

Trenta anys de relació fructífera.

Beckett - dramaturg: el ressorgiment

Des que Joan Oliver va traduir *En attendant Godot*, a finals dels anys 50, la presència de les obres de Beckett als escenaris del nostre país va ser creixent i culminà en el *boom* dels anys 70.

Beckett no ha mort, sortosament, com un perfecte desconegut a Catalunya. Dissortadament, però, fins fa molt poc de temps no ha tingut l'atenció, el respecte i el suport que es mereixia. Si relativament a prop de la data d'estrena a França —pensem que eren *temps difícils*—, Joan Oliver tradueix *En attendant Godot* (finals dels cinquanta), cosa que podia fer pensar en un seguiment de la seva producció posterior al nostre país, no és fins a començaments dels vuitanta que Beckett acaba introduint-se definitivament en els circuits del teatre professional català. Algunes posades en escena aïllades en Aules de Teatre Universitàries i altres circuits experimentals i marginals i un parell o tres d'espectacles creats per la Gàbia de Vic (autèntics impulsors i introductors de Beckett juntament amb El Teatro Fronterizo) no basten per a poder afirmar, abans dels anys vuitanta, que la seva presència als nostres escenaris tingué la regularitat desitjada.

Bàsicament, cal buscar-ne la culpa en la manca de traduccions catalanes de la major part de les seves obres i, sobretot, en la idea prefixada i gairebé tòpica que molts actors i directors tenien sobre el seu teatre. L'*absurda* etiqueta de «teatre de l'absurd» que Beckett arrossegava des de la primera obra desperta una mena de desconfiança i, a la vegada, serveix de còmode calaix de sastre de propostes tan subtils i arriscades, noves i qüestionadores (*incòmodes*, doncs, per a una immensa majoria) com les beckettianes.

Si a tot això, hi afegim el *boom* que Bertolt Brecht tingué en el nostre país durant els anys setanta (sabem que opinava més o menys obertament sobre l'obra de Beckett dient que representava una involució per al teatre occiden-



Samuel Beckett, 1973.

tal), haurem d'admetre que entre recels i falses aproximacions (algú —militant o no— l'acusava de tremebund apocalíptic, encarnació fatal del pessimisme i del nihilisme, quan no d'individualista mancat de sensibilitat i de compromís polític i social, entre d'altres bestieses), entre ignoràncies volgudes i malaurades ignoràncies no volgudes i rebuigs més o menys encoberts, el teatre de Samuel Beckett va ser malentès i silencià a Catalunya durant uns vint anys.

Però durant els anys vuitanta, algunes posades en escena de directors catalans comencen a despertar l'interès d'un ampli sector del públic. Alguna cosa semblava haver canviat. Espectacles com *Tot esperant Godot* de la Gàbia amb direcció de Jordi Mesalles, *Oh, els bons dies*, amb Rosa Novell i direcció de José Sanchis Sinisterra, i *Primer Amor* amb Luis Miguel Climent i El Teatro Fronterizo, no només omplen de gom a gom les sales on es presenten a Barcelona, sinó que a més a més realitzen gires per Catalunya, València i altres comunitats de l'Estat. Tot un fenomen. La causa d'aquesta bona recepció cal trobar-la en la sobtada i benvinguda «transparentització» de l'obra del dramaturg irlandès.

Circula ja per França i Anglaterra (de fet, des de feia uns quants anys) una mena de «moda o ressorgiment-Beckett» que destrossa el mite de la inaccessibilitat de la seva obra. El mateix autor, descontent amb gran part dels muntatges que els directors europeus i americans realitzen amb les seves obres, es posa a dirigir-les a mitjans i finals dels setanta a França, Alemanya i Anglaterra. De cop i volta, ell mateix descobreix la seva cara oculta: els seus textos contenen una forta càrrega d'humor (no exempta d'innombrables connotacions sexuals que ratllen la sana grolleria d'un Rabe-

lais) que connecta profundament amb els espectadors del seu temps (i, segons el que molts de nosaltres creiem, de tots els temps!). No es tracta, doncs, de posar Beckett en escena per enfosquir-lo amb recargolaments metafísics, explicacions innecessàries, masturbacions mentals i altres obscurantismes per l'estil. La seva obra dramàtica, creada únicament *en funció* de l'escenari, *funciona* adequadament quan s'obté i s'aconsegueix el ritme i la precisió necessàries i quan ve servida de la mà d'autors de la talla de Billie Whitelaw, David Warrilow, Pierre Chabert, Madeleine Renaud i els actors-directors Jean-Louis Barrault i Roger Blin.

A les representacions del *Godot* de la Gàbia-Mesalles, del *Primer amor* de Climent-Fronterizo i dels *Bons dies* de Novell-Sanchis, s'aconsegueix, segurament per primera vegada als escenaris barcelonins, que els espectadors no només no s'adormin o s'incomodin, sinó que somriuguin i fins i tot riguin ober-

tament sense tabús, que s'emocionin profundament amb aquests textos reconeixibles i entenedors i amb unes interpretacions matisades, quotidianes i precises, que es poden comptar entre les millors que ens ha ofert el teatre català dels vuitanta. Per primera vegada s'entdevina el modest triomf de l'autor més modest, reduccionista (formalment, és clar), profund i innovador que hagi pogut donar el teatre del segle XX.

Però no tot s'acaba aquí. Actualment, a part d'un nou muntatge de la Gàbia amb direcció de Mesalles (*Fi de partida*, amb traducció de Joan Cavallé), un grup de professionals més o menys vinculats a El Teatro Fronterizo (que, a més a més de muntar *Mercier et Camier* en una adaptació de Pierre Chabert, ja havia organitzat una Marató-Beckett conjuntament amb la Gàbia i l'Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona i havia participat al «Festival Beckett» de Madrid l'any 1985), acaba d'obrir un nou espai

a Barcelona: la *Sala Beckett*, amb l'ajut de les principals institucions, que a més d'aglutinar materials, propostes, escenificacions i altres manifestacions a l'entorn de la figura del dramaturg irlandès (entre les quals destaca l'edició de l'obra teatral i radiofònica completa en català, en col·laboració amb l'Institut del Teatre de Barcelona), es proposa d'impulsar fermament la investigació i l'experimentació teatrals en un moment en què ja semblava oblidada aquesta qüestió bàsica i fonamental per enriquir la dramaturgia contemporània. El projecte s'havia creat fa ja uns tres anys i s'ha fet realitat gràcies a la iniciativa de Luis Miguel Climent, Pilar Molina i José Sanchis, i a l'autorització expressa del mateix Samuel Beckett: «J'accepte avec plaisir que votre *Sala* porte mon nom». Aquestes paraules, escrites amb mà tremolosa i traç profund, podem llegir-les en una fotocòpia ampliada penjada a una de les parets del vestíbul d'aquest local esperançador. *Sergi Belbel*

La penúria i la plètora

L'autor d'aquest article considera que en l'obra de Beckett les nocions tradicionals que conformen l'obra teatral són sotmeses a processos de canvi radicals.

Si Godot haguera arribat, si haguera vingut, tot i amb retard, a la seua imprecisa cita amb Vladimir i Estragó, el teatre contemporani no seria el que és. L'obra de Beckett irromp en la dramaturgia occidental inscrivint en ella, com a postulat bàsic, una escandalosa absència, una substracció, un buit.

Però és un buit dotat d'una doble i aparentment contradictòria virtut: per una part, és un buit creixent, progressiu, com una metàstasi del buit; per l'altra, és un buit generador, productiu, una cosa així com un buit plètòric.

Dic creixent i progressiu

perquè, a partir de *Tot esperant Godot* (1948), la trajectòria dramaturgica de Beckett mamprendrà una implacable labor de sapa que tendirà a buidar l'escena contemporània dels components fonamentals de la teatralitat, despullant-la de quasi tot allò que, durant segles, ha estat considerat essència i substància de l'art dramàtic. Nocions com el tema, l'argument o faula, l'acció, el conflicte, els personatges, els diàlegs, l'estil, com també l'especialitat, la temporalitat, la sensorialitat i la pluralitat semiòtica (o «polifonia informacional», en expressió de Barthes), que han sustentat els diversos avatars de la teo-

ria i la pràctica escèniques, es veuen sotmesos en la seua obra a un radical procés de substracció, de reducció, de minimització.

Dic també generador i productiu perquè, així com la incompareixença de Godot permet que l'*espera* i els seus ritus estèrils adquireixen en escena una presència, una densitat, una materialitat quasi insofribles, de la mateixa manera les sotraccions successives que marquen la resta del teatre de Beckett l'omplen de noves substàncies, de noves dimensions, d'una insòlita plenitud que era absent de la dramaturgia occidental.

Passa el mateix, natural-

ment, en la seua producció novel·lística, ja que els citats processos es desencadenen a partir d'una opció extrema, d'una via ascètica que compromet la totalitat de la pràctica creativa; Beckett assumeix —i en això funda la seua especificitat autoral— la tasca de qüestionar la nostra tradició literària mitjançant el que ell mateix denomina una «escriptura de la penúria».

Una escriptura capaç d'expressar el *gâchis*, és a dir, la confusió, el desordre, l'*emboïc*, aquest caos degradat que sembla ja, irreversiblement, el signe del nostre temps:

«Hem arribat a una èpo-