

## ENTREVISTA A ROGER BERNAT (UNA NOVA MANERA DE VEURE EL TEATRE)

---

Per JAUME GARCIA CASTRO

**D**iversos factors m'han portat a elaborar un treball general sobre l'obra de Roger Bernat i no pas l'anàlisi d'un dels seus textos.

El primer és la mateixa personalitat de Roger Bernat, dramaturg inusual. A excepció feta del seu primer text, *El desig de ser dona*, la resta dels seus espectacles no han estat pensats per a ser escrits, sinó per a ser representats, i el mateix Roger Bernat així ho manifesta en l'àmplia entrevista que es reproduïx més avall.

El segon és que el text és d'accés restringit, i l'espectacle no es va enregistrar, ni en la seva totalitat ni en part, en cap tipus de suport. De fet, els únics documents visuals que he pogut consultar és un resum de vint-i-cinc minuts d'alguns fragments d'*Una història d'amor* i la filmació en vídeo casolà de 10.000 kg, en una còpia molt defectuosa quant a vídeo i imatge.

I el tercer i definitiu és que la figura i l'obra d'en Roger Bernat m'han semblat mereixedores d'una anàlisi més general per tal de poder posar les bases de cara a un estudi més pormenoritzat de la seva obra.

Per tot això, el material que he utilitzat és exclusivament el que m'ha lliurat la productora dels espectacles d'en Bernat, la General Elèctrica d'Espectacles, defugint voluntàriament l'anàlisi crítica que s'ha fet dels seus espectacles a la premsa diària i a les revistes especialitzades. Volia enfrontar-me amb ulls nous al treball d'un creador —d'un dramaturg— diferent.

Roger Bernat de Naeyer va néixer a Barcelona el 1968. Inicià la seva formació en el camp de l'arquitectura, a partir de la qual s'interessà pel teatre. Estudià direcció a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i obtingué, per les seves qualificacions, el premi extraordinari de 1996. Aquell any posa en escena el seu primer muntatge professional, *El desig de ser dona*, a la sala Se7 i Se7 de Barcelona. Mesos més tard estrenà *Una història d'amor* a la Sala Ovidi Montllor del Mercat de les Flors de Barcelona.

El mateix any viatja a Palerm per col·laborar, com a ajudant de direcció, amb Thierry Salmon en el seu muntatge *Pentesilea*, de Heinrich von Kleist, obra que Salmon reescriu i titula *Asalto al cielo*. Aquesta experiència resultà decisiva en el seu treball posterior. De fet, el mateix Bernat es proclama deixeble de Thierry Salmon.



Confort domèstic. Creació i interpretació: Tomàs Aragay, Mia Esteve i Dolo Beltran. Direcció i dramaturgia: Roger Bernat. (Fotografia cedida per la General Elèctrica).

Quan torna de Palerm, la seva obra i la seva concepció del fet teatral canvia, funda, juntament amb Tomàs Aragay, el Centre de Creació General Elèctrica, i estrena els següents muntatges: *Confort Domèstic*, un espectacle per capitols estrenat el 1996 a les cases particulars dels membres de la companyia, que va rebre el Premi de la Crítica 97/98, i que el Festival Internacional de Teatre de Sitges recuperà el juny de 1998; *10.000 kg*, obra que guanyà el Premi Especial de la Crítica 96/97, un espectacle fet amb coproducció del Festival d'Estiu Grec 97, a la Sala Apolo de Barcelona; *Àlbum*, una coproducció amb el Festival d'Estiu Grec 98, que s'estrenà al Teatre Lliure de Barcelona al juliol de 1998; i finalment, *Joventut Catalana: una conferència* una coproducció amb el Festival Internacional de Teatre de Sitges estrenada al Palau Miramar de Sitges, el 5 de juny de 1999. Actualment treballa en la trilogia *Una joventut EUROPEA*, el primer espectacle de la qual es va estrenar al Festival d'Estiu Grec 99 i del qual *Joventut Catalana: una conferència* és un espectacle preparatori.

El treball de Roger Bernat arrenca de la tradició de les *performances* dels anys seixanta i setanta, en un intent de crear un nou llenguatge teatral, de buscar una certa avantguarda que altres autors, dramaturgs i directors cerquen mitjançant tècniques i instruments que Bernat considera ja caducs.

Els únics referents que podem trobar a Catalunya —o si més no, els més evidents— d'un treball, no ja semblant, sinó que busca la innovació per mitjà de la creació d'un nou discurs teatral o parateatral, són, d'una banda,

els espectacles d'Albert Vidal, un autèntic investigador de les formes d'espectacle i de la provocació que fugí d'emmarcar els seus treballs dins l'espai purament teatral; i d'altra banda, els primers espectacles de La Fura dels Baus, un grup que primer va investigar en la creació d'un llenguatge visual, corporal, d'utilització dels espais, d'accions reaccions, molt característic, i que ara s'ha entestat a utilitzar els seus referents per alimentar la multinacional de l'espectacle que és l'actual La Fura dels Baus. Albert Vidal ha desaparegut del panorama teatral català, suposo que resignat a mostrar el seu interessant treball a l'estranger, i La Fura busca dins el text i dins la caixa escènica del teatre a la italiana una avantguarda impossible. Roger Bernat és, doncs, "el último de Filipinas".

L'obra de Bernat es caracteritza, bàsicament, per dos aspectes: el primer és l'especial metodologia de treball —metodologia que el mateix Bernat ens explica—, una metodologia on Bernat direcciona els esforços dels artistes en un sentit o en un altre, partint d'un punt d'origen i volent arribar a assolir un missatge determinat. El procés de treball que segueix Bernat ens recorda el de certs artistes del Pop Art nord-americà, que són autors d'obres que altres artistes o artesans han elaborat per a ells. El segon aspecte a destacar del treball de Roger Bernat és la voluntat de crear avantguarda des d'un llenguatge nou, defugint el text que reivindiquen els altres autors joves de la seva generació. Per més suggeridor que sigui el treball de Lluïsa Cunillé o de Sergi Belbel, els seus textos estan subjectes a normes, i així és impossible crear nous missatges i noves vies de comunicació. El pes de la paraula impresa acaba arrossegant les seves obres cap a camins ja transitats amb anterioritat.

## Entrevista

**Jaume Garcia: La idea que tenim del dramaturg és la d'una persona que es tanca en una habitació i comença a escriure un text. El que em va atreure del teu treball és que precisament ets tot el contrari d'això. A l'inici, però, sí que vas començar a treballar així, a l'Institut del Teatre hi ha arxivats tres textos teus.<sup>1</sup>**

Roger Bernat: Sí, un parell o tres. Vaig començar escrivint, perquè no trobava el teatre que jo tenia ganes de dirigir, però després, afortunadament, vaig poder començar a articular la meua autoria exclusivament per mitjà de la direcció, sense haver de filtrar-la per un text, cosa que em sembla que dóna una tipologia teatral molt diferent de la que està vehiculada directament pel text.

**J. G. — Perquè una de les coses que també es pot veure és que el teu teatre està arrelat a l'actualitat més absoluta.**

R. B. — Sí, sobretot per un discurs, que penso que és bastant evident, i és que..., jo, l'altre dia posava un exemple, i és que quan tu escrius una carta d'amor a la teva xicota, la teva xicota espera que la hi escriguis de pròpia mà. Si li escriguessis un poema de Shakespeare o de Calderón, segurament seria

molt millor que el teu, però a la teva xicota no li agradaria tant. Aleshores, jo penso que el teatre és una carta d'amor, una carta d'amor que li escrius al teu públic, per tant el públic espera que l'escriguis de pròpia mà, perquè parlarà d'una manera molt més clara de la realitat que ens envolta que no pas mediatitzat pels clàssics. Penso que els clàssics s'han d'estudiar al col·legi, però no s'han de veure al teatre.

**J. G. — Això que acabes de comentar ho he llegit al dossier de premsa que heu elaborat per a la vostra darrera estrena, *Joventut catalana: una conferència*. Això és un esbós per a un decàleg teatral. Que potser l'estàs escrivint?**

R. B. — Home, a mesura que vas treballant vas trobant quines són les teves eines i quins són els llocs on tu et trobes més còmode, i penso que això, d'una manera o d'una altra desemboca en un decàleg, en una sèrie de coses que tu tens molt clares i que cada cop que comences un treball intentes deixar clar als actors per saber en quin territori ens movem i de què volem parlar; i, sí, imagino que d'aquest decàleg, del qual ara tenim tres o quatre punts, espero que, d'aquí a un parell d'anys tindrem els deu punts necessaris.

**J. G. — Una de les coses que també m'ha sobtat del teu treball és que, tot i que és un treball que s'articula a partir de la feina feta amb els actors i que no hi ha un punt de partida textual, hi ha darrere de tot un fons teòric molt gran, des de referències cinematogràfiques, referències a la teoria de Guy Debord...**

R. B. — Sí, penso que tot i no partir d'un text, parteixes d'unes línies de fuga que et permetran arrencar a córrer cap a una direcció que has de tenir més o menys clara. El que passa és que amb la línia de fuga mai no saps quin és el punt d'arribada. Aleshores, el punt de partida sí que l'has de saber, i el punt de partida, com més ric i més concret sigui, millor serà amb vista a acabar l'espectacle amb una sèrie de paràmetres mínimament clars.

**J. G. — Seguim, si et sembla, un xic la teva trajectòria, i així suposo que aniran apareixent també altres temes interessants.**

R. B. — D'acord.

**J. G. — Vas començar estudiant arquitectura, que suposo que implica la utilització de l'espai...**

R. B. — Sí, el que passa és que el que a mi em va interessar sobretot d'arquitectura és que primer és una formació bastant rica, a diferència de la formació teatral que s'imparteix actualment a l'Institut del Teatre. La formació arquitectònica a Barcelona transcendeix de manera molt clara el coneixement purament constructiu, i engloba des de la filosofia fins a les arts plàstiques, i això penso que qualsevol creador que es posi ara a fer alguna cosa no pot deixar de conèixer. Això em va permetre començar a estudiar el teatre des d'un punt potser més obert del que ens envolta, perquè em fa l'efecte que el món teatral és un món molt, molt tancat, molt endogàmic, i que, a poc a poc, va quedant-se sol en una societat que, d'altra banda, cada cop està més interconnectada.

J. G. — Aleshores, a partir de quan t'interessa el teatre? A partir de l'ingrés a la Universitat o abans ja...?

R. B. — No. A mi mai no m'ha interessat el teatre.

J. G. — Ah! Aquesta sí que és bona!

R. B. — No, jo havia anat al teatre un parell de cops amb els meus pares quan era molt petit, però des que vaig començar a fer les coses perquè jo volia, mai no havia anat al teatre, perquè em semblava una disciplina artística totalment passada, totalment de costat. Però, per les fortunes de l'amor, vaig conèixer una noia que em va seduir i em va portar, pràcticament a la força, a estudiar teatre, i ja que m'hi vaig posar em vaig dir "be, ja que ho fas, fes-ho seriosament", i aleshores ja va ser, des de l'any, no ho sé, no sé quin any vaig començar a estudiar teatre, però, va ser posar-s'hi i aleshores posar-s'hi seriosament i professional.

J. G. — Vas acabar la carrera d'arquitectura o vas passar directament a la direcció?

R. B. — No. Vaig fer un parell d'anys d'arquitectura, vam muntar una cooperativa d'arquitectes, que va ser una experiència molt divertida, però també molt dura, perquè després, quan vaig voler tornar a estudiar arquitectura ja no tenia cap sentit: jo ja havia construït, ja havia fet plànols, havia fet visites d'obra, havia fet d'arquitecte durant dos anys, aleshores vaig decidir que no tenia cap sentit seguir fent arquitectura i que volia iniciar els meus coneixements des d'una altra disciplina.

10.000 kg. Direcció: Roger Bernat. Dramatúrgia: Ramon Farrés. (Fotografia cedida per la General Elèctrica).



**J. G. — Aleshores vas entrar a l'Institut del Teatre a estudiar direcció i vas rebre el Premi Especial del 1996...**

R. B. — Sí. Vaig estudiar quatre anys direcció a l'Institut, que són els quatre anys que s'han de fer, i després, entre tots els alumnes de l'Institut de les diferents disciplines, de dansa, teatre, escenografia, etc., reparteixen dos premis, que són als dos millors alumnes. A mi em va tocar per una qüestió de notes, no per una altra cosa.

**J. G. — Una vegada a l'Institut del Teatre vas començar a fer les teves primeres obres?**

R. B. — A l'Institut del Teatre el que vaig començar a fer van ser *performances*, unes *performances* que més tard vam portar a Oporto, Charleville..., dins del marc d'algun petit festival per a alumnes de teatre. Era una manera d'apropar-se a la teatralitat des d'una manera que penso que tenim més propera al final del segle XX, que és la teatralitat que ha utilitzat des dels anys seixanta les gents de les arts plàstiques, que és una teatralitat incipient, és a dir, són les beceroles de la teatralitat, i pensava que era el millor per apropar-s'hi, utilitzar aquestes beceroles. A més, no podem fer ulls clucs davant de la història de l'art del segle XX i, per tant, penso que el teatre parteix, ara parteix, des d'allà. És a dir, les meves fonts teatrals són d'allà, no són els muntatges de Strehler, ni són els muntatges de Boadella. Els meus referents són Alan Kaprow i aquesta gent que feien *performances* als anys seixanta i setanta.

**J. G. — Una vegada acabada la teva experiència a l'Institut del Teatre, decideixes muntar una companyia i experimentar les teves inquietuds.**

R. B. — Sí. El que passa és que Catalunya és un país que demana molta autonomia, però també és un país que no dóna cap autonomia als seus habitants. Aleshores pensava: "o jo aconseguixo tenir l'estructura que em permeti tenir una certa autonomia, o simplement serà impossible fer teatre en aquest país, perquè quan tu arribes a un teatre per demanar fer alguna cosa el primer que et demanen és quin text fas, qui ets..., és a dir, hi ha un filtre molt gran que no permet a ningú, que tingui cap cosa nova a dir, de fer res, perquè el que interessa és fer les coses moralment innòcues per tal de poder seguir rebent les subvencions que cada teatre rep, però sense haver de qüestionar gaire cosa. Aleshores vam decidir muntar una estructura mínima, que ens permetés poder treballar, independentment si teníem diners o no, independentment si teníem un teatre o no, és a dir, la nostra feina era fer muntatges teatrals i és el que anàvem a fer.

Si vols m'avanço a la teva següent pregunta... Vam fer un primer muntatge<sup>2</sup> amb Tomàs Aragay en un soterrani que es deia La Capella de Se7 i Se7, que van mig programar durant sis mesos. Vam fer un petit espectacle que va venir a veure en Xavier Albertí, el director del Festival Grec, i li va interessar tant que ens va demanar que féssim un espectacle per al Grec d'aquell mateix any, i que va ser *Una història d'amor*.<sup>3</sup> *Una història d'amor* va ser un espectacle que jo no considero gaire reeixit, però em va permetre posar punt final a una investigació de la textualitat. L'endemà d'aquest punt final, l'endemà de l'última representació, me'n vaig anar a Palerm a treballar amb

un director de teatre belga que es diu..., que es deia Thierry Salmon, i hi vaig estar sis mesos treballant amb ell i vaig començar a adonar-me que el que jo realment volia era articular la meua autoria per mitjà de la direcció, tot i que ell no ho feia. Ell articulava la seva autoria teatral mitjançant textos teatrals que modificava molt, però no deixaven de ser textos teatrals. Va ser a partir d'aquí que vaig començar a llegir els grans mestres de la direcció del segle XX, que desgraciadament no havia llegit gaire a l'Institut del Teatre, i a partir d'aquí vaig començar a extreure una mecànica de treball amb els actors que em permetés, realment, construir espectacles teatrals sense necessitat d'aquest text de base.

**J. G. — Has passat una mica per sobre del muntatge d'Una història d'amor, i m'ha semblat curiós.**

R. B. — Home! És que és un espectacle que, d'alguna manera, va seguir la línia del que vam fer a la Se7 i Se7, i va ser un espectacle de punt final, és a dir, fins aquí és on penso que m'interessa el text, això ja ho sé fer..., van dir que era molt brecketià, etc. En reconec totalment la filiació textual...

**J. G. — Sí, però també té molts referents del cinema mut nord-americà.**

R. B. — Sí, és veritat. Tenia fins i tot alguna imatge directament treta de Buster Keaton.

**J. G. — I el treball gestual dels actors és molt del cinema mut. A mi Mia Esteve em semblava qualsevol estrella del cinema mut nord-americà.**

R. B. — Però, d'alguna manera va ser com dir: "Fins aquí he arribat, però tinc ganes d'obrir el meu món". I anar-me'n a Palerm va ser realment un revulsiu, perquè penso que seguint aquella línia anava a parar una altra vegada a allò del que em queixo, a aquest onanisme teatral que estem vivint. En aquesta suposada bonança teatral, el que s'amaga precisament és una incompetència teatral. Una incompetència per parlar del món que ens envolta, una incompetència per realment fer propostes noves que afectin les noves generacions. Penso que aquesta bonança teatral ha estat gràcies a l'increment del poder adquisitiu de la jubilació catalana, no per un increment d'interès dels productes teatrals que s'han fet en els darrers anys.

**J. G. — Sí, és un increment de públic, però no d'espectadors, és a dir, hi ha molta gent, però poques persones.**

R. B. — Sí. O d'espectadors que havien deixat d'anar i ara tornen al teatre. Aquests famosos autobusos que baixen d'Olot per anar a veure *La extraña pareja*, i que són persones que tenen les dues mil cinc-cents pessetes que val l'entrada i les paga, i això crea una indústria. Però això no vol dir que el que s'està fent tingui cap interès, o que el que s'està fent parli realment del món en què jo visc.

Reprement el que deia abans, jo m'adonava que m'estava anant cap a una torre d'ivori per aquell camí que no tenia cap ganes d'escalar. Preferia tacar-me les mans amb coses més brutes. La gent em diu: "Ah! El que fas no és teatre!, és molt brut", etc. Precisament, és el que busco. Que no sigui teatre. Que sigui brut. Que et desconcerti una mica.

J. G. — **Sempre que he parlat amb algú que ha anat a Palerm, sempre ha tornat canviats. Suposo que és per la terra, o...**

R. B. — Bé, jo vaig tornar canviat sobretot pel treball, perquè treballàvem dotze hores al dia, amb trenta actors, era una autèntica bogeria. Era un lloc que no era teatral, una espècie d'enorme hangar que ens van deixar per fer l'espectacle. Va ser allò una... És clar, dormir sis hores al dia i les altres hores estar treballant en això com un boig. Això a mi em va despertar molt, em va fer plantejar una altra manera d'enfrontar-me davant del fet teatral, una manera potser més implicada. En Thierry Salmon tenia moltes influències del treball grotowskià, tot i que molt, molt filtrat. Però ja tenia en aquest treball grotowskià molt clarament aquesta necessitat d'implicació, de fer les coses fins al fons, cosa que jo no veig gaire en el teatre actual a Catalunya. Per què? Doncs perquè aquesta tornada al text que es fa des dels anys vuitanta amb en Sergi Belbel, etc., ha suposat una tornada al text, però no —per res— una revisió dels estils interpretatius, bases dramaturgiques... Penso que la tornada al text, com la tornada a la pintura també als anys vuitanta, o la tornada al pensament neoliberal, que també és dels anys vuitanta, és el que Gotari deia "En estos tiempos de fuerte reacción", que és el títol d'un article seu, una tornada molt conservadora. Això no vol dir que en aquest conservadorisme no hi hagi autors i pintors interessants, però la gran majoria està sota aquest paraigua i continuen essent gent els pressupòsits teatrals i pictòrics de la qual es basa en el teatre i la pintura del segle XIX, no més enllà. I penso que, potser, ja comença a ser hora de desemmascarar tota aquesta falsedat. Com es va desemmascarar la falsedat de gran part dels creadors dels anys setanta que, sota aquesta màscara de modernitat, s'amagaven gurus i patologies realment preocupants. Doncs, potser cal que no ens creiem tant això que al text està la solució i que als anys vuitanta està la solució del teatre català. Jo no m'ho crec gaire. M'interessen molt poc els autors que estan escrivint en aquest moment.

J. G. — **Aleshores, el primer que fas quan arribes és muntar 10.000 kg.**

R. B. — Sí. Espera, no! No, no. Primer vaig fer *Confort domèstic*.<sup>4</sup> Vaig arribar aquí al mes de gener i, evidentment, no teníem cap teatre on estrenar..., no teníem ni un duro..., aleshores vam agafar, tres actors i jo, ens vam posar a assajar a un local que ens van deixar uns fotògrafs i vam començar a assajar un espectacle que s'havia d'estrenar al Banana Factory, un local *underground* del barri del Born. Però finalment el Banana el va tancar la Guàrdia Urbana i aleshores vam dir: "doncs ho estrenem a les nostres cases". I va ser un espectacle que es va fer cada diumenge en una casa diferent del barri de Ciutat Vella, i era com un culebró fet *inside*.

Després va ser quan van aparèixer els 10.000 kg.<sup>5</sup> Vam rebre un altre encàrrec del Grec i vam fer els 10.000 kg. Això no vol dir que es reprengué *Confort domèstic* al Festival de Sitges, però va ser la represa d'un material que ja estava fet.

J. G. — **A mi, la història de *Confort domèstic* em fa molta gràcia, perquè em recorda, sobretot, el teatre que es feia aquí a Catalunya als anys seixanta,**



**quan es feia teatre clandestí a les rebotigues o als menjadors de les cases particulars...**

R. B. — Sí. El que ha passat a Catalunya és que la censura ja no és una censura política, sinó que és una censura econòmica. Aleshores la nostra situació era la mateixa, és a dir, cap teatre ens vol enlloc, no tenim un duro per comprar res, doncs, quina millor escenografia que la pròpia casa. A més, quan el discurs de l'espectacle era intentar trobar quina era la manera de relacionar-se amorosament un home i una dona al final del segle XX, no hi ha res millor que fer-ho a casa d'una persona. A més, espectacularment, això té l'afegit morbós per a l'espectador de poder entrar en un espai privat on, normalment, no hi té gaire accés. I de fet va ser un èxit perquè cada vegada es quedava gent a fora, perquè les nostres cases tampoc no són palaus.

**J. G. — Després de la primera posada en escena d'aquest *Confort domèstic*, apareix 10.000 kg i "esclata la bomba", perquè és el vostre espectacle fetitxe. La crítica general s'adona que existiu...**

R. B. — Tampoc no va ser gaire així, perquè, de fet, d'aquest espectacle, quan el vam estrenar a la Sala Apolo, en van sortir tres crítiques, si no m'equivoco. Van venir tres crítics. A ningú no li interessa res el que s'està fent, si no està clarament vehiculat per les institucions i amb el suport de noms i cognoms reconeguts. Van venir tres crítics, i d'aquests tres crítics vam tenir una crítica dolenta i dues de bones. És a dir, que tampoc no va ser un *boom*. Pel que fa al públic, això sí, vam tenir ple cada dia. També m'encarregava jo de colar la gent per la porta del darrere, perquè el Grec posava preus de més de dues mil pessetes, quan el nostre públic, evidentment, no té aquest poder adquisitiu. Va ser un *boom* sobretot perquè després ens van donar el Premi de la Crítica i això va obligar el Mercat de les Flors a presentar l'espectacle ja en unes condicions més normalitzades. Va ser aleshores que tota la crítica, unànimement, va felicitar aquest espectacle, però tampoc no va ser gaire per mèrits propis de la crítica. La crítica va felicitar aquest espectacle quan ja havia rebut el premi.

**J. G. — És curiós que la mateixa crítica no vegi un espectacle i posteriorment li atorgui un premi especial.**

R. B. — Sí, bé... Però aquests premis de la crítica... Ara jo m'estic buscant enemics, oi? Però..., el donen dos crítics. I són aquests dos crítics els que decideixen i tallen el bacallà. Els altres, d'alguna manera, diuen la seva, però d'una manera molt més matisada.

**J. G. — Després de veure 10.000 kg em vaig adonar que tota la teva feina es vehicula mitjançant la manca de comunicació d'aquest final de segle, o de la vida interior d'aquests personatges, d'aquesta dificultat que tenim per expressar-nos lliurement.**

R. B. — Això, si és així, és d'una manera inconscient. Després d'estrenar l'espectacle a la Sala Apolo vaig parlar amb una persona que havia vist tots els espectacles anteriors i em deia: "Ah! Estic molt preocupada, perquè aquí s'expressa una manca de comunicació que m'angoixa molt", i jo no me n'havia adonat! Realment, si es veu aquesta manca de comunicació, és degut al fet

que hi és, no al fet que jo la volgués. En aquest sentit és un espectacle molt clàssic, perquè el que volia ser és, simplement, un reflex d'una generació, un reflex realista d'una generació. I sense posar-me jo amb les mans, jo simplement volia agafar allò amb les mans i mostrar-ho, sense decidir si hi ha comunicació o si hi ha grans dosis d'amor o el que hi hagués. Simplement intentava ser al més fidel possible a la realitat. És clar, després llegeixes això, i jo, pensant-ho amb una mica de temps, em dic: "doncs, potser sí", però me'n desentenc, en tot cas.

**J. G. — Suposo que també deu ser fruit, una mica, de la metodologia de treball que porteu dins del grup. Que aquestes coses existeixen dins la vida real i que d'una manera inconscient s'introdueixen dins l'espectacle.**

R. B. — Sí. En això tens raó. L'altre dia llegia una crítica d'aquest últim espectacle que deia: "aquest grup d'amics...", i jo no sóc especialment amic dels meus actors. Nosaltres quedem aquí, treballem, i després se'n va cadascú a casa seva, i tenim tots una vida individual i privada totalment al marge els uns dels altres. Penso que això sí que són els temps que vivim. Penso que una aventura com la nostra fa vint anys hagués implicat un grup d'afinitats, no només de feina, sinó afinitats personals..., que fóssim un grup d'amics i anéssim a prendre copes junts..., jo no vaig a prendre copes amb...

**J. G. — Com Comediants...**

R. B. — Comediants, Els Joglars..., tota aquesta gent. Bé, jo no vaig a prendre copes amb els meus actors. No vol dir que no hi tingui bones relacions, però... Quedem, treballem, ens separem. I, bé, potser aquesta és la incomunicació de què es parla, però en tot cas jo no la pateixo aquesta incomunicació, penso que és millor tenir una relació així amb la gent amb la qual treballes.

**J. G. — Després de 10.000 kg torneu a muntar *Confort domèstic* al Festival Internacional de Teatre de Sitges i torneu a rebre el Premi de la Crítica l'any següent...**

R. B. — Sí, un Premi de la Crítica bastant divertit, perquè era un premi de la crítica al millor text i, és clar, és un text inexistent. És un text que potser existeix al final perquè hem d'inscriure el text a la SGAE per poder cobrar drets d'autor, però és un text en el qual jo sempre dic: "no llegiu els meus textos, perquè són molt dolents, mireu els meus espectacles i ja està". Però bé, ens atorguen el Premi de la Crítica, penso que per una qüestió..., que a aquest espectacle se li havia de donar un premi, perquè era un espectacle que havia funcionat molt bé, perquè realment establia unes pautes dramaturgiques diferents, i que probablement el teatre aquí necessita obrir una mica el seu camp de visió per començar a fer coses a banda del que ja estem acostumats a veure. Penso que per això va rebre aquest premi, més que per la qualitat intrínseca del text.

**J. G. — Torneu a repetir al Festival Grec 98 i presenteu *Àlbum*.<sup>6</sup>**

R. B. — Sí. Obro un parèntesi. El que ha fet el Festival Grec amb nosaltres, que ens ha donat suport durant els quatre anys que en Xavier Albertí ha dirigit el festival, és una cosa que s'hauria de fer, no des d'un festival, però s'hau-



Joventut Catalana: una conferència, de Roger Bernat/General Elèctrica. Direcció: Roger Bernat. (Fotografia: Camaleó).

ria de fer a Barcelona, s'hauria de donar possibilitat de continuïtat de treball a una gent. No pots tenir agafada una gent i dir-li: "Si l'encertes, bé. I si no l'encertes, te'n vas al carrer", perquè és impossible articular una proposta nova des d'aquesta precarietat, perquè si a mi em diuen "Si l'encertes, bé. I si no l'encertes, te'n vas al carrer", el que se m'està demanant és: "fes el que sempre s'ha fet i que saps que funciona, i que tinguem públic, i aleshores et donarem un altre muntatge i podràs seguir menjant". Aquesta és la censura de què parlàvem abans. El que fa el Grec és dir de manera no explícita, però sí implícita: "jo cada any et permetré fer un espectacle, fes el que vulguis, és la teva aventura". I això s'ha vist any rere any. Hem fet quatre Grecs. Si no hagués estat gràcies al Festival Grec, probablement ara no estaríem parlant, ni tan sols existiríem, o seguiríem treballant en circuits totalment alternatius i que no permeten realment veure l'ambició d'una feina, perquè sempre has de treballar amb mitjans mínims.

Aleshores, en aquest tercer Grec que fem al Teatre Lliure, fem *Àlbum*.

J. G. — **És un treball més aviat coreogràfic. D'imatges i...**

R. B. — Sí... A veure..., penso que la feina està condicionada de vegades per elements no directament artístics. És a dir, jo vaig fer 10.000 kg com un espectacle que pensava que seria un espectacle molt comercial, que podríem viure tot un any dels *bolos* que faríem... Vaig fer l'espectacle, va funcionar molt bé, vam rebre un premi de la crítica, vam anar al Mercat de les Flors... però no en vam fer cap *bolo*. És a dir, no vam anar enlloc amb aquest espectacle. I em

vaig quedar totalment al·lucinat, vaig veure que el mercat a Catalunya i Espanya està totalment copat i funciona independentment de la qualitat dels espectacles... Aleshores vaig decidir: "si jo vull continuar treballant he d'intentar, almenys, obrir el meu mercat a Europa, atès que els mercats espanyol i català són inexistents després de l'experiència de 10.000 kg. Has de fer un espectacle que et permeti anar per Europa. I un espectacle que et permeti anar per Europa és un espectacle amb molt poques paraules". I per això, potser, s'ha llegit com un espectacle coreogràfic, cosa que jo no crec, no teníem cap ballarí, eren tot actors i en cap moment es va fer un treball sobre el moviment, es va fer un treball sobre la situació. De fet, el pressupòsit de l'espectacle era treballar la memòria, treballar el que ha quedat per a nosaltres dels anys setanta, que és la nostra infantesa, la frase de l'espectacle era "construir la pròpia memòria". I en aquesta construcció de la memòria hi havia un element que explicava aquesta "memòria", que era la manca de veu, és a dir, aquesta cosa del somni en què la banda sonora i la banda d'imatges no són paral·leles, no estan una sobre l'altra, com un calc. Això era el que passava. Hi havia algunes músiques, hi havia algunes paraules, però tot anava una mica de costat. Això es va llegir com un espectacle coreogràfic. Jo no ho entenc com a espectacle coreogràfic, crec que és un espectacle sobre la memòria. La memòria, en el nostre cas, ens va demanar treballar amb menys text i amb més situacions.

És un espectacle que va rebre..., jo vaig tenir la sensació que era com quan anàvem a l'escola que hi havia una cosa que es deia *el apaleo*, que quan arribava un alumne nou tots es posaven a donar-li hòsties. Jo tenia la sensació de ser alumne nou a la professió teatral i aleshores va ser com: "Ah! Bé, ets nou? Doncs, ara veuràs..." I van caure una sèrie de crítiques salvatges de l'espectacle, que no responen a l'espectacle tal com és, però que ens vam haver de menjar. Va ser un espectacle que, una vegada més, no va fer cap *bolo*, per tant es va quedar allà, vam fer nou funcions al Teatre Lliure i allà es va quedar. I ara estem preparant el pròxim.

**J. G. — Abans, però, heu presentat *Juventut Catalana: una conferència* al Festival de Sitges, que és un treball preparatori, és un estat de treball del que serà l'espectacle que presentareu al Grec 99.**

R. B. — És que jo em confesso incapaç de fer més de dos espectacles l'any. És impossible. Amb aquest mecanisme de treball necessites nodrir-te de moltes coses, necessites tenir llargs processos de treball amb els actors, i fer més de dos espectacles l'any és impossible. I aquests dos, la proposta de Sitges i la del Grec s'ajuntaven, pràcticament; aleshores vam decidir que fos el mateix espectacle. El que passa és que el que es va veure a Sitges va ser com un descans en el camí, ensenyar el que teníem, que és un espectacle, el que passa és que és un espectacle conferència, i es fa en un espai escènic de deu metres quadrats. Això segueix madurant i després al Grec es veurà l'espectacle final.

**J. G. — Parlem, si et sembla, de la metodologia de treball que seguïu, perquè crec que és el més interessant del vostre treball, independentment dels resultats. Com comença la gestació d'un projecte? Tens una idea, o propo-**

**seu entre tots una idea, o aquesta idea sorgeix a partir d'un procés de treball?**

R. B. — Tinc una idea... És a dir, adreces una mica la teva mirada cap a un lloc. Per exemple, cap a la memòria, cap a la joventut en el cas de *10.000 kg*, cap al significat de la lluita armada a *Una joventut EUROPEA*,<sup>8</sup> i en funció d'aquesta mirada el que fas és intentar de donar-li volum, i a partir d'aquí articular el teu pensament i arribar a una hipòtesi de treball. Amb aquesta hipòtesi de treball jo arribo el primer dia d'assaigs i dic als actors: "l'espectacle tractarà d'això, la meva hipòtesi de treball serà aquesta", i comencem a treballar. El que és interessant és que ells coneixen la hipòtesi i, per tant, durant el treball et poden donar tocs d'atenció: "Escolta! Que ens estem desviant de la hipòtesi. La reconsiderem, o no?". De vegades la reconsideres i dius: "Ah! Doncs sí. Estava equivocada, establim una nova hipòtesi i seguim treballant"; o dius: "No, reconduïm el treball. És veritat, ens estàvem desviant del tema". Jo abans he pensat una sèrie d'escenes per les quals hem de passar. I a partir d'aquesta sèrie d'escenes per les quals jo crec que hem de passar, i el material que ells em donen, perquè ells ja saben de què parlarem, i jo que els faig treure material mitjançant diverses bateries d'exercicis —entre cometes, perquè no m'agrada anomenar-ho *exercicis*—, anem construint entre el seu material i el meu fins a arribar a un espectacle definitiu.

**J. G. — Abans m'has dit que recolliu el resultat final en paper, simplement per un aspecte burocràtic. Aquest sistema de treball té una data final o se segueix desenvolupant a mesura que es van fent les representacions?**

R. B. — No. Té una data final.

**J. G. — Que és el dia de l'estrena...**

R. B. — Sí, que desgraciadament és el dia de l'estrena, perquè això implica que és sempre brut. Però quan un crític em diu: "El vostre treball és brut", jo penso que han estat incapaços de pair l'expressionisme abstracte. Si un crític no entén que un espectacle, igual que les arts plàstiques, pot deixar com a element expressiu, i fins i tot, en alguns moments, com a element a deixar de banda, el que és considerat per la mirada clàssica com la brutícia, aleshores és que el teatre està molt lluny d'arribar a establir la dramaturgia del final del segle xx. El fet d'estar assajant fins al darrer dia abans de l'estrena implica brutícia, però a mi ja m'agrada aquesta brutícia. Implica que el noranta per cent de les paraules ja estan fixades, però hi ha un deu per cent que no ho està, i a cada funció hi ha un actor que descobreix una paraula que li permet entrar més fàcilment al seu recorregut. Hi ha vegades que no, que dius: "Oh! Quina paraula! No! Aquesta paraula no va gens bé!" i jo caic per terra i em retorço, però ja m'agrada, forma part del joc. Hi haurà una funció molt bona i una altra de molt dolenta, però forma part del joc i vull jugar a aquest joc. El que passa és que la crítica —la crítica més que el públic— no acaba d'entendre aquest joc. Penso que el públic sí, perquè el públic, en general, surt satisfet dels espectacles.

**J. G. — A més, teniu un públic que, de mitjana, és bastant jove.**

R. B. — Sí. Probablement és un públic bastant jove, que és el que nosaltres

seduïm més fàcilment, i pel qual treballem en principi, atès que el més gran de nosaltres, dels que treballem aquí, té trenta-cinc anys.

**J. G. — El vostre proper projecte és aquesta trilogia sobre la joventut que...**

R. B. — No, no és sobre la joventut. Agafem tres elements característics del pensament dels anys setanta, tres elements que van marcar el pensament dels anys setanta, un és la lluita armada, l'altre, les experiències psicotròpiques, i el tercer és la llibertat sexual, i a partir d'aquests tres punts veiem com funcionen els anys noranta. És a dir, no és una revisió d'allò, simplement és una posada en qüestió d'allò. En l'espectacle que estem fent ara, que té com a temàtica la lluita armada, juguem que tu vegis la joventut del segle XXI, no la dels anys setanta, sinó la del segle XXI, la joventut que fa apologia del terrorisme. Les implicacions ideològiques que això tingui les hauràs de treure tu.

**J. G. — De quin dels espectacles que has fet n'has quedat més satisfet? Ja sé que és una pregunta tòpica i recurrent, però crec que en el teu cas és força interessant.**

R. B. — Ah! Probablement del primer. Perquè és l'espectacle amb què inaugures una mica el teu treball, és un espectacle que va funcionar molt bé, és un espectacle on jo feia d'actor, d'escenògraf, de director, de dramaturg, ho feia tot...; era de petit format, i això et permet una relació amb el públic molt directa. No teníem camerinos, ens canviàvem davant del públic, quan acabava l'espectacle jo em despullava i em posava la meva roba de carrer i el públic estava allà felicitant-te. Vull dir que era tant propera la relació, que això té un sentit personal especialment agradable. També, probablement, perquè és el primer, és el que està més lluny i és el que més has pogut idealitzar, perquè jo, veient el que ha passat amb 10.000 kg, que és un espectacle que realment la gent ha vist, penso que hi ha hagut una idealització de l'espectacle sorprenent, i penso que ho fa el temps...; la mateixa persona que el dia que va veure l'espectacle em va dir: "Ah! Està bé. És interessant" dos anys més tard em diu: "Quin gran espectacle! Encara me'n recordo! I tal..." I penso: "No és el mateix que em vas dir aquell dia". Crec que la memòria té això, és una mica traïdora. Però, bé, probablement sigui *El desig de ser dona*, també és el que em va permetre després fer tot aquest treball.

**J. G. — Ja per acabar, com va sorgir la relació amb les persones que conformen el grup? Com us vau anar acoblant els uns amb els altres? Com es van anar incorporant totes aquestes persones?**

R. B. — Jo tinc aquesta mania de fer càstings oberts, i cada vegada que faig un càsting d'aquests venen cent cinquanta persones..., i les has de veure..., però penso que, per una banda és interessant democratitzar una mica l'accés a la professió —no m'interessen especialment els actors professionals que tenim actualment— i, per l'altra, el que jo busco és una cosa que deia Pina Bausch que m'agrada molt, i és: "Jo no busco grans ballarins, jo no busco grans actors, només busco gent de qui pugui enamorar-me". I realment en un treball d'aquestes característiques necessites gent de la qual puguis enamorar-te, perquè estàs treballant també amb la seva ideologia. Ja no només és la

teva. Hi ha un diàleg durant els assaigs i necessites que siguin gent de qui t'interessi el seu món interior, perquè també serà el seu món interior el que quedarà reflectit sobre l'escenari. Aleshores, el que s'ha anat formant durant el temps és un grup d'afinitats.

Aquest any és l'únic any que he decidit no fer un càsting obert, encara que he vist alguna gent, i he decidit treballar amb les quatre persones amb qui millor m'he relacionat en els últims quatre anys. Tenia ganes de treure realment el benefici d'aquests anys intentant establir un estil interpretatiu i una mecànica de treball diferents a allò que s'articula habitualment. Aleshores, si tota la gent que treballa amb mi aquest any és gent que ja coneix aquesta mecànica de treball, a mi em permet aquest any volar. Perquè els altres anys sempre hi havia algú que coneixia la mecànica, però d'altres no, i això, d'alguna manera, era un pes. Per això una altra vegada allò de demanar autonomia. Si realment vols treballar alguna cosa més que un text —i el teatre són tantes altres coses!—, necessites grups de treball que mantinguin una continuïtat, perquè és l'única manera d'establir realment un estil i de poder portar el teatre a un altre lloc d'on és realment des de fa un segle. Però penso que a les institucions no els interessa, perquè són grups de força, finalment. Afortunadament nosaltres ho hem aconseguit, ho estem aconseguint, el que passa és que és una situació molt fràgil i econòmicament molt precària, però, el que sí que puc assegurar ara, així, amb orgull, és que l'estil interpretatiu dels meus actors no és l'estil interpretatiu dels actors de la resta del país, és un estil interpretatiu diferent. No és un estil interpretatiu ni millor, ni pitjor, és diferent. Però gràcies a Déu que a Catalunya no només hi ha McDonald's.

### **Metodologia (esbós per a un decàleg teatral)**

El nostre teatre es fa sense guions previs, sense grans idees, sense dramaturgies. El nostre teatre parteix de la immediatesa de l'assaig i de la nostra relació amb el món més proper. Una petita idea vinculada als nostres instints és suficient per arrencar la mecànica dels assaigs. La relació entre el director i els actors és allò que donarà cos a l'espectacle.

Una vegada va ser la voluntat de mostrar qui som, una altra de mostrar com estimem, una altra de parlar de la nostra memòria. Són punts de partida quasi arbitraris, però que en funció de la sinceritat amb què siguem capaços de desenvolupar els assaigs, esdevindran un espectacle complex, ple de referències del món que ens envolta, no només a nosaltres, sinó també a vosaltres, els espectadors.

No és en la literatura ni en l'art que busquem els nostres referents, sinó en les nostres vides, en l'actualitat més immediata o en la música que escoltem. És per això que els nostres espectacles poden ser dolents, però mai anacrònics o d'una altra època.

Agafó els actors i els faig preguntes, els demano que imaginin com es comportarien en aquesta o aquella situació, què respondrien davant d'una

pregunta compromesa, què és el que volen. Em fa falta quelcom més que els actors, em fa falta gent singular que ens permeti a tots plegats replantejar-nos a cada moment com veiem les coses. És per això que de vegades no treballo amb actors professionals, potser no sabran sil·labejar, no sabran "aguantar" una pausa, però saben viure sobre l'escenari i fer dels seus sentiments dards en el cor del públic.

La nostra intenció és fer espectacles molt poc artístics: no es recita res, no es veuen grans vestuaris ni hi ha salons del segle XIX. Els nostres espectacles són com el món que ens envolta: bruts i imperfectes, molt lluny del que s'entén per teatre. M'agradaria que els nostres espectacles semblessin més aviat concerts de *rock-and-roll* o rodes de premsa perquè el veritable teatre no es troba ja en els grans textos shakespearians. Els clàssics han de ser per a les escoles i per als museus, cal que siguin els estudiosos els qui s'hi enfrontin. Per què parlar de les nostres passions en veu d'autors del segle XVII? Vull poder expressar el meu amor a una dona des de la meua boca, la meua corcada i pestilent boca, però meua al cap i a la fi i més càlida que qual-sevol clàssic. Us imagineu que el vostre amant us enviés cartes d'amor còpiades dels grans autors de la literatura universal? Probablement preferiríeu la maldestra ploma del vostre amor, a totes les filigranes literàries dels savis.

Per a nosaltres els espectacles són, doncs, cartes d'amor? Sí, una carta que escrivim especialment per a vosaltres. Probablement, d'aquí a poc temps

*Una joventut EUROPEA, de Roger Bernat/General Elèctrica. Direcció: Roger Bernat. (Fotografia: Camaleó).*





ja no tindrà cap interès rellegir-la, però ara és totalment necessària i n'esperem resposta.

Roger Bernat

## **Teatrografia completa**

*El desig de ser dona (peça per a dos homes)*

Autor: Roger Bernat. Intèrprets: Roger Bernat i Tomàs Aragay. Direcció: Roger Bernat i Tomàs Aragay. Escenografia: Gabriel Paré. Música: The Velvet Underground. Disseny de llums: Gabriel Paré. Producció: Companyia Roger Bernat. Estrena: La Capella de Se7 i Se7. Barcelona, gener de 1996.

*Una història d'amor (anatomia del cor humà)*

Autor: Roger Bernat. Intèrprets: Tomàs Aragay i Mia Esteve. Direcció: Roger Bernat. Disseny de llums: Gabriel Paré. Escenògraf: Gabriel Paré. Figurinistes: Cristina Arnau i Míriam Compte. Producció: Companyia Roger Bernat i Festival d'Estiu de Barcelona Grec 96. Estrena: Mercat de les Flors, Barcelona, 16 de juliol de 1996.

*Confort domèstic (un espectacle contra la teva vida)*

Creació i interpretació: Tomàs Aragay, Mia Esteve i Dolo Beltran. Direcció i dramaturgia: Roger Bernat. Vestuari: Aylanto (adaptable a cada cas). Escenografia: (adaptable a cada cas). Producció: Agnès Mateu. Música: Diversos autors. Fotografia: Pau Ros. Estrena: Cases particulars a Barcelona. Data d'estrena indeterminada (desembre 1996-gener 1997), en tot cas, anterior a l'estrena de *10.000 kg*. Posteriorment fou reestrenada al Festival Internacional de Teatre de Sitges, Torre los Arcos, juny de 1998. Premi de la Crítica 1998.

*10.000 kg. (un espectacle per a Werner Schawb)*

Intèrprets: Oleguer Navarro Rosselló, Mia Esteve, Agnès Mateus, Dolo Beltran, Tomàs Aragay, Miguel Ángel González i Joan Lara. Direcció: Roger Bernat. Dramaturgia: Ramon Farrés. Escenografia i il·luminació: Gabriel Paré i Joan Sabaté. Vestuari: Humana i Huevo Frito. Assessorament coreogràfic: Sònia Gómez. Preparació física: Viviane Calvitti. Producció executiva: Mònika Klamburg, Dundi Rancaño, Dominique Bernat i Agnès Mateus. Producció: General Elèctrica d'Espectacles i Festival d'Estiu de Barcelona Grec 97. Estrena: Sala Apolo, Barcelona, 27 de juny de 1997. Premi Especial de la Crítica 1997.

*Album*

Idea: Roger Bernat. Intèrprets: Mia Esteve, Nico Baixas, Dolo Beltran, Milena Biancospino, Montse Esteve i Rafa Soto. Col·laboracions especials: Agnès Mateus i Roger Bernat. Direcció: Roger Bernat. Escenografia i il·luminació:

Efímera. Selecció musical: Acan González i David Cauquill. Producció: General Elèctrica d'Espectacles i Festival d'Estiu de Barcelona Grec 98. Estrena: Teatre Lliure, Barcelona, 19 de juliol de 1998.

*Juventut catalana: una conferència*

Creació i interpretació: Nico Baixas, Dolo Beltran, Mia Esteve i Miguel Ángel González. Direcció: Roger Bernat. Composició musical i interpretació: Caïm Riba. Escenografia i il·luminació: Gabriel Paré i Maria de la Cámara. Vestuari: David Valls. Estilisme: Annick Turiaf. Amb la col·laboració de: Pura López i Antonio Miró. Agraïment especial: Víctor Molina. Fotografia: Camaleó. Imatge i documentació: Sílvia Pereira. Assessorament químic: Nicolau F-Goula. Preparació física: Sònia Gómez. Preparació vocal: Xavi Sabata. Producció executiva: Laia Alzueta. Gestió i distribució: Mònica Arús. Producció: General Elèctrica d'Espectacles i Festival Internacional de Teatre de Sitges 99. Estrena: Palau Miramar. Sitges, 5 de juny de 1999.

*Una joventut EUROPEA. Trilogia 70*

Creació i interpretació: Nico Baixas, Dolo Beltran, Mia Esteve i Miguel Ángel González. Direcció: Roger Bernat. Composició musical i interpretació: Caïm Riba. Escenografia i il·luminació: Gabriel Paré i Maria de la Cámara. Vestuari: David Valls. Estilisme: Annick Turiaf. Amb la col·laboració de: Pura López i Antonio Miró. Agraïment especial: Víctor Molina. Fotografia: Camaleó. Imatge i documentació: Sílvia Pereira. Assessorament químic: Nicolau F-Goula. Preparació física: Sònia Gómez. Preparació vocal: Xavi Sabata. Producció executiva: Laia Alzueta. Gestió i distribució: Mònica Arús. Producció: General Elèctrica d'Espectacles i Festival d'Estiu de Barcelona Grec 99. Estrena: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Barcelona, 19 de juliol de 1999. Reestrena a Girona el 9 d'octubre de 1999

## NOTES

1. A la base de dades de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona hi ha tres entrades que fan referència a Roger Bernat de Naeyer com a autor:  
ESCUDÉ, Beth; BERNAT de NAEYER, Roger; ARAGAY, Tomàs; SOLER, Quim. *Breu discurs de memòria* (199?). Manuscrit guardat a la biblioteca de l'Escola (St. Pere més Baix, 5) amb la signatura 849.9-2 BRE.  
BERNAT de NAEYER, Roger. *Del desig de ser dona*. 1995. Manuscrit actualment en enquadernació, es podrà trobar a la biblioteca del c. dels Almogàvers 177, signatures 26.685 N / 26.686 N.  
BERNAT de NAEYER, Roger. *El desig de ser dona*. 1996. Manuscrit guardat a la biblioteca de l'Escola (St. Pere més Baix) amb la signatura 849.9-2 BER DES.
2. *El desig de ser dona*. La Capella Se7 i Se7. Barcelona, gener de 1996.
3. *Una història d'amor*. Coproducció General Elèctrica d'Espectacles amb el Festival d'Estiu Grec 96. Mercat de les Flors, Barcelona, 16 de juliol de 1996.
4. *Comfort domèstic*. Premi de la Crítica 97 / 98. Estrenada en cases particulars, entre desembre 1996-gener 1997.

5. *10.000 kg*. Premi Especial de la Crítica 96/97. Coproducció Festival d'Estiu Grec 97. Sala Apolo, Barcelona, 27 de juny de 1997.
6. *Àlbum*. Coproducció Festival d'Estiu Grec 98. Teatre Lliure, Barcelona, 19 de juliol 1998.
7. *Joventut Catalana: una conferència*. Coproducció Festival Internacional de Teatre de Sitges. Palau Miramar. Sitges, 5 de juny de 1999.
8. En el moment de l'entrevista, treballava en la trilogia *Una joventut EUROPEA*, el primer espectacle de la qual s'ha estrenat al Festival d'Estiu Grec 99 i del qual *Joventut Catalana: una conferència*: és un espectacle preparatori.