
RAMON X. ROSSELLÓ

**ELS CREADORS DE FICCIONS
DAMUNT L'ESCENA:
DEL TEATRE AUTOBIOGRÀFIC
A L'AUTOBIOGRAFIA ESCÈNICA***

1. AL VOLTANT DE «REALITAT I FICCIÓ» I DELS PACTES DE LECTURA

Atenent a la consideració del teatre com un discurs de ficció, en diverses ocasions ens hem acostat al teatre català contemporani interessats per la relació entre allò que sovint és denominat «realitat i ficció». En utilitzar aquesta expressió, habitualment s'està parlant de la incorporació, dins un mateix text, de nivells o plans fictionals de naturalesa diferent. Aquest plantejament, a l'hora d'abordar la ficció d'una obra, té com a conseqüència, podríem dir-ne, una major complexitat d'aquesta, amb el recurs, fins i tot, a interrelacions o a ruptures de nivells fictionals, en principi, distints i separats.¹

Tradicionalment, aquesta estratègia ha anat referida al clàssic «teatre dins el teatre», és a dir, a l'opció de situar, per exemple, una representació teatral dins la ficció primera.² Així mateix, podem veure aquest recurs a partir de la connexió entre

(*) El present article s'inscriu dins el projecte d'investigació que el Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València ha dut a terme al voltant de la ironia, el pastitx i la paròdia. Els investigadors interessats poden consultar el banc de dades bibliogràfiques sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana del segle xx en l'adreça següent: <www.uv.es/ironialitcat>.

1. Aquestes opcions fictionals poden donar-se, a més, amb una construcció mitjançant nivells narratius, és a dir, de relat dins de relat; així mateix, es pot recórrer a la concepció d'una obra amb diverses històries més o menys connectades o vinculades entre si i que compartiran (o no) un mateix món ficcional (Rosselló 2011a: 44-57).

2. Aquest recurs pot anar des del més habitual, amb la presentació d'una història dins la qual té lloc una escenificació (o assaig) teatral, com a part de les accions, a altres en què la construcció parteix de la consideració d'actors reals (primer nivell ficcional) i dels diferents personatges que aquests representen (segon nivell

mons (o universos) de ficció amb estatus diferents (com ara un món realista i un món meravellós), entre focalitzacions que s'alternen (amb el contrast entre focalització interna i externa, és a dir, el joc entre espai mental, allò pensat o desitjat, i espai físic, allò que ocorre de debò)³ o entre «realitat i creació», com ocorre en aquelles obres en què trobem seqüències que responen a la reproducció de creacions literàries (un «text dins el text»)⁴.

Es tracta d'un assumpte ben engrescador que, en el teatre actual, agafa un protagonisme més que evident. Ja que, a més dels jocs amb nivells diferents de ficció, les fronteres, sempre poroses, entre creador real (l'autor històric o empíric) i obra de ficció s'esborren en graus i mitjançant estratègies diferents, o siga, allò que vertaderament seria un joc entre «realitat i ficció». Aquestes qüestions, sens dubte, posen de relleu la dimensió metaficcional d'una part considerable de la creació dramàtica actual, en què es tematitza la dificultat de delimitar realitats i ficcions, la tensió que hi pot donar-se en la relació entre aquests dos conceptes i el posicionament del creador i/o del receptor davant l'acte (o procés) de producció i de recepció.⁵

Aquest tipus de plantejament ens ha portat, en alguns casos, a treballar sobre els límits de la consideració de determinades propostes teatrals com a obres típicament de ficció, ja que s'acostarien, més aviat, a altres formes discursives caracteritzades per una presència, o reflex directe, de la *realitat* del creador en el jo literari, com ara en la poesia o l'assaig, o per la presència d'una realitat documentada (o del mateix document) en l'objecte artístic i en els processos de creació i de recepció. Aquestes vies de

ficcional), com ocorre en *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (estrenada el 1970), de Capmany-Romeu (Rosselló 2000); o, també, quan es ficcionalitza la situació (o comunicació) teatral en si mateix, com fa Espriu en *Primera història d'Esther* (1948), en què la ficció esdevé una representació de titelles a Sinera, tot incloent-hi el públic assistent, o, encara més, en *Una altra Fedra, si us plau* (1977), on tenim la interrelació de totes dues opcions esmentades (Rosselló 2008).

3. En aquesta línia es troba *Mandíbula afilada* (estrenada el 1997), de Carles Alberola, una obra amb dues parts en què l'autor contrasta la realitat desitjada pel personatge protagonista (primera part) amb allò que realment passa (segona part).

4. Podem recordar la peça *Marc i Jofre, o els alquimistes de la fortuna*, acabada d'escriure el 1968, per J. M. Benet i Jornet, en què el text dins el text responia a la lectura que d'una novel·la feia un personatge del primer nivell.

5. Una altra via de la metaficcionalitat, que ací no plantejarem, són els recursos de transformació, imitació o relectura de ficcions anteriors, la qual cosa en situa concretament en el camp de la paròdia o del pastitx (la ironia hipertextual). Per a aprofundir en el concepte de metaficcionalitat i els diferents recursos implicats, podeu veure Simbor (2011).

construcció teatral, pensant en termes ficcionals, es tradueixen en un replantejament de la vinculació entre personatge de ficció i la figura del creador, en què història ficcional i vida real s'entrellacen, més enllà de la possible i tradicional relació *subjacent* entre obra i autor (a partir dels conceptes de perspectiva i d'ideologia).⁶

En aquest article voldríem centrar-nos en modalitats de construcció de la ficció que tenen com a base una relació explícita, amb major o menor grau, entre el creador i la ficció presentada, on aquesta restaria vinculada directament al seu creador, una condició que no només és intuïda (o deduïble en termes de perspectiva global o d'un personatge secundari), sinó que es fa present en el procés de recepció a través de diferents mecanismes textuais, especialment a partir de paratextos. Una relació que, de la mà de l'ambigüïtat, permet activar pactes de lectura entre obra i receptor de tarannà diferent, segons que aquest accepti la «veritat» de tot plegat, se situe en el terreny de les ficcions o no sàpia ben bé decidir-se.⁷

Aquest apartat concret de la metaficcionalitat va ser, inicialment, abordat en Rosselló (2011b), un treball en què ens centràvem en una obra de creació col·lectiva, *Memòria general d'activitats* (1976), del grup valencià El Rogle, amb la voluntat de revisar els límits entre ficció escènica i creadors de l'espectacle, a partir de la consideració dels conceptes d'autoficció i de metateatralitat.⁸ En aquest cas ens aproximarem a mostres posteriors d'obres en què aquesta mateixa qüestió és present, tot i que usant recursos diversos. Ara bé, la dimensió metateatral del discurs plantejat en aquestes no

6. En les obres teatrals podem analitzar la perspectiva, en termes de Pavis (1998: 341), central (o global), és a dir, aquella desitjada o suggerida per l'autor, a més de la perspectiva concreta dels diferents personatges. Al llarg de la història del teatre aquesta perspectiva autorial s'ha fet present a través de figures de mediació entre la ficció i el públic, com ara el cor, el pròleg i l'epíleg, personatges com el boig o el pallaso, el confident, el *raisonneur* o el narrador del teatre èpic.

7. El nostre punt de partida sobre el pacte de lectura són les aportacions de Lejeune (1994 [1975]). Aquest va establir, primerament, una distinció entre el pacte novel·lesc (lligat a la idea més general de pacte ficcional) i el pacte autobiogràfic (lligat a la idea més àmplia de pacte referencial). En una revisió posterior del seu treball inicial, Lejeune incorpora la consideració d'una opció marcada per l'ambigüïtat (1994 [1986]: 135), la qual ens remet a la denominada autoficció, com un espai *confús* entre la novel·la autobiogràfica i l'autobiografia. Sobre aquest pacte ambigu, aplicat a la novel·la, podeu veure Alberca (2007) i, aplicat a la prosa, López-Pampló (2011).

8. En Rosselló (2011b: 130, n. 2) fixàvem una distinció entre metaficcionalitat i metateatralitat, amb la voluntat de reservar l'etiqueta metateatral per referir-nos «a aquelles obres que centren la seua temàtica en el mateix teatre (o en alguns dels seus elements), independentment dels seus plantejaments ficcionals (tipus de món, nivells narratius i ficcionals...) i construccionals (tractament de la línia temporal, seqüenciació, punt de vista...) amb què són abordades». Amb això volíem recordar que en una obra pot tractar-se una temàtica metateatral sense recórrer a la metaficció.

és ara el nostre punt principal d'atenció sinó, més aviat, els mecanismes (o processos) de construcció de personatges protagonistes (i, per extensió, del marc ficcional) en relació amb el seu creador i amb la possible recepció que se'n pot fer. En aquest sentit, ens situarem en el terreny que va des del teatre autobiogràfic a l'autobiografia escènica.

Emprem aquestes etiquetes tot adaptant-les de la proposta de Lejeune (1994 [1975]), el qual distingia la novel·la autobiogràfica de l'autobiografia, atenent a la identitat (o no) de l'autor, el narrador i el personatge protagonista. En el cas del text dramàtic, el pacte autobiogràfic es donaria, inicialment, quan coincideix la identitat de l'autor i la del personatge protagonista; si ho pensem en termes escènics, aquesta identitat s'ampliaria a la de l'intèrpret. Entenem, en contraposició, que en el teatre autobiogràfic hi ha present un plantejament autoreferencial en la concreció de la ficció (coordenades espaciotemporals, accions i personatges), encara que no hi trobem una identitat nominal entre personatge i el «model» extratextual,⁹ com sí que ha d'ocórrer en el teatre autoficcional i en l'autobiografia escènica.¹⁰ Per fer aquest recorregut hem triat tres obres peculiars d'autoria diferent, editades i estrenades, pertanyents a cada una de les tres darreres dècades: *Indian summer* (1987), de Rodolf Sirera, *Curriculum* (1994), de Pasqual Alapont i Carles Alberola, i *Com a pedres* (2006), de la companyia El Pont Flotant.¹¹

2. INDIAN SUMMER, DE RODOLF SIRERA

A l'activitat teatral de Rodolf Sirera (València, 1948) ens hem aproximat darrement, sobretot a aquella desenvolupada des de finals dels anys seixanta i al llarg de la dècada dels setanta. D'una primera etapa de Sirera (1968-1976), ens interessa ara

9. Com recorda Alberca (2007: 99), en el concepte tradicional, en el seu cas, de novel·la autobiogràfica s'exigiria el coneixement de la biografia (o de determinades dades) de l'autor a fi de determinar l'autobiografisme o no del relat.

10. En parlar d'autoficció teatral no s'està dient que la ficció, (re)presentada a través d'un personatge denominat amb el mateix nom que el de l'autor, responga exactament a la biografia d'aquest. Més aviat, s'hi planteja un pacte de lectura marcat per l'ambigüitat, atés que se situa en un terreny indefinit entre els pactes ficcional i autobiogràfic.

11. Volem fer constar que aquestes tres obres, malgrat el seu interès, només seran analitzades en relació amb allò que es vincula al nostre objecte d'estudi i no en un sentit global. Així mateix, traslladem el nostre agraïment als autors per la seua ajuda en la preparació d'aquest article.

recordar algunes obres on l'element biogràfic esdevé essencial en la seua configuració. Ens estem referint a *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), peça escrita amb el seu germà Josep Lluís Sirera (València, 1954) i *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), a més de la citada anteriorment *Memòria general d'activitats*, a càrrec del grup en què Sirera desenvolupà la seua activitat escènica des de 1972 fins al 1976. Allò que ens porta a les dues primeres peces és un plantejament ficcional comú centrat en la construcció d'una biografia d'un personatge valencià inventat, tot i que versemblant. I això es feia, en gran part, a partir de l'escriptura (imitació) de documents, en el primer cas, o mitjançant la combinació de documents autèntics amb d'altres d'imitats, en el segon. Aquesta opció d'escriptura restava, doncs, ben allunyada de la prototípica elaboració de seqüències d'acció amb personatges que dialoguen entre si i amb quarta paret, ben allunyada, per tant, dels elements d'un teatre dramàtic, de vocació naturalista i il·lusionista. En tots dos casos, el joc entre «realitat i ficció» no es trobava en la vinculació directa entre personatge creat i vida dels seus creadors, ni tan sols en l'acostament a la biografia escènica, sinó en un joc irònic hipertextual entre formes discursives com ara la ficció teatral, el document i la biografia, tipus de text aquests dos darrers en què l'estatus del seu contingut, respecte a la referencialitat extralingüística, té un caràcter ben diferent al de la ficció teatral. En aquests casos les fronteres es trastocaven i certa ambigüïtat impregnava la recepció d'aquestes ficcions en forma de biografia d'il·lustres personatges de la cultura valenciana que, si bé no eren reals, sí que ho podien semblar, si més no a determinats receptors, atesa l'opció d'un plantejament historicista i documental en la construcció de les obres, plantejaments propis i característics del context escènic, amb peces escrites a partir de fets i personatges històrics.¹² Amb *Memòria general d'activitats*, Sirera i El Rogle feien un salt mortal i s'endinsaven per terrenys nous, tot i que vinculats a aquesta subtil ratlla que separa realitats i ficcions biogràfiques. En aquest cas l'obra era fruit d'un procés de creació col·lectiva en què els intèrprets parlaven, tot i que des d'una màscara ficcional, d'origen èpic, de les seues vides i de la seua trajectòria com a grup de teatre. Arran de l'anàlisi d'aquesta peça vam recórrer a la idea de l'autoreferencialitat per tal d'acostar-nos a aquelles propostes en què, tot i haver-hi com a base la vida dels seus creadors, la concreció ficcional que se'n feia no

12. Per a aprofundir en aquestes obres de Sirera podeu veure Rosselló (2010); per a més informació sobre el context a què al·ludim, podeu consultar Rosselló (2000).

al·ludia directament als seus creadors; en això, l'autoreferencialitat no arribava a ser el recurs concret de l'autoficció.

Indian summer tampoc no se situa en l'autoficció, ja que el seu personatge protagonista es diu Daniel. Ara bé, aquesta és, sens dubte, una de les obres del període que, a més de comptar amb altres elements metaficcional, estableix una clara connexió entre la ficció i l'autor que la crea. Com és habitual en aquests casos, i ens situem ara en la recepció a través de la lectura, són els paratextos els responsables de posar al descobert lligams entre les dues esferes: creador i creació. Així doncs, en arribar a la fi de l'obra, com és usual en els textos teatrals, se'ns informa que el text fou escrit durant els mesos d'octubre i novembre de 1987 a la ciutat de Chicago (p. 86), on Sirera va impartir un seminari sobre teatre espanyol contemporani a la Universitat de Chicago durant aquells mesos de 1987. Evidentment, aquesta no és una dada que té per què conèixer tot lector que s'acoste a *Indian summer*. No obstant això, un altre paratext del llibre de teatre, en aquest cas l'entrevista que Manuel Molins fa a l'autor i que serveix d'introducció a la peça, ens desvetla aquesta dada (p. 20):

Es tracta d'una obra escrita el 1987, després de *Cavalls de mar*, en un context per a mi inhabitual, els EE.UU [sic]. On jo em trobava temporalment per raons de treball. I en algun moment em va interessar tancar el camí que havia encetat en *La primera de la classe*. És a dir, completar una dilogia sobre temes contemporanis. Però si *La primera de la classe* era la visió d'uns personatges femenins que vivien els seus trenta anys, ara em vaig agafar al cas d'un personatge masculí que ja ha acomplert els quaranta. Vaig usar el tòpic de l'edat i el tòpic de la persona que es troba en un context territorialment i culturalment llunyà d'aquell que li és habitual. Aquests dos elements més la relació que s'estableix entre uns personatges en aquell context, em donaren la base dramàtica [...].¹³

Si fem comptes, i que conste que l'any de naixement de l'autor apareix també a la introducció, veiem una coincidència entre l'edat de Sirera i la del seu protagonista denominat Daniel (pp. 38 i 54). Així doncs, aquest personatge no només té la mateixa edat, el mateix sexe i orientació sexual, sinó que es troba vivint «al campus

13. Segons la informació facilitada per Rodolf Sirera a través d'un qüestionari (contestat el 15 de març de 2012), la proposta de fer aquest seminari va partir de René de Costa, catedràtic de la Universitat de Chicago, especialitzat en literatura llatinoamericana. Es tractava del company sentimental de l'arquitecta que en aquell moment s'estava encarregant de la reforma de l'edifici Rialto per a la seua conversió en seu del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Sirera va tenir una molt bona relació personal amb ella i la relació es va estendre a René de Costa. Va ser ell qui, en nom de la Universitat, va convidar Sirera a anar-hi un trimestre en condició de professor visitant.

d'una universitat, en una gran ciutat nord-americana qualsevol» (p. 31), com es diu a la segona i tercera línies de l'obra, dins l'acotació inicial on és descrit l'espai concret de l'acció, i, de pas, el lloc geogràfic on se situa aquesta ficció, és a dir, microespai i macroespai. Mai no s'hi explicita, això és cert, que la ciutat on es troba Daniel siga Chicago, però el personatge denominat Maria Teresa, en parlar (en la primera intervenció de l'obra) del paisatge que es veu des de l'apartament on transcorre l'acció, comenta el següent (p. 31):

Aquell edifici tan alt, que es veu allà, lluny, és la Torre Sears. Té... vaja, no ho sé exactament en metres —ací amiden en peus— però crec que és l'edifici més alt dels Estats Units. Més que l'Empire State, això m'han dit. Fou construït el 1974. I aquell altre gratacel, que també té banyes, —aquella mena d'antenes tan llargues, vull dir; ¿el veus, allí, al fons, a l'esquerra?— crec que és l'IBM. No n'estic segura. En aquesta ciutat no hi ha edificis massa vells, ¿saps? Dels últims anys del segle XIX, com a màxim. El 1878 hi hagué un terratrèmol espantós, que va destruir tota la ciutat... L'única cosa que va quedar en peus fou la Public Library, que es troba a l'Avinguda Jefferson, però a la part del nord, de seguida que creues el riu [...].¹⁴

Així doncs, l'autor, de bon començament, tant des de les acotacions com des dels parlaments, ens posa al davant una ciutat gran dels Estats Units. És clar que qualsevol receptor no té per què ubicar topònims o altres dades citades en les paraules de Maria Teresa, però si indaguem al respecte, comprovem que, de fet, Sirera situa i no situa aquesta ficció a Chicago. Per una banda, els edificis esmentats sí que són propis de la ciutat de Chicago, mentre que la referència al terratrèmol ens portaria, més aviat, a una ciutat com San Francisco. Tot i això, encara hi ha una altra dada que acostava el macroespai a Chicago, atès que el projecte de novel·la que està escrivint el personatge Daniel duu per títol *Un amor vora el llac* (p. 59). I, si tornem als paratextos, en aquest cas al títol *Indian summer*, veiem que aquest altre paratext també ens remet a un macroespai i a una localització temporal que compartiran l'autor, el procés d'escriptura (explicitat al paratext adés esmentat, atesos els mesos en què l'obra s'escriu) i alhora el present ficcional i la novel·la que el nostre personatge està escrivint (un text dins el text). Així, la referència al present de l'acció i al present de l'acció de la novel·la

¹⁴. Si parlem en termes de recepció de la ficció, és evident que el context espacial i temporal en què aquesta té lloc pot influir i molt. En aquest sentit, la recepció que es podia fer en el moment de la seua creació acostava de manera molt més directa el personatge Daniel i el seu autor, ja ben conegut en aquella època, si més no per a un públic especialitzat. En aquest sentit, recordem que l'obra fou editada el 1989 per l'editorial Bromera i estrenada el 1991, coproduïda pels desapareguts CNNTE, CDGV i CDGC. Fou editada en castellà el 1991 a la col·lecció del CNNTE i el 1992 per la SGAE.

de Daniel es fa amb la remissió a *l'indian summer* (p. 32, primera seqüència, i p. 86, darrer parlament de l'obra). Tot plegat, veiem que tant l'experiència vital de l'autor i el procés de creació de l'obra com els dos nivells ficticials implicats en el text creat per Sirera comparteixen coordenades espaciotemporals.

El joc de dades reals i dades ficcionalitzades, que tot just hem comentat respecte al macroespai i la localització temporal de l'acció, també es pot veure en la construcció del personatge. Així, Daniel no serà exactament un autor teatral sinó un novel·lista i la seua estada a la universitat, per consegüent, es deurà al fet d'impartir un seminari sobre narrativa espanyola contemporània (p. 36). Pel que fa al personatge d'Aurora, la parella de Daniel, aquesta és presentada com a responsable d'una companyia de teatre (pp. 39 o 63) i podem adduir que la parella, i posterior esposa de Sirera, era i és la directora d'una companyia de dansa coneguda.¹⁵ Ara bé, més enllà de l'autenticitat i la possible identificació de tots els elements ficticials implicats, potser la pregunta seria si aquesta estratègia d'emascament, no caracteritzada exactament per una gran opacitat, no pot fer més que deixar al descobert una forta connexió entre creador i ficció, com ja ocorria en *Memòria general d'activitats*, sobretot en el moment primer de la seua recepció, especialment amb receptors que coneixien certes dades de l'autor o que accedien a l'obra a través de la introducció al text editat.

En tot cas, el que també en resulta ben destacable és l'altre joc ficcional, el que afecta als diferents nivells implicats en la construcció de les seqüències (no delimitades formalment) de l'obra. Així, *Indian summer* se situa en una de les opcions que esmentàvem a l'inici de l'article, el de «text dins el text», és a dir, que una part ben considerable de l'obra s'haurà de llegir com a fragments, provatures, variacions d'un material escrit o gravat que el novel·lista Daniel està fent al voltant de l'escriptura d'una tercera novel·la. Aquesta novel·la, i això resulta ben interessant, té com a referent el mateix Daniel, la vida de Daniel a Chicago, tal com ell mateix confessa en la darrera seqüència de la peça, la que sí que respondria al present «real» de l'acció (pp. 79-80):

15. A partir del qüestionari contestat per Sirera sabem que una part de les dades biogràfiques de Daniel poc o gens tenen a veure directament amb l'autor. En altres casos, es tracta, segons l'autor, de tòpics generacionals o, fins i tot, elements que tenen una base real però que són al·ludits de manera que resultaran totalment críptics per a la majoria de receptors.

- M. TERESA. [...]. ¿Com va la teua novel·la? ¿Hi segueixes treballant?
- DANIEL. Vaja, no sé encara si serà una novel·la o un conte. Però va... Vull dir que, com a mínim, en tinc escrits ja cinc o sis fulls. Podria ser el primer capítol, en realitat. El problema, ara, és escriure'n el segon. Si el comence, es tractarà d'una novel·la; si no, es quedarà en un conte, només.
- M. TERESA. ¿Ja té títol?
- DANIEL. Sí... Títol provisional. (*Pausa llarga.*) «Un amor vora el llac». ¿T'agrada?
- M. TERESA. (*Sense gaire entusiasme.*) Està bé.
- DANIEL. És un títol... Bé, més aviat és una idea que li he manllevat a Simone de Beauvoir...
- M. TERESA. ¿La companya de Sartre?
- DANIEL. Exactament. Ella també va viure una història sentimental ací, a Amèrica.¹⁶
- M. TERESA. Que interessant... (*Però el seu to de veu resulta estrany.*) ¿Em llegiràs alguna volta el que has escrit?
- DANIEL. (*Comprova que la copa de Maria Teresa és buida i li serveix més vi.*) Clar que sí. El pròxim dia que quedem per sopar.
- M. TERESA. (*Que, a mesura que avança l'acció, sembla cada vegada més inquieta. Bevent un glop de vi amb gest de repugnància.*) I... el protagonista de la història, supose que ets tu...
- DANIEL. (*Gallejant de manera inconscient.*) No... Bo, sí... Però no és una narració de tipus... ¿com et diria jo? realista. (*Fixant-se de sobre en el rostre de Maria Teresa.*) Però, ¿què et passa? Estàs pàl·lida. ¿Et trobes malament?

Al remat, una de les qüestions més singulars, sobretot si comparem aquest text amb *Memòria general d'activitats*, és que mentre aquella obra funcionava en termes de memòries «ficcionalitzades», amb el que suposava d'exercici real de memòria i de balanç per al grup El Rogle, *Indian summer* ens acosta a l'escriptura d'una vivència pròpia del present. I no només es tracta d'una experiència vital d'un autor sinó d'un procés de creació en marxa, amb les provatures i notes que el protagonista-novel·lista està fent en un intent d'escriure una obra nova, una novel·la que, com no, té un plantejament autobiogràfic.¹⁷ En aquest sentit, Sirera estaria aproximant-se a una altra forma de la literatura autobiogràfica o del jo, a la del diari, en la qual no entrarien tant en joc elements com el passat i la memòria sinó, més aviat, la idea d'universos paral·lels o, en termes metadiscursius, les diferents possibilitats d'escriure a partir de la vida pròpia. Des d'aquest punt de vista, podríem pensar que *Indian summer* ens estaria parlant dels

16. La referència a Beauvoir és totalment certa.

17. Atés el joc onomàstic intern, es podria dir que el text escrit per Daniel sí que se situaria en el terreny autoficcional, la qual cosa ens portaria a la consideració d'*Indian summer* com una ficcionalització d'un procés d'escriptura autoficcional. Aquesta, sens dubte, podria esdevenir una clau interna respecte a la lectura autobiogràfica (o no) de la relació Rodolf Sirera-Daniel.

processos *capritxosos* de transformació de la vida en ficció per part dels autors, com si volgués desvetllar-nos alguns *secrets* de l'escriptura, de la transposició de vida en relat.

3. *CURRÍCULUM*, DE PASQUAL ALAPONT I CARLES ALBEROLA

El 9 de desembre de 1994 s'estrenava a la ciutat de Mislata *Currículum*, espectacle escrit i dirigit per Pasqual Alapont (Catarroja, 1963) i Carles Alberola (Alzira, 1964), primera producció de la companyia Albena Teatre. El text, editat el 1998, comença amb aquesta acotació (p. 37):

Enmig de l'escenari es veu la closca d'un caragol de grans dimensions. El fons i els laterals són delimitats per uns panells on es pot veure un paisatge rousseaunià. CARLES ALBEROLA, l'actor de l'espectacle, amb una crossa i un peu enguixat, puja a l'escenari amb ajuda d'un assistent. Gest al tècnic.

Aquesta obra, recordem, compta només amb un personatge, o potser seria millor dir un actor-personatge, la denominació del qual, com acabem de veure és CARLES ALBEROLA, el nom de l'únic actor que la interpreta i també el nom del coautor i codirector. Sens dubte, aquesta circumstància ens duu a incloure ací aquest text, com una mostra o model diferent a l'hora d'interrelacionar ficció i autoria. Aquesta condició sí que ens obri les portes a l'autoficció textual i escènica, tot i que no podem oblidar que l'obra és fruit del treball en equip de dos creadors.

El plantejament ficcional de la peça parteix, així mateix, d'un joc de nivells diferents on tenim, per una banda, el present de l'acció i, per una altra, una suposada obra de teatre que no es podrà representar (p. 37):

Hola, bona nit. Mireu... Per favor... Aquesta nit no podré fer l'espectacle, el monòleg que havia d'interpretar, perquè... aquesta vesprada he tingut un xicotet accident i... ja em veieu. Estava assajant una de les coreografies de l'espectacle i he caigut amb tan mala sort que...

Bé, hem anat a l'hospital. En principi pensàvem que no seria res. De fet, hem continuat assajant, però quan s'ha gelat ja no...

Apareix l'assistent amb una cadira que deixa a l'escenari. CARLES fa esment de no necessitar-la perquè pensa acabar de seguida.

A més, comptem amb un tercer element, el suposat llibre d'Enric Balaguer, *Un cor famolenc*, del qual partia l'espectacle (p. 38-39):

Mireu, pel que fa a l'espectacle, i ja no us moleste més, únicament dir-vos que... Bé, si heu llegit el programa de mà, us haureu adonat que... Bé, l'espectacle és un modest homenatge a la figura d'Enric Balaguer. Enric és... Bé, era. Enric... Ell era tot un personatge a la Ribera Alta. No sé, al llarg de la seua vida se significà per un munt de coses. Ell va escriure el llibre en què hem basat l'espectacle. Per cert... (*Trau el llibre de la butxaca de l'americana.*) [...]. Us explique, el que nosaltres fem al final de l'espectacle és... un poc... recomanar la compra del llibre *Un cor famolenc* d'Enric Balaguer en què s'ha basat *Curriculum*.

Finalment, hi hauria, encara, un quart nivell, la vida real de les persones esdevinguda matèria del relat (p. 39):

La nostra recomanació, al marge de tot açò, és perquè, per a tota la gent que vam conèixer l'Enric de més a prop, el llibre s'ha convertit en una mena de llegat. Bé, llegat! Probablement llegat no siga la paraula més adient. Com podria explicar-ho... Sense el llibre... l'Enric... No és perquè fóra amic meu, però Enric era un tio collonut, un vitalista cent per cent. D'aquesta mena de gent que un dia apareix en la teua vida i es converteix en el teu punt de referència. La canvia de dalt a baix. No sé... era un tio fantàstic. (*Riu.*) Us podria contar un fum d'històries d'Enric. Ell... (*Recorda una anècdota i riu.*) Deixeu que us conte una cosa que em passà amb ell, perquè us feu una idea de com era l'Enric, i ens n'anem de seguida. Un dia estàvem a ma casa d'Alzira, a la Ribera Alta [...].

Així doncs, la ficció creada es fonamenta en una suposada impossibilitat de representar l'espectacle programat, per la qual cosa, al capdavant, assistirem a la narració per part de l'actor Carles Alberola del que era, si fa no fa, l'espectacle.¹⁸ Així, el seu extens parlament (un monòleg) és un text improvisat davant una situació inesperada, amb les característiques estilístiques pròpies, i amb les seues marques d'apel·lació al públic real.¹⁹ Així, si tenim en compte les diferents modalitats d'interpel·lació en el monòleg dramàtic (Fobbio 2009: 47), el monologant en *Curriculum* interpel·la el

18. Aquest plantejament era reforçat en les representacions, segons ens explica Alapont en un qüestionari contestat el 29 de maig de 2012, mitjançant «una escenografia que no s'utilitzava. Als vestíbuls del teatre s'instal·lava un panell amb imatges preteses de l'espectacle no realitzat on Carles apareixia fent tot de "tombarelles", vam escriure algun pamflet de la Fundació Balaguer, hi havia un panell explicatiu sobre la fundació i sobre el llibre, el llibre mateix es va confegir amb les característiques d'una obra de la col·lecció Eclèctica de Bromera, les tapes eren de veres. I, de sobte, Carles apareixia amb la cama algepsada de la mà del tècnic de Cultura de torn, per explicar que la representació se suspenia».

19. Malgrat ser un monòleg (o monodrama), hi ha algunes seqüències en què aquest personatge-narrador dramatitza les intervencions d'alguns personatges del seu relat, la qual cosa motiva que en el text editat apareguen parlaments introduïts a partir de denominacions com Mare, Susanna, Xaro, etc.

públic en tant que públic «real» del teatre.²⁰ Atesa aquesta situació ficcional, se substitueix la representació per una presentació del que havia de ser l'espectacle original, amb la qual cosa aquest monòleg s'acosta, irònicament, a dues formes escèniques com la narració oral i la improvisació:

Recorde que a l'enterrament del meu avi, Enric va ser l'únic que... Bé, és que nosaltres, en aquella època... Perdoneu, és que estic un poc nerviós. Quan dic nosaltres, vull dir Vicent, Enric i jo mateix, érem escolanets i... No, açò no ho estic explicant bé. (*Pausa.*)

(p. 42)

Així era Enric. (*Silenci.*) De què us estava parlant? Ah, sí, de l'enterrament del meu avi.

(p. 43)

Aquella nit... Bé, tot açò jo ho sé per David, el xiquet que Enric... Millor ho conte des de l'inici... Aquella nit Enric havia eixit [...].

(p. 57)²¹

Aquesta narració oral no funciona, però, en termes estrictes d'autobiografia ja que, si més no des de la intenció declarada de l'espectacle, aquest es concep, més aviat, en qualitat de biografia. Ara bé, el fet que el narrador siga part implicada en la matèria del relat, motiva que esdevinga un narrador testimoni, amb la qual cosa l'obra ens parla, de la mà de Balaguer (doble o contrapunt de Carles), de la vida (i de la perspectiva) del personatge-narrador.²² Tradicionalment, el recurs al narrador

20. La situació plantejada recorda la usada per Pedroló en *Aquesta nit tanquem* (1973), una obra en què els actors decideixen substituir la representació programada per un acte polític. En cap cas s'hi ficcionalitza el públic, com ocorre, per exemple, en *Homenatge a Florentí Montfort*, dels Sirera, en què l'obra es plantejava com un suposat acte d'homenatge i el públic era interpellat en termes de públic assistent a aquest acte. Tot plegat, es podria dir que en *Curriculum* el públic, si és ficcionalitzat, ho és, diríem nosaltres, en tant que assumeix les regles que l'espectacle li marca: acceptar la situació de partida, més enllà d'un possible dubte inicial, i deixar-se dur per un pacte que simula una situació real entre un actor i el públic que assisteix a una representació que no es podrà fer. Es tractaria, tal com ens deia Carles Alberola (en una conversa mantinguda el 14 de maig de 2012), de «fer d'una mentida veritat» o, en termes d'Alapont, de «bastir una ficció amb una aparença de realitat».

21. En aquesta obra, si comparem el procés de lectura amb el de recepció espectacular, veiem que la lectura accentua el caràcter ficcional de la peça, ja que desrealitza la situació inicial i elimina la situació comunicativa entre el personatge i el públic assistent al teatre al qual aquest s'adreça.

22. Sobre aquesta qüestió, Alapont ens ha explicat que l'obra funcionava «com un joc d'espills enfrontats per traure a la llum l'itinerari vital d'una persona. Aquest era un dels subtextos que teníem molt present en el procés de creació i per això apareix esguitat ací i allà en tot el text: no som els qui som sinó com ens veuen els altres, ens expliquem en relació amb els altres, construïm la identitat gràcies als altres o contra els altres». En aquest sentit, la proposta autobiogràfica podria qualificar-se en termes de parcial i indirecta.

testimoni ha anat associat a l'admiració o fascinació d'aquest per l'objecte del seu relat. En aquesta obra aquest recurs serà també subvertit irònicament amb el que finalment suposa el retrat, diríem, de l'ascens i la caiguda de Balaguer i de la reconciliació de Carles amb si mateix.

Si entrem en les dades de la ficció, de fet, com déiem, entrem en un joc de capes ficcionals, el qual barreja les biografies de suposades persones (Enric Balaguer, Vicent Cardona, Carles Alberola...) amb dades reals de la vida dels autors. En aquest sentit, cal recordar tota l'operació que es va fer per a *crear* una persona, Enric Balaguer, vinculada a la vida d'Alberola, a través, entre altres recursos, d'una edició (fantasma) d'*Un cor famolenc*, gràcies a la col·laboració de l'editorial Bromera, i de la fictícia Fundació Enric Balaguer. Tot aquest simulacre es traslladà a la informació relativa a la producció de l'espectacle (p. 35):

L'obra *Curriculum*, de Carles Alberola i Pasqual Alapont, basada en *Un cor famolenc*, d'Enric Balaguer, va ser estrenada el 9 de desembre de 1994 al Centre Cultural de Mislata.

Amb la col·laboració de la Fundació Enric Balaguer [...].²³

I tampoc no és desmentit per la introducció de l'obra, a càrrec del crític Enrique Herreras, copartícip de l'*engany*, on s'explica que aquesta «parteix [...] dels textos del també alzireny Enric Balaguer, ecologista, activista polític i futbolista, a més d'escriptor, mort en accident de trànsit a mitjan 1993». (p. 17).²⁴ En tot plegat, veiem que les estratègies emprades adquireixen característiques adequades per sustentar la credibilitat i, com recorda Tastroy (2002: 333), «la eficacia y credibilidad no radica en el carácter auténtico de una supuesta confesión frente a los espectadores, sino de su acuerdo con la retórica y el verosímil convencionalizados por los diferentes modelos de la narración autorreferencial».

23. Alberola ens ha contat que, respecte a l'editorial, es va decidir que s'informaria als interessats en l'obra d'Enric Balaguer que aquesta es trobava exhaurida. Pel que fa a la Fundació, Alberola recorda que en alguna ocasió van haver d'acabar explicant que tot havia estat una invenció dels autors.

24. L'escriptura d'Enric Balaguer, tot ampliant-ne el joc ficcional, esdevé l'origen de tot un cicle, «el cicle Enric Balaguer», en la producció d'Alberola i de la companyia Albenà: *Estimada Anuchka* (1995), *Per què moren els pares?* (1996) i *Mandíbula afilada* (1997). Es tracta, sens dubte, d'una de les aportacions més destacades d'una nova generació de dramaturgs valencians, aquella que es donà a conèixer al llarg dels anys noranta del segle passat.

4. COM A PEDRES, D'EL PONT FLOTANT

Finalment, ens acostem a l'obra *Com a pedres* (2006), de la companyia El Pont Flotant, creada a València l'any 2000.²⁵ Aquest espectacle, des del punt de vista de l'autoria, és fruit del treball de Jesús Muñoz (València, 1976), Joan Collado (València, 1979) i Pau Pons (València, 1979), els quals assumeixen també el treball de direcció i d'interpretació. En aquest sentit, ens trobem amb una proposta de creació col·lectiva (o en equip) que, a diferència del que comentàvem respecte a *Memòria general d'activitats*, d'El Rogle, sí que ens presenta directament el món *ficcional* dels seus creadors. La dada més rellevant és el fet que els tres personatges de l'obra reben el mateix nom, Jesús, Joan i Pau, que els creadors.²⁶ A més, l'obra incorpora —un element essencial en aquesta proposta— com a personatges presents en algunes escenes els pares dels tres creadors *interpretant* el paper de mare de Jesús (Maribel), pare de Joan (Juan) i mare de Pau (Pilar).²⁷

Quant a l'edició del text, són diversos els paratextos que insisteixen en la connexió entre «realitat i ficció» (p. 107):

25. L'obra fou, segons consta a l'edició, «mostrada per primera vegada a la Sala Flotant al mes de març de 2006». L'obra rebé, entre altres guardons, el premi al millor text en els Premis d'Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana i va ser editada, en versió bilingüe, dins la col·lecció Premi Max Aub (núm. 11) el 2008.

26. A partir d'un qüestionari plantejat a la companyia (contestat el 8 de maig de 2012), sabem que, després del seu segon espectacle, del qual no havien quedat del tot satisfets, van sentir «la necessitat de tornar al nostre espai de treball sense presses, sense pressió, sense grans pretensions i parlar d'un tema tant o més universal com l'anterior, com és el pas del temps i la memòria, però aquesta vegada des de nosaltres, des de la nostra experiència, des de la nostra biografia i de manera molt més senzilla i directa que en el treball anterior. *Com a pedres* sorgeix en un moment en què els membres de la companyia estàvem al voltant dels trenta anys, la mateixa edat que tenien els nostres pares quan ja estaven casats, tenien casa en propietat, cotxe i fills. Nosaltres no teníem res de tot això, ni tan sols una feina fixa. Sentíem com si els trenta hagueren arribat de sobte, sense avisar, com si tots aquests anys hagueren passat quasi sense adonar-nos-en i ens hagueren pillat fora de lloc o més prompte en un altre lloc».

27. Sobre l'origen d'aquest recurs tan interessant, la companyia ens ha traslladat el següent: «Un dia treballant l'escena de la piscina no sabíem com continuar [...]. Així que començarem a pensar [...] fins que algú va preguntar: "Què faríem en aquesta situació, gelats, després d'unes quantes hores a l'aigua?". I algú, després d'una llarga pausa, va respondre: "Doncs vindria per mi mon pare o ma mare". Eixes van ser les paraules màgiques que van donar pas que la pura realitat entrara en escena [...]. Així que vam citar els nostres pares (cadascú la part de la parella dels pares que sabia que podia acceptar millor el joc) per separar i tot el que va passar en eixes primeres sessions va ser la base de cada una de les escenes amb ells».

Totes les referències temporals que apareixen al text (nombre d'anys, mesos, dies, etc.) són exactes i prenen com a referència el dia de l'estrena. Des d'aleshores han sigut actualitzades cada funció. Els actors es representen a ells mateixos: Joan i Pau són parella, els seus pares són els seus pares, etc.

En la solapa de l'edició del text llegim:

32 hores mirant els seus àlbums de fotografies, 66 hores imaginant-se com eren de xiquets, 312 hores pensant en el muntatge, 270 hores improvisant, discutint i repetint. Mitja hora per convèncer els seus pares i embolicar-los en esta aventura.

Si anem a l'obra pròpiament dita, destaca la consideració de la sala teatral com a microespai ficcional, en línia amb el que hem vist en *Curriculum*, com s'explicita a la primera escena, p. 29 (denominada «Escena 0»):

Entrada del públic. Tic-tac del rellotge. Els tres personatges estan asseguts en cadires amb una caixa al cap. Al centre de les caixes podem veure la imatge d'una pedra. Amb el cap segueixen el moviment dels espectadors que van entrant.

A l'escena v assistim a la presentació de Jesús: «Joan: Jesús Alejandro Muñoz Saiz va nàixer a la una de la matinada del 26 d'agost de 1976, fa exactament 29 anys, 6 mesos, 9 dies, 20 hores i 15 minuts» (p. 36). Aquesta intervenció s'acompanya de la nota següent: «Es pren com a referència el 4 de març de 2006 a les 21 h, data i hora de l'estrena de l'obra. Per a cada actuació es calculen els anys, mesos, els dies, les hores i els minuts de l'edat de Jesús». Tot plegat, comprovem que també espai i localització temporal de l'acció coincideixen amb els de l'acte espectacular. És a dir, les coordenades espacial i temporal de l'acció són les de l'ara i ací escènics. Malgrat aquesta coincidència amb el punt de partida de *Curriculum*, veurem que el plantejament ficcional, quant a la «veritat» de tot plegat, és ben diferent. En aquesta obra, per una banda, s'introdueixen elements reals, tot defugint dades i emmascaraments ficticials,²⁸ i, per una altra, es trenca la lògica del temps i de l'espai, atés que el seu concepte de representació va més enllà del realisme versemblant o de l'il·lusió escènica.

Pel que fa al primer aspecte, trobarem la inclusió d'elements reals, per exemple, a l'escena III, on apareixen fotografies dels tres protagonistes des que eren menuts fins al moment actual (p. 32). L'escena IV és plantejada com una projecció de vídeo

28. Tot i la voluntat autobiogràfica, els membres d'El Pont Flotant ens han fet saber que, a diferència del que poden dur a pensar algunes escenes, ells tres no eren amics de menuts.

de familiars de Jesús, Pau i Joan, els quals contenen com eren cadascun d'aquests; es tractava d'un material, en principi, destinat a la documentació per a l'obra, el qual acabà sent incorporat com a part de l'acció. Finalment, en les escenes VI, VII i VIII tindrem la presència, com déiem, dels pares de tots tres. En aquesta incorporació de la realitat podem veure, així doncs, una progressió que va de les fotografies, al vídeo i a les persones en directe.²⁹

Més endavant, trobem escenes que insisteixen en l'ara i ací de l'espectacle, com ocorre en aquella en què Maribel, asseguda entre el públic, parla per telèfon amb el seu fill, Jesús, que es troba entre caixes (p. 76):

MARIBEL. ¿Sí?
JESÚS. ¿Mamá?
MARIBEL. ¿Sí?
JESÚS. ¿Mamá?
MARIBEL. ¿Qué quieres?
JESÚS. ¿Dónde estás?
MARIBEL. ¿Dónde estoy? En el teatro, dónde voy a estar.
JESÚS. ¿En qué teatro?
MARIBEL. Aquí, en el tuyo, en la Sala Flotant.³⁰

O l'escena XIII, construïda a partir d'un recurs d'autoconsciència textual (p. 99):

JOAN. Quant de temps portem d'obra?
JESÚS. Què?
JOAN. Que quina hora és?
JESÚS. No ho sé. No porte rellotge.
JOAN. I tu, Pau?
PAU. No.
JOAN. Àlex, quina hora és?
ÀLEX. (*Des del públic.*): Les deu... i vint.
JOAN. Deu i vint? Portem una hora i quart d'obra ja?

29. En la interacció entre els personatges tenim l'ús del castellà en diferents escenes, com una marca més de realitat en la comunicació interpersonal.

30. Sobre aquesta escena ens han explicat que «amb Maribel, la idea era no repetir la mateixa seqüència de pujar a l'escenari i traure el seu fill de la piscina [...]. Vam pensar un altre punt de partida, que era utilitzar el present i el directe amb ella, telefonar-la i veure què passava. Però telefonar-la al mateix teatre, mentre veia la funció. Jesús la va cridar per telèfon i li va dir que estàvem fent unes proves a la sala i que si ens podia ajudar i que, per favor li portara un entrepà per a sopar... ah! I que no apagara el mòbil, per si de cas. I el que va passar durant l'assaig és més o menys el que es veu en la funció: Pau li preguntava algunes coses sobre com era i què feia el seu fill i ella s'anava animant en les seues crítiques cap a ell. La realitat superava la ficció».

PAU. Hem començat un poquet més tard...
 JESÚS. Tenim cinc minuts per a les tres escenes i el final.
 PAU. No, no dona temps. Botem la següent i anem al final directament.
 JESÚS. No, no botem res. Ho fem tot però més ràpid.³¹

Respecte a la ruptura de l'il·lusionisme escènic, veurem aquesta circumstància especialment en les escenes en què, a manera de retrospecció directa, apareixen els nostres personatges com a xiquets, sense deixar de banda la projecció al futur (de fet, el seu present):

JOAN. [...]. Que sí, además que tú y yo vamos a ser novios.
 PAU. Que no.
 JOAN. Que sí, dame un besito...
 (*Joan se li acosta i Pau li pega una bufetada.*)
 PAU. Que no! Que no em toques.
 JOAN. Que sí, que tú y yo seremos novios... I parlarem en valencià, i viurem en Músic Peydró 44, 4.
 PAU. Que no.
 JOAN. Que sí, mira.

(*Entra una vídeo projecció en què es veuen ells, a sa casa, una parella feliç.*)
 (pp. 53-54).³²

31. Aquesta escena introdueix una situació que fa pensar en la inclusió de l'espontaneïtat o en la possibilitat d'improvisació, de canvi, respecte a l'*original*. Un recurs metaficcional més que no fa sinó insistir en l'ací i ara de l'acció, és a dir, en una voluntat d'acostar art a vida. En aquest sentit, l'espectacle es concep, irònicament, des d'un plantejament ben allunyat del que Kowzan (1992 [1970]: 45) considerava l'objecte artístic, el desenvolupament i el desenllaç del qual no poden ser alterats de manera decisiva per la intervenció de la vida.

32. Sobre aquest recurs, la companyia ens ha traslladat la voluntat de «reviure eixos moments d'infantesa sense caure en la ridiculització o l'infantilisme excessiu en la construcció dels personatges (que érem nosaltres mateixos però vint i tants anys abans) i sense amagar la veritat d'eixe cos gran que ja no cap en la piscina o eixe pit ple de pèls tremolant mentre el seu pare l'eixuga. Esta espècie de paradoxa resultava molt còmica: el contrast entre fingir un passat —parlar dins d'una piscina de les coses que parlen els xiquets i com parlen els xiquets— i vore realment el present —cossos grans i peluts— i poder intuir el futur —tu i jo serem nòvios. Així que ens passàvem hores i hores improvisant, jugant a jocs diferents i intentant reaccionar com haguérem reaccionat en aquell temps, però donant-nos la llicència de fer referències al temps actual».

5. LES MÀSCARES REALS O NOVES FORMES PER A LA IDENTIFICACIÓ

Arribats en aquest punt, comprovem que aquestes tres obres ens dibuixen un itinerari que, tot i compartir l'espai autobiogràfic, ofereix tres resolucions diferents a la formalització d'aquests exercicis d'autoreferencialitat i en els possibles pactes de lectura que promouen. El text de Sirera se situa en el terreny més genèric de l'autoreferencialitat (o, seguint Lejeune, de l'espai autobiogràfic),³³ sense arribar a un plantejament autoficcional, tot oferint-nos un emmarcament que col·loca certes distàncies entre ficció plantejada i realitat/experiència viscuda. En la seua construcció podem veure estratègies pròpies del nom substituït,³⁴ la qual cosa ens permetria, en tot cas, fer-ne una lectura en clau autobiogràfica. Les altres dues obres sí que s'acosten, d'entrada, a l'autoficció. Ara bé, si atenem altres elements presents als textos, comprovem que *Curriculum* ens proposaria un pacte de lectura caracteritzat per l'ambigüitat, atés que, més enllà del nom propi del personatge (i algunes altres dades verificables), la possible connexió de les dades ficcionals amb la realitat del creador i del personatge-narrador resta en un terreny de ningú on, segons la posició que adopte el receptor, podria fer-se una lectura en termes purament ficcionals (com un extraordinari joc de capes de realitat i ficcions, de suposades situacions, persones i textos que en parlen) o acceptar la possibilitat que l'actor Carles Alberola ens està oferint, amb graus diferents de fidelitat respecte a la seua biografia, un relat «verídic» de la seua infantesa i joventut. En aquesta ambigüitat jugaran un paper important, per una banda, la cura amb què el món de les referències extratextuals hi és plantejat i, per una altra, alguns recursos vinculats al punt de vista còmic, com ara certa exageració en diversos episodis. *Com a pedres* se situa de manera clara en el pacte autobiogràfic, posicionant-se d'entrada en un terreny no ficcional i alterant la consideració tradicional del teatre com un discurs

33. Aquesta obra, seguint així mateix Lejeune (1994 [1975]: 83), podria oferir, en tot cas, un *pacte fantasmàtic*, és a dir, un pacte en què el receptor és convidat a llegir les obres literàries (ell parla de les novel·les) «no solamente como ficciones que remiten a una verdad sobre la "naturaleza humana" sino también como fantasmas reveladores de un individuo».

34. Seguint Lejeune (1994 [1986]: 187), «nos podemos encontrar con una situación intermedia, la del "nombre sustituido": un nombre claramente inventado, pero del cual o bien *se* (cuando el autor, o el editor, advierten que algunos nombres han sido cambiados por discreción) o bien supongo (por el «paratexto», lo que se comenta o el contexto), que designa a una persona real que tiene un nombre distinto. El "nombre sustituido" se acerca al "nombre imaginario" en la medida en que puedo también suponer que esta referencia a una persona real que lleva otro nombre es solamente parcial».

de ficció per situar-lo com una variant de l'autobiografia, l'autobiografia escènica de què parlàvem en el títol. Aquesta és una via de construcció escènica que amplia l'espai genèric del teatre o, també, es podria dir, el de la literatura del jo, dels formats de l'autobiografia, tot ocupant un espai de solapament entre els gèneres fictionals i els referencials i testimonials.³⁵ En tots dos casos les estratègies per a crear una atmosfera de credibilitat són bàsiques, com ara el recurs a l'ara i ací de la situació escènica a l'hora de plantejar la ficció en un model més propi d'un teatre de presentació que no de representació.

Aquest itinerari ens fa pensar en una formalització que pot anar des de la construcció d'*alters egos*, dobles o figures de mediació dins un món de ficció, dipositàries de la perspectiva i de la ideologia autorials, fins a aquella altra que posa damunt l'escena els *creadors* i la *seua realitat*, en un aparent viatge de desemmascarament ficcional, en un exercici de despullament, de pretensió de realitat, de sinceritat o de veritat escènica, el qual ofereix al receptor la intimitat, la quotidianitat, un bocí (més o menys paradigmàtic) de la vida de l'artista esdevingut personatge. Aquestes propostes d'autobiografia parcial es podrien encabir, des d'una perspectiva més àmplia, dins del que a voltes s'ha denominat un «teatre de la intimitat», on ocupen un lloc principal la vivència del pas del temps i les crisis personals, sovint vinculades a la fi de la joventut o a l'entrada en la maduresa i representatives de determinades generacions, les mateixes que les de l'autor. Aquestes obres, esdevingudes així també retrats d'una època i/o d'una generació, implicarien el receptor al voltant d'unes experiències i d'uns referents compartits. En aquest sentit, podem dir que tots els autors han esmentat la presència del que podríem dir tòpics o vivències generacionals. Això ens fa pensar en la idea d'un receptor model, dins l'opció de pacte autobiogràfic, d'aquestes obres; sens dubte, no respondre a les característiques d'aquest receptor farà més inviable la lectura en termes autobiogràfics. Ara bé, aquests mateixos motius poden tractar-se sense recórrer a la metaficció com sí que fan aquestes obres, circumstància que les dota d'una lectura també en termes metateatral (o metaliteraris), on entraria en joc la reflexió sobre els mecanismes de (re)construcció del passat (la memòria, el record i l'oblit, la documentació, l'escriptura...) i de la identitat, amb la qual cosa estariem entrant en una reflexió sobre les relacions entre vida i art. Aquests recursos metaficcionals, com

35. El Pont Flotant ha continuat el seu treball dins aquests mateixos plantejaments amb obres posteriors, *Exercicis d'amor* (2009) i *Algunes persones bones* (2011), tot constituint una trilogia ben destacada.

assenyala Simbor (2011: 171), acaben per situar-nos en «un discurs fronterer», en «la línia divisòria entre ficció i crítica».

Aquestes obres ens porten també a la consideració dels processos de creació i de recepció, atés que ens posa al davant les vies o estratègies discursives amb què els creadors donen forma escènica a la *pròpia* experiència i a l'experiència (o interacció) que ofereixen al/-s receptor/-s. En aquest sentit, esdevé força interessant la relació entre la temporalitat de la *realitat* i la de la construcció de l'obra, és a dir, quina és la distància que va des de l'experiència a la (re)construcció d'aquesta en forma d'objecte artístic, la qual cosa ens situaria davant diferents varietats del discurs autobiogràfic i de la seua imitació o adaptació escènica. Així mateix, la distància quant al moment de la recepció esdevé interessant, ja que la valoració dels elements de *realitat* —i, per tant, el pacte de lectura— pot sofrir una forta variació en funció també de la proximitat o llunyania del procés de recepció respecte al moment de la creació.³⁶

Ja per acabar, podríem recordar com se'ns han renovat els espills contemporanis, que han fet camí des del realisme-naturalisme fins al simbolisme, a l'expressionisme, al teatre èpic o al teatre de l'absurd, des del teatre-document fins als formalismes metaficcional, des dels gèneres estrictament ficcionals fins a les propostes documentals o testimonials. Ara veiem un trajecte d'aquest camí que transita de la metateatralitat que reflexiona sobre la naturalesa de la ficció, i la *manipulació* que aquesta suposa, a la recerca de noves formes de realisme (o de realitat escènica) a través d'una major connexió entre l'element ficcional i l'extraficcional.³⁷ Podríem preguntar-nos si, en el fons, no ens trobem davant la pràctica d'estratègies renovadores per a la identificació que, de la mà de l'autoreferencialitat i d'una suposada confidencialitat, de l'autenticitat, refermarien un lligam emocional més rotund amb el receptor teatral. Per parlar-nos de què? De qui som? De què hi ha de real i d'inventat, de rostre i de màscara escènica en

36. A més, caldria tenir en compte, quan tractem amb obres teatrals, la diferència que pot donar-se entre la recepció a través de la representació i de la lectura, motivades, entre altres qüestions, per una diferència quant als paratextos implicats en cada procés i per les possibilitats diverses de recepció atenent la distància temporal entre el moment de la creació original i les recepcions al llarg del temps a través del text editat, d'una gravació o de reposicions.

37. Aquests tipus de recursos connecten amb el denominat teatre postdramàtic, el qual, seguint Trastoy (2009: 237), «al borrar las fronteras entre lo real y lo ficcional, ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma». Aquesta idea, ben estimulante, ens obri les portes a una anàlisi que ja no pretén quedar-se simplement en la identificació de «los distintos grados de lo real que se verifican en escena», la qual cosa, segons l'autora, «tiende a funcionar como un límite interpretativo».

aquests creadors que es posen damunt l'escena? De com i des d'on ens (re)construïm, tots plegats, davant els altres?

La crisi de la *ficció* en la cultura mediàtica ha portat a un conreu de la *realitat* com a forma de segellar un nou pacte comunicatiu amb el receptor, tot proposant-nos, vés a saber, un acte de confiança i de sinceritat. Alhora, però, la *realitat* mostrada es basteix amb les tècniques de la ficció (i de la metaficció). Les antigues màscares (des-realitzadores), si de cas, són substituïdes per unes altres d'aparença real, finíssimes pel·lícules que s'ajusten als temps nous, les quals, però, acompleixen una funció semblant: acostar el receptor al llac des d'on el creador projecta (auto)imatges. De pas, aquest receptor acabarà trobant-se també en el llac, al costat d'una imatge tan real (o no) com la seua. Al capdavant, el regne d'aquest llac no és el de la vida sinó el de l'espectacle, que es conforma mitjançant la confluència de mirades i la (re)presentació de rostres amb història. Tot plegat, però, el que s'hi esdevé de més rellevant no són tant aquests cossos, més o menys (re)vestits, sinó la *naturalesa* del llac amb què aquest creador dóna vida al seu ofici i a la seua voluntat de comunicar. És a dir, haurem de revelar en tot plegat una opció estilística i admetre, això sí, la tria d'estil —i la deriva ideològica que aquesta comporta³⁸— com l'única i veritable dada autobiogràfica del creador.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

38. Alberca (2007: 269-270), fruit de l'anàlisi de la narrativa espanyola contemporània, fa una crítica al recurs autoficcional, el qual qualifica com a «espejos complacientes de la posmodernidad, que se encuentra representada en ellas bajo su perfil más favorable. [...] Por tanto, antes que una propuesta crítica, el discurso de la autoficción resulta por lo general condescendiente y adaptado a la doxa imperante». Aquesta visió es fonamenta, segons l'autor, en el fet que «la vuelta al sujeto y a la verdad que implica la autoficción no supone una restauración ni tampoco su revitalización plena, sino un regreso frágil y incierto, lejos de la manera afirmativa y poderosa de enfrentarse abiertamente a los conflictos [...]». No obstant això, *salva* l'obra del colombià Fernando Vallejo, la qual cosa ens duu a pensar que la crítica al recurs té a veure amb l'ús concret que cada autor acabarà fent-ne. En tot cas, si més no en les obres ací analitzades, percebem que, davant situacions de crisis, s'hi projecta una perspectiva, diríem, compromesa, optimista quant a la validesa de l'autoconeixement (o l'autoanàlisi) a través de la creació artística, és a dir, del vell aforisme que ens interpel·la per conèixer-nos a nosaltres mateixos.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERCA, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FOBBIO, L. (2009) *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba (Argentina), Comunicarte.
- KOWZAN, T. (1992) *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus. [1970, 1a ed.]
- LEJEUNE, P. (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- LÓPEZ-PAMPLÓ, G. (2011) «Ficcions d'Empar Moliner» dins F. Carbó i altres (eds.), *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 85-128.
- PAVIS, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- PUERTAS, F. E. (2004) *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- ROSSELLÓ, R. X. (2000) «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història)», *Caplletra*, 28, pp. 93-108.
- (2008) «La mirada retornada de Salvador Espriu: figures de mediació i nivells ficcionals en l'escriptura teatral» dins F. Carbó i altres (eds.), *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 123-155.
- (2010) «De la recepció de models en el teatre català durant la dictadura franquista a *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 15, pp. 157-178.
- (2011a) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2011b) «De la creació col·lectiva a la metateatralitat: *Memòria general d'activitats*, d'El Rogle», dins F. Carbó i altres (eds.), *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 129-168.
- SIMBOR, V. (2011) «Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de Pamela», dins F. Carbó i altres (eds.), *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 169-207.

- TRASTOY, B. (2002) *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (2009) «Miradas críticas sobre el teatro posdramático», *Aisthesis*, 46, pp. 236-251.

Textos dramàtics citats:

- ALAPONT, P. & C. ALBEROLA (1998) *Curriculum*, Alzira, Bromera.
- ALBEROLA, C. (2001) *Mandíbula afilada*, Alzira, Bromera.
- BENET I JORNET, J. M. (1970) *Marc i Jofre, o els alquimistes de la fortuna*, Barcelona, Edicions 62.
- CAPMANY, M. A. & X. ROMEU (1982) *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre.
- ESPRIU, S. (1975) *Primera història d'Esther*, Barcelona, Edicions 62.
- (1978) *Una altra Fedra, si us plau*, Barcelona, Edicions 62.
- MUÑOZ, J., P. COLLADO & P. PONS (2008) *Com a pedres! Como piedras*, València, Teatres de la Generalitat Valenciana.
- SIRERA, R. (1989) *Indian summer*, Alzira, Bromera.