, segurament, és més útil i més vàlid per a la societat que moltes de les obres que es fan actualment sobre els escenaris.

I quant a la tercera pregunta, si et refereixes als meus textos, sempre he intentat que el que he escrit siguen textos que puguen funcionar en un escenari. Tot i que determinades obres plantegen estructures no molt convencionals que, en



alguns casos, fan la seua transmissió en un escenari una mica difícil per als espectadors perquè són textos molt densos i situacions molt llargues. Tinc alguna obra desmesuradament llarga, segurament perquè era necessari que tinguerà eixa duració. En general, sempre he intentat que el teatre que he escrit funcionara oralment i que funcionara per a uns espectadors. Ara bé, el teatre llegit és una pràctica que s'ha abandonat en part, però és una pràctica enriquidora i interessant i que en altres moments s'ha conreat. Però en general he intentat fer teatre representable, tot i que de vegades siga difícil de representar.

Públic (2): Sóc professor de batxillerat. Quan explico una de les últimes preguntes que van per al Selectiu, l'evolució del teatre des dels anys setanta fins als nostres dies, faig en la pissarra un triangle amb els tres dramaturgs de referència del teatre actual que són Josep Maria Benet i Jornet,

Rodolf Sirera i Sergi Belbel. Algunes obres de teatre de Sergi Belbel i de Josep Maria Benet han estat portades al cinema. Què passa amb Rodolf Sirera? No es pot passar al cinema per problemes d'estructura o de temàtica? I no crec que el problema siga si són valencians o catalans perquè d'un dels autors que s'han presentat ací, Ferran Torrent, ja s'han fet un parell de pel·lícules extretes de les seues novel·les. Quin problema hi ha?

Rodolf Sirera: La veritat és que s'han fet pel·lícules basades en obres de teatre de Benet i Jornet i de Sergi Belbel. També és veritat que les ha fetes un director exclusivament. Este director, Ventura Pons, ha basat les seues últimes pel·lícules en textos literaris o en obres de teatre. És un director per a qui Benet i Belbel són autors més pròxims que no jo.

En el món de la imatge m'he mogut molt, sobretot en el de la televisió que és el que faig normalment. Escric gui-



ons de cinema però no s'han fet les pel·lícules perquè és molt difícil fer una pel·lícula ací, en este moment. Tenim un projecte de guionatge que no es farà mai, i no d'una obra meua sinó d'una novel·la esplèndida. No es podrà fer perquè, a causa de la situació actual del cinema, no serà viable. Per exemple, hi ha un guió escrit d'*El verí del teatre* contractat per una productora de Barcelona. Un guió que és inviable perquè *El verí del teatre* guió no és com l'obra de teatre, és una pel·lícula d'un altíssim pressupost perquè agafa tota la part final de la Revolució Francesa i que requereix uns mitjans difícils en estos moments. No és que el món de la imatge em quede llunyà, però també és veritat que el meu territori normal hauria d'haver estat el País Valencià i ací el cinema que s'ha fet és limitat. De Ferran Torrent s'han fet produccions a Catalunya, ací no. Però no ho descarte, m'agrada la televisió i el cinema,

i algun dia, si no d'obres meues, es farà algun guió que haja escrit jo.

Nel Diago: Rodolf, no sé si te'n recordes, però l'any 89, en la Fira del Llibre férem una taula per parlar de l'autor dramàtic valencià del moment. Estaves tu, estaven Molins, Juli Leal, Casimir Gandia i Eduardo Quiles, i tots vau coincidir més o menys que la gran esperança per a crear, per a consolidar, per a recuperar un teatre valencià era el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Què en penses hui?

Rodolf Sirera: No sabia dir-ho. Sí, era la gran esperança.

Nel Diago: Creus que s'ha complert?

Rodolf Sirera: No. El nostre país té un problema. Nosaltres vivim somnis periòdics. Somies una cosa i de sobte passa com en *El Màgic d'Oz*: el tornado agafa Dorothy i se'n va al regne d'Oz i li passen una barbaritat de coses, però de sobte, quan s'acaba el somni, torna a Kansas, al mateix lloc on estava uns minuts abans. A nosaltres ens passa això. Som un país amb una certa tendència als arabescos. Tenim una expansió estupenda i de sobte ve el tornado i tornem al mateix punt on estàvem deu anys abans. Cada cicle de deu anys ens retorna al lloc anterior, al menys u, i d'eixa manera no podem avançar mai. Crec que és un país especular on arribarà un moment en què no sabrem si estem somiant o estem somiant una persona que somia una persona que somia..., però sempre ens acabem despertant i allò és una part del somni. Crec que hem tornat al mateix lloc on estàvem o, fins i tot, més enrere d'on estàvem quan vam fer aquella taula. Per què? Pregunta-li-ho a Dorothy.

Públic (3): Amb tots els respectes, noto un cert pessimisme en el món valencià i per intentar trencar aquest pessimisme, i com que la cultura és una carrera de relleus, m'agradaria que destaquessis alguns dramaturgs joves valencians, amb algunes obres interessants perquè a tots ens serà profitós conèixer-les. Si tu, que estàs al cas del que s'escriu a València i també a Catalunya i a tot Espanya, poguessis destacar alguns autors joves valencians, a mi això m'interessa.

Rodolf Sirera: Això del pessimisme és una posa. Som pessimistes perquè eixa és una manera d'animar els col·loquis, si no serien terriblement avorrits. En el fons sóc optimista, si no no

estaria ací. Ja no sé si són dramaturgs joves o no tan joves. Nel Diago t'ho podria contestar més bé. Com que sóc d'una generació antediluviana m'he quedat en els autors de la generació intermèdia que ja no són els més joves. D'eixa generació intermèdia m'he quedat en Juli Disla, no parlo de Carles Alberola que ja és un autor granadet. I Roberto García és un autor molt interessant. Nel pot afegir algun autor, però crec que la major part són autors lligats a propostes de companyies i de locals que en este moment estan consolidant-se al marge dels circuits. Gent de locals meritoris. Però poca cosa podem dir.

Nel Diago: Quan es va crear l'Associació d'Autors de Teatre, l'AAT...

Rodolf Sirera: La de Madrid?

Nel Diago: Sí. Es va fer un congrés i, si no ho recorde malament, es va publicar un llibre amb el títol *El teatro se escribe hoy*, i tu hi vas participar.

Rodolf Sirera: No me'n recorde, la veritat.

Nel Diago: Sí, el tinc.

Rodolf Sirera: Si vols retraure'm alguna cosa impròpia que hi vaig dir...

Nel Diago: No. Hi participares i després la premsa ho va arregar. Algun sector es va molestar per allò que digueres, perquè davant del vell estil del dramaturg de gabinet tu proposaves: per què no canviem? Per què no pensem en un dramaturg a l'estil original del terme, alemany, dramaturg d'Hamburg, com Lessing, una persona vinculada a un grup de teatre, que col·labore, que faça l'escriptura de les obres en col·laboració amb el col·lectiu? No sé si parlaves dels teus començaments en El Rogle, per exemple, o si d'alguna manera estaves profitzant el que passa ara: això que has dit del cas d'Alberola o de gent més jove com Abel Zamora que estan treballant en un grup. I de les generacions intermèdies, de fora de València, pense en un cas molt simptomàtic, el de Julio Salvatierra i el Teatro Meridional. Com que d'alguna manera estàs desvinculat de la pràctica teatral i ocupes eixe lloc de l'escriptor que fa les obres i a veure si algú després la munta i la representa. Has realitzat eixa proposta en la teua funció de guionista, de treballar en un equip?

Rodolf Sirera: Sí, és possible. Saps que la meua generació va començar lligada a la pràctica teatral. Nosaltres estàvem en grups de teatre i escrivíem per a eixos grups. En un moment determinat, quan el cicle del teatre independent es va acabar, el nostre somni era convertir-nos en autors, desvincular-nos de la pràctica per poder aprofundir en l'escriptura teatral. Possiblement ens vam equivocar de camí però les circumstàncies en aquell moment no permetien fer una altra cosa. Vint o trenta anys després, la nova realitat del teatre és tornar a l'estructura del dramaturg integrat dins d'un col·lectiu de treball. A nosaltres ens va agafar fora de temps. Tens raó, la pràctica de guionatge televisiu m'ha permès fer el que no havia fet en teatre. Però tampoc és exacte que jo estiga absolutament desvinculat de la pràctica teatral. El que passa és que només es poden fer determinades experiències amb determinades persones, en circumstàncies molt especials. Jo he estat absolutament involucrat en la pràctica escènica en els projectes que he fet amb Carles Alfaro, per exemple. *La caiguda* és un projecte en el qual vaig participar minuciosament en sessions de treball amb l'actor, amb el director... En este moment treballo amb Carles Alfaro en un altre projecte, que és *L'estrany* de Camus, en una adaptació de Francesc Corella. Determinades pràctiques teatrals sí que les he mantingut, però és veritat que no he tingut una pràctica de la posada en escena de les propostes que s'han fet de les meues obres o no he participat en treballs de col·lectius i m'he equivocat en això, segurament. Supose que era un problema generacional, pensàvem que el camí era un altre i no era aquell.

Josep Lluís Sirera: Voldria fer una matisació al que acabes de comentar. No crec que siga un problema d'equivocació. El problema és que has estat «amagat» o «ocultat». Les noves promocions de dramaturgs no saben res de tu. No se t'ha donat visibilitat, ni als mitjans de comunicació, ni a la televisió, ni enlloc. Aleshores la gent jove se sorprén quan et pot veure. Per tant, hi ha un problema de falta de visibilitat i no de falta d'interés de la gent jove. No hi ha una societat en la qual es puguen plantejar —aquesta reunió de l'Acadèmia em sembla molt interessant— reunions de dramaturgs amb experiència amb dramaturgs incipients. Una cosa que hauria de fer l'Escola Superior d'Art Dramàtic, que hauria de fer l'Escola de l'Actor o que haurien de fer altres institucions. No es fan



aquesta mena de fòrums i tu t'acabes convertint en un llibre. La gent diu: mira, si és l'autor del llibre tal. No és, per tant, un problema d'actitud personal.

Rodolf Sirera: Hi ha dos factors, d'una banda és veritat que, per exemple, quan a Barcelona es posa en marxa el projecte Tesi, em plantegen participar-hi, i el primer que em pregunten és si acceptaré treballar amb dramaturgs joves. Clar, per què no hauria d'acceptar-ho? I va ser un treball molt enriquidor. Després el resultat escènic de l'obra és una altra història que no té res a veure, però el procés d'escriptura va ser molt interessant. Quatre autors i jo vam compartir experiències i en van eixir cinc obres. Fer alguna cosa semblant, ací, ningú no m'ho ha plantejat. D'altra banda, també és veritat que jo podia haver

escrit un altre tipus de teatre. Però he escrit el tipus de teatre que he pensat que necessitava escriure. I si este no era el teatre que demanava un sector dels professionals o un teatre que m'haguera permès connectar amb altres autors, ho lamente moltíssim, però la primera fidelitat que ha de tindre un autor ha de ser amb l'instrument amb què treballa, que són els seus sentiments, els seus pensaments i les seues paraules. Si el País Valencià i jo no ens entenem, la culpa deu ser dels dos, però jo no pense canviar.

Roberto Lisart: Potser ara és interessant donar la perspectiva des del teatre dins de les institucions. Rodolf Sirera és un autor pensat per a la normalitat, i la societat valenciana, des de fa uns quants anys, es debat entre la paranormalitat i la

subnormalitat, però no en la normalitat. Eixa normalitat és la recerca que has fet en la teua dramaturgia. Has intentat retrobar-te amb els gèneres i trencar estructures, i això a les institucions no els ve bé. Ells encara estan en Benlliure, Sorolla i el mestre Serrano. I en teatre encara estan en Escalante, i Escalante per a mi, que està molt bé, ja va quedar ben plantejat en la publicació que va fer els dos de l'obra completa en dos volums. A banda de tot això, hi ha un codi no escrit dins de les institucions: cap productor, ni des de dins ni des de fora de les institucions, no pot plantejar una obra de Sirera, ni de més gent tampoc. Que Sirera, que encapçala la dramaturgia valenciana contemporània, no es puga ni plantejar, és un mecanisme de censura molt subtil. I volia dir-ho.

Rodolf Sirera: No vull ser radical en tot açò. Les institucions poden fer el que els done la gana, i en última instància el ciutadans els voten. Em sembla més difícil d'entendre la dificultat que hi ha de comunicació entre els professionals de teatre i jo. Que les institucions no vulguen produir un espectacle teu és absolutament lícit, legítim. Però m'he convertit en el versionador, com Martínez Luciano, en el traductor universal. Faig moltíssimes traduccions, però és curiós que cap productora privada valenciana s'haja plantejat fer una obra meua o una obra del meu germà i meua. Podries argüir, com a justificació, que com que han de demanar subvenció ho tenen difícil. Com a mínim podien haver-ho intentat. I la realitat és que a força de no intentar-ho, al final... com preguntava aquella persona: en quin any va morir?

Nel Diago: Vull llegir una cita d'Ignacio del Moral, de l'any 90, publicada en *Primer acto*. Hi diu: «Sobre el futuro inmediato del nuevo autor quisiera decir algo. En él habría algo que yo considero la gran tentación: convertirse en guionista. Son cosas diferentes, pero basadas en el mismo principio: la capacidad y el deseo de contar historias, que necesitan ser encarnadas por actores y asistidas por diferentes técnicas. Las diferencias son de producción, pero la esencia del oficio es la misma. En realidad, el hecho de que el guionista goce de un menor prestigio se debe a que, por lo general, el guión no se estudia como hecho literario y, mucho menos, se publica. Sin embargo, ahí tenemos a un Rafael Azcona, por ejemplo, tan gran autor dramático como cualquiera, maestro en el arte de crear situaciones y personajes.

Desde este punto de vista, el autor dramático no tendría por qué estar en crisis cuando, en realidad, el ser guionista ofrece un gran futuro y la posibilidad de influir efectivamente en la sociedad. Tal vez los autores teatrales debamos apuntarnos a este tren. En realidad, el recelo que sentimos hacia el guión se debe a una especie de resabio, de desconfianza, respecto de lo que es artesanal. Y se puede ser un gran guionista como se puede ser un mediocre autor teatral. La grandeza o la miseria de cada cual no la da el medio sino su talento y su honestidad». Rodolf Sirera n'és un exemple.

Rodolf Sirera: Quines coses. Molt bé, molt bé. Del meu treball com a guionista estic molt content. Em permet fer coses que no he pogut fer en un escenari i em permet el que més m'agrada que és inventar personatges i contar històries. Ho ha dit molt bé abans Enric Gomà. Els dos compartim la passió de contar històries, que són, en última instància, les mil i una nits, que és el nostre ofici. Som Xahrazad, una mica més lletjos.

Josep Palomero: Una bona metàfora per acabar. Gràcies per haver assistit i gràcies a Rodolf en especial. Gràcies, gràcies, gràcies.

ACADÈ
MIAVA
LENCI
ANADÈ
LALLE
NGUA ~