

un pèl de l'autenticitat que hi havia en els models en què es basa i, al capdavant, corre el perill que, com d'un dels personatges, se'n pugui dir: «ja en sabia, de coses, però de segona mà.» (p. 48).

Ha sortit entre molts d'altres llibres de narracions aprofitant la febre editorial que sembla córrer pertot. Caldrà veure què en queda. A hores d'ara hi ha massa pressa per publicar, perquè hi ha mas-

sa pressa per vendre; i sap greu que un recull amb possibilitats pugui esdevenir sols, com l'últim dels contes, un compost de «peces breus especialment pensades per ser llegides al metro» –la cursiva és de l'editorial–, i que com el diari del company de vagó es perdi també entre els papers de casa.

JOAQUIM NOGUERO I RIBES

M. Josep RAGUÉ I ARIAS, *Crits de gavines*. Barcelona, Millà, 1990. («Catalunya Teatral», 244, 2a. època). 40 ps.

Al llarg del 1990, d'entre l'escàs nombre d'obres teatrals d'autor català que han sortit a la llum pública, n'han aparegut dues de signades per una mateixa persona: M. Josep Ragué-Arias. L'una, escrita en solitari, *Crits de gavines*, i l'altra en col·laboració, *...I Nora obri la porta*.¹ Molt diferents pel que fa a la forma, les dues peces tenen una temàtica comuna: el desig d'emancipació de la dona, la seva necessitat de realització personal. A la segona –més que un text dramàtic, un guió «espectacular», d'inspiració no realista– el feminisme hi és explícit; la història arrenca allí on acaba *Casa de nines* d'Ibsen: Nora obre la porta. A *Crits de gavines*, al final del segon acte, Teresa fa el mateix. El posicionament feminista de l'autora, pel que en sabem, és clar. Res a dir-hi. Ara bé, cal valorar què és el que la producció teatral de Ragué aporta, llevat de la militància, a l'actual panoràmica del teatre català. És lícit insistir en esquemes formals caducs per afavorir un teatre didàctic? Sortosament, l'evolució teatral al segle XX ha demostrat que la imaginació no està renyida amb el didacticisme.

Crits de gavines és un intent de teatre realista. L'estructura pel que fa al text principal i a les acotacions, i tenint en compte els plantejaments d'acció, temps i espai, és absolutament clàssica. La temàtica de l'obra, atemporal. Una situació que podria atemporal-se falaguera sempre i quan no s'ignorés que, per veure amb ulls nous un problema de sempre, cal una relació inèdita entre contin-

gut i forma. Una renovació formal, un cert estranyament en la recepció. N'és conscient, d'això, l'autora? En aquest cas, *...I Nora* plantejaria l'alternativa. A *Crits de gavines*, tanmateix, no hi ha cap proposta mínimament arriscada. Vegem-ho.

En la tradició teatral realista, les didascàlies, d'habitud, donen indicacions sobre l'espai escènic partint de la premissa, no explícita, que s'actua en un teatre a la italiana. Aquesta obra no n'és una excepció. Cap problema. Això no obstant, val la pena fer algunes propostes: les aportacions teatrals dels grans escenificadors del segle XX i, darrerament, les aportacions del teatre visual, fan pensar –deixant de banda la relativització del realisme– en la possible aplicació d'un espai múltiple o plurivalent a la dinàmica del teatre de text. Segons que sembla, això obre una via d'investigació en la renovació textual dels darrers anys. Es treballa la possibilitat de no explicar l'espai escènic i sí l'espai, amb la qual cosa l'acotació pot mantenir un caràcter narratiu independent. Això justifica, entre d'altres factors, la legitimitat del teatre com a producte literari autònom i guió espectacular al mateix temps. Tot plegat, però, aquest comentari no pot ser un retret. No es pot negar l'opció de concebre un art teatral en el qual el text tingui, sobretot, un valor de guió escènic. La proposta, però, pot esdevenir retret davant d'alguna contradicció: tot just iniciada la lectura, el lector és informat que l'espai escènic descrit no construeix una «escenografia naturalista» i no entenem per què; no hi ha res que ens indueixi a pensar que l'actuació no hagi de ser realista, realista amb tots els ets i uts. Caldrà, doncs, recordar que

1. M. Josep RAGUÉ-ARIAS, ARMONIA RODRÍGUEZ, i ISABEL-CLARA SIMÓ, *...I Nora obri la porta*, «Col·lecció de Textos de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya», núm. 3, «Entreacte», núm. 8 (abril-maig de 1990).

l'escenografia no és autònoma, que no funciona a banda del significat verbal o gestual, que forma part del significat escènic i, per tant, que no respon tant a una tria personal de l'autor com a una tria del director; d'un director immers en la lògica de la inevitable dialèctica de fons i forma en el text espectacular. Una dialèctica que només ha de preocupar l'autor en relació amb el text dramàtic.

El problema principal (parlàvem d'esquemes caducs), però, apareix en les acotacions «no espacials». Aquelles que fan referència a la interpretació. L'escriptura teatral moderna tendeix majoritàriament a prescindir-ne. És clar. La tradició teatral d'ençà de Stanislavski —pel que fa al treball dels actors— ha postulat un seguit de línies teòriques que principalment han tendit cap a un treball individual d'anàlisi i de creació del personatge, un treball on es confronten la personalitat del comediant i les qualitats del seu paper. És a partir d'aquesta anàlisi, prenent com a base els mots i el seu context, que hom dedueix el gest i l'actitud. Suggestim, doncs, a M. Josep Ragué que prescindeixi de didascàlies del tipus: «Xavi fa cara d'avorriment i resignació, fa moviments de voler marxar, intents de voler respondre a les acusacions que li fa Teresa. [...] Es mostra insegur, tímid, introvertit, però també agressiu.»

L'escriptura teatral és una escriptura en present; el teatre és el gènere que, per naturalesa, nega el passat i el futur. Amb tot, al teatre, el passat i el futur hi són presents; no com a acció, sinó en el discurs. Al drama clàssic la necessitat d'informar l'espectador/lector dels antecedents implica una estructuració ben típica, una disposició que s'imbrica perfectament en la progressió lògica de la tensió, sotmesa a relacions de causa i efecte. Aquesta estructuració consisteix fonamentalment a situar els antecedents a la part corresponent a l'ascens de la corba tensional; el que, tradicionalment, s'anomena «introducció» i també, tradicionalment, se situa al primer acte (si existeix tal divisió). Amb tot, en un tipus d'obra realista s'ha de vigilar que la presència del passat en el discurs, la densitat d'antecedents, no malmeti l'efecte de versemblança. L'etern problema de voler dir massa coses i no saber-se'n estar. Per exemple, TERESA: «M'hauria fet una neteja de cutis, i potser he de començar a utilitzar cremes més nutritives per al coll i els ulls. [...] Malaguanyat cos! Ben poc temps em va fer cas en Pere... Per què li dec haver estat tan fidel? Per què no vaig gosar deixar-lo quan em vaig

enamorar de Dionís, ara ja fa deu anys!, quan per primera vegada vaig saber que era plaer?» En quatre línies, sabem que la dona que parla comença a envellir, que està casada, que el seu marit no se l'estima, que ella li ha estat fidel i se'n penedeix, que fa deu anys es va enamorar d'un tal Dionís, que amb Dionís va saber què era el plaer, que el va deixar i que també se'n penedeix. I tot això just encetada la lectura! Hi ha un excés d'informació, un atac a la il·lusió escènica, a la versemblança.

Una precisió més: si la història vol presentar una època actual, cal tenir present que normalment és l'absència de referències històriques la que condueix a situar l'obra en el present. Per contra, tota localització en el present, tota al·lusió contemporània, historitza el text i li adjudica data de caducitat. Una altra ensopegada d'aquesta peça. En poso un exemple: l'allusió als crits de gavina que s'escolten en una determinada cançó de Pink Floyd tan sols arriba a un determinat sector del públic i fa que l'obra comenci a envellir tot just acabada de néixer.

A tot això hi podríem afegir més coses: els personatges són excessivament plans, tòpics, increïbles, la situació és coneguda, fàcil. Comptat i debatut, *Crits de gavines* és una obra poc interessant, prescindible. Res de nou.

Fóra curiós plantejar-se per què «Catalunya Teatral» ha publicat aquesta peça. La casa Millà té uns criteris editorials ben definits: assortir un públic d'aficionats amb textos teatrals catalans que, d'antuvi, no ofereixin gaires problemes de repartiment (per al que se suposa que pot ser un grup estàndard d'amateurs) i que, en la mesura que sigui possible, ofereixin esquemes formals i morals acceptables per part de l'auditori que les ha de rebre. A més a més, aconsegueix una estranya dialèctica entre actualitat i tradició. En tots aquests sentits, *Crits de gavines* és una obra ideal. És remarcable el fet que no es tinguin en compte alguns aspectes diguem-ne «forts» de la peça. Per exemple, la protagonista, Teresa —una mena de Fedra—, consuma l'incest amb el seu Hipòlit particular. Ja se sap, però: amb els salts cronològics i les baixades de teló, la desmaterialització de l'acció evita la possibilitat de mals majors. De tot això, tanmateix, en traiem un aspecte positiu: una referència reeixida al mite, una de les troballes del text. Un recurs que parteix, segurament, de l'interès de l'autora pel tractament dels mites clàssics al teatre català contemporani. Aquest ha estat el tema d'alguna

altra de les seves obres, *Ritual per a Medea* (1986), *Clitemnestra* (1987) o *La llibertat de Fedra* (1987), i el tema del seu darrer estudi: *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del*

segle XX, «Orientalia Barcinonensia», 9 (Sabadell, Editorial Ansa, 1991).

CARLES BATLLE I JORDÀ

Joan CAVALLÉ I BUSQUETS, *L'espiral. Exercici d'autofàgia*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990 («Biblioteca Teatral», núm. 74). *Senyores i senyors... Seguit d'Entaulats*. Barcelona, Edicions 62, 1990 («Els Llibres de l'Escorpi/El Galliner. Teatre», núm. 119). 64 ps. *El telèfon, ...*, Zàlata - La Gent del Llamp 1990. («Sèrie Zènit», núm. 14).

Les coincidències editorials del 1990 han posat a l'abast, pràcticament de cop, l'obra dramàtica de Joan Cavallé, obra que, per bé que s'ha anat estrenant quasi tota, havia restat impubicada fins l'any passat.

Dins del paquet de textos editat, *Entaulats* (1983) és, potser, el més fluïx. Definit per l'autor com un «experiment d'estudiants», no arriba a superar, tot i les revisions ulteriors, les insuficiències d'una provatura, i conserva, només, l'interès anecdòtic de prefigurar algunes de les inquietuds tècniques i temàtiques que vertebren el món dramàtic de l'escriptor i que troben una realització més madura i, sens dubte, més eficaç a *L'espiral. Exercici d'autofàgia*, premi Salvador Reynaldos 1986.

El plantejament dramaturgic de *L'espiral* i tot el joc d'ambigüitats que l'articula —les relacions entre guardià i reclusos, el tractament d'un espai únic, presó i protecció d'un exterior, igualment bivalent, que es filtra amenaçador a través de la intervenció anònima i agressiva dels objectes, la presentació realista d'una situació sobre la qual l'absurd obre esvorancs indefugibles, el difús coque-teig amb l'allegoria, etc., tenen una genealogia inequívocament beckettiana, la d'un beckettianisme que també ha passat (més enllà de la picada d'ullet que pot significar la presència del muntacàrregues) pel sedàs de Pinter. Des d'aquest punt de vista, *L'espiral* és una encertada creació que dosifica amb subtilesa els efectes escènics. Tanmateix, si se salva del risc d'asfíxia imaginativa que podria comportar l'emplaçament en unes solucions estètiques fressades és perquè Cavallé hi fa una tria selectiva dels procediments, els emulsiona amb aportacions de diversa mena i ho subordina tot a unes línies d'exploració neta-ment personals que són les que, en

definitiva, li permeten l'evolució de treballs posteriors. Cal observar, també en aquest sentit, que la producció de Cavallé es beneficia de l'aliança entre el pragmatisme de qui sovint escriu (i tradueix) per encàrrec o en funció d'unes circumstàncies de representació concretes i el determini de qui no vol negligir el text com a material «literari». A partir del binomi es basteix un teatre, més aviat auster, on la verbalitat es fa substantiva, subratllada per la densitat expressiva dels silencis i de les pauses. La potenciació d'aquesta via que combina un ús lúcida i reflexiu del llenguatge, incorporat en una visió desolada de les relacions entre els individus propicia la transició cap al nou estadi de creació que sembla que inauguren els darrers textos de l'autor construïts sobre els patrons del monòleg.

Senyores i senyors... —ideada el 1988 i estrenada el 1990— parteix del motiu del conferenciant —directament manllevat d'*Els prejudicis del tabac* de Txèkhov (del qual també es conserva l'episodi de l'insecte)— per teixir una autèntica «selva verbal» confegida a base d'equívocs, jocs de paraules, citacions, recurrències, al·lusions, analogies... El personatge cavallerià se submergeix en el vertigen d'una xerrameca, paradigma del *gâchis* beckettia que, al final —com les pròpies convencions socials—, revela la seva feblesa per preservar-nos de l'infern que són els altres i del xoc irreparable amb la pròpia soledat elemental.

Per últim, *El telèfon* (1990), tot i els innegables paral·lelismes amb *La veu humana* de Cocteau, és l'obra més personal, generada a partir dels treballs d'improvissació amb una actriu sobre una situació on el telèfon, un aparell emblemàtic en el teatre de Cavallé, pren un protagonisme determinant. Aquest monòleg on el discurs es fa, una altra