

UN SANT SOPAR EUROPEU, DE WERNER SCHWAB. CONVERSES ENTORN D'UN PROCÉS CREATIU

Bàrbara Siquier i Toni Vidal

Un sant sopar europeu.
Descompensació, insignificant: Deformatat,
de Werner Schwab

Traducció: Theres Moser i Ramon Farrés

Escenografia: Francesc Torres
Vestuari: Meritxell Muñoz
Il·luminació: Maria Domènech
So: José A. Gutiérrez
Cos: Carles Sales
Ajudant d'escenografia: Meritxell Muñoz

Intèrprets:

Xavier Ripoll, Xavier Ruano, Lluïsa Mallol, Pep Pla, Mercè Anglès, Marta Millà, Anna Güell,
Esther Bové i Andrés Moreno

Ajudants de direcció: Judit i Hug Lucchetti
Direcció: Lurdes Barba

Coproducció de Q-ARS, Mercat de les Flors i Sala Muntaner
De l'11 al 27 de gener de 2002, a la Sala Maria Aurèlia Capmany del Mercat de les Flors de
Barcelona



Fotografia promocional de l'espectacle Un sant sopar europeu, de Werner Schwab, amb tots els intèrprets que hi participaven. (Marc Lucchetti)

El Mercat de les Flors, fidel al seu compromís amb el teatre innovador —i sovint minoritari—, va programar per al mes de gener d'aquest any l'obra *Un sant sopar europeu. Descompensació, insignificant: Deformatat*, de Werner Schwab.

Aquest espectacle és el nostre protagonista. L'article que us presentem a continuació no és cap crítica teatral, és senzillament una prolongació del muntatge a través d'una sèrie de converses amb els seus protagonistes. Volem que siguin els seus creadors els que prenguin la paraula per entrar de ple en el fet teatral, recorrent tots els camins possibles del que ha estat el procés creatiu d'aquest *Sant sopar europeu*. És clar que no podíem parlar amb tots els participants en el muntatge, per tant hem hagut d'escollir. Hem entrevistat un dels traductors, en Ramon Farrés, indispensable per entendre una mica més la dramaturgia de Werner Schwab; la Lurdes Barba, directora i ànima —juntament amb la Mercè Anglès i l'Anna Güell— d'aquest muntatge; també l'escenògraf, el Francesc Torres, artista de prestigi internacional que debutava en el camp de l'escenografia teatral i, finalment, hem conversat amb dos actors, el Pep Pla i el Xavi Ruano (en aquest cas la decisió ha estat motivada per qüestions pràctiques, ja que tots dos fan de professors al Col·legi de Teatre de Barcelona, fet que ens permetia mantenir la conversa amb els dos actors alhora).

Abans d'introduir-nos, per boca dels seus artífexs, en el món contundent i transgressor d'*Un sant sopar europeu*, potser caldria dir unes quantes coses del seu autor: Alguns segurament ja les

sabeu, a d'altres, en canvi, us ajudaran a entrar en el teatre de Werner Schwab. Un teatre sempre corrosiu i, molt sovint, difícil, sobretot de posar en escena i d'interpretar, a la vegada que força desconegut al nostre país.

Werner Schwab (Graz, 1958 — Viena, 1994) va iniciar estudis d'escultura a l'Escola d'Arts Aplicades de Graz, per després continuar-los a l'Acadèmia de Belles Arts de Viena. L'any 1982 va deixar l'escultura i es retirà al camp per dedicar-se a escriure. Per sobreviure va fer de llenyataire i de peó de la construcció. Amb els seus textos volia dedicar-se a formar personatges mitjantçant el llenguatge, i va ser precisament en la seva estada al camp on va desenvolupar aquest aspecte constructivista de la seva escriptura. Això el portà inevitablement a escriure teatre. Les seves obres no aconsegueixen tenir ressò fins a l'any 1990. Des d'aquell moment, però, i fins a l'any 1993, escriu compulsivament, i una quinzena d'obres en són el resultat. Va morir el Cap d'Any de 1994 d'un coma etílic. Tenia 35 anys.

Quan Schwab va morir era un dels autors teatrals austríacs més representats i, a la vegada, més polèmics. El públic s'escandalitzava amb les seves obres, era un autor criticat i, fins i tot, odiat. Però molts acudien de nou a les seves estrenes per tornar-se a escandalitzar. Cal no perdre de vista el context en el qual es desenvolupava l'obra de Schwab, la societat austríaca: el seu passat i el seu present. Els fantasmes del nazisme han estat sempre presents en aquesta societat, acompanyats d'una sèrie de valors tradicionals i conservadors molt arrelats: com la família i la religió. Després de la Segona Guerra Mundial els socialdemòcrates van ocupar el poder, pactant puntualment amb altres forces polítiques, però a les eleccions presidencials de 1986 el candidat conservador, Kurt Waldheim —un personatge amb un passat tèrbol, vinculat a l'exèrcit nazi durant la Segona Guerra Mundial— va aconseguir la victòria. És també en aquests anys, finals de la dècada dels vuitanta, que es produeix la radicalització del Partit Liberal, amb una clara tendència a desviar-se molt cap a la dreta, fet que desembocarà en el posicionament clarament xenòfob i racista que té avui en dia, amb Haider al capdavant. Actualment conservadors i liberals tenen el poder a Àustria. Alguna cosa passava, doncs, a la societat austríaca a principis dels noranta i Werner Schwab n'era conscient. El seu teatre ens parla d'aquesta societat i ens mostra els abismes que s'amaguen sota l'aparent normalitat de la vida quotidiana. La nostra societat, la catalana —malgrat hi ha qui no ho vol veure— no queda gaire lluny de la seva. També oprimeix, també s'amaga sota unes formes moltes vegades assentades sobre la doble moral i la hipocresia, i també tenim els nostres fantasmes, d'un passat reaccionari i no prou llunyà, que poden de nou projectar la seva ombra sobre els nostres caps. A la resta d'Europa les coses no són gaire diferents, per no dir gens. Schwab va ser acusat, entre moltes altres coses, d'antidemòcrata, per les seves crítiques a una societat basada, precisament, en la democràcia. Però la imperfecció en aquesta societat democràtica hi és, això és un fet inqüestionable, el que fa Schwab és posar-la en evidència, posar en evidència les imperfeccions, les contradiccions i les perversions que, per desgràcia, són part de la història del nostre continent. Una Europa —com diu en Francesc Torres— de disseny, molt esplèndida i culta, però que té els seus fonaments farcits de morts, de guerres i d'exterminis.

Reprenent de nou el fil del que és *Un sant sopar europeu*, voldríem exposar-ne la nostra versió, evidentment molt subjectiva, però que ens pot servir per capbussar-nos en el muntatge. Després de veure l'espectacle, ens vàrem imaginar la seva gènesi. Imaginàvem a Werner Schwab

assegut a la barra d'un bar en un barri marginal de Viena, i borratxo, és clar. Amb l'arribada d'una parella jove al bar, ben vestits i de classe alta, la imaginació del nostre autor es desferma. Comença a observar els parroquians del local i va desxifrant els seus pensaments, fent un viatge interior per aquelles ments, descobrint-hi els desigs més foscos, més brutals, més amagats. Les converses no importen, importa el que pensen, el que volen, però, a la vegada és amb el llenguatge que l'autor ens mostra totes les contradiccions i les perversions de les quals parlàvem abans, que sustenten la nostra societat. La culminació d'aquest viatge serà el banquet antropofàgic, amb la parella de «guapos» com a plat especial. Un banquet que els ha de redimir i alliberar de tots els seus fantasmes, de les seves cadenes. Però no serà així, perquè el pes de la societat és massa gran i asfixiant: no poden trencar les convencions. El tercer acte ens retorna a la realitat i tots continuen al seu lloc, tot resta igual. Werner Schwab crea un món sense sortida, la societat ens empresona i ningú no en pot escapar, tampoc no hi ha innocents ni culpables. Aquesta és la nostra lectura de l'espectacle, un punt de partida, res més que això.

En el dossier de premsa de l'espectacle trobem unes paraules de Schwab que són reveladores de la seva manera d'entendre el teatre, hi diu: «La motivació de base no és explicar una història, ja que totes les històries han estat explicades. El dolor és més important. El que compta és construir el camí entre el que és expressat i el que hauria de ser expressat.»

I ara us deixem en companyia de les paraules dels veritables protagonistes d'aquesta història. El muntatge no va tenir una acollida gaire entusiasta, ni per part de la crítica ni del públic. També és veritat que era un text i un espectacle difícil, arriscat, i potser demanava un altre espai, amb més proximitat entre el públic i els actors —això és una opinió personal—. Però, per desgràcia l'espai era aquell i, millor o pitjor, aquests espectacles si no els programa el Mercat de les Flors, no ho fa ningú. Aquest muntatge, valia la pena veure'l —encara que només fos per curiositat, com diu el Pep Pla—. Però bé, deixem les conjectures i les valoracions als nostres lectors. Us oferim a continuació les entrevistes promeses.

Entrevista a Ramon Farrés, traductor, juntament amb Theres Moser, d'Un sant sopar europeu

Bàrbara Siquier / Toni Vidal: —Ha traduït algunes obres de teatre contemporani germànic. Ens podria parlar de la literatura dramàtica austríaca, concretament?

Ramon Farrés: —Abans hauria d'explicar com ha estat que em dediqué a la traducció d'obres de teatre. Jo havia fet traduccions, però m'havia dedicat a la narrativa i a la poesia, el teatre va venir una mica per atzar. Va ser gràcies a la Theres Moser, amb qui he traduït aquesta obra i algunes més, que m'hi vaig introduir. Ella em va proposar de traduir al català, conjuntament, alguna obra de teatre alemany. Jo vaig viure set anys a Berlín i en una ocasió que la Theres em va visitar vàrem anar a veure *Les presidentes*, un muntatge que venia de Viena. Aquesta obra de Werner Schwab, autor que ella ja coneixia, em va entusiasmar. Vam decidir traduir aquesta obra una mica pel nostre compte. Val a dir que la Theres ja havia parlat amb la Carme Portaceli, que estava interessada a treballar textos de dramaturgs alemanys actuals. No hi havia cap compro-

mís, però ens va dir que quan tinguéssim la traducció feta li portéssim. Finalment la Carme Portaceli va muntar-la, però això va ser al cap de dos o tres anys. Va ser la primera representació que es va fer de Schwab a Espanya, em sembla que poc després també es va traduir al castellà. Aquesta va ser la primera experiència com a traductor de textos teatrals. Després de *Les Presidentes* vàrem traduir *Un Sant Sopar Europeu*, del mateix autor; i en aquest cas va ser un encàrrec. Aquesta traducció la vàrem fer fa alguns anys, però no s'ha pogut muntar fins ara. Després traduírem *Por menjar-se ànima*, de Fassbinder, que va ser un encàrrec de la Carme Portaceli; *Les variacions Goldberg*, de Tabori, que es va representar al Teatre Nacional; *Cara de foc*, de Marius von Mayenburg, un jove autor alemany, que s'ha fet ara al Teatre Lliure i *Suzuki I i II*, d'Alexei Xipenko, aquesta la vaig traduir jo sol. Jo no sóc un especialista de la dramàtúrgia austríaca contemporània, conec només algunes coses, per tant no en puc parlar massa. La majoria d'aquests autors ni tan sols els coneixia perquè eren encàrrecs. La nostra proposta més personal ha estat la de l'Schwab, i ens agradaria molt continuar traduint altres obres seves.

B.S./T.V. —Parli'ns, doncs, d'aquest autor i del seu teatre. Hi ha un grup d'obres, entre les quals trobem *Un sant sopar europeu*, que ell anomena *Drames fecals*, què són?

R.F. —El nom de *Drames fecals*, crec que ve de l'obra *Les presidentes*. En aquesta obra hi ha un toc escatològic molt evident i es parla constantment de defecacions. M'imagino que a partir d'aquesta obra, i com una provocació, va decidir de denominar així una sèrie d'obres posteriors. En el cas d'*Un sant sopar europeu*, que entra dins aquest grup, la denominació és en un sentit més figurat, ja no és tant la merda en si sinó la brutícia que hi ha a la nostra societat. Personalment va ser un privilegi descobrir l'Schwab, i fer-ho a través de la Theres Moser encara més, perquè és de la mateixa ciutat, fins i tot coneixia la seva mare. Descobrir aquest autor de la mà de la Theres ha estat un privilegi perquè hi he pogut aprofundir més. En una estada en un poblet austríac, durant les festes de Pàsqua, vàrem participar d'algunes celebracions tradicionals que en el meu cas em van permetre entendre moltes coses de l'obra de l'Schwab, coses que fins aquell moment no havia captat. En la seva obra hi ha moltes referències a la Pasqua i al sacrifici de Crist, i a mi en la primera lectura m'havien passat per alt. Aquestes referències religioses són una constant en l'obra de Schwab.

B.S./T.V. —Quina va ser la primera impressió que va tenir al llegir *Un sant sopar europeu*? Com definiria aquest text?

R.F. —És un text molt dens, a diferència de *Les presidentes* que no ho és tant. En el meu cas, ja era el segon text de l'autor que llegia, cosa que fa que el xoc que provoca d'entrada un text d'aquest autor no fos tant accentuat. És una obra que diu moltes coses i moltes vegades les diu de manera fosca, però a la vegada també molt poètica. Més que la vessant provocativa del text, que hi és i molt clara, em va sobtar aquesta cosa densa, filosòfica i, sovint, poètica. La virtut de l'autor és saber encaixar tots aquests elements i fer que funcionin. L'Schwab crea un llenguatge propi, que consisteix a jugar constantment amb unes expressions i uns diàlegs volgudament estranys. Això és un gran repte per a la traducció, perquè s'ha d'intentar aconseguir el mateix efecte en català. Totes les transgressions lingüístiques que fa en alemany s'han de fer en català, però de manera que no pugui semblar que allò és simplement una mala traducció. Hi ha una anècdota molt bona de l'Schwab, quan va escriure *Les presidentes* va enviar l'obra a un teatre de Viena per intentar representar-la. Hi va haver un senyor que se la va llegir i va fer un informe on

deia textualment parlant d'aquell text: «(...) són diàlegs realistes primitius amb accent bavarès, puntejats de fantasies obscenes (...) Per una manca de capacitat lingüística de l'autor, es produeixen situacions involuntàriament còmiques.» Això demostra que aquesta persona no va entendre absolutament res. Penseu que si llegint l'original pot passar això, imagineu-vos en una traducció. Però bé, és el repte que has d'assumir, el que no tindria cap sentit és traduir l'original com si el personatges parlessin «normalment», perquè llavors es perdria gran part de les virtuts del seu teatre. Hi ha moments en què ho has de rebaixar una mica, no sempre es poden traduir certs jocs paraules i certes expressions, perquè de vegades no funcionen. Tot i això, s'ha mantingut bastant l'original i crec que hem aconseguit el que preteníem, que era crear una sensació d'estranyesa en l'espectador.

B.S. / T.V. —Hem llegit els dos textos abans esmentats i ens sembla que *Un sant sopar europeu* és potser més enrevessat, menys entenedor. Pablo Ley, en la seva crítica de l'espectacle i parlant del llenguatge de l'obra, diu: «... el fàrrago de los diálogos no fuera en realidad más que un ruido de fondo o una regurgitación sin digerir del pensamiento (alemán... y vienés).» (*El País*, 20-01-02, pàg. 38)

R.F. —Té raó en el fet que el llenguatge sembla un soroll de fons pel fet que moltes vegades els personatges no s'entenen; perquè diuen coses buides, moltes vegades, però això està fet expressament. I al costat d'això hi ha uns monòlegs d'una gran profunditat i en alguns moments poètics. És el que té aquest autor; és molt complex i els seus textos tenen moltes cares. Però tal com ho expressava el Pablo Ley en la seva crítica, si algú no havia vist l'obra, podia portar a tenir-ne una idea equivocada, perquè no és el que et transmet l'obra. Precisament el text és allò bàsic del teatre de Werner Schwab, tritura el llenguatge per mostrar la incomunicació dels personatges, la buidor de les paraules en molts moments de la vida, però a la vegada amb aquest nou llenguatge que crea t'està dient moltes altres coses. És difícil d'explicar perquè és molt paradoxal, sembla que vol destruir una cosa, però el que fa a la vegada és construir-ne una de nova. Una mica fa el mateix amb la religió, amb la qual és molt crític, però a la vegada en les seves obres sembla que forgi una nova religiositat: crea escenes on hi ha una reelaboració religiosa.

B.S. / T.V. —Werner Schwab, a *Un sant sopar europeu*, fa les típiques acotacions prèvies on descriu l'espai on s'ha de desenvolupar l'acció. També inclou una nota sobre el llenguatge, on intenta explicar el tractament que cal donar-li. Textualment diu: «S'hauria de notar de manera especial el camí més o menys confortable que el parlant recorre en adreçar la paraula a un objecte. Parlant i parlat es barregen aleshores de manera claríssima i per això mateix semblen "impurs".» Ens podria explicar aquestes paraules?

R.F. —La meua interpretació és que a través del llenguatge, del «parlant» i el «parlat», els personatges esdevenen una mica objectes. Són ells i al mateix temps són el que diuen, i el que diuen sempre està molt marcat per les convencions socials i per la seva ideologia inherent. El que intenta dir és que en el mateix moment de parlar ja no som només nosaltres, sinó que som també tot el que la nostra llengua vehicula. Tot això es barreja i per això aquests personatges, i aquesta és una altra de les paradoxes d'aquest autor, són d'entrada mesquins, racistes, desagradables, etc., però vas descobrint que, en el fons, també són alhora uns pobres desgraciats que el que voldrien és ser d'una altra manera. També tenen una part humana i sensible i busquen, com poden, afecte i comprensió. El seu problema és que no saben com sortir-se'n. Quan l'autor diu



Werner Schwab (1958-1994), autor d'Un sant sopar europeu, fent gala del seu tarannà «incendiari».

això crec que es refereix a la barreja que trobem en els personatges, entre una part més innocent i humana i una altra que és la que la societat els ha inculcat, i aquesta es transmet molt a través del llenguatge.

B.S./T.V. —I encara afegeix: «La porqueria que en resulta té entitat per si mateixa i aporta claredat, però no comprensió.»

R.F. —Bé, això lligaria amb aquesta interpretació que feia. Quan els personatges parlen surt aquesta porqueria. Aporta claredat sobre els personatges, sobre els seus orígens i les condicions socials a les quals estan sotmesos, i això s'aprecia en el llenguatge. Però no aporta comprensió perquè en el fons no estan expressant-se a si mateixos, sinó que estan dient el que marquen les convencions socials. En una edició alemanya de *Les presidentes* també fa una referència al llenguatge i en certa manera sembla, fins i tot, contradictori. Ho tradueixo literalment: «El llenguatge que creen (o fabriquen) les presidentes són elles mateixes. Produir-se a si mateix és laboriós i per això tot és resistència. Això s'hauria de notar en l'obra com a esforç.» Aquí trobem una altra idea, diferent, però que podria ser complementària: que aquests personatges no parlen d'una manera natural, sinó que és com si haguessin de fer un esforç. Llavors és quan li surten aquestes

frases tan encarcarades i difícils. Les protagonistes han de fer un esforç perquè no són pròpiament elles, sinó que arrosseguen també una part que és artificial.

B.S. / T.V. —**Sorprèn en aquest text el tipus de llenguatge i la mateixa construcció de les frases, moltes vegades estranyes dins d'una conversa normal. Per exemple, la utilització de moltes frases en passiva o les referències que fan a ells mateixos, com si tinguessin entitat pròpia fora d'ells mateixos. Citarem un parell d'exemples de frases utilitzades pels personatges: «La meva persona no s'esperava això de la seva persona» o «Hem abusat de la nostra nostritat». Com s'expliquen aquests jocs verbals? Com s'expressaven en el text original en alemany?**

R.F. —És allò que us deia que a través del llenguatge es converteixen en objectes. Hi ha una voluntat d'utilitzar un llenguatge gairebé pseudocientífic, d'utilitzar substantius abstractes. És crear un llenguatge que no expressa el que són ells, sinó el que la societat els ha inculcat, sobre el que són o el que han de ser. És com un esforç suplementari, dir la «nostra nostritat», però per a ells els és més fàcil dir això que no pas dir nosaltres. Potser dir nosaltres seria com massa personal i massa individualitzat. La qüestió de les passives, per exemple, ha estat un problema, perquè en català no sempre funcionen, en canvi l'alemany permet molt més tot aquest joc. També passa amb aquests substantius abstractes inventats per ell. Aquestes són de les coses més delicades quan et dediques a la traducció. Hi ha moments en què et pots plantejar si una passiva la reproduïx d'una manera determinada, per donar aquest to estrany que té el llenguatge del Schwab o la canvia perquè en el fons és una forma normal d'expressió de l'alemany. És endevinar per on anava l'autor, en primer lloc, i quan et sembla que ho endevines no sempre trobes la manera de fer el que fa ell. En aquest cas concret, moltes d'aquelles coses que introdueix l'autor com a elements estranys, quan fem la traducció no les podem introduir perquè haurien resultat massa estranyes. Per això en la traducció que hem fet es rebaixen una mica tots aquests elements.

B.S. / T.V. —**Descompensació, insignificant: Deformat. Aquest és el subtítol de l'obra. Què vol dir?**

R.F. —Aquí s'ha de dir una cosa. En l'obra original aquest era el títol i *Un sant sopar europeu* era el subtítol. Vam canviar l'ordre perquè de l'altra manera convidava molt poc a anar-la a veure. La primera paraula, traduïda literalment de l'alemany, seria «excés de pes». Aquesta paraula apareix en un monòleg de la Herta, en què parla d'un camp de tulipes caigudes per causa del seu excés de pes. Però aquesta expressió no ens agradava, a més, en alemany és una sola paraula, cosa que queda millor. Ens va semblar que la idea era que les tulipes estaven descompensades i això provocava que caiguessin. El concepte descompensació es pot aplicar a tots els personatges, com també el d'insignificant i el de deforme. Però també hi ha la vessant social, i no només de la societat austríaca, sinó de la societat europea en general. En aquest sentit, el títol —el subtítol en l'original— és molt explícit. Aquestes tres paraules, descompensació, insignificant i deformat, personalment, em remetien al que passa en l'obra. No és tant una referència als individus ni a la societat, sinó a allò que presenta l'obra: una descompensació, que és alhora insignificant i deforme.

B.S. / T.V. —**Per acabar, què li va semblar la posada en escena que es va fer al Mercat de les Flors?**

R.F. —Em va agradar moltíssim, vaig trobar que hi havia un treball fantàstic per part dels actors. Era una obra molt difícil, però en canvi els personatges se't feien molt creïbles. Pel que fa a l'espai, que estèticament era molt bonic, potser el vaig trobar un pèl massa abstracte. Potser s'hauria hagut de fer en una sala més petita, perquè sempre hi havia aquella fredor originada per la buidor de la sala i la distància excessiva amb el públic. La posada en escena, malgrat tot, em va

agradar molt i no desentonava gens amb la d'un muntatge d'Schwab a Alemanya o a Àustria. El que és una llàstima és que un treball així, una obra tan potent, amb un treball tan ben fet per part dels actors, hagi passat tan desapercbut.

Entrevista a Lurdes Barba, la directora

Bàrbara Siquier / Toni Vidal —Fa més de trenta anys que està en el món del teatre, primer com a actriu i després, a partir dels anys 80, compaginant-ho amb la direcció. Com va ser que s'interessés per la direcció?

Lurdes Barba —Va ser una decisió que vaig prendre gairebé de cop. Feia molts anys que feia d'actriu, i de cop i volta estava una mica com en crisi, perquè hi havia tot d'expectatives que jo tenia, que semblava com si s'allunyessin: treballar en un teatre estable, en una companyia estable, amb un grup afí de gent, ... Tenia la sensació d'estar com en un mercat, a l'espera que algú s'interessés per mi i m'oferís algun paper. Moltes vegades, gairebé la majoria, els projectes que t'oferien no t'interessaven, però estaves dins el món del teatre i els havies d'acceptar, perquè és la teva feina i has de viure d'això. Aquests no eren els objectius que jo tenia quan vaig començar a fer teatre, i això era el que em provocava la crisi. Malgrat que treballava molt no estava satisfeta amb el que feia. Va ser aleshores quan vaig pensar que potser dirigint m'hi sentiria millor, perquè en aquest camp tens més possibilitats de decidir el projecte que t'interessa fer, deixes de ser una peça dins del projecte d'uns altres. Llavors vaig anar a l'Institut del Teatre i vaig fer un curs de direcció, en aquell moment només era un any. Va ser el meu primer acostament per veure el teatre des de l'altra banda. En sortir de l'Institut vaig buscar una obra que m'agradés, i que no fos gaire complexa. Una obra que em permetés no haver de pensar molt en el muntatge, que no hi hagués un gran aparell dramàtic, volia dedicar-me, especialment, a la direcció dels actors. En el fons és el que pensava que podia fer millor. *La primera de la classe*, de Rodolf Sirera —l'any 1988—va ser l'obra escollida, perquè a més era teatre català contemporani, i per tant era més fàcil que em donessin subvencions. En definitiva, vaig buscar un projecte possible, que jo em veiés capaç de fer, que estigués al meu abast i que pogués fer-lo. Finalment va tirar endavant i es va posar en escena, a partir d'aquell moment vaig començar a compaginar les tasques d'actriu amb les de directora, fins avui.

B.S. / T.V. —Com sorgeixen els nous projectes per dirigir? Pot fer normalment allò que té ganes de dirigir?

L.B. —Dirigir l'obra que et ve de gust, mai és sempre. Quan et ve de gust una cosa has de mirar que sigui barateta, que hi hagi pocs personatges, que hi hagi més noies que nois... Has de tenir una mena de pragmatisme increïble. A mi hi ha obres que m'entusiasmen però sé que no les faré mai, perquè no estan al meu abast i perquè comporten multitud de problemes. El cas de l'obra de Werner Schwab ha estat una excepció, i al final ho he aconseguit perquè li he anat al darrere durant molt de temps i perquè he estat de sort.

B.S. / T.V. —Si no anem errats, ha tardat tres anys a trobar algú que la produís.

L.B. —Sí. A més s'ha fet amb una producció molt baixa, i s'ha pogut tirar endavant perquè tots vàrem decidir cobrar tres pessetes. Realment s'ha fet perquè hi havia ganes de fer-ho. Tirar una obra endavant és complicat, i escollir-la també. Llegeixes nous autors, però pots llegir poc perquè es tradueix poc. Has d'intentar que t'enviïn textos, moltes vegades traduccions franceses perquè a França es tradueix més, en el cas de voler llegir autors germànics, ja que jo no sé alemany. Tot plegat és complicat i és difícil trobar textos que estiguin bé. Quan en trobes un resulta que tothom l'ha trobat, llavors vols anar a buscar els drets i resulta que ja els tenen.

B.S. / T.V. —Observant el seu currículum veiem que a l'hora de dirigir es decanta més pel teatre contemporani, i en molts casos català. Per què?

L.B. —Jo he fet moltes coses de teatre català perquè, si hi ha textos que m'interessen, m'agrada fer el teatre d'aquí. Penso que de la mateixa manera que els actors i els directors volem treballar, els autors també volen que les seves obres surtin del calaix; per tant, això és intencionat. El que passa és que et trobes moltes obres del teatre europeu que són fantàstiques, i aquí la producció dramaturgic és més escassa i costa trobar obres. Sobretot costa trobar-les i que s'ajustin també a aquelles coses de les quals parlàvem, que facilitin la producció. Les que s'hi ajusten ja estan fetes gairebé per encàrrec, ja les escriuen perquè algú els les posi en escena. Trobar textos publicats de teatre català contemporani que puguis representar és difícilíssim.

B.S. / T.V. —De Werner Schwab s'havia representat a Barcelona *Les presidentes*, obra en la qual hi actuava. A part d'aquesta i de la que ara ha dirigit, què més coneixia de l'obra d'aquest autor?

L.B. —N'he llegit dues més, de traduccions franceses, que és la llengua que lleigeixo bé. Jo no havia sentit mai parlar d'aquest autor; fins que em va cridar la Carme Portaceli, la directora de *Les presidentes*, i em va donar el text. Em vaig quedar ahilucjada perquè em va enganxar molt el llenguatge de Schwab, però a la vegada vaig pensar que era molt difícil de posar-lo en escena. La vaig llegir a casa, quan encara no havia parlat gaire amb la Carme, i hi havia alguna cosa que em fascinava, no sabia gaire bé el què. Hi havia coses que tampoc les entenia, però m'agradava sense saber encara com es podia construir aquell text. Però hi havia un discurs que connectava amb mi. A través del treball en aquesta obra vaig descobrir l'autor i el seu rerefons, i vaig començar a llegir-lo.

B.S. / T.V. —A *Les presidentes*, però, potser és més fàcil d'entrar-hi. Té un discurs, i sobretot un llenguatge, més entenedor.

L.B. —Sí. *Les presidentes* és menys filosòfica. És una història de tres persones, on l'autor fa el seu discurs, però paral·lelament no hi ha discursos filosòfics. Fa discursos a través de tres dones de fer feines, s'expliquen anècdotes més divertides, amb un llenguatge força escatològic, es parla de caca, de cul, de sexe... Aquesta obra, al costat d'*Un sant sopar europeu*, era més fàcil i agràida, tot i tenir, evidentment, molta dificultat i molt risc.

B.S. / T.V. —Sap si a la resta de l'Estat espanyol s'ha representat alguna vegada Schwab?

L.B. —Que jo sàpiga només va haver-hi un intent de posar en escena *Les presidentes*. Van començar-la a assajar però no la van arribar a estrenar. Aleshores ens van cedir a nosaltres els drets i vàrem fer una petita gira per Espanya.

B.S. / T.V. —Ha vist alguna posada en escena d'alguna obra de Schwab fora d'aquí?

L.B. —No, no n'he vist mai cap. Només he vist un vídeo de *Les presidentes*, després d'haver-la fet. Sé que *Un sant sopar Europeu* es va fer a París. Jo hi havia d'anar, però just quan vaig arribar

s'havia acabat i no la vaig poder veure. De fet tampoc tenia gaire informació, ni dossiers de premsa, ni fotos d'altres muntatges.

B.S. / T.V. —**Un sant sopar europeu s'inclou dins la sèrie d'obres de Schwab anomenades «dramas fecals», quin significat té aquesta denominació?**

L.B. —Ell va escriure cinc peces, entre les quals hi ha aquesta, *Les presidentes* i tres més —de les quals jo n'he llegit dues—, que les anomena així. Va iniciar-ho amb *Les presidentes*, on es parla molt de defecacions, i amb les altres va seguir, diguem, una mateixa línia de discurs. Suposo que per això les agrupa, pensant que tot és una porqueria.

B.S. / T.V. —**Werner Schwab és un autor molt crític amb la societat austríaca. Creu que aquesta crítica és fàcilment traslladable a la societat catalana?**

L.B. —Jo penso que sí, malgrat que hi ha molts aspectes que no són iguals. Aquí hi ha un esperit més lúdic i més espontani, allà són més reflexius i tenen un tarannà diferent. Però penso que la crítica social que fa a la societat d'allà es pot traslladar fàcilment a la d'aquí. La hipocresia és present a tot arreu, i nosaltres en sabem un tros llarg. I de porqueria soterrada en tenim molta.

B.S. / T.V. —**L'obra és més crítica amb la societat en general, o amb la condició humana en particular?**

L.B. —Penso que amb la societat, perquè precisament l'autor salva els personatges, d'alguna manera els redimeix i els explica. En canvi és implacable amb la societat. El títol de l'obra, nosaltres vàrem utilitzar el subtítol, és *Excés de pes, insignificant: Deformatat. Un sant sopar europeu* (la traducció catalana de Ramon Farrés i Theres Moser utilitza en comptes d'*Excés de pes* la paraula *Descompensació*. Lurdes Barba fa la cita de la traducció francesa). Aquest excés de pes és el que té l'home al damunt, el que li posa la societat. Schwab critica això, no pas els austríacs, sinó aquesta societat que el que ha fet sempre és amagar les coses, ha creat persones com les que ell treu en les seves obres. Per tant fa més referència a la condició social dels homes que no a la humana. És la condició humana posada en la societat europea. I això es pot portar aquí perquè nosaltres també som uns mestres de la hipocresia. Hem decidit, per exemple, tenir una amnèsia històrica profunda, i hem tapat multitud de coses. Jo quan llegeixo l'Schwab entenc molt bé el que vol dir; i jo no he estat mai a Àustria.

B.S. / T.V. —**Com ha viscut el procés de posar en escena aquesta obra, amb el risc que suposa muntar una obra d'aquest autor?**

L.B. —El procés de treball ha estat molt dur, perquè ho hem fet en unes condicions certament precàries. Em sembla que mai més ho tornaré a fer si no tinc unes condicions mínimes, han estat les pitjors condicions en les quals he treballat. Era una obra per fer-la amb un pressupost elevat, i el que teníem era força baix. D'altra banda estic contenta amb el resultat. Pel que fa a la resposta del públic crec que l'obra ha interessat, que és diferent d'agradar. Moltes vegades des de l'escenari tenien la sensació que la reacció era una mica freda, no hi havia entusiasme en els aplaudiments, però jo crec que el que passava era que es quedaven clavats a les butaques i tardaven una estona a reaccionar. Ningú s'ha quedat indiferent. Jo pensava, fins i tot, que ens marxaria gent del teatre, i no ho ha fet pràcticament ningú.

B.S. / T.V. —**Durant el període d'assajos us feia patir pensar en la manera com reaccionaria el públic?**

L.B. —No. El que em feia patir eren altres coses, coses del muntatge: com funcionarien certs

moviments, com ens adequaríem a l'espai del Mercat que era dues vegades més gran que la sala d'assaig, etc. Em feia patir la part creativa, veure que treballàvem en un espai completament diferent, amb dos taulons i quatre cavallets, i que allò s'havia de portar a un escenari com el del Mercat. Pensa que el fet de veure l'obra posada en un altre espai t'obre, a mi i també als actors, nous camins i noves solucions. La gran desgràcia és que no hem tingut temps de descobrir-ho, d'aprofitar totes les possibilitats que ens oferia el Mercat. En canvi, la reacció del públic mai m'ha fet patir. Sí que he tingut sorpreses després. Jo pensava que al gran públic, en general, ens costaria molt més fer-los interessar per l'espectacle, però en canvi normalment reaccionaven molt bé i amb força interès. En canvi, entre la gent més habituada a anar al teatre, o gent de teatre fins i tot, que podia semblar que havien de ser més receptius, això no era així. El dia de l'estrena, per exemple, hi va haver una reacció molt freda.

B.S. / T.V. —Què va passar el dia de l'estrena?

L.B. —Doncs que la gent del teatre moltes vegades ens pensem que ho sabem tot, i aleshores ens pot molestar que ens posin davant un text dens, que no s'acaba d'entendre, o que no t'arriba del tot. La reacció llavors és la d'allunyar-se i mantenir una actitud massa crítica, qüestionant molt tot allò que veuen. I el que em va sorprendre realment és que elogiaven més el nostre treball que l'autor, quan ell és molt millor que nosaltres. Em va sorprendre que algunes persones no es quedessin meravellades amb aquest text, però, en definitiva, és una qüestió de gustos. Jo, personalment, connecto molt amb el teatre germànic.

B.S. / T.V. —Potser hi trobaven a faltar acció, que passessin més coses. Estem en un món marcat pel llenguatge de l'audiovisual, i especialment del cinema, on passen moltes coses i a més passen ràpidament.

L.B. —Una de les coses que se m'ha criticat d'aquest espectacle és que hi faltava sang i fetge, i de fet jo no volia posar-n'hi perquè l'autor tampoc ho demana. Hauria estat distreure el públic per fer passar el text entremig, restant-li protagonisme. El que jo volia era el contrari, que el text quedés allà, a primera fila, com una bufetada.

B.S. / T.V. —Pensem, però, que potser tenen raó quan es diu que en algun moment calia més contundència, que calia arribar a l'estómac de l'espectador.

L.B. —Però també s'ha de dir que hem jugat amb dos handicaps: un és que no vàrem poder treballar l'espectacle en l'espai on s'havia de representar, i això priva que l'espectacle creixi en aquells moments en què ha de fer-ho; l'altre ha estat el Mercat, l'espai en si. Aquesta contundència hauria estat possible en un teatre on la distància amb l'espectador fos més curta. En el cas de *Les Presidentes* sí que passava. Fer-la al Lliure et permetia estar més a prop del públic, i en canvi quan la vàrem fer en altres teatres, en espais més grans, la contundència es moria pel camí. Al Mercat hi ha aquells tres metres i mig, de l'escenari a la primera fila, que fan que es perdi força. Que la visceralitat, que hi era, no arribés a l'espectador. A més els actors es veien obligats a utilitzar una tècnica de projecció de la veu que els restava matisos. L'espai del Mercat ha estat un inconvenient.

B.S. / T.V. —En algun moment us vàreu plantejar de modificar l'espai, situar l'espai escènic al mig, per exemple, acostant molt més el públic als actors?

L.B. —Sí. Va ser una cosa que ens vam plantejar, però no ens van deixar. Bé, deixar-nos sí, però ho havíem de pagar nosaltres. I és evident que, si ben just ens arribaven els diners per a la

producció, no podíem assumir les despeses de remodelar l'espai del Mercat. Jo vaig demanar-ho, pensant que al ser un teatre públic assumiria el cost el teatre. Però el fet és que els seus pressupostos també són molt ajustats, pel que fa a les qüestions tècniques i de personal, i moure aquelles grades costa diners llargs. Jo volia dividir el Mercat en dues parts, i muntar l'escenari i la platea en una part, treballant a la italiana igualment. Això ja s'havia fet, aleshores et queda un espai semblant al del Lliure de Gràcia on la proximitat amb el públic hauria ajudat l'espectacle. Bé, en definitiva, els problemes de producció han estat molts, i han condicionat la posada en escena, i això és una llàstima. Però si preguntes per altres produccions sempre sentiràs aquesta cançó, sempre hi ha mancances econòmiques.

B.S. / T.V. —Parli'ns de la construcció dramàtica de l'obra, de la seva estructura. Com explicaria les transicions del diferents actes?

L.B. —El primer acte i el segon tenen una continuïtat cronològica, i entre els dos hi hauria una el·lipse. En el primer acte trobem el món d'aquests personatges, marginal i sòrdid, on tots ells es necessiten per establir un model de relacions amb una jerarquia establerta, igual que es dona a la societat. D'aquesta manera cadascú se sent millor, definint-se a partir de l'altre. Fins i tot a la Xotxet, l'última mona del grup, l'accepten perquè així sempre tenen algú que està més avall que ells. Tot plegat ha de servir a cada personatge per reafirmar-se i trobar el seu lloc, i cal mantenir l'equilibri d'aquest món, del seu món. Trobem moltes converses d'aquesta primera part on el que busquen és desautoritzar l'altre, marcar les diferències per aconseguir la identitat pròpia. Necessiten reafirmar-se constatant que jo sóc això i els altres no: jo sóc més ric que tu, sóc més catòlic que tu, jo respecto les normes, jo sóc més home que tu, jo sóc més intel·ligent, etc. I això és el que fan. Cada dia van a aquell lloc, i cada dia fan el mateix per mantenir l'equilibri, per mantenir allò inamovible. De fet van allà per no estar sols, si us hi vàreu fixar gairebé no prenen res, van allà perquè no se suporten a ells mateixos. Van allà i a l'estar en contacte amb els altres poden decidir que el que no suporten és els altres. De sobte, un dia arriben uns elements que són aliens a aquest món i els enrabien, perquè són diferents, perquè els envegen. Aleshores apareix la necessitat de destruir el que es desitja i no es pot tenir. L'autor al final del primer acte fa una el·lipse, no ensenya el canibalisme, i passem directament a la digestió, que és el segon acte. En aquest ens mostra la inutilitat de la destrucció. Personalment aquest segon acte m'agrada molt perquè hi ha tota la seva dissertació filosòfica. En aquest acte tots intenten justificar el que han fet, buscant sortides, per exemple amb la religió; el filòsof ho vol convertir en un procés simbòlic, inventant-se un món nou o fent un viatge. Han de fugir i fugir; per fugir d'ells mateixos. Però no ho aconsegueixen. I finalment trobem aquell discurs del filòsof, un text que pot ser d'un nihilisme absolut, i que diu que la solució és construir un món sense persones. En el fons també és una altra fugida endavant per no suportar-se ell mateix. En aquest segon acte el que es constata és la inutilitat de la destrucció, el fet que aquesta mai és creativa, mai aporta res. Al final de l'obra l'autor proposa una pirueta en la qual podem trobar diferents interpretacions. La que a mi m'agrada és la de no deixar sortir l'espectador. L'espectador sempre tendeix a buscar una certa empatia en el que està veient, i en aquesta obra la pot trobar en els destruïts, en la parella de guapos, que són generosos, atractius, gens mesquins i que s'estimen. El públic, i també el que va al teatre a Barcelona, que és bastant aburgosat —és el de la Barcelona «posa't guapa»—, pot compadir-se d'ells i condemnar l'actitud salvatge d'aquells individus. Però després hi ha el tercer

acte on se'ls diu que no, que tampoc és així, i que aquella parella de guapos tampoc ho són tant. No et deixa escapatòria, t'has d'identificar amb el que hi ha allà, no hi ha res més. No sé si l'autor ho ha volgut així, però aquesta possibilitat hi és: no deixar escapar ningú. Allà hi som tots i no hi ha escapatòria, i és, com diu l'autor, descompensat, insignificant, deforme.

B.S. / T.V. — Com va anar el treball amb en Francesc Torres, l'escenògraf, tenint en compte que era la seva primera incursió en aquest camp?

L.B. — Bé, molt bé. Ja fa molts anys que ens coneixem i jo he anat seguint les coses que ha fet per aquí. A més també he vist i llegit moltes coses d'ell fetes fora d'aquí, en llibres i catàlegs, i m'agrada molt el que fa. Va coincidir que ell tornava a Barcelona amb el fet que el Mercat va accedir a produir l'obra, i això ens va permetre poder treballar junts, possibilitat que feia temps que contemplàvem. A mi m'han quedat ganes de tornar a fer alguna cosa amb ell, però en unes altres condicions. El seu treball ha estat molt bo, i a més ràpid, en el sentit que hem hagut d'anar redreçant molts plantejaments inicials, i ell s'hi ha adaptat molt bé.

B.S. / T.V. — Què li semblava la seva idea d'instalar petits monitors escampats per la platea per anar passant imatges i per passar-hi especialment les més dures?

L.B. — A mi m'hauria agradat molt, no només per arribar més a la gent en les escenes més contundents, sinó que també ens hauria servit per passar imatges històriques de les guerres europees, mostrar els milions de morts que arrossega la nostra història. La gent hauria pogut veure la realitat allà mateix. Però el problema han estat els diners, i no s'ha pogut fer.

B.S. / T.V. — Com va fer la selecció d'actors i com ha anat el treball amb ells?

L.B. — Els actors ja els coneixia a tots, excepte el Xavi Ruano, al qual vaig fer un càsting. De fet, en aquest projecte hi portàvem uns tres anys i hi havia uns actors que ja estaven mig escollits. Amb molts ja hi havia treballat. Són actrius i actors de diversa procedència amb els quals he hagut de treballar de diferent manera. Hi ha gent a la qual s'han de marcar més les coses, d'altres són més creatius. Pel que fa a la construcció de personatges, alguns jo ja els tenia molt clars. Per exemple el del Pep Pla el tenia molt clar externament, com s'havia de moure, de parlar. El personatge més problemàtic va ser el de la Herta. Jo només tenia clar que el cos havia d'anar per un costat i el cap per l'altre. Aleshores vam començar a buscar, deia el text d'una forma monòtona i en canvi el cos es disparava. Però no funcionava. Després ho vam fer al revés, el cos estava mort i el text anava molt fort. El que és cert és que el treball del text ha estat molt complex. Per mi era més fàcil perquè ja l'havia llegit moltes vegades i a més havia fet *Les presidentes*. Per als actors enfrontar-se a aquest text ha estat dur.

B.S. / T.V. — Un dels principals problemes va ser fer el canvi d'espai, de la sala d'assajos al Mercat de les Flors. Vàreu haver de canviar moltes coses?

L.B. — No, no vam canviar gaires coses. El que passa és que no vam tenir temps, a més una actriu es va trencar el dit i dels quatre dies que teníem per treballar al Mercat, dos ja no els vam tenir. A mi m'hauria agradat tenir dos o tres dies de temps per mirar-me l'espectacle, tranquil·lament, i incorporar-hi coses. Això hauria permès que l'espectacle creixés. Després els típics problemes de producció perquè teníem pocs diners, i ens passàvem des de les nou del matí allà treballant. La noia que feia el vestuari, una noia de producció i jo cosint sacs, el Francesc Torres allà posant les set-centes i escaig ampolles a l'ampoller. Bé, de fet tots hi hem hagut de posar molt d'esforç i temps per poder tirar endavant el muntatge. Finalment, però, ha sortit i n'estic molt satisfeta.



Un moment de l'espectacle Un sant sopar europeu, de Werner Schwab, on es pot apreciar l'espectacular escenografia de Francesc Torres, amb l'immens ampoller il·luminat presidint l'espai escènic. A la foto Anna Güell, Mercè Anglès, Lluisa Mallol, Pep Pla i Xavi Ruano. (Marc Lucchetti)

Entrevista a Francesc Torres, l'escenògraf

Bàrbara Siquier / Toni Vidal: —Abans de començar a parlar del seu treball com a escenògraf a *Un sant sopar europeu*, de Werner Schwab, expliqui'ns, a grans trets, la seva trajectòria artística, per tal de poder ubicar una mica la seva obra.

Francesc Torres: —Haurà de ser molt a grans trets. Jo vinc del món de l'escultura, però la meva activitat en aquest món va durar molt poc. L'any 1967 me'n vaig anar a París, quan tot just feia quinze dies que havia fet 19 anys. Hi vaig estar dos anys i mig, del 67 al 69, després vaig tornar. A París va ser on vaig començar a treballar; vaig passar d'estudiar a fer la primera obra exposable. La meua obra d'aquella època és al MACBA, bé, no tota, però si una part considerable del que vaig fer. Vaig haver de tornar a Catalunya perquè vaig rebre una carta de l'exèrcit espanyol, del qual ja no me'n recordava, en la qual em deien que havia d'incorporar-m'hi. Jo vaig fer tots els possibles per no fer-ho, però no va funcionar. Aleshores vaig anar de París a Barbastre, a un destacament d'alta muntanya, i puc afirmar que ha estat una de les experiències més surrealistes

de la meua vida. En certa manera no me'n penedeixo gaire perquè va ser com viure dins d'una pel·lícula de Buñuel, de veritat. Quan vaig haver sortit d'allà dins, i així que em van donar el passaport me'n vaig anar cap els Estats Units, això era l'any 72 i tenia 23 anys. No hi vaig anar amb la idea de quedar-m'hi, però han passat 29 anys. Vaig anar deixant l'escultura. Quan vaig arribar als EUA estava fent art conceptual, amb molt poc objecte, tot molt efímer, feia peces amb pluja, amb vent, coses d'aquest tipus. Primer vaig estar a Chicago i el segon any me'n vaig anar a Nova York, i allà ja vaig començar a fer instal·lacions, que és en certa manera el que es coneix més del meu treball. He fet altres coses, sobretot fotografia, també dibuix. Bé, a mi de l'art m'interessa tot, però el centre de gravetat, la part més important, ha estat la instal·lació. I justament el més interessant d'això és que sempre, des de bon principi, em va semblar que la instal·lació i l'escenografia eren dos camps on hi ha molt de diàleg, de fet la instal·lació és una pràctica que va sorgir entre categories i de gent que venia d'altres disciplines però que es trobava encotillada. Ara és una pràctica establerta que l'ensenyen a Belles Arts, pots estudiar-la, però en aquella època no. Tots veníem de camps diferents, uns venien del vídeo, uns altres de l'escultura, uns altres de la pintura... i s'explorava entre categories. Estaves equidistant de les arts plàstiques, però també estaves molt a prop de la literatura, perquè les instal·lacions són artefactes narratius, i són a prop de l'escenografia teatral. Això era un fet, i llavors de seguida em vaig adonar que treballar en el món del teatre era una qüestió de temps, que tard o d'hora havia de caure aquesta fruita que estava madurant. Vaig estar a punt de fer un parell de coses que no van quallar. Al final, com sempre passa, són els amics els que fan que les coses siguin possibles, en aquest cas ha estat gràcies a la Lurdes Barba. Pel que fa als continguts de treball, m'interessa l'art com a activitat, no com a problema. Això no vol dir que els aspectes formals i de llenguatge no em preocupin, al contrari, em preocupen molt, perquè també constitueixen l'obra d'art. Però les coses que més m'han interessat com a contingut sempre han estat aspectes que no han tingut res a veure amb l'art: el comportament general, els comportaments socials, la ideologia, la política, per què fem el que fem i ens comportem com ens comportem. I totes aquestes qüestions acaben sedimentant en la meua obra d'art. I per això aquesta obra, *Un sant sopar europeu*, m'anava com un guant.

B.S. / T.V. — **Com es va concretar la possibilitat de treballar en aquest espectacle?**

F.T. — Bé, amb la Lurdes Barba ja fa molts anys que ens coneixem, i ha passat ara però podia haver passat fa deu anys, o potser hauria pogut passar d'aquí a cinc. Aprofitant que tornava de Nova York ha estat més fàcil, pel fet de ser aquí i seguir tot el procés de més a prop des de bon principi. Jo havia pres la decisió de deixar els Estats Units, només havia de tornar-hi per tancar algunes coses. Després de tants anys necessitava un canvi. Recordo que un dia em vaig trobar la Lurdes Barba i li vaig dir que un dia ens podríem animar a fer alguna cosa plegats, aprofitant la meua tornada, i ella em va dir que sí, que estaria bé. El que no em pensava és que ella s'ho prengués al peu de la lletra, però va ser així, i de seguida es va posar en contacte amb mi per dir-me que hi havia aquest espectacle.

B.S. / T.V. — **Els artistes plàstics acostumen a treballar en solitari, però el seu és un cas especial, de fet ja estava acostumat a treballar conjuntament amb altres artistes.**

F.T. — Sí, el meu cas és una altra història. La instal·lació no és una pràctica d'estudi, de taller, com ho pot ser l'escultura o la pintura, sinó que és tot producció. Tens la idea i l'escrius. Jo

almenys les meves peces les escric, faig un *script*, és com si me l'expliquéssis a mi mateix. A partir d'aquí tot és producció. Si necessites fer una peça que té imatge en vídeo, l'has de fer editar. Bé, primer gravar les imatges —o buscar-les en arxius si és material històric—, per fer el muntatge. Sempre ets més a prop del cinema, del teatre, i fins i tot de la música, que no pas de les arts plàstiques convencionals. També ets molt més a prop de la *performance* que no pas d'altres àmbits. Ara potser ja no tant, perquè les instal·lacions es colleccionen en els museus, però a nosaltres durant molts anys ens pagaven per fer-la, no necessàriament per vendre-la. Tornant al procés de creació de les instal·lacions, qualsevol cosa que necessitis has d'encarregar-la, si és vídeo has d'anar a un estudi de muntatge, si necessites treballar amb metalls, perquè hi ha elements de bronze, has d'anar a una foneria. És evident que no pots tenir un estudi on hi hagi un laboratori de vídeo i àudio i una foneria de bronze, és impossible, no té sentit. Amb el vídeo, per exemple, es veu de seguida. Al principi els artistes que fèiem instal·lacions volíem tenir tots els estris necessaris a l'estudi, per poder realitzar-ho tot nosaltres. Com podies, et compraves un equip complet, que al cap de dos anys es tornava completament obsolet i havies de llençar-lo tot a les escombraries. Quan entens el que és un procés de producció saps trobar els mitjans per realitzar la instal·lació, no cal que ho faci tot l'artista, i aleshores en el pressupost d'un projecte inclou llogar el que necessitis. Tens uns assistents, o sigui que sempre has de treballar amb altra gent. Tu dirigeixes el procés, com si fossis un director d'escena o un director de cine. És imprescindible conèixer els llenguatges, el vocabulari, per poder-te comunicar amb els especialistes.

B.S. / T.V. —En concebre l'escenografia d'aquest espectacle, la directora va acotar molt el seu treball?

F.T. —No, em va donar molta llibertat, fins i tot més de la que m'esperava i necessitava. Perquè jo treballo millor si em delimiten el territori, i ella em va deixar fer el que vaig voler. Però també per raons d'efecte dramàtic i de fluïdesa de l'acció em va canviar algunes coses.

B.S. / T.V. —Li va demanar la creació d'un espai concret, amb uns elements escènics determinats, o només volia que creés un tipus d'atmosfera determinada?

F.T. —No, en cap moment em va qüestionar. Sí que em va fer canviar algunes coses que no funcionaven, i coses que jo havia proposat i que no es van fer per causa d'alguns problemes tècnics, o perquè no arribaven els diners. M'he adonat que en teatre la qüestió econòmica, encara més que en el meu terreny, condiona molt. Jo, malgrat tot, intentava pensar com un escenògraf, però m'estava inventant el que vol dir això, perquè jo no ho havia fet mai. No tenia referències d'ofici. Jo venia amb els meus hàbits, amb una manera de treballar, i llavors m'adonava que algunes de les coses que proposava, coses que en un museu podien funcionar, no ho feien en una obra de teatre. En aquest sentit he après molt, ha estat un privilegi perquè m'han pagat per aprendre. Estàvem condicionats pel text, l'espai havia de ser una fonda. Encara que fos una visió molt subjectiva d'aquest espai, calien unes taules, unes cadires... Ara bé, l'opció d'utilitzar sacs terrers (els que servien per crear la barra de la fonda) com si fossin una trinxera de la Primera Guerra Mundial, no estava en el text. Varen ser coses que jo vaig proposar i que la Lurdes va acceptar. Només hi va haver una cosa que em vaig quedar amb les ganes de fer: volia que l'obra s'acabés amb una tempesta. Aquesta idea de recrear una tempesta és una peça que jo fa molt temps que tinc ganes de fer, i sembla que l'acabaré muntant als EUA l'any vinent, en un museu de Connecticut. És molt simple, de fet és una tempesta amb llamps, trons, vent... i amb

totes les variants aleatòries que es produeixen en un esdeveniment natural d'aquesta mena, recreat tot a partir d'un model, fet per ordinador, d'una tempesta real. En definitiva, construir-la en tots els seus aspectes i traslladar-la dins d'un edifici.

B.S. / T.V. —I per què no es va fer? Qüestió de diners?

F.T. —No, teníem els diners per fer-ho. El que volíem fer al Mercat era molt més simple del que abans he explicat, era només una tempesta de vent, com un tifó, que és més fàcil de realitzar. Teníem el diners i els mitjans, el que passa és que com a efecte dramàtic a la Lurdes no li anava bé i es va desestimar, volia acabar l'espectacle d'una altra manera. Això va ser la única cosa important que no vàrem fer.

B.S. / T.V. —Coneixia l'obra de Werner Schwab?

F.T. —No. La primera vegada que vaig llegir el text vaig pensar que estava molt mal traduït, i curiosament després em sembla que també ho va dir en broma en Ramon Farrés, el traductor, el dia de la roda de premsa. Però després t'adones que era així com Schwab escrivia, i de fet aquesta és una de les virtuts del text. Aquesta esquizofrènia total i absoluta, aquesta obsessió entre el que és el cos i l'ésser, i el fet que ambdós vagin per camins diferents. Com més el llegia més m'entusiasmava.

B.S. / T.V. —En sabia alguna cosa de *Les Presidents*, l'altra obra de Schwab que s'ha estrenat a Barcelona i on la Lurdes Barba actuava?

F.T. —No, n'havia sentit parlar, però no l'havia vista, ni llegida. De fet el meu contacte amb el teatre, fins ara, era com a espectador. Ets en un lloc, saps que fan alguna cosa interessant i vas a veure-la.

B.S. / T.V. —Com a espectador, alguna vegada sortia dels espectacles plantejant-se o qüestionant allò que veia, potser pensant en altres solucions escenogràfiques?

F.T. —És curiós, però quan et poses el xip d'espectador ja no penses en tot això, probablement a partir d'ara sí que ho faré. Això també em va passar amb el cinema, vas a veure una pel·lícula fantàstica i no penses, necessàriament, que ben muntada que està, que ben dirigida, simplement en gaudeixes. Paradoxalment, quan veus una cosa ben feta no veus com està feta, les bones solucions estan fetes perquè no es vegin. Pares més atenció als detalls tècnics quan la cosa no funciona. Quan vaig començar a fer treballs en vídeo per a les meves instal·lacions, va ser quan em vaig començar a fixar en tot, fins al punt d'analitzar-los tan a fons que em perdia la pel·lícula. Quan faig un muntatge en vídeo, en adonar-me de com m'ha costat resoldre una manera de narrar, és quan constato les virtuts dels grans directors. Aleshores quan tornes a veure una pel·lícula d'Orson Welles, per exemple, penses: «Ja ho sabia que era bo, però ara encara ho veig més clar.» Sempre necessites posar-t'hi per arribar a entendre-ho i aprendre'n.

B.S. / T.V. —Quan va llegir el text, què és el que li va suggerir?

F.T. —Per una banda hi havia aquesta mena d'esquizofrènia estructural, que forma part de la història europea, sobretot de la del segle xx. Era una cosa que s'havia de tenir en compte. Després hi havia la idea d'Europa com a metàfora, i això no és només el segle xx sinó que són dos mil anys d'història, des dels romans fins ara. L'esquizofrènia estava formalment referenciada per les cadires. Per això les cadires estaven tallades per la meitat i ajuntades de nou però sense coincidir. Era com si estiguessin fora de registre, com li passa a qualsevol persona que no sap ben

bé qui és, que no sap ben bé on s'acaba el seu cos i on comença l'altre; allò típic de l'esquizofrènia. Em va semblar bé fer-ho així, perquè les cadires sempre m'han suggerit el cos que s'hi ha assegut o que podria estar-s'hi assegut en aquell moment. De fet, una cadira buida és com la constatació d'una absència, hi són perquè en un moment determinat s'hi assegui algú. Fa un parell o tres d'anys vaig fer una instal·lació molt gran, parateatral i interactiva, basada en vint objectes i on un d'ells era una cadira. Quan t'apropaves als objectes s'il·luminaven, i en el cas de la cadira començava a donar voltes, i n'anava emanant la narració que tenia a veure amb el que estaves veient. Per a aquesta peça vaig fer uns escrits, i en un d'ells explicava la història d'una dona que no podia suportar la visió d'una cadira buida, perquè li recordava tots els que s'hi havien assegut, que podien estar morts. No podia entrar, per exemple, en un teatre buit perquè allà hi veia una massacre. Quan s'enamorava comprava una cadira nova, que era la cadira per al seu amant. Si la relació s'acabava bé la cremava i en tirava les cendres al jardí, però si la cosa s'acabava dramàticament i la relació havia estat d'aquelles tortuoses, la trencava a trossos amb una destrial i la llençava a les escombraries. Bé, explico això per dir que les coses no sorgeixen per si soles, sinó que normalment són coses que ja has treballat, coses que ja havien estat flotant. Aquest és el cas de les cadires, tallar-les per la meitat i tornar-les a ajuntar, sense que coincideixin, formalment segur que funciona, que serà bonic i interessant, a més mal m'està dir-ho però van sortir unes cadires de disseny precioses, una meravella, i la intenció era mostrar l'esquizofrènia que es viu al nostre continent. Per altra banda hi havia també la metàfora general, la necessitat d'explicar aquesta Europa, calia referir-s'hi. Precisament, una de les coses que s'han criticat de l'escenografia, en les poques referències que els crítics hi han fet, és que era molt maca, però era molt freda i de disseny, que era massa bella perquè el foc de l'obra hi pogués cremar. I el que jo voldria dir és que ho van descriure de forma perfecta, però el que hi veuen com un inconvenient era el que jo buscava. Perquè, què és Europa? Europa, aquesta Europa integrada, és un disseny: un disseny sobre un camp de batalla. El concepte de l'escenografia era aquest, un disseny que es recolza sobre dos mil anys d'escabotxades. D'aquí, les trinxeres, els sacs terrers, el metall i tots els elements utilitzats.

B.S. / T.V. —En el cas de la barra, quina significació tenia la prolongació cap a la platea?

F.T. —Hi havia la intenció que no es quedés tot allà dalt l'escenari, i que anés a buscar el públic. És teatre, és mentida, però estem parlant d'Europa, que no és teatre, ni és mentida. Volia que allò també els caigués una mica al damunt.

B.S. / T.V. —Hi havia un altre element destacadíssim que era aquell immens ampoller de disseny, com a referència permanent, desprenent sempre llum i canviant de color. Aquest ampoller ofería un fort contrast amb la resta dels elements escènics.

F.T. —L'ampoller era més que res un recurs formal. Però, a part, també volia que la gent pensés que allò podia caure, que no sé si ho vaig aconseguir. Que per l'alçada, per proporcions i per tot ho pogués semblar, malgrat que sàpiguen que no passarà. El que volia es que tinguessin la sensació de fragilitat en veure-ho, que qüestionessin si allò s'aguantava o no, pensant que podia caure. A la vegada l'acció passa sempre al mateix espai i no hi havia canvis, ni interrupcions, aleshores calia treure el màxim profit del que teníem allà, i l'ampoller havia de ser suggerent visualment, per no cansar, i al mateix temps flexible, per anar incorporant elements i fer que passessin coses, i amb la llum s'aconseguia. En aquest aspecte vaig tenir la sort de poder treballar

amb la Maria Domènech, que és molt bona. El fet d'omplir-lo d'ampolles era senzillament la referència a la fonda, al que hi hauria d'haver hagut al darrere la barra.

B.S./T.V. —La distància que hi havia de la platea a l'escenari, per tal de provocar la sensació que allò podia caure, potser va jugar en contra.

F.T. —Sí, potser sí. Però a més hi va haver un error de comunicació, en donar les instruccions al tècnics es van interpretar malament. L'ampoller, de fet, era tridimensional. Jo volia que es veiés com a objecte, però en muntar-lo van col·locar el negre just arran de la part davantera de l'ampoller. D'aquesta manera, en comptes de quedar com un objecte, va quedar com una pantalla. Quan me'n vaig adonar perdíem un dia per arreglar-ho, i s'anava molt just d'assajos. Vam estar assajant en una sala del Poble Sec, que era una cinquena part de l'escenari del Mercat de les Flors. Fins quatre dies abans de l'estrena no vàrem anar al Mercat, per tant anàvem molt justos de temps.

B.S./T.V. —Sobre la barra hi havia un televisor, mig desmuntat i ple de coses. Expliqui'ns la seva significació.

F.T. —Hi havia un problema que calia resoldre, que era l'escena del final del primer acte, on es produïa l'escabextina de la parella de macos. Si es mostrava en escena dificultava el següent acte perquè s'hauria embrutat tot. Per solucionar-ho vaig pensar a utilitzar el vídeo, que és un llenguatge que ja he treballat molt en el camp artístic. Però, a la vegada, utilitzar aquest mitjà també em feia por; perquè avui en dia la seva utilització sembla que es faci només per aparentar més modernitat. El que jo volia era la utilització de monitors, fugint una mica de la utilització de les grans projeccions, que és un recurs molt usat. Tornar altra vegada als monitors, molt petits, i posar-ne uns dos-cents cinquanta o tres-cents escampats pel pati de butaques, que la gent els tingués ben a prop. Seria com una mena de constel·lació, com estrelles vistes des de lluny, des d'on el públic pogués veure bé l'escena de la matança. A la vegada permetria jugar amb material pregravat, històric (de la història europea), i passar-lo en alguns moments, o també amb coses que estaven passant a dalt de l'escenari i passar-les a temps real en vídeo. El problema de fer tot això era que valia molts diners. A més, l'espai era una fonda o un bar; i en aquests llocs sempre hi trobem un televisor; fins i tot en la descripció general que fa l'autor de l'espai també hi apareix. Semblava, doncs, que el televisor; tant si hi havia vídeo com si no, hi havia de ser. La qüestió era: si el tenim, fem-lo servir i passem imatges, però el problema era que estava massa lluny i no es veuria bé. Després va sorgir la idea de convertir-lo en una gàbia, i posar-hi un garrinet viu, que s'estigués allà i fes la seva durant l'obra. Això lligava amb el personatge del senyor Garrí, amb les referències constants en el text a les salsitxes, i quedava bé, a la vegada, tenir com a «programa de la tele» un garrinet viu. Però tampoc no ho vam poder fer; perquè un garrí no se'l pot separar de la mare fins que té tres mesos i aleshores ja són massa grans per posar-los dins d'un espai com aquest. Malgrat tot, la tele continuava allà i vam optar per fer un collage amb tota mena d'elements que tinguessin a veure amb la carn de porc. Així ho vam fer; allò era allà per a qui s'hi volgués fixar. I per deixar clar que no era una decisió arbitrària, al final de l'obra, l'última llum que s'apaga és la del televisor.

B.S./T.V. —La descripció que fa l'autor de l'espai on situa l'acció és la d'un lloc sòrdid i marginal, de caire realista. Això contrasta amb la seva proposta escenogràfica més aviat estilitzada i al·legòrica.

F.T. —De fet és el que buscava, un espai molt maco i podrit alhora. Perquè jo penso que la història d'Europa és això. Hi ha un vernís que embolcalla la nostra història, com són: Kant, Beethoven, Voltaire, Diderot, etc., dels quals ens podem sentir molt orgullosos. Però sota aquest vernís hi trobem, per exemple, els camps d'extermini de la Segona Guerra Mundial, o sense anar tan lluny els dels Balcans. Mentre s'estava parlant d'integració europea i que tots som tan fantàstics, es munta un conflicte aberrant al jardí de casa, on els alemanys i els francesos tenen gran part de responsabilitat. El problema del nostre continent és que una vegada el conflicte ha esclatat, tothom s'ho mira i ningú sap què fer, fins que han de venir els americans i intervenir-hi. El que és horrorós d'aquest continent és això, d'una banda tenim l'alta cultura i la sofisticació intel·lectual i de l'altra els camps d'extermini i les massacres de tot tipus.

B.S. / T.V. —Parlant del procés creatiu, és sorprenent el fet que fins quatre dies abans de l'estrena no es pogués posar en comú la feina de tots els integrants de la nòmina artística: actors, escenògraf, il·luminador... L'ha sorprès aquest fet, i més tenint en compte que era al Mercat de les Flors?

F.T. —El problema és que ells també tenen els seus condicionants, dels diners que tenen i de com s'han d'organitzar. Per exemple, l'últim dia, quan els actors van deixar l'escenari, els tècnics ja van començar a desmuntar per poder començar a treballar en el següent muntatge l'endemà. I el mateix ens va passar a nosaltres.

B.S. / T.V. —Com va viure el procés d'assajos, les relacions amb la il·luminadora, amb els actors, amb la directora...?

F.T. —Amb els actors vaig tenir-hi poca relació, vaig anar a alguns assajos, però poca cosa més. Amb la Maria Domènech vàrem treballar molt bé, junts. Bé, ella és molt bona i, per tant, estava en les millors mans. Després també he tingut la sort de tenir la Meritxell Muñoz, que a més de ser l'encarregada del vestuari, era la meva ajudant directa. Perquè jo, inicialment, ja vaig dir que tenia molta feina, i que anava curt de temps. A més, com que era la primera vegada que treballava com a escenògraf, considero que no en sé prou, per això vaig demanar alguna persona que estigués al meu costat per ajudar-me. Alguna persona en qui poder delegar, i que també pogués assessorar-me si m'equivocava, i evidentment la Meritxell en sap més que jo. De fet tot va anar molt bé. Probablement allò més destacable d'aquesta experiència és que hi va haver molt *bon rotllo* amb tot l'equip. El principal inconvenient, com ja he dit, potser han estat les condicions de treball en algun moment. El fet que els actors treballessin en un espai que no era el que seria després realment, i que això s'hagués de quadrar en només quatre dies.

B.S. / T.V. —Tornant a les valoracions que la crítica ha fet de l'espectacle, i especialment de l'escenografia, quasi totes han coincidit a qualificar-la d'estilitzada i de disseny, massa freda per a aquesta obra. Què hi té a dir?

F.T. —Potser si el dia de la roda de premsa hagués explicat més coses hauria quedat més clar. Si es coneix l'obra de Schwab t'esperes una ambientació més sòrdida i marginal, però jo vaig pensar que per donar més importància al text seria més interessant situar l'acció en un context diferent. Un lloc que per contrast el fes ressaltar més, en lloc de situar-lo en el seu ambient natural. El que volia era evidenciar, encara més, la contundència del text.

B.S. / T.V. —Finalment, l'experiència ha estat positiva?

F.T. —Sí, molt bona, i amb ganes de repetir. De fet la gent del teatre m'agrada molt, m'inter-

sen més, com a persones, els «teatreros» que els artistes plàstics, potser perquè els artistes els conec massa. Trobo fascinant tot el món del teatre, i penso que els actors, especialment, tenen molt coratge. Amb totes les seves inseguretats i les seves dèries tenen una enorme convicció en allò que fan. Al final de tot, però, el més important és que he fet amics.

Entrevista a Xavi Ruano i Pep Pla, actors, el sr. Garrí i en Karli respectivament

Ens trobem amb en Xavi Ruano al Col·legi de Teatre de Barcelona, ubicat dins el recinte del Poble Espanyol, on fa classes d'interpretació. En Pep Pla també hi fa de professor i en aquests moments encara està fent classe. Així que iniciem la conversa amb el Xavi, és l'hora de dinar i a la tarda l'esperen al Lliure per assajar.

Bàrbara Siquier / Toni Vidal —Com et vas incorporar a aquest projecte?

Xavi Ruano —A mi em va trucar la Mercè Anglès, que era una de les components del nucli dur, juntament amb la Lurdes Barba i l'Anna Güell. La Mercè i l'Anna ja em coneixien i em van proposar a la Lurdes, que em va fer un càsting i em va agafar. De fet vaig ser l'únic que ho vaig fer així, perquè els altres ja coneixien el projecte i d'alguna manera ja hi estaven involucrats. Però jo ja coneixia la majoria de gent i la connexió amb el grup va ser ràpida i molt bona ja d'entrada.

B.S. / T.V. —Què en sabies de Werner Schwab?

X.R. —Jo havia vist *Les presidentes*, que havia dirigit la Carme Portaceli, i m'havia agradat molt. Sabia que era un dramaturg austríac, una mica maleït, sabia una mica la seva història personal. Després, una vegada et vas posant en l'espectacle, hi vas aprofundint més. Coneixes la seva vida agitada, la seva mort de coma etílic, descobreixes que una de les coses que el preocupava més en aquesta vida era el preu de l'alcohol, que escrivia escoltant heavy metal... en definitiva, un personatge peculiar. Abans d'escriure s'havia dedicat a l'escultura, de fet ell afirmava que no li agradava el teatre. Després, llegint una entrevista feta a la seva companya, aquesta deia que això no era veritat, que era una postura que ell adoptava. El seu pare, durant el règim nazi, era utilitzat de semental, per tant el seu entorn familiar també devia ser especial. Tot plegat el converteix en un personatge controvertit i interessant. Després hi ha aquest component que tenen la majoria d'artistes austríacs, que acostumen a ser molt contundents. Són gent aparentment molt grisa, però que quan esclaten peten fort.

B.S. / T.V. —Com definiries l'obra *Un sant sopar europeu*, de Werner Schwab?

X.R. —A mi m'ha enamorat, malgrat que el primer cop que vaig llegir el text no vaig entendre'n res. Però no només això, també vaig pensar que allò no era representable. Però això és una cosa que tenen aquests textos, que sembla que no diuen res, però que mica a mica vas esbrinant i t'enganxen. Em va semblar cínica, com un vòmit. Si voleu, també es pot dir que és moralista, però no ho dic en el mateix sentit que ha fet servir algun crític, que era més aviat pejoratiu. Perquè, és clar, ara, com que som tan moderns, no hi ha ni moral ni ètica, però això és una falsedat. Tothom té la seva moral i en el cas de Werner Schwab, que fa una crítica molt bèstia, la fa perquè en el fons busca una puresa, una redempció. Ell ens diu: mireu senyors com funcionen les coses, i a mi no m'agrada. Ser moralista pot tenir un component positiu, romàntic, si voleu,

que aquest autor tenia. Un *tio* que es mor abans dels quaranta d'un coma etflic és un romàntic. L'obra en el fons és un mirall de la societat, de diferents sectors, i s'ho carrega tot. Però per altra banda, també estima tots els personatges.

B.S./T.V. —En l'obra trobem una forta crítica a la societat. També a la condició humana i a les seves contradiccions i frustracions?

X.R. —Sí, però sempre des d'un punt de vista social. Cada personatge s'agafa a alguna cosa per subsistir, ja sigui a l'ordre establert, a la violència o a la intel·lectualitat. Dins la nostra societat també ho tenim, això, i l'obra es converteix en un gran mirall distorsionat. Ara els intel·lectuals ho volen explicar tot, però no es comprometen. Democratacristians i centristes, només hi ha la voluntat de dir com han de ser les coses, però la condició humana va per sota. Per posar un exemple suau, totes aquestes sortides de l'armari demostren que la gent ens podem reprimir, però arriba un moment en què allò ha de petar. Després a l'obra hi ha aquella cosa que tu has de ser més que l'altre, la societat és així: sempre tens algú per sobre i algú per sota. El que és més avall és el que sempre rep. Això ens passa a tots, quan estàs de mal humor rep el més dèbil del teu entorn, i aquest si pot descarregarà al damunt del qui tingui per sota. Som com som i ens trobem en aquesta societat on cadascú fa el que pot.

B.S./T.V. —Explica'ns com va anar el procés d'assajos.

X.R. —Vàrem estar assajant en un espai del Poble Sec, però també vam assajar a la Sala Muntaner, en una sala que es diu La Salamandra a Sants i també a la Sala Beckett. Vàrem fer com un itinerari i cap espai era com el del Mercat de les Flors pel que fa a les dimensions, per tant, en cap tens la confecció i l'energia que després necessitaràs realment. El que va ser dur de veritat van ser les condicions, perquè vam passar molt fred i aquesta obra t'exigia anar *a tope*. Si no estàs en coses oficials i «nacionals», les condicions de treball són limitades.

B.S./T.V. —Pensàvem que en ser una producció del Mercat de les Flors, un teatre públic, hi hauria més diners, però veiem que no és així. De fet, algunes de les propostes escenogràfiques, per exemple, es van haver de desestimar per causa del tema econòmic. Les condicions per als actors tampoc varen ser les desitjables?

X.R. —En aquest país el teatre professional té un punt de voluntarisme important. Moltes coses es fan perquè el director i els actors volen fer-les, perquè els agrada l'ofici. Aquest n'és un cas, però n'hi ha molts, i després l'espectador moltes vegades no ho sap. I nosaltres, en aquest cas, encara no ens podem queixar; perquè hem cobrat i les condicions no han estat les pitjors amb què et pots trobar. En el teatre, «nacionals» i algun altre a part, la gent cobra menys que fa sis o set anys.

B.S./T.V. —Per què? És estrany, quan se'ns diu que cada vegada va més gent al teatre i hi ha més produccions.

X.R. —Hi ha més produccions, però en molts casos és així perquè la gent té ganes de fer-les. Moltes coses de les sales petites funcionen per voluntarisme. Quan estàs en empreses que es dediquen a fer produccions hi ha la lògica del negoci i cal reduir despeses i sempre es redueixen despeses pel mateix lloc.

B.S./T.V. —Quines han estat les principals dificultats amb què t'has trobat a l'hora de construir el teu personatge?

X.R. —Jo el que faig és, senzillament, estudiar-me el paper. Quan els autors són bons, només dient aquelles paraules, ja va sortint el personatge. De fet, el personatge es troba amb el que diu,

en com pot arribar a dir-ho i en des d'on pot dir-ho. Quan comences a investigar des d'on diu les coses és quan queda construït el personatge.

B.S. / T.V. —Tot plegat, una mica instintiu?

X.R. —Sí, una mica sí. Després el director sempre t'ajuda, és clar. Una cosa molt important és defensar el personatge. La Lurdes ens repetia moltes vegades que nosaltres no podíem criticar el personatge. El personatge, sigui el que sigui, és el millor del món. Has de mirar-ne les coses positives, el que t'agrada d'aquell personatge. També ho diu el Peter Brook: un personatge per petit que sigui, sempre és més que tu. A l'escenari sempre fas personatges ideals, siguin bons o dolents, sempre pugues un esglaó més i és el text el que t'ajuda a fer-ho. Aleshores el que has de fer és situar el personatge per poder dir aquell text.

B.S. / T.V. —Com definiries el teu personatge, el Sr. Garrí?

X.R. —És un personatge reprimit, amb tota una tempesta interior de coses molt irracionals. Coses que el seu cos li demana treure fora, però que ell no vol treure perquè no s'hi vol enfrontar. La seva homosexualitat, la seva impotència, la seva nefasta relació amb la dona... El que fa és agafar-se al discurs oficial, d'una societat petita i burgesa, que diu que som fantàstics, que tot va bé. Tot això li serveix per tancar els seus traumes. No viu la seva vida, sinó el que marca el discurs oficial. Acata unes convencions socials, cosa que de fet tots fem una mica, però ell ho porta a l'extrem. A mi em feia pensar en tots aquests capellans gais, que existeixen per naturalesa, i que no surten de l'armari. Moltes vegades són els que s'agafen més a la moral, són els més puristes, perquè els fa por acceptar-ho. També arrossega el tema del fracàs de la família com a institució. Existeixen moltes famílies gairebé dissoltes i que no funcionen, però que intenten mantenir un gran rigor en les seves relacions. Acostumen a voler semblar les més estables i tradicionals. Les convencions socials hi són molt presents. A Catalunya això és un fet, els catalans som molt orgullosos de ser com som, si més no és el que es vol vendre. I per fer-ho es construeixen un discurs i un seguit d'institucions on ens podem refugiar. I el meu personatge el que fa és agafar-se a un discurs així. En el seu cas s'agafa a la religió, a la família, a les coses són com són i nosaltres som els millors. Tot això, en el fons, per por de treure el que realment és.

B.S. / T.V. —Moltes vegades, per la mateixa construcció del text, els diàlegs semblaven monòlegs, i en les converses les respostes anaven immediatament encaminades cap al món del qui responia, amb les seves pors i frustracions. Aquest fet va ser un obstacle important a l'hora de crear els personatges? És difícil, així, buscar els estímuls per respondre, emocionant-te, enfadant-te o el que convingui en aquell moment?

X.R. —El fet és que nosaltres normalment no actuaríem d'aquesta manera, perquè seguiríem la nostra lògica. Però la grandesa dels personatges al teatre és que has de seguir una lògica pròpia per poder-ho fer, i això et dona el personatge. No has de partir d'on tu partiries normalment, sinó que ets com un resultat i l'has d'omplir i veure quin mecanisme interior et fa funcionar d'aquesta manera. Per exemple, en això que no ens escoltàvem: has de pensar què puc fer per omplir de vida aquest moment en què no escolto. I ho fas buscant un moviment, una acció. Els personatges, especialment aquests, com que no tenen aquesta cosa ètica que tenim nosaltres, d'això és bo o és dolent, t'alliberen de moltes coses. És el personatge el que és així i jo em poso a fer-ho, i això és el que té de divertit d'aquesta professió.



Escena del banquet antropofàgic amb la qual s'inicia el segon acte d'Un sant sopar europeu, de Werner Schwab. (Marc Lucchetti)

En aquest moment s'incorpora a la conversa en Pep Pla, que ha acabat les classes.

B.S. / T.V. —Com va anar el dia de l'estrena? I la resposta del públic en general?

X.R. —Els dies d'estrena sempre són crispats. Va anar bé, però també estàvem a l'expectativa, perquè aquesta obra era raríssima. Hi havia aquella cosa de saber com s'ho agafarien, si riurien, si s'impressionarien... Personalment vaig quedar content. Quan va acabar l'espectacle, el dia de l'estrena, tenia bastant clar què havia passat. L'obra no havia triomfat, per dir-ho així. Era una obra polèmica que molta gent no va entendre, però d'altra banda, vaig notar un respecte per la feina. De fet a mi se'm fa difícil captar i entendre la reacció del públic, jo era dalt del vaixell.

P.P. —La resposta del públic el dia de l'estrena, amb molta presència de gent de la professió, va ser freda i distant, com si no entenguessin res. I després de veure l'obra semblava que no volien, ni tan sols, arriscar-se a pronunciar-se, ni tan sols dir: m'ha agradat o no m'ha agradat.

B.S. / T.V. —Algunes crítiques han trobat a faltar més contundència, més visceralitat en alguns moments. Què en penseu? Potser la distància excessiva entre l'escenari i la platea va fer que l'espectacle semblés més fred i distant?

X.R. —Això de la distància no ho sé, perquè no l'he vista. El que sí que puc dir és que a tots els actors ens donava la sensació que l'obra durava tres hores, quan en realitat, només en durava

una i mitja. Sempre erem tots en escena i no teníem cap moment de repòs. Tota l'estona erem pendents l'un de l'altre encara que semblés que no ho volíem, un deia una cosa i l'altre encara deia més. Per desgràcia, no és que aquest autor no interessés, és que hi ha uns tipus de teatre al qual la gent no va. No és que hàgim fet un espectacle massa dur i que per això la gent no hi hagi vingut. Hi ha molts espectacles on va poca gent, malgrat ser espectacles ben fets. Potser és que cada vegada hi ha menys afeció al teatre.

B.S./T.V. —Tu, Pep, ja estaves implicat en el projecte o també vas haver de fer càsting?

PP.—Jo no era del nucli dur, que formaven la Lurdes Barba, l'Anna Güell i la Mercè Anglès. Elles feia anys que remenaven per fer aquest espectacle i havien fins i tot creat una espècie de societat per buscar el finançament, que finalment ha hagut de ser mínim, i tirar-lo endavant.

B.S./T.V. —Parla'ns del teu personatge.

PP.—El meu personatge és el *macarra* que podríem trobar en qualsevol bar de qualsevol barri marginal, que s'infla de cervesa. Nosaltres, durant els assajos, a vegades dèiem que aquell lloc era com algun dels bars que podríem trobar al carrer Sant Pau, per exemple. Un lloc on hi ha uns personatges molt especials, alguns de conflictius. El meu, concretament, és un escombriaire. Limita amb la marginalitat més estricta en el sentit que molt sovint ha de passar per la presó per culpa d'agressions. Això es reflecteix en la relació que té amb la seva dona, companya, mare i nina, perquè és una relació que abasta molts àmbits, i on moltes vegades es produeixen agressions i violència.

B.S./T.V. —Quina ha estat la principal dificultat que has trobat a l'hora de construir el teu personatge?

PP.—De difícil, ho he trobat tot. Era una obra que semblava un Shakespeare, en el sentit que semblava que durés tres hores, quan només en durava una i mitja. Sorties esgotat perquè era un text molt dens, semblava que diguessis poesia durant aquella hora i mitja. Poesia urbana i dura, si vols, però poesia.

B.S./T.V. —A més, semblava que no us escoltéssiu els uns als altres.

PP.—Sí, i això era extremadament difícil. Però en el fons, a la vida quotidiana, també ho fem sovint. A vegades assistim a converses que semblen extretes d'un text de Ionesco, cadascú dins el seu món. El que has de procurar fer és mantenir-te actiu mentre passen coses al teu voltant. Hi ha moments que hi ets però no hi ets, i has d'estar a punt per quan et toqui intervenir.

B.S./T.V. —Parla'ns de l'espai. Us va condicionar el fet d'assajar en diferents llocs?

PP.—Jo el Mercat de les Flors el trobo molt fred com a teatre, fa difícil la connexió entre l'espectador i l'obra. L'espai és molt important perquè un espectacle t'arribi. Aquesta obra al Lliure de Gràcia, per exemple, hagués estat molt més frepant per al públic del que ho ha estat al Mercat. En aquest espai algunes coses funcionen, com ara alguns espectacles de dansa, espectacles que es fan amb micròfons, els de La Fura dels Baus... però la majoria no. De fet és una llàstima que *Un sant sopar europeu* no s'hagi pogut fer en un altre espai. És una llàstima per al teatre que hi hagi espais tan dolents com aquest. Una mica és com aquesta entrevista, que la fem en aquest bar i amb aquest soroll, que exigeix fer un gran esforç de concentració. Si estiguéssim en un lloc amb silenci segurament parlàriem amb major profunditat de les coses. Amb el teatre passa una mica el mateix, requereix unes condicions mínimes.

B.S. / T.V. —L'espectacle hauria millorat amb un parell de setmanes més d'assajos a l'espai real on havíeu de representar-lo, en lloc dels quatre dies que vàreu tenir?

PP. —Teníem quatre dies, però en realitat només van ser-ne dos, perquè durant els primers encara hi faltaven moltes coses. Vàrem estar dos mesos i mig assajant, que no és poc, però al teatre probablement hauríem necessitat més dies. Nosaltres treballàvem en un espai molt més reduït.

X.R. —Treballàvem en un espai tipus Artenbrut o Sala Beckett, i vam haver de passar, d'un dia per l'altre, al Mercat, i encara amb presses. Perquè una cosa que cal dir és que no treballem en condicions òptimes, ni molt menys, una mica treballem moltes vegades, fins i tot, a la contra.

PP. —És un problema de mitjans que perjudica els resultats.

B.S. / T.V. —Pensàvem que al Mercat de les Flors, essent un teatre públic, hi havia més recursos.

X.R. —Al programa de mà posava que era una producció del Mercat de les Flors, amb el suport de la Generalitat de Catalunya i del Ministeri de Cultura, i la gent pot pensar que hi havia calés. La realitat, però, és ben diferent, i els mitjans eren escassos. La Generalitat i el Ministeri hi deuen haver participat, però relativament. Malgrat tot, cal dir, però, que tampoc som els últims de la fila; hi ha gent que treballa en pitjors condicions. Però sí que és trist que en un teatre municipal com el Mercat i amb els dos suports esmentats, no es pugui treballar d'una altra manera.

PP. —És trist que en una producció d'institucions públiques es treballi així, de forma tan precària.

B.S. / T.V. —I més en un espectacle difícil com era aquest.

PP. —Sí, però això importa relativament. Al Mercat volien que estrenéssim tal dia i prou. I encara sort que van permetre, perquè la Lurdes hi va insistir, de fer quatre dies de prèvies.

X.R. —Aquesta és la política que tenen, quan surt una obra el diumenge, el dijous següent s'estrena l'altra. Això, quan és una obra que s'ha estrenat ja en algun altre lloc, té menys importància, perquè és molt més fàcil adaptar-la al nou espai. Però quan és una estrena necessàries més dies. Però vaja, aquí sembla que ens estiguem carregant el Mercat i en el fons és gràcies al Mercat que s'ha fet, ja que és qui hi ha posat més diners i qui ens ha proporcionat un espai. Perquè s'ha de dir que aquesta obra s'havia proposat a altres teatres i ningú no en va voler saber res, deien que no era el moment. Ha de quedar clar que vas ser en Joan M. Gual qui va dir endavant, feu-la.

PP. —Programar una obra així és un risc, i sembla que el públic li ha donat la raó en aquest sentit, que al Mercat han arriscat i la gent no ha vingut.

X.R. —Al Mercat, però, van quedar contents. Van apostar per l'espectacle i el resultat ha estat el que ha estat. A ells ja els està bé, s'ha fet un experiment, que en definitiva és la feina d'un teatre públic, que no és tant omplir el teatre cada dia, sinó mostrar coses que existeixen, culturalment, i que cal veure. És important, doncs, ressaltar això i dir que altres teatres van dir que no era el moment.

B.S. / T.V. —I per a aquests altres teatres, potser no ho serà mai.

PP. —Amb aquesta obra passa una cosa. A Àustria tenen un passat molt concret, a part que estan situats geogràficament en un lloc molt problemàtic, amb fortes onades migratòries de gent de l'est i de turcs, situació que els deixa en un difícil equilibri de forces. Culturalment, i en teatre queda molt clar amb autors com Turrini i Bernhard, ells mateixos són molt crítics, i fan una crítica molt càustica. Schwab també estaria dins aquesta línia. Sembla que intentin fer purgar a la

societat austríaca tots els seus mals i el seu passat. Aquí també tenim el nostre passat i tampoc tenim les mans netes, a més de pertànyer també a aquesta Europa, construïda sobre guerres i morts, i per tant l'obra ens és, d'alguna manera, propera.

X.R. —A més la societat catalana té aquesta cosa de dir que som collonuts, que som, dins la península Ibèrica, els millors. Se'ns vol fer creure, a vegades, que tenim un passat immaculat, sempre som les víctimes. Manca cert esperit de superació que sempre implica crítica. No podem tirar endavant si no hi ha autocrítica.

PP. —Cosa que els austríacs tenen.

B.S./T.V. —**Potser això explica, en part, el poc èxit de l'obra aquí a Barcelona.**

PP. —Hi ha hagut gent que s'ha molestat, amb aquesta obra, fins i tot algú que ha marxat a mitja obra. Marxaven molt respectuosament, però marxaven. Probablement no tenien ganes de sentir aquelles coses.

X.R. —A la gent jove, jo tinc amics del barri que van venir, els va agradar. Potser són gent que a nivell intel·lectual ja no es proposaven entendre el text, però aleshores, el nivell d'energia i el fet de veure el que passava els va agradar.

B.S./T.V. —**De fet és un text que moltes vegades té una estructura i una construcció que busca deliberadament fugir de la lògica i els esquemes d'una conversa o un discurs normal i entenedor.**

PP. —Sí, moltes vegades utilitzàvem frases que escapaven de tota lògica verbal, i parlàvem de la «meva nostritat», o de coses per l'estil. Però d'altra banda, també hi havia frases molt lúcides i boniques. De fet és això, l'espectador va veient imatges i energies i s'ha de deixar portar per aquest camí. La llàstima és que aquest espectacle hagi passat desapercebut, perquè això crema i resta energies, i un altre dia potser serà més difícil apuntar-s'hi, i això va en detriment del teatre.

B.S./T.V. —**I al final de tot, quina sensació us queda? Com valoreu aquest espectacle i la vostra participació?**

X.R. —Jo he quedat content de la feina, de la feina feta amb els companys. M'ha agradat molt treballar aquest text del Schwab perquè per fer-lo te n'has d'enamorar, no és simplement que t'interessi. Molt satisfet que el Mercat de les Flors el programés. Pel que fa a les crítiques trobo que van ser, en general, respectuoses, van veure que s'havia fet una cosa seriosa. Després, el tema de si els va agradar o no, ja és personal. L'única cosa negativa que destacaria és la poca assistència de públic a la sala.

B.S./T.V. —**És una obra per fer-la a Barcelona i que funcioni?**

X.R. —Sí, sí, és clar que sí.

PP. —No hi ha hagut gaire gent i això és preocupant. Això vol dir que no hi ha una inquietud gaire gran. En molts casos només hauria de ser per simple curiositat, el fet d'anar a veure un autor contemporani austríac. Després t'agradarà o no el muntatge i opinaràs el que vulguis, però el fet és anar a veure una cosa que és gairebé d'avantguarda europea. La resposta del públic no ha estat a l'alçada d'una Barcelona culturalment inquieta, amb unes necessitats per damunt del que és *Operación Triunfo*. Avui en dia, els espectacles que omplen són els més comercials.