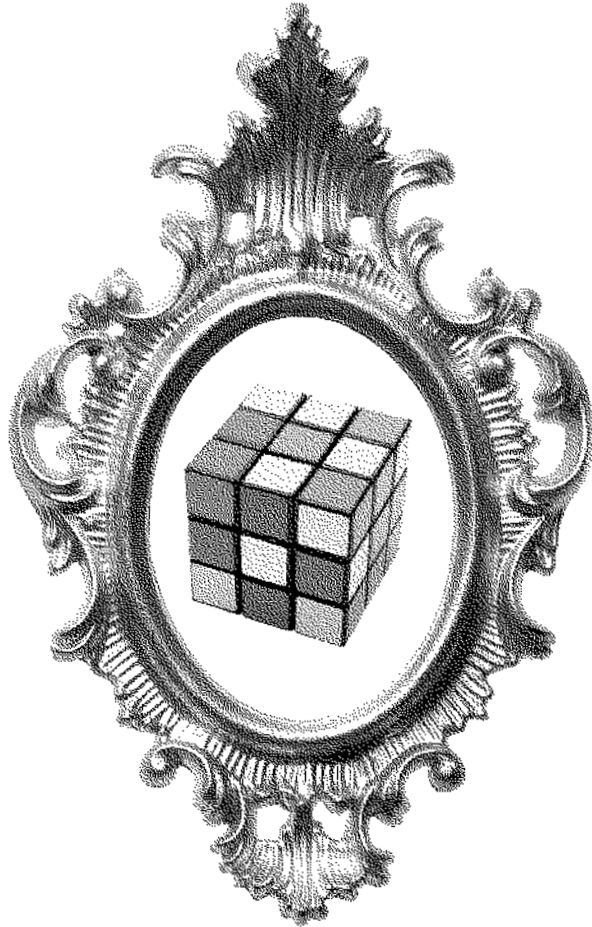


Joc de miralls, intensitat de contrastos

Francesc Foguet i Boreu



Com es pot definir l'efímer? Com poden, els professionals de l'escena, parlar del seu art més enllà de la tècnica, de l'ofici? La majoria tendeix a refugiar-se en la pràctica teatral i, sovint, es malfia de la teoria. No són tan intel·lectuals els actors o els directors d'escena com, posem per cas, els professors o els periodistes? No treballen també sobre l'immediat i l'efímer? Potser n'hi ha que els fa vergonya de reconèixer-se'n? Potser n'hi ha que no han superat encara l'estigma de l'antigor? El debat entre el pes de la tècnica i el de la teoria, entre l'artesanía i el pensament, entre la prosa i la poètica de l'ofici, continua cuejant en els cenacles de la professió teatral, especialment en els que es dediquen a la docència.

Com altres artesans de l'intel·lecte, els *artistes* (intèrprets, directors d'escena, escenògrafs, etcètera) també, ben mirat, creen patrimoni escènic i, conscientment o inconscientment, el transmeten en forma de tradició. Més ignorada que reconeguda? De ben segur. Ara bé, com que no hem volgut defugir la necessitat de posar de manifest —ni que sigui com a botó de mostra— aquest bagatge escènic, hem acarat les opinions d'un director d'escena i una actriu de la tradició catalana, Carles Capdevila i Margarida Xirgu, respectivament, amb les de dos col·legues seus en actiu, coetanis nostres: el director d'escena Rafel Duran i l'actriu Alícia Pérez. El joc de miralls projecta tant una reflexió de fons compartida com una intensitat de contrastos. Totes dues ben reveladores.

Talment com Capdevila, per una reacció similar al llegat rebut, Duran prefereix situar-se en l'òrbita dels referents internacionals per assumir-los com a propis. Però, a diferència del seu correligionari, que veia en l'anostrament de la dramaturgia estrangera una manera d'insuflar nova vida a la catalana, Duran desconfia del concepte de tradició i troba en aquells referents la font d'inspiració de la seva *praxi* escènica, del seu *estil* de direcció. Potser, malgrat tot, això és una manera de fer tradició. Al seu torn, Pérez reconeix en Xirgu la vivència *vital* del teatre, la importància de la intuïció i de la tècnica, i les dificultats de definir una feina que treballa sobre l'efímer i que mobilitza moltes energies emocionals i intel·lectuals. Els nostres *artistes*, ja se sap, mereixen, com els nostres mestres i metges, el respecte ciutadà pel servei social i cultural que fan a la república.

Tant en l'opinió de Duran com en la de Pérez no hi ha un reconeixement explícit, diàfan, radical dels referents de la tradició —i Xirgu i Capdevila en són dos de representatius—, sinó més aviat uns punts de coincidència que caracteritzen la professió i que superen les barreres del temps per fer diana en el cor d'aquestes arts decididament efímeres. Probablement, els parers de Duran i Pérez són extrapolables o, si més no, il·lustren l'opinió d'un sector força ampli dels professionals de l'escena actual respecte de la tradició. Sigui com vulgui, el quartet de veus que posem en solfa ens situa el fet teatral en aquell espai indefinit entre el concret i l'inabastable, entre la pràctica de l'ofici més vell del món i la gosadia prometeica de robar el foc dels déus.

* * *

La «mise en scène» als anys 1930

Carles Capdevila (Barcelona, 1879-1937), actor, dramaturg, director d'escena, traductor i periodista, se significà per la seva voluntat de renovar en profunditat l'escena catalana, ja fos en la seva faceta de traductor d'autors de la dramaturgia europea clàssica i contemporània (Sòfocles, W. Shakespeare, P. Marivaux, P. A. Beaumarchais, E. Verhaeren, M. Maeterlinck, G. Hauptmann, T. Bernard, G. B. Shaw) o en la de director dels teatres Novetats (1929-1932) i Romea (1934-1935). Com comentava el crític Domènec Guansé, Capdevila fou un dels homes de teatre que més consciència va tenir de la necessitat de renovar l'escena catalana amb la progressiva incorporació de la dramaturgia universal més diversa: «Va comprendre la necessitat de posar-lo en contacte amb els clàssics del món, i adaptà Sòfocles i Shakespeare. Va voler desvetllar-hi les inquietuds teatrals de la seva època i incorporà Hauptmann. Va voler guanyar el públic amb comèdies que fossin simplement divertides, i trià, entre el repertori francès, moltes de les [obres] més intel·ligents. Àdhuc volgué redimir el vodevil, de la grolleria que l'infectava, a Catalunya, i fins traduí, per a una de les escenes més sovint substituïdes, una de les picants i incisives comèdies d'Abel Hermant. Fins intentà desvetllar la curiositat del nostre públic, sempre una mica adormida, i ens importà una comèdia que havia de donar la volta al món: els *Rabots*. I quan, potser una mica desenganyat dels seus esforços, ja no traduïa sinó per a ell mateix, trià el més fort i més agut dels autors dramàtics actuals: Bernard Shaw, i ens oferí traduccions com *Santa Joana*, *El deixeble del diable*, *L'home i les armes*. Una ambició que no pogué veure realitzada per manca de mitjans editorials, d'incorporar tot Bernard Shaw a la nostra literatura, l'impulsava» (*Meridià*, núm. 4 [4-II-1938], pàg. 7). Reproduïm a continuació un article que Capdevila va publicar, en qualitat de director del Teatre Novetats, al número 3 de la revista *Imatges*, el 25 de juny de 1930. Amb plena consciència de la seva singularitat, Capdevila exposa el

procés d'escenificació d'un text, des de la lectura fins a l'assaig general, segons la pràctica habitual en els escenaris del moment.

procés d'escenificació d'un text, des de la lectura fins a l'assaig general, segons la pràctica habitual en els escenaris del moment.

Com es posa una comèdia*

Carles Capdevila

Director del Teatre Novetats

La posició dels directors

Cada país ha creat uns costums interns d'escenari i una tradició en l'estudi de les obres. La missió de dirigir i la feina d'assajar, substancialment, a tot arreu és la mateixa; la tècnica, però, varia segons el concepte de la realització escènica i segons la història local del teatre.

A determinats països, el director d'escena és un sobirà que regna en l'escenari sense cap limitació; davant d'ell tothom ha d'ajupir-se: actors, escenògrafs, tramoistes, autors i empresaris. A Catalunya la sobirania del director està sotmesa a un munt de limitacions i d'intervencions diverses. Això és un símptoma de la penúria en la nostra vida escènica en general, que no permet confiar l'èxit de tants elements coordinats a una sola mà; per això, també, la direcció escènica no constitueix una veritable professió, sinó una col·laboració més o menys intensa i extensa a una empresa.

La lectura de l'obra

La mecànica de les realitzacions escèniques a Catalunya comença amb la lectura de l'obra. Habitualment llegeix l'autor, instal·lat davant de

* Carles Capdevila, «Com es posa una comèdia», *Imatges*, núm. 3 (25-VI-1930), pàg. [14-15]. Il·lustrat amb fotografies de Cases.

la conquilla de l'apuntador. Els actors que han d'intervenir en l'obra, s'asseuen al volt de la taula amb el «caudal» i el llapis a la mà. Darrere seu, l'escenari desert, tenebrós. Mentre l'obra es llegeix, els comedians esmenen els errors de còpia que troben en els papers. Si ha llegit l'autor, en acabar l'auditori el felicita, cadascú a la seva manera, i en dispersar-se el grup es fan judicis sobre l'obra; en general els més optimistes són els que hi tenen o creuen tenir-hi un paper important. El judici de l'actor, generalment, és des[en]focat per la intervenció que l'autor li ha assignat; sempre, però, el comediant jutja l'obra vista de dalt de l'escenari i per això els seus vaticinis molt sovint no són confirmats pel públic que aprecia l'obra des de les butaques.

Assaig de taula

L'endemà de la lectura comencen els assaigs de taula. S'anomenen així perquè l'apuntador llegeix a la mateixa taula que ha servit per a la lectura. Això vol dir que l'apuntador està al mateix nivell dels comedians. El director generalment s'asseu a l'esquerra de l'apuntador acompanyat de l'autor. En aquests assaigs l'obra es posa de col·locacions, és a dir, es precisen les evolucions dels actors, les passades[,] i el traspunt va anotant per on entraran els personatges i tots els accidents escènics: si cal encendre o apagar el llum, si toquen unes campanes, si hi ha uns crits a dintre, si cal fer el gos o el gall o simular l'arribada o el pas d'un auto, etc.

En aquesta etapa dels assaigs, les cadires de boga, que sembla que neixen espontàniament a tots els escenaris catalans, serveixen per representar l'arquitectura i el mobiliari. Les portes es marquen amb dues cadires ajagudes posades en el límit ideal de l'escena, de manera que deixin un pas entremig. Allò és una porta. Les taules també es marquen amb una cadira girada amb una o més cadires al voltant que les ocupen els actors quan el director ho indica. Res més trist que un escenari en aquesta situació. Cal un esforç d'imaginació per representar-se l'escena; els comedians, però, en aquesta etapa, estan molt més

preocupats pel text del paper que no pas pel lloc, i l'hàbil supleix la imaginació. Mentrestant el director indica en quin moment, en quina rèplica precisa, les figures han de canviar de lloc, com han de formar-se els grups i com han de desfer-se i on han d'anar a parar en un moment determinat; si han de seure i quan han d'alçar-se i, com que el moviment va lligat amb la intenció i la intensitat de l'escena, en ordenar els desplaçaments indica el to i el ritme del diàleg i les pauses que, com els silencis en música, donen valor a les frases. El director, doncs, és qui crea el moviment de l'obra, la part dinàmica, el ritme i l'harmonia plàstica. El comediant en aquest aspecte és totalment passiu; no té cap iniciativa.

Assaig de «conxa»

Quan l'obra està definitivament col·locada, l'apuntador baixa a la «conxa» i s'entra a l'última etapa dels assaigs que acaben amb l'assaig general. En els nostres escenaris, aquests assaigs de «conxa» (és la frase corrent en la nostra terminologia escènica) es feien amb els mateixos elements que els de taula. Jo he modificat la tradició i faig intervenir a l'assaig els mobles que hauran de servir per a la representació. Per a poder calcular els moviments amb exactitud, marco l'àrea de l'escena amb llistons posats a terra, de manera que l'actor vegi quins seran els límits efectius del camp escènic i la forma que tindrà l'escenari. Aleshores situo els mobles, taules, armaris, cadires, seients, sofàs, etc., en el lloc precís que ocuparan a la representació. L'escenari pren un aspecte estrambòtic amb aquesta disposició, però l'actor s'habitua als accidents de l'escena, els perd la por i de vegades el contacte material amb els mobles li suggereix actituds que difícilment trobaria si no s'hi hagués familiaritzat. En aquest període[,] l'obra es va perfilant i la missió del director és posar en valor tots els matisos que naturalment surten del diàleg, corregir els moviments innecessaris o refer una col·locació plàstica, segons els elements que hauran d'intervenir en l'obra i que el traspunt anota en unes llistes que serveixen de guia a les assistències: maquinària, *atreuista*, guarda-roba i electricista.

L'assaig general

I l'obra està a punt per a l'assaig general que acostuma a resultar un desastre; ni els actors vibren ni res encaixa ni produeix cap efecte. Per això les estrenes als nostres teatres tenen un marge d'imprevist que les fa enormement emocionants. Jo no recordo haver assistit a cap assaig general que hagi satisfet a ningú; l'endemà, però, he vist declarar-se èxits sorollosos que han tornat de mort a vida a tots els que hi han intervingut.

Entre caixes

Durant els assaigs, els actors que no prenen part a l'escena seuen al fons de l'escenari, al peu del fustam dels bastidors. Les senyores fan ganxet, cusen i tenen converses excessivament animades a estones; els homes es limiten a fumar i parlar. L'aspecte d'aquests grups que s'esfumen en la penombra dona la sensació d'una laboriositat i d'un ordre profundament burgès. Quasi mai sorprendreu ningú que llegeixi; aquestes tertúlies pacífiques causaren una mena de decepció a la inversa al mestre Ruyra, l'única vegada que ha fet d'autor; ingènuament confessà que tenia idees molt equivocades respecte a la intimitat dels escenaris. Equivocades també perquè creia que tots els comedians es sabien el paper de memòria i descobrí que això no és pas una cosa fatal. Aquesta i altres anomalies tenen l'origen en una mena de relació crònica de la disciplina. En l'antic escenari del Romea, en els temps que les persones poc documentades i massa optimistes s'imaginaven que eren els de màxim esplendor de la nostra escena, aquest pòsit anàrquic consubstancial de la nostra institució originava incidents de tota mena, algun de tan divertit com el d'aquell director que en un assaig de repàs amb motiu d'un canvi de paper, per designar els actors i actrius que es creien excusats d'assistir a l'assaig, per donar idea de les persones amb les quals havia de dialogar l'actor substituït, li deia: «Entreu per la segona esquerra i trobeu les figures col·locades així...». I l'home anava semblant les fustes de les taules d'escopinades i, posant el peu a cada una, li deia: «Aquí hi ha el senyor X..., aquí la senyora Y; això és el galant jove; això el barba...».

Tradició «or not» tradició

Rafel Duran

Director escènic

Si per tradició entenem el costum que ha prevalgut de generació en generació, no crec que puguem parlar de tradició teatral. És clar que cal matisar de quina tradició teatral parlem: la de la direcció escènica.

El teatre és un art que es troba en constant renovació, la prova d'això la tenim només donant un cop d'ull a tot el segle XX i observant les diferents propostes sorgides per renovar l'art escènic. Un art que canvia al compàs rítmic de la societat i de les personalitats teatrals que juguen per trobar noves propostes i nous llenguatges amb què comunicar-nos.

El nostre país no ha tingut sort amb moltes coses i molta menys amb la cultura. Fa trenta anys que intentem normalitzar un estat democràtic, i hem hagut d'aprendre a tenir paciència. Les coses no han anat ni van tan ràpides com ens agradaria. El teatre va rompre motlles als anys seixanta i setanta. Va trencar una tradició decadent i anquilosada en el passat, i com a resultat va sorgir l'anomenat teatre independent, que aleshores s'emmirallava en diverses companyies europees. I alguns d'aquests grups del teatre independent van començar a professionalitzar-se, de manera que amb el pas del temps van anar adquirint més qualitat i un nivell tècnic superior en tots els àmbits que configuren el fet teatral.

Actualment a Catalunya, des de l'òptica de la direcció escènica, treballam amb referents europeus que han anat sorgint els últims quaranta anys: Giorgio Strehler, Ingmar Bergman, el Living Theatre, Jacques Lecoq, Peter Brook, Bob Wilson, Pina Bausch i el seu teatre-dansa, Tadeuz Kantor, Robert Lepage, Frank Castorf o Eimuntas Nekrosius. Totes aquestes personalitats treballen a partir de la seva peculiar mane-

ra de veure el teatre. Tenen el seu discurs ideològic i l'han posat en pràctica a través dels seus espectacles. Tan sols ells han fet evolucionar els seus propis sistemes i les seves propostes, i són considerats dins la història del teatre contemporani més aviat transgressors. Aquests són els nostres referents, perquè quan hem vist alguns dels seus espectacles la majoria de directors que treballam a Catalunya ens hem sentit identificats amb el tipus de teatre que hem volgut fer o ens agradaria posar en pràctica.

Alguns directors escènics catalans fins i tot han imitat gairebé al cent per cent certes propostes d'aquestes personalitats (vestuari, il·luminació, bandes sonores) i ens les han ofert com a discurs propi d'un «estil». Però, atenció, això no és seguir una suposada tradició, perquè aquestes propostes solen tenir una duració, com a molt, de només una dècada, i s'acaben diluint en la recerca d'altres models més actuals.

Algunes d'aquestes personalitats-referents han creat escola en les ciutats on resideixen i podem trobar alumnes seus que han continuat la seva metodologia de treball, però no ens atrevim a dir que han creat una tradició. Per tradició entendriem el treball que durant segles ha realitzat la companyia de la Comédie Française amb els seus clàssics, o certes companyies italianes que han tret la pols a la *Commedia dell'Arte* i n'han recuperat la tradició.

Ara bé, crec que la direcció escènica en el nostre país es treballa de dues maneres diferenciables. La primera seria la dels directors que fan una lectura personal del text que han decidit escenificar i després recorren als seus propis referents (ja siguin un o més, o bé la combinació d'alguns d'ells), que sovint tenen damunt la taula de treball; a partir d'aquí fan el seu projecte personal. La segona seria la dels directors que, abans de treballar el text per escenificar-lo, imposen al muntatge el seu suposat «estil», manllevat també dels mateixos referents. També cal dir que en el món dels creadors (tot i que avui encara són minoria a Catalunya),

els que fan un treball de creació escènica on el text no és el més important treballen també amb els seus referents dins la nostra cultura teatral d'Occident. Per tant, vist des d'aquest caire, parlar de tradició teatral en la direcció escènica és del tot impossible, tot i que treballar amb referents no vol dir de cap de les maneres que el treball no sigui digne ni que tampoc tingui qualitat. És el resultat d'uns condicionaments històrics, d'una manca de política cultural i econòmica que afavoreixi el fet que algun dia puguem arribar també a ser els capdavanters.

De fet, cal no oblidar certa paradoxa, i és que el teatre que fem a Catalunya és, al mateix temps, un referent que tenen en compte la gent de teatre de la resta de l'Estat espanyol.

els que fan un treball de creació escènica on el text no és el més important treballen també amb els seus referents dins la nostra cultura teatral d'Occident. Per tant, vist des d'aquest caire, parlar de tradició teatral en la direcció escènica és del tot impossible, tot i que treballar amb referents no vol dir de cap de les maneres que el treball no sigui digne ni que tampoc tingui qualitat. És el resultat d'uns condicionaments històrics, d'una manca de política cultural i econòmica que afavoreixi el fet que algun dia puguem arribar també a ser els capdavanters.

De fet, cal no oblidar certa paradoxa, i és que el teatre que fem a Catalunya és, al mateix temps, un referent que tenen en compte la gent de teatre de la resta de l'Estat espanyol.

Com estudiava la jove actriu Margarida Xirgu

A 18 anys, Margarida Xirgu (1888-1969) va debutar com a actriu professional al Teatre Romea de Barcelona interpretant el paper de Blanca a *Mar i cel*, d'Àngel Guimerà. Amb la companyia del Romea, la jove actriu va perfeccionar el seu art amb obres d'Adrià Gual (*Els pobres menestrals*), Santiago Rusiñol (*La mare*), Ignasi Iglésias (*La barca nova*) o Giuseppe Giacosa (*Tristos amors*), entre d'altres. Paral·lelament, també va participar en les sessions del Teatre Íntim que Adrià Gual organitzà al Romea durant els anys 1907 i 1908. Xirgu va protagonitzar-hi, per exemple, *La llàntia de l'odi*, de Gabriele D'Annunzio, o *La campana submergida*, de Gerhart Hauptmann. Així i tot, decidida a convertir-se en una actriu d'èxit, Xirgu signà un contracte, la temporada 1908-1909, per a la companyia del Teatre Principal, dirigida per Enric Giménez, amb la qual va estrenar *Joventut de príncep*, de Wilhelm Meyer Forster; *El pobre Enric*, de Hauptmann, o *Salomé*, d'Oscar Wilde.

Quan el periodista Puck, pseudònim de l'escriptor Vicenç Caldés Arús (el pare de Pere Calders), li féu una entrevista per a la sèrie «Com estudien els actors catalans» de la revista *Teatràlia*, Xirgu tenia 21 anys i es trobava en el moment més dolç de la seva fulgurant entrada de cavall sicilià, com a actriu revelació, a l'escena catalana. L'entrevista que publiquem —amb ortografia i sintaxi actualitzades— mostra una jove Xirgu fermament disposada a continuar, d'una banda, explorant la dramaturgia estrangera, en especial el filó més poètic, i, de l'altra, treballant amb rigor i un sentit transcendent del fet teatral per dominar a la perfecció els papers que interpretava.

Margarida Xirgu*

Vicenç Caldés Arús

—Oh! No en podrà fer un article, no, de la meua manera d'estudiar!...
—Això em digué, al veure'm, la incomparable Margarida Xirgu, tota escaient amb una folgada bata de seda blanca, amb què el seu gest desimbolt, precis, dintre una vivesa extraordinària de moviments, ritmava les seves paraules, que es desgranaven en una riquesa d'inflexions, de sons, d'harmonies, de matisos i d'encerts, que corprengueren Puck deixant-lo gairebé sense esma de parlar en l'encís d'aquella divina gràcia...

—Oh! No en podrà fer un article, no, de la meua manera d'estudiar!...
—Això em digué l'altra nit la incomparable Margarida Xirgu, i ara que estic posat a crear el fruit d'aquella conversa inoblidable, comprenc

*Puck [Vicenç Caldés Arús], «Com estudien els actors catalans. Margarida Xirgu», *Teatràlia*, any III, núm. 66 (9-IV-1910), pàg. 368-370.

quanta raó tenia la gentil amiga... Perquè no un article, ni dos, ni quatre, ni cap cantarien l'excelsa ingenuïtat de *com estudia* la Margarida Xirgu, car en un poema, un temperament de poeta hi faria reviure, amb tota l'esplèndida grandesa del seu geni innat, l'ànima infantil de la infantil artista que sap desplegar-se en una complexitat de passions, de sentiments, d'emocions, d'idealitats; que sap cavalcar les flonges voluptuositats d'un núvol emporprat pels focs del capvespre i des d'allí, en una intensa ubriaguesa d'ensomni, divinitzar l'harmonia d'uns versos subtils; el mateix que dintre la realitat, dona de carn i sang, sap fer córrer la sang ardent per les seves venes i palpar la seva carn blanca i pura revoltant-se en la tempesta de totes les passions humanes...

Quan en Maragall en parli, de la Margarida Xirgu, dirà que és una poeta del Teatre. Ella ni ho sap[,] com estudia; viu intensament aquesta vida plena, exuberant, del Teatre, i el Teatre és el seu somni, la seva il·lusió, la seva fe, tot el seu viure inquiet, exaltat, bellament exaltat d'una exaltació intensa que traspua en tots els seus actes. Ella ni ho sap[,] com estudia[,] i vulguin els déus que mai ho sàpiga, que mentre ho ignori i es cregui que *no se'n pot fer un article, de la seva manera d'estudiar*, serà l'artista desitjada, la que volem, la que ha de ser per ésser artista, exempta de la prosa de l'estudi vulgar d'aprendre un cabal i dir-lo, talment com s'aprèn i s'exerceix un altre ofici qualsevol...

Ella ni ho sap[,] com estudia, perquè estudia sempre, perquè totes les coses que veu i que toca sap apropiat-se-les justament per humanitzar-les de nou quan l'ocasió ho demani, perquè quan llegeix *veu* com se mouen les figures, *sent* com senten, *parla* com parlen; perquè quan pensa quelcom, sigui el que sigui, sent l'esperó d'una innocent coquetria que la porta a espitllar i davant del mirall *compondre* l'expressió que bull en la imaginació seva; perquè, quan sola, recollida amb el personatge que ha de fer viure a les taules, tota ella vibra d'aquella suprema exaltació que suara esmentava, i gesticula, i arruga les celles, i modula els sons de cada expressió, de cada frase, talment com si ja

visqués en ella, davant les multituds que han d'emocionar-s'hi, i perquè, quan li llegeixen una nova obra, se sent inundada d'una suprema alegria pensant que allí potser hi trobarà motius de desenrotllar les seves aptituds en nous aspectes que no han pogut revelar-se encara...

—La llum natural —me deia amb el seu somriure ple i amable —me predisposa en contra de l'estudi. Amb claror de dia no li sabia aprendre una ratlla.

—Així li ha de ser força més cansada la seva tasca?

—És clar. Quan tinc un personatge ficat al cervell, no sé deixar-lo i em trobo a voltes que, després de treballar tarda i nit, la mama encara ha de renyar-me perquè no em sabia adormir si no l'hagués dit tres, o quatre, o cinc vegades, de l'especial manera que li he dit que ho feia, en veu alta, però això sí, ben sola, ben sola, perquè si sabia que algú m'escoltava, m'encongiria tota... i no podria estudiar, ja ho veu...!

—Digui, doncs, que vostè als assajos s'hi deu trobar encongida també?

—Ai, sí, sobretot en els primers; mentre no sé el paper, ratlla per ratlla; perquè em trobaria perduda, atorollada, sortir un dia sense saber el paper... El bronziment de l'apuntador em desorienta. Ara, quan l'obra en assaig avança i una s'hi troba més segura, ja començo a insinuar el que faré el dia de l'estrena, que és el que he fet a casa, però mai no ho puc fer de la mateixa manera i, sobretot, la presència d'un autor em desconcerta de tal forma que em voldria fondre... Jo crec en la inspiració, comprèn? Moltes de les coses que jo faig al teatre són degudes a la inspiració, i cregui que procuro recordar-los, molts detalls que en la primera representació d'una obra, il·luminada per aquesta veu divina de la inspiració, inconscientment, sense previ estudi, fan que matisi una situació, una paraula, un gest... perquè en representacions successives sigui el meu treball igual que en la primera.

—Autors predilectes i papers difícils o fàcils és una cosa extraordinària de respondre... —va replicar a una vaga pregunta meva—. Jo em dec al teatre estranger, ell m'ha fet, m'ha donat ocasió de presentar-me amb una varietat d'aspectes, entre els quals he trobat coses ben senzi-

lles i altres de les quals no estic prou satisfeta encara. Els meus primers llorers els dec a Hauptmann... El teatre de Hauptmann per a mi és una joguina, una cosa fàcil, senzilla, que llisca per si sola... No pot imaginar-se la il·lusió que em fa veure'm vestida de fada, de deessa; l'irreal, l'extraordinari, tot el que és ensomni, visió, poesia, m'atrau irresistiblement i ho faig sense el més lleu esforç... En canvi, si sabés els neguits que em costa *Salomé!*... I per més que en diguin no n'estic prou satisfeta encara, encara a voltes m'hi trobo violenta... Però ja el faré, tard o d'hora el faré!...¹

En la força de les seves paraules, en l'entusiasme del que diu, la Margarida Xirgu és sempre l'artista que sent i s'emociona, la que us parla no us diria d'altra cosa que de teatres i d'obres, en tot fa coincidir les seves aficions; ja de petita, les amigues li deien: «Posa una cara taciturna, d'abandó, de descoratge». I les línies del seu rostre, que és un poema d'expressions, es contreien de la faisó justa que les amigues li demanaven... «Posa una cara d'enamorada, o de contenta, o d'esgarri-fança!» I entre les amigues tenia aquesta divina admiració pel seu rostre gràcil i fresc, dúctil a totes les expressions de la follia humana.

Passava el temps. Entre escena i escena de *Coralina y C.^a*, la Xirgu tenia l'exquisida finesa d'atendre Puck. Recercava, trasbalsant la seva imaginació viva i ardent, per fer-li menys dura la tasca de compondre un article amb tant *poca cosa* com li havia dit, i que ja se'n podria escriure un *llibre en llaor dels entusiasmes i els mèrits d'una artista dels nostres temps*.

Un artista de Teatre sense nervis, he arribat a creure que era una cosa impossible. I la Xirgu la té, aquesta primera qualitat.

En dies d'estrena sofreix tant com el mateix autor. Plora, es rebel·la, s'exalta... i se surt amb la seva... La Xirgu triomfa sempre... La Xirgu és de les poques actrius que, essent una veritable artista, no pot fracassar.

Somric ara de pensar el somriure de la divina amiga al desplegar avui febrosa i inquieta, les planes verges de *Teatràlia* i trobar-se amb el que ella imaginava que no podria ésser un article, s'excedeix ja del regular en aquestes planes... I tantes coses com he callat encara, quantes coses que em plauria dir, però no són relatives a la faisó encisadora de *com estudia la Margarida Xirgu*, per més que, com l'amistat amb en Salvador Vilaregut, i altres digressions sobre Teatre, mereixin tots els entusiasmes de Puck.

¹ Margarida Xirgu va estrenar *Salomé*, d'Oscar Wilde, al Teatre Principal de Barcelona, el 5 de febrer de 1910. Amb motiu d'aquesta estrena, que fou tot un escàndol a l'època, Josep Maria López-Picó dedicà un poema a la jove actriu que fou publicat, poc després, en les planes de la revista *Teatràlia*. Feia així (n'actualitzem l'ortografia): «La tarda sembla encesa de la rojor d'un crim; / les hores, com bacants eixides de l'abim, / damunt del món galopen i dansen follament. / La terra és tota lassa d'un llarg estremiment. // Les coses se contrauen en contorsions d'esglai; / un riu d'or fos, diries, que corre per l'espai... / Sinistrament el sol en l'horitzó fulgura / com una gran faç tràgica tota sagnant i dura. // Immòbil, Salomé, en l'atri del palau / l'esguarda i sent en ella un fort desig que esclata. / Son cos se n'és omplert i satisfer-lo vol; // per 'xò amb veu d'ubriaga, demana al seu esclau / que així com dugué un jorn en la règia safata / la testa del Baptista, li dugui avui el Sol.» [J. M. López-Picó, «Salomé», *Teatràlia*, any III, núm. 68 (23-IV-1910), pàg. 394.]

Sistematitzar la intuïció

Alicia Pérez

Actriu

Per a mi el teatre entès romànticament és un motor i una manera d'entendre la vida. Per tant, en teoria, hauria de ser un reflex de l'ésser humà i de la seva condició, i del que ens toca viure, i sobretot ha de ser un estímul emocional o intel·lectual, o totes dues coses, si pot ser. Avui dia, dedicar-se al teatre no és només un plaer sinó un privilegi i una responsabilitat social, que cadascú ha de decidir fins on vol, pot o sap assumir.

Una proposta nova d'espectacle sol provocar en mi un univers d'estímul. Quan l'espectacle és de creació, estàs més a la corda fluixa, perduda fins i tot, i has de posar totes les parts del teu instrument a la seva disposició. Quan el que reps és un text, tens una carta de navegació, una història, uns fets, una opinió. Aleshores cal explicar-los, qüestionar-los o contradir-los.

Com estudio? Quan el procés de memorització forma part del procés de construcció i creació de l'espectacle, memoritzes d'una forma menys conscient i premeditada durant els assajos. Habitualment, però, cal que el primer dia d'assaig arribis amb el text sabut. Estudio en veu alta, a soles, llegint, rellegint i repetint. Tinc facilitat per memoritzar i, si estic sota pressió, encara més. A diferència d'altra gent, el procés de memorització, a mi, m'agrada, ja que és l'únic espai de temps en què encara tens, amb el text i amb el personatge, una relació lliure, directa, íntima i en què (sense cap límit) el teu imaginari va construint els vincles de relació entre actriu i personatge. Aleshores passa que aquest personatge va agafant una forma i personalitat que després hauràs de reajustar, variar, matisar o en alguns casos fins i tot oblidar totalment, ja que caldrà veure quina és l'opció de narració de l'espectacle.

Stanislavski, «el abuelito Stanislavski», com diu Txiki Berraondo, ens ha anat molt bé, va ser clau en el seu temps, però ara ens queda una mica lluny. Han canviat els temps i s'han d'actualitzar els seus discursos. Crec que, de fet, el meu «gran mestre» ha estat i segueix sent la intuïció. I el meu segon gran mestre, per dir-ho d'alguna manera, ha estat Xavier Albertí, que em va ensenyar a sistematitzar i a entendre els mecanismes dramàtics, més enllà de la intuïció.

He treballat autors i autores contemporanis, alguns dels quals et conviden com a actriu a buscar la puresa de l'emoció, el matís, la contenció, l'economia, el minimalisme (explicar el màxim amb el mínim), i en els quals l'artifici no té cabuda. He treballat clàssics com Shakespeare, entre d'altres, en què com a actriu tens, a més a més, l'handicap que cada una de les rèpliques són imatges, i aquestes imatges són poesia, i has de ser prou hàbil i humil per viure-les i fer que visquin. En tot cas, de tant en tant (i aquí estic del tot d'acord amb les paraules de Margarida Xirgu) és meravellós vestir-se de fada, de princesa, de monjo medieval...en la tradició més carnavalesca del teatre.

«Només hi ha autèntica originalitat en el si d'una tradició. El que no és tradició és plagi.»

Eugeni d'Ors

