

De la creació col·lectiva a la metateatralitat:
*Memòria general d'activitats, d'El Rogle*¹

En realitat, vivim en una situació d'accidentalitat constant... I aquesta accidentalitat m'exigeix ara dedicar-me a altres tasques... Amb el vostre permís...
(*I surt, ràpid, per la porta dels lavabos.*)

El Rogle, *Memòria general d'activitats*

El 10 de desembre de 1976 s'estrenava *Memòria general d'activitats*, darrer espectacle d'El Rogle, grup de teatre independent, creat el 1972 a València, on trobem l'activitat escènica de Rodolf Sirera (València, 1948), sens dubte, una de les figures claus del «nou teatre valencià» i, amb el temps, un dels autors en llengua catalana més reconeguts. En el nostre estudi, però, agafarem com a objecte central aquest espectacle tan particular i especial, punt i final d'una trajectòria de joventut i alhora punt de trobada de moltes de les noves propostes escèniques i dramàtiques dels anys seixanta i setanta del segle XX. Aquest espectacle, com anirem veient, esdevé síntesi dels plantejaments de la creació col·lectiva, una de les característiques més citades de la producció escènica occidental del període, i dels replantejaments al voltant del component ficcional de les obres i del seu estatus, especialment de tot allò que té a veure amb el referent extrateatral sobre el qual es basa la «ficció» escènica i amb la seua concreció formal. Així, si el teatre-document i el teatre històric, tan presents durant els anys setanta, ens proposaven un acostament cap a la realitat passada o recent, tot fent entrar en escena la veu dels *silenciats*, aquesta obra centra la seua mirada en la mateixa instància creadora/emissora escènica i connecta amb el gènere assagístic, de la mà de l'autobiografia o de les memòries d'un grup de teatre i dels seus components, esdevenint subjecte creador i alhora objecte del treball artístic. La metaficcionalitat, però, no vindrà només d'aquesta mirada autoreferencial, sinó també del tractament concret de l'acció teatral, amb la presència de múltiples ruptures de la lògica del teatre

1 Volem fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI 2008-00230 titulat «La ironía en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad». Els investigadors interessats poden consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <http://www.uv.es/ironialitcat>.

realista. Tot plegat fa de *Memòria general d'activitats* un exemple de primer ordre quant a la consideració del conreu d'un teatre obertament metateatral.²

1. Notes prèvies sobre El Rogle (1972-1976) i Rodolf Sirera

Si bé en diferents ocasions ens hem acostat a l'obra de Rodolf Sirera, tant des d'una perspectiva de conjunt com des de l'interés per textos concrets de l'autor, el nostre principal punt d'atenció ha estat la seua activitat primerenca, és a dir, aquella desenvolupada a les acaballes dels anys seixanta i al llarg de la dècada dels setanta del segle passat. Durant aquest període, recordem, es produeix un canvi de gran transcendència en el context espanyol; no debades, assistim a la fi de la dictadura franquista i a l'inici del període democràtic. En termes teatrals, aquest context de canvi comporta el pas d'una etapa marcada per l'activitat del denominat teatre independent a una altra de nova, caracteritzada pels inicis del teatre públic, dels denominats teatres estables i per la professionalització (i especialització) de sectors artístics procedents dels grups independents.

En el cas concret del teatre valencià, àmbit on se situa l'activitat inicial de Rodolf Sirera, el teatre independent es troba lligat a grups pioners constituïts el 1968: el Grup 49, amb la figura de Manuel Molins (Rosselló 2008b), i el Centre Experimental de Teatre (el CET), on trobem Rodolf Sirera; després en vingueren altres com Pluja Teatre (1972), Carnestoltes (1973), L'Horta (1974), L'Entaulat Teatre (1974)...³ En aquest context, un dels trets destacats va ser el pas del castellà al català com a llengua dels seus espectacles. Així, el CET (1968-1972), com va ocórrer amb altres grups d'aquell moment, començà la seua trajectòria amb muntatges en castellà: *Entremeses*, de Cervantes, i «una versió política de *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega» (Molins 1989: 13). Els inicis de Sirera en llengua catalana van vinculats encara a l'activitat

2 Per aprofundir en la teorització sobre la metaficcionalitat podeu veure la síntesi que, en aquest mateix volum, fa Vicent Simbor. Aquest estudi se centra en el discurs narratiu, però les aportacions teòriques són útils, en gran mesura, per al discurs teatral. No obstant això, voldríem fer constar que, tot i que se solen usar les etiquetes metaficció i metateatre de manera intercanviable, pensem que en parlar de metateatre es pot remetre, de manera genèrica, a aquelles obres que centren la seua temàtica en el mateix teatre (o en alguns dels seus elements), independentment dels plantejaments ficticials (tipus de món, nivells narratius i ficticials...) i construccionals (tractament de la línia temporal, seqüenciació, punt de vista...) amb què aquestes són abordades. Sobre el component metateatral o metadiscursiu en la literatura dramàtica catalana, podeu veure anteriors estudis nostres (Rosselló 2006 i 2008a).

3 Sobre el teatre independent valencià podeu veure Rosselló (1997) i Molins (2003) i sobre la trajectòria posterior de grups i dramaturgs (Rosselló 2010a).

escènica del CET; així, segons declarava el mateix autor, la seua escriptura teatral naix per la voluntat «d'abastir de textos el grup de teatre. El meu primer treball va ser l'adaptació de *La estrella de Sevilla*, en castellà, encara, i després, *La pau*, una recreació del text d'Aristòfanes» (Fuster 1973: 53). Aquesta segona fou estrenada pel CET el setembre de 1970 a Burjassot, un «treball de dramaturgia de Rodolf Sirera, sobre textos d'Aristòfanes, Samuel Bosc⁴ i Josep Lluís i Rodolf Sirera, amb música de Xavier Oms» (p. 23). Segons R. Pérez (1998: 33), es tractava d'una peça que va comptar amb “tres versions i diverses col·laboracions, d'acord amb el procés obert d'elaboració de textos del teatre independent».⁵

Del CET sorgiren dos nous grups, Carnestoltes i El Rogle, aquest darrer, a diferència del CET, «era ja un grup de teatre en el sentit habitual. El constituïrem el 1972 amb el propòsit d'assolir la professionalització», segons declarava el mateix Sirera (Molins 1989: 13). El 1974 Sirera explicava aquest canvi de la següent manera: «Unos eran partidarios de la que podríamos calificar de “tendencia universitaria”, con sus correspondientes limitaciones; otros, querían una línea más abierta y normalizada. Yo, pese a ser universitario, opté por la segunda. Así que salimos del Centro Experimental y formamos El Rogle» (Monleón 1974: 58). Una mica més avant dirà que «en cuanto a las aportaciones de El Rogle, debo empezar diciendo que nuestro grupo se hizo para representar exclusivamente teatro en valenciano» (Monleón 1974: 59).⁶

El nou grup representà, a més de *La pau (retorna a Atenes)*⁷ (1972), *Homenatge a Florentí Montfort* (1972), primera obra escrita entre Rodolf Sirera i el seu germà Josep Lluís Sirera,⁸ *Peret, o els miracles de l'astúcia* (1973),⁹ *Tres forasters de Madrid*

4 Pseudònim de Francesc Pérez Moragon.

5 R. Sirera (1975: 7-8) detalla que la primera versió d'aquesta obra era una peça curta i la proposta inicial va ser representar-la juntament amb una altra peça curta, *Figures d'actualitat*, de Samuel Bosc. A finals de 1969 el CET va començar a assajar les peces, ara bé, el fet que la censura pràcticament va destrossar la segona peça, els va dur a abandonar el projecte. Durant l'estiu de 1970 Sirera en va redactar una segona versió que va ser l'estrenada.

6 Assolir la professionalització i representar exclusivament teatre en valencià seran dos elements que apareixeran recollits, com a elements de conflicte, en l'obra objecte d'estudi.

7 Segons explica R. Sirera (1975: 7) aquesta fou la tercera versió del text i només es representà una volta, el juny de 1972 a Castellar. El text va ser editat el 1975 per Edicions 62. En aquest volum es fa constar que l'obra és fruit d'un procés d'escriptura que va entre l'estiu de 1969 i el Nadal de 1973.

8 Escrita el 1971, fou guardonada amb el Premi Especial del Jurat del Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 1971, estrenada al Cicle de Teatre de Granollers el desembre de 1972 i editada l'octubre de 1972 per Edicions 62.

9 Adaptació teatral d'una rondalla popular recollida per Enric Valor, estrenada el març de 1973 i publicada dins el volum *Tres farses populars sobre l'astúcia*, per Tres i quatre, el 1987.

(1973),¹⁰ *El brunzir de les abelles* (1976)¹¹ i, finalment, *Memòria general d'activitats* (1976). Hi hagué, a més, tres obres muntades però estrenades, segons recordava J. L. Sirera (1978: 5-6): «*L'encreuament del Niàgara* (per problemes del grup) i *La granada* i *El cavaller dels miralls* per prohibició de la censura, tot i que de la darrera van fer-se dues representacions: una, mig lectura mig representació a Prada; l'altra, clandestina, en un poble de la Costera». Les dues primeres peces eren traduccions de J. L. Sirera de les obres dels llatinoamericans Alonso Alegría i de Rodolfo J. Walsh respectivament; la tercera era una reescriptura, a càrrec de la J. L. Sirera, de la peça *Figures d'actualitat*, la qual es va començar a assajar després de *La pau* fins a la seua prohibició (R. Sirera 1975: 8).

Durant aquests anys d'activitat escènica, tal com ha assenyalat R. Pérez (1998), al costat d'un «teatre social», Sirera va desenvolupar una altra línia que Pérez denomina el «teatre personal», on situa textos com *Plany en la mort d'Enric Ribera*,¹² les peces breus recollides sota títol de *Tres variacions sobre el joc del mirall*¹³ i la nostra obra objecte d'atenció, *Memòria general d'activitats*:

Memòria... connecta, per una part, amb els experiments temporals de la fragmentació estructural o de trencament de la linealitat narrativa i de manipulació iniciats amb *Plany...*, encara que amb molt més volada i amb major influència posterior; per altra part, amb la situació absurda i escèptica que suposa el sentiment de fracàs que per al grup ha comportat el fet de no haver connectat amb el públic tot i ser conscients d'aquesta necessitat. Un sentiment que Rodolf Sirera en solitari reflectia en les peces breus del període i ens recorda la falsa cita inicial del text.

Cal recordar, també, que Sirera, a més de dramaturg, durant aquests anys exerceix de director i d'actor, alhora que desenvolupa una tasca de teòric i ideòleg del teatre valencià. Sobre aquest altre vessant, Pérez (1998: 24) comentava que «hi ha una

10 Estrenada al Cicle de Teatre de Granollers el desembre de 1973, el text va ser editat com «un treball de dramaturgia de Josep Lluís Sirera, sobre l'obra d'Eduard Escalante, adaptat per Rodolf Sirera», dins el volum *Revistes valencianes*, publicat el 1990, per Tres i quatre, on es fa constar que va ser escrita entre setembre de 1973 i gener de 1974.

11 Escrita entre feber i març de 1975, estrenada al teatre de la Societat Coral el Micalet el 27 de març de 1976 i editada per Edicions 62 el 1983. Aquesta obra és la primera de la trilogia *La desviació de la paràbola*, escrita juntament amb Josep Lluís Sirera. La trilogia es completa amb *El còlera dels déus* (1976) i *El capvespre del tròpic* (1977), totes dues publicades per Tres i quatre el 1979 i 1980 respectivament.

12 Obra escrita el 1972 i guardonada amb el Premi Ciutat de Granollers 1972. Fou editada en versió bilingüe el desembre de 1974 a la revista *Pipirijaina* i estrenada el 1977 pel Teatre de Celobert a Barcelona. Podeu veure un estudi sobre aquesta obra en Rosselló (2010b).

13 Aquestes peces foren publicades per Edicions 62 el 1977.

correlació evident entre allò que Rodolf Sirera teoritza i una part important del seu teatre: el que hem qualificat com el teatre social o “del deure” », el qual es troba més directament vinculat a la pràctica escènica. Si de cas, en aquest altre teatre, més personal -també més innovador-, podem veure una especial atenció, com a elements fictivals i temàtics, al subjecte creador i a la comunicació teatral.

Aquesta primera etapa de Sirera es pot donar per tancada al voltant de l'any 1977, tot just acabada l'experiència d'El Rogle. Des del punt de vista de l'escriptura, una segona etapa es va iniciar amb *Arnau* (1977-78), primera peça d'encàrrec, *L'assassinat del doctor Moraleda* (1977-78) i *El verí del teatre* (1978); alhora assistim des de 1979 a una dedicació ben destacable a la gestió teatral pública, sota diferents governs socialistes i a diverses institucions.¹⁴ Situats ja en aquesta segona etapa, retrobarem la reflexió metateatral especialment en *El verí del teatre* (1978), una obra on tornem a tenir el teatre com a motiu al voltant del qual s'articula l'acció, això sí, ara ja lluny de la creació col·lectiva, de l'autoreferencialitat i de l'acumulació de recursos metafictivals. Sens dubte, resulta força interessant posar en relació *Memòria general d'activitats* i *El verí del teatre*, ja que ens marca un itinerari que va des de la impossibilitat de professionalització d'El Rogle a una recerca de professionalització de Sirera en el camp de l'escriptura dramàtica, de la qual cosa ens posa sobre avís la cita inicial de Racine a *El verí del teatre*, centrada en allò que necessita el receptor per ser satisfet.¹⁵

2. Sobre la creació col·lectiva i la improvisació com a eina de creació escènica

Com déiem a l'inici d'aquest estudi, l'època en què se situa la trajectòria inicial d'El Rogle i de Sirera és aquella caracteritzada per l'activitat dels grups del teatre

14 R. Sirera, recordem, serà codirector del Teatre Principal de València de 1979 a 1981, director dels Teatres de la Diputació de València de 1981 a 1984, cap del Servei de Música, Teatre i Cinematografia de la Generalitat Valenciana de 1984 a 1988, novament director del Teatre Principal entre 1990 i gener de 1993 i cap del Servei de Promoció Cultural i Mitjans Audiovisuals a la Conselleria de Cultura entre 1993 i 1995. Un altre dels principals components d'El Rogle, Alfred Mayordomo, també centrà la seua activitat posterior en la gestió teatral pública a diferents institucions. A hores d'ara és cap de producció de Teatres de la Generalitat Valenciana.

15 La reflexió metateatral, independentment dels aspectes formals concrets, serà un element constant en l'escriptura de Sirera. Anys després, aquesta dimensió metateatral i els recursos metafictivals, els retrobarem en obres com *Indian summer* (1987) i *La caverna* (1993), dues obres en què el component autobiogràfic és present en el rerefons de la ficció. En *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), tot i que el personatge al voltant del qual s'estructura aquesta no pot relacionar-se directament amb Sirera, sí que conté, tal com l'autor mateix va comentar (Molins 1989: 10), elements vinculats a la infantesa de Sirera.

independent. Un dels trets d'alguns d'aquests fou la denominada creació col·lectiva dels seus espectacles, un fenomen que tingué una presència important en el teatre occidental dels anys 60 i 70, vinculat, segons Pavis (1980: 104-105), «a un clima sociològic que estimula la creatividad del individuo en el seno del grupo, para superar la llamada tiranía del autor, de su texto y del director escénico, quienes tendían a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas». Els espectacles de creació col·lectiva es produïen, tal com comenta Saumell (2003: 270), «sense un text inicial ni un projecte final determinat i es conformaven a partir de l'acció conjugada de diverses persones [...]. Aquesta forma de fer teatre [...] defensava la utopia d'una escena més igualitària en què les temàtiques d'ordre polític i la valoració d'allò espontani i corporal en fossin protagonistes. El cert és que experiències realitzades amb actors ben entrenats van proporcionar espectacles importantíssims en grups com Living Theater, Théâtre du Soleil, The Footsbarn Travelling Theater o Els Joglars». Centrats en el context espanyol, Oliva (1989: 423) recorda que a finals dels anys seixanta arribaren «ecos de una fórmula escénica llamada teatro colectivo, que podía remediar algunos de los problemas en que se encontraba la creación. Los cursos y seminarios que impartía en Cali (Colombia) Enrique Buenaventura, y las experiencias de una importante compañía francesa, el Théâtre du Soleil, fueron recibidas con los brazos abiertos por los grupos españoles».¹⁶

Aquesta via o forma de producció escènica s'allunyava, per tant, dels models tradicionals, és a dir, del fet de partir d'un text dramàtic d'autor, fóra aquest un text nou o un text conegut provinent del repertori propi o internacional. En gran part aquests grups s'allunyaven, igualment, de la idea d'un teatre de text per acostar-se a formes escèniques on prenen protagonisme el component gestual i visual i la improvisació com a eina de la creació teatral; o, si més no, a plantejaments teatrals on la representació d'un

16 Aquest model de creació col·lectiva té referents importants en el teatre llatinoamericà de la mà del Teatro Experimental de Cali, dirigit per Enrique Buenaventura desde 1958, y de La Candelaria, de Bogotá, dirigit per Santiago García. Sobre el primer dels casos, Sánchez (2007: 234) comenta com «Enrique Buenaventura, quien en los inicios del TEC simultaneó la dirección con la escritura y puesta en escena de textos propios, radicalizó la herencia brechtiana y no se limitó a colectivizar el proceso de producción escénica, sino también el de escritura dramática. Tal colectivización se produjo en el TEC a partir de la escena de *Ubu rey* (1966) y permitió el desarrollo de un método que fue publicado en 1972 y utilizado desde entonces en la década de los setenta por numerosos colectivos latinoamericanos». Sobre les característiques d'aquest tipus de treballs, és interessant recordar aquestes paraules de Sánchez (2007: 239): «Se intentaba que la realidad escénica respondiera de la forma más fiel a la realidad vivida, y para ello había que conciliar la historia y la memoria. El respeto a ambas debía ser compatible con la incorporación de lo simbólico en la medida suficiente para lograr la eficacia comunicativa con el público popular pero no excesiva para anular lo real que quería ser comunicado».

relat de ficció, des de fórmules convencionals, no era el punt principal d'interés. Així, veiem creacions pròpies basades o inspirades en grans textos, relats o personatges de la tradició clàssica, tant la del teatre grec com l'europea de l'edat moderna i contemporània, en què la dimensió paròdica i intertextual, en un senti ampli, n'és un element cabdal.¹⁷ Serà relativament usual trobar-nos, així doncs, amb espectacles creats des de la tècnica del *collage*, amb la presència de textos de procedència diversa i heterogènia, en els quals la figura d'un director-dramaturg esdevenia fonamental. En aquest sentit, Pavis (1980: 104) planteja que «en cierto momento del trabajo del equipo, la necesidad de una coordinación de los elementos improvisados se hace imperativa: es entonces cuando el trabajo del dramaturgista y del director se torna obligatorio. Esta globalización y centralización no obliga necesariamente a elegir nominalmente a una persona para que asuma las funciones de director, sino que obliga al equipo a reagrupar estilística y narrativamente sus bosquejos, a tentar una puesta en escena “colectiva” (si la expresión no es contradictoria)».

En aquest context, alguns estudiosos han recorregut a la consideració d'una «dramatúrgia dels actors», la qual alteraria el procés habitual de treball i les funcions dins la nònima teatral pel que fa sobretot a les figures de l'autor, director i actor. Es tractaria, per tant, d'un procés de creació en què la idea de grup, de col·lectiu, esdevé la instància creadora de l'obra, per damunt de la figura de l'autor individual, del gran director d'escena i del primer actor/actriu d'una companyia. Aquest concepte del col·lectiu com a dipositari de la creació teatral pot ser vist, seguint les paraules de Rendón (2008: 94), com un grup que «procura mantener un colectivo de integrantes estables por mucho tiempo, que logren una unidad de criterio y que busquen los mismos intereses estéticos y poéticos, haciendo la salvedad de que las individualidades generan una multiplicidad de propuestas pero siempre en pro del colectivo». Enfront d'aquesta

17 Sánchez (2002: 129) explica, com a exemple, el plantejament de *Frankenstein*, del Living Theater, estrenat el 1965, un espectacle que «recoge las lecturas de Reich y Marcuse y que insiste en la idea de representar la propia violencia en el espacio escénico para evitar su desarrollo en el espacio de la convivencia. El texto juega aquí un papel más importante que en *Misterios* [espectacle anterior de la companyia], pero no se vuelve al teatro de autor: en el programa del estreno se hacía constar que la obra había sido “imaginada y puesta en movimiento por J. Malina y J. Beck y ejecutada por la compañía del Living Theatre”. En la composición del texto se recurre a la técnica del collage: oraciones en latín, frases o palabras repetidas en distintas lenguas, extractos de libros, palabras sueltas, poemas de Whitman y de Mao Tse-Tung... En un momento se lee el London Times, con lo que se introduce un elemento aleatorio en el collage; esta lectura alterna con diálogos contruidos sobre el modelo del cómic o las películas de ciencia ficción [...]. El texto continúa con extractos de *El anarquista*, de Irvin L. Horowitz, gritos, luchas, el monólogo extraído de Mary Shelley, que empieza a ser declamado muy laboriosamente, sonido a sonido, remedando el proceso de aprendizaje del monstruo, y acaba con gritos».

idea de grup, Redón (2008: 94) planteja el concepte de companyia teatral com aquella unitat «encargada de producir obras de teatro contratando, según sus requerimientos, a actores profesionales que den el perfil necesitado, no siempre en todos los casos en las producciones trabajan actores totalmente diferentes -puede que sean en su mayoría los mismos-, sino que a diferencia del grupo no existe esa especie de unión fraterna y esa lucha por intereses en común y sobretodo por una estética y una poética».

En aquesta nova entitat creadora (i alhora emissora) la figura de l'actor/actriu esdevé el centre de la comunicació teatral i la seua condició, es podria dir, passa de la de l'interpret d'un personatge escrit per un autor a la de cocreador d'un espectacle. Sobre aquesta nova consideració de l'actor i del grup creador, Cornago (1999: 29) destaca que «los mismos nombres elegidos por colectivos como Los Goliardos, Bubulú, Els Joglars o Els Comediants hacen referencia a un modelo teatral centrado en la figura del actor como creador de una polifonía de códigos al estilo del viejo teatro de ascendencia medieval». Alhora, aquesta nova entitat creadora fa camí cap a la dissolució, en major o menor mesura, de les fronteres entre la creació artística i la vida dels seus membres, atesa la concepció d'aquests col·lectius, ja que «la reunión de un grupo de individuos con el fin de hacer teatro pasó a adquirir un valor de experiencia vital e incluso mística, al mismo tiempo que de gesto ideológico de reafirmación del sentido social del grupo, de igualdad de derechos de los individuos en la colectividad, de democracia» (Cornago 1999: 38-39). Tot açò no és un impediment perquè en la majoria dels casos hi hagués una figura creadora (habitualment un director-dramaturg o un equip reduït de membres) que, si més no amb el temps, van acabar per adquirir una visibilització respecte al col·lectiu.¹⁸ Evidentment, aquests grups també es veuran fortament marcats per les dificultats de relació entre els seus membres i per una contínua retroalimentació entre els processos creatius i la vida extrateatral, més aviat poc diferenciada i, sovint, lligada

18 Oliva (1989: 423) comentava, quant al teatre a Espanya, que sovint la figura del dramaturg quedava oculta dins una figura més àmplia d'home de teatre, el qual feia tant d'autor com de director, actor, etc. , i dins una etiqueta de grup o companyia. Aquesta visió, més enllà d'altres consideracions al voltant de la figura del creador teatral, posa en evidència una evolució en el context teatral, tant pel que fa a l'especialització de determinats creadors en un camp concret, com a la crisi dels models col·lectius de creació, uns models on part dels posteriors dramaturgs, ja individualitzats, van tenir un bon laboratori de formació. En aquest sentit, R. Sirera declarava el següent a Molins (1989: 14): «Si em dedique a l'escriptura teatral és perquè crec que és la cosa que puc fer millor. I puc fer-la millor després d'aquell aprenentatge. Tot autor hauria de sentir alguna vegada en la vida la sensació de l'escenari. És una mica difícil d'explicar, però l'escenari et dona unes sensacions molt especials que després en l'escriptura pots intentar reproduir. No és el mateix com sona un diàleg en ta casa, posem per cas, que com sona de veritat sobre l'escenari. Va ser un aprenentatge apassionant».

a relacions personals (sentimentals, d'amistat fraterna...), més enllà del que suposarien les relacions professionals i les fronteres entre els diferents rols (o la jerarquia) dins un procés tradicional de creació.¹⁹

Aquesta situació motiva una redefinició del paper de l'actor, el qual, seguint Redón (2008: 95), «pisa el terreno del director y el dramaturgo», i exigeix, així mateix, un nou plantejament de les funcions del director, allunyat dels conceptes d'autoritat, respecte i paternitat, per acabar actuant «como tejedor de propuestas y formas de expresión, dejando claro u organizando un objetivo en común para todo el colectivo en conjunto» (Redón 2008: 96).

3. La creació col·lectiva en el teatre català

Si ens centrem ara en el teatre català, podem recordar els exemples de treballs duts a terme per Els Joglars (1962), grup situat en un primer moment en el camp del mim, el qual evolucionarà cap a propostes més obertes a altres formes escèniques. Així doncs, *El diari* (1968) es considera un punt de canvi en la seua trajectòria, tal com destacava el seu director, Albert Boadella (Bartomeus 1976: 45):

El primer espectacle muntat ja de manera professional va ser *El diari*, que significava el trencament amb tots els cànons anteriors i l'aportació d'uns elements nous que obrien un camí diferent. També és a partir d'aquest moment que s'instaura la creació col·lectiva, perquè la formació de la gent era superior i tots podíem aportar-hi coses.²⁰

En aquest mateix llibre d'entrevistes, a la pregunta de com es preparaven els espectacles d'Els Joglars, Boadella (Bartomeus 1976: 53) explicava el següent:

El procés és semblant a com es faria per a una composició musical. Som com un grup de *jazz*, nosaltres. El que passa és que el grup de *jazz* improvisa sempre, i nosaltres hi ha un moment que fixem l'espectacle.

19 Sobre aquest aspecte, Albert Boadella (Coca 1981: 15) comentava sobre Els Joglars que «en realitat va passar que la gent que l'any 1967 es va quedar al grup estava disposada a jugar a fons; de manera que la separació entre vida professional i vida normal es va diluir. Això fa que en un moment determinat el nostre teatre es perllongui més enllà de l'escenari. Sí, no hi ha dubte que aleshores vivíem fent teatre al carrer, quan pujàvem a la sala d'assaigs... Potser les millors representacions de l'època es feien fora del teatre».

20 Sobre aquest espectacle Cornago (1999: 183) destacava el fet que «se enmarcaba ya dentro de la corriente de creación colectiva que por entonces comenzaba a extenderse por los grupos independientes como base estructural para la creación de un nuevo tipo de teatro».

És un procés d'improvisació per part dels actors per descobrir totes les possibilitats de cadascú: que tothom digui el que ha de dir, i ningú no sigui només intèrpret. Que els actors facin l'obra a la seva mesura. Si n'hi ha un que salta dos metres, no n'ha de saltar només un: s'ha d'anar al màxim de les possibilitats. Tot això mirant que el tema no s'escapi, centrant-lo cada vegada més. Així arribem a la construcció de l'esquema de l'obra; el que seria el text literari. I llavors comencem els assaigs. Això no vol dir que a vegades no tornem endarrera; ho fem sovint. No s'ha d'oblidar que nosaltres fem l'esquelet, la partitura i la interpretació: som com una mena de laboratori, en el qual anem fent els nostres propis experiments.

Així mateix, comptem amb les experiències del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, liderat per Josep Montanyès, amb els seus espectacles creats durant la segona meitat de la dècada dels seixanta, des de *Crist, misteri* (1964), *Improvisació per Nadal* (1968) i *Oratori per un home sobre la terra* (1970).²¹ En aquesta línia de creació de col·lectiva trobarem, ja situats a la dècada dels setanta, Els Comediants²² (1971) i també propostes concretes vinculades al denominat teatre-document (Rosselló 2000a),²³ com ara *La setmana tràgica*, espectacle estrenat el 10 de gener de 1975 pel Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants.²⁴ Sobre la creació d'aquest espectacle de gran ressò, Lluís Pasqual explicava el següent al programa de mà (Pasqual 1975: 65-66):

21 Segons explica Cornago (1999: 87), el component textual [d'*Oratori per un home sobre la terra*] «se apoyaba en textos bíblicos en su mayoría, seleccionados y refundidos por Jaume Vidal i Alcover, quien, rechazando la idea de trama, tomó como punto de partida la ausencia de una acción dramática: “no hay drama, sino la exposición escenificada de una idea” ». Aquesta dramaturgia fou publicada per la revista *Yorick*, 51 (gener-març 1971).

22 Boadella explicava que, a través d'Estudis Nous, centre de formació teatral, es dona lloc a «una línia que arrenca d'aquesta iniciativa d'Els Joglars, d'Estudis Nous, i en la qual incloc en primer lloc Els Comediants i tot d'altres grups, com, per exemple, el d'Albert Vidal, que *s'inventen* l'espectacle, que *s'inventen* el seu teatre, si vols». A continuació, preguntat sobre la desvinculació amb la literatura dramàtica del país, respon que «en el meu cas concret et puc dir que mai no he necessitat l'autor literari, ja que la importància de la literatura en els Joglars és molt relativa. Ara, també cal veure que mai a cap autor no se li ha acudit de vincular-se al grup com un membre més i tractar d'aplicar les seves possibilitats dramaturgiques a aquest fenomen tan important de la creació de la peça a partir de zero» (Coca 1981: 15).

23 Un dels espectacles emblemàtics del teatre-document va ser *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, estrenat el 1970 i novament representat el 1976. Tot i que es basa en un text atribuït a M. Aurèlia Capmany i Xavier Romeu, veiem que Capmany (1992: 13) explica la intervenció de moltes altres persones en la versió definitiva de l'obra, una situació que era ben habitual en aquells anys.

24 No ha estat usual l'edició de textos procedents de processos de creació col·lectiva. Tot i això, comptem amb l'edició de *La setmana tràgica* (1975), que apareix sota l'autoria de Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants; no obstant això, les dades que se'ns donen a l'interior del volum fan constar que el text fou escrit per Lluís Pasqual, així mateix director de l'espectacle.

En començar, doncs, teníem una proposta d'espai escènic que envoltaria el públic, immers dins l'espectacle, de Fabià Puigserver, del qual havia partit, també, la idea inicial. També, un guió dels moments més significatius de la Setmana. El treball, lent i difícil, ha estat absolutament apassionant. Després d'una sèrie de sessions d'informació històrica, a càrrec de Guillem-Jordi Graells, col·laborador des del començament fins al final del muntatge, i de la lectura de la bibliografia existent -sobretot dels estudis moderns de Josep Benet i Joan Connely Ullman- per part de tothom, vàrem començar a treballar en la creació, pel sistema d'improvisacions dirigides, de tema fixat, que suggerien d'altres possibilitats. Així, de mica en mica, s'anava conformant el guió definitiu de l'espectacle [...]. El text de les improvisacions l'anàvem apuntant, o el gravàvem, provant distintes possibilitats de la mateixa situació escènica, i diversos actors interpretant un mateix paper [...]. Calia fixar també el text. Amb el material de les improvisacions vaig començar a escriure'l, conservant una bona part de les frases creades pels actors mentre em va ser possible, ja que calia donar-li forma [...]. Un cop fixat el text, calia donar forma definitiva al conjunt, tenint en compte que havíem anat fent text i espectacle alhora.

Si ens fixem en la presència de la creació col·lectiva en l'àmbit valencià dels setanta, podem recordar la trajectòria de Pluja Teatre, una companyia que ha mantingut viu al llarg de la seua extensa trajectòria el concepte de creació col·lectiva o en equip, especialment de la mà de tres dels seus components històrics: Ximo Vidal, Joan Muñoz i Josep E. Gonga. Centrant-nos en els seus espectacles dels anys setanta, comprovem que *El supercaminal* (1974) es presentava com un espectacle de direcció col·lectiva, el text del qual és fruit d'improvisacions a partir d'una idea de Ximo Vidal (Mora 1998: 66). Sobre aquest muntatge Soler (2009: 129) comenta que «recull totes les inquietuds dels membres de la companyia, així com també les aspiracions i la manera d'entendre el teatre de l'època. És una obra de creació col·lectiva, que es transforma al llarg dels assajos i les representacions, mitjançant les aportacions de tots els actors. En aquest tipus de plantejament creatiu, per tant, no s'entén la figura del director, ja que allò que és més important és el treball de tot el grup». El text del seu següent espectacle, *Sang i ceba* (1977), l'únic publicat d'aquesta primera etapa, va paréixer, com a mostra fefaent del caràcter col·lectiu, sota l'autoria del grup. Aquesta via de la creació col·lectiva també és present en alguns espectacles de l'Horta Teatre, concretament en *Mai tan lluny de la realitat ni tan prop de la plaça del Cabdill* (1977) o *Amparín Fartons, la fallera que canta i balla* (1979), una línia de treball sobre la qual Herreras (2006: 23) explicava que «cobra importància especial el que s'anomena creació col·lectiva, que reforçava en

L'Horta dos aspectes: la cohesió interna del grup i la facilitat per a connectar les obres amb la problemàtica més immediata de la vida quotidiana».²⁵

4. Al voltant de l'autoreferencialitat, el teatre autobiogràfic i l'autoficció

A més del component de creació col·lectiva que té *Memòria general d'activitats*, compartit per una part considerable de la creació escènica del seu moment, el tret, si de cas, més singular n'és el recurs a l'autoreferencialitat (o autorepresentació) quant al component ficcional d'aquesta obra.²⁶ És a dir, que ens trobem davant un procés de creació teatral en què el grup El Rogle transforma en material ficcional la seua pròpia experiència artística i vital i alhora projecta, davant la situació de crisi que estan vivint, punts de vista (o motivacions) sobre aquesta. Aquesta proposta, segons ens han relatat els membres d'El Rogle,²⁷ naix d'una necessitat interna del grup, la qual deixà de costat la intenció d'arribar a un públic ampli.²⁸

L'obra resultant fou fruit d'un procés llarg i inèdit, que es desenvolupà des de juny de 1976 fins al moment de l'estrena, el 10 de desembre. Inicialment, el treball va partir d'improvisacions que eren enregistrades en un magnetòfon; a partir d'aquest material, posteriorment, Rodolf Sirera va fixar una dramaturgia centrada, sobretot, en els quatre membres més directament involucrats en la història d'aquest grup, els quals, a més, en aquell moment mantenien relacions de parella: Rodolf Sirera, Mercé Trull, Alfred Mayordomo i Marilena Casanovas. Tots quatre representen els actors que conformen la

25 En aquest sentit, Oliva (1989: 422) considerava que amb aquesta pràctica de creació col·lectiva els grups «hacían las propuestas escénicas que ellos quisieran, a partir de una historia elegida según sus necesidades ideológicas, económicas o de cualquier otra índole».

26 Usem el terme «autoreferencialitat» no amb el sentit amb què, sovint, és emprat per referir-se a l'autoconsciència o a la reflexivitat autocrítica textuals (totes dues característiques de la metaficcionalitat), sinó per al·ludir al fet que el component ficcional d'una obra es fonamenta en la vida del/s seu/s creador/s, una qüestió que haurà de tenir un cert grau d'explicitació en el procés de comunicació en què s'integra l'obra, habitualment a partir de determinats tipus de paratext. Així, l'autoreferencialitat es vincularia, sobretot, a la naturalesa (o estatus) de la ficció quant a la relació entre creador i creació i quant a la relació (o tipus de pacte de lectura) que s'estableix entre obra i receptors.

27 Agraïm les aportacions fetes per quatre dels sis participants en aquest muntatge a través de dues entrevistes. La primera d'aquestes tingué lloc amb les germanes Marilena i Dora Casanovas (22 de febrer de 2011) i la segona amb Alfred Mayordomo i Rodolf Sirera (28 de febrer de 2011). Hem de fer constar que, atés el temps passat, no sempre els seus records ens han permés arribar a concretar determinades qüestions de detall sobre l'obra.

28 Aquesta qüestió es va posar en evidència quan el grup va haver de deixar de representar l'obra, segons es fa constar a l'edició, «als vuit dies per manca d'assistència de públic» (p. 75), com, diríem nosaltres, un acompliment de la *profecia*. Els membres del grup recorden, però, que l'obra fou ben rebuda quan el seu destinatari era gent de teatre i de la cultura, sens dubte, el seu receptor model.

companyia belga sobre la qual es construeix l'acció: Bert, Tanis, Leo i Hannah. Els altres dos actors, Dora Casasnovas, incorporada feia poc al grup, i Claudi Arenas, qui havia participat en algun muntatge anterior, es desmultiplicaran, mitjançant canvis mínims de caracterització, en diferents personatges, tots ells externs a la companyia. Tot i això, en el text editat la seua denominació, com a personatges, sempre serà la mateixa (Sra. Clos i Sr. Tales), és a dir, aquella corresponent a la netejadora i al promotor del teatre on acudeix la companyia a representar la seua obra. A més, hi apareixeran dos personatges latents vinculats a la companyia, el seu director, Andreu Díner, i Alfred, els quals tenien com a referents més directes Rodolf Sirera i Alfred Mayordomo.

Segons ens han explicat els membres del grup, la construcció dels quatre personatges centrals no es va plantejar en termes d'identificació entre actor i personatge, sinó que en l'obra es recullen també elements (sovint detalls o anècdotes) de membres anteriors del grup i, en molts casos, hi ha més elements d'un actor en el personatge interpretat per un altre que no en el propi. Recordem, en aquest sentit, que l'objecte central de la proposta era el grup de teatre i les dificultats que aquest va tenir per arribar a una desitjada professionalització, tant des del punt de vista del context com des del punt de vista personal, sobretot tenint en compte les estretes relacions personals que s'hi establiren.

Des del punt de vista contextual, trobem inicialment les qüestions vinculades a la llengua, que centren l'inici de l'obra, i sobre les quals tornarem després;²⁹ a més, hi ha la presència de les dificultats relatives a l'administració, i en especial tot allò relatiu a la censura. S'hi recull, en una de les escenes plantejades com a retrospectió (pp. 41-46), el referent directe a la realitat politicocultural valenciana, amb un personatge de fàcil identificació per al receptor coneixedor del moment. En el fons d'aquesta escena hi ha la consideració, si més no de certs components del món del teatre, que els sectors nacionalistes valencians no van tenir un gran interès pel teatre; una mostra d'açò seria el fet que els Premis Octubre no comptaren fins fa ben pocs anys amb un premi de literatura dramàtica. Aquesta escena es construeix, bàsicament, a partir de les

29 Aquesta qüestió, però, també tenia una clara dimensió personal quant al que suposava fer teatre exclusivament en valencià i tractar d'arribar a un públic popular a la ciutat de València i voltants, sobretot si pensem, d'acord amb els plantejaments del moment d'un «teatre popular», en la idea d'arribar a un públic obrer. Recordem, així mateix, que gran part dels membres del grup eren, en origen, castellanoparlants. A més, hi havia el problema de construir un estàndard oral per al «nou teatre valencià» (R. Sirera 2000).

intervencions de Leo i del Sr. Tales (en qualitat de promotor de la cultura autòctona), de la qual són representatius aquests fragments:

LEO (*amb intenció*): És tan difícil lluitar a soles... Pràcticament a soles, ja em comprenen... Ens hem fet unes idees, potser massa il·lusòries, de tota aquesta història del teatre... pensàvem que d'aquesta manera ajudàvem nosaltres també... (p. 42)

SR. TALES (*somriu*): [...] Mira, la nostra és una tasca arriscada, que gairebé hem de fer en solitari, perquè després se'n beneficien tots, és a dir, la nostra comunitat flamenca... Perquè -i això és ben cert- la lluita és tan àmplia que no podem pensar tan sols que la feblesa cultural del nostre poble es done només al camp del teatre... I la nostra lluita ha d'estendre's pertot arreu... A la burgesia local, no la mou ni un terratrèmol... A ells, l'únic que els interessa són els francs, i si per aconseguir-los han de baixar-se els pantalons, parlar francès o enviar llurs fills a l'escola privada francòfona, doncs ho faran sense tenir-ne massa mala consciència... (pp. 43-44)

LEO: Ja sé que no som els únics... Però sí dels pocs que no hem volgut fer el joc al contrari! No hem acceptat el bilingüisme, i hem perdut mitja Bèlgica! Nosaltres mateixos ens hem tancat mercats, i a soles no podem sobreviure... Realment és tan difícil arribar a autogestionar un teatre? Un local al servei d'una lluita comuna, el punt de partida d'una sèrie d'activitats...

SR. TALES (*tallant-lo*): Ho veus, Leo? (*Suaument.*) Ara sí que somies... (*Pausa.*) Jo no dic que no siga possible... Només dic que ara, almenys encara no, això no pot dur-se a la pràctica...

LEO (*excitant-se progressivament*): Però pensa que es pot continuar treballant eternament en aquestes condicions? Compartint l'oficina, la Universitat o la fàbrica amb els assaigs i les representacions? Jugant a ser professionals, sense arribar a ser-ho mai completament? Fent les coses a mitges, insatisfets per les resultes, donant espectacles insuficientment rodats, pèssimament finançats, amb pressuposts de misèria? És molt bonic això de fer-nos costat amb la vostra simpatia, i ajudar-nos amb les vostres almoines! (pp. 44-45)

Des del punt de vista personal, en relació a la vida interna del grup i a les relacions entre els seus membres, destaquen algunes escenes de gran càrrega emocional, les quals podrien veure's, tal com ens han comentat alguns dels seus membres, com a resultat de sessions encobertes de psicoanàlisi, a manera d'exorcització de fantasmes o de conflictes no directament explicitats. En són exemples un seguit de seqüències, bàsicament durant la segona meitat de l'obra, com ara l'escena, a manera de retrospecció, entre Bert i Hannah (pp. 54-56); l'escena, en present, entre Leo i Bert (pp. 56-58) i, posteriorment, entre Leo i Tanis (pp. 59-60); els monòlegs de Tanis (60-63); i

l'escena entre Tanis i Hannah (65-69), en què es plantegaven el lloc que ocupaven les dones en el grup respecte a Leo i Bert, motors de l'activitat del grup, i la influència dels conflictes personals (o sentimentals) en la trajectòria del grup:

TANIS: Tu te n'adones, Hannah? Són ells... els qui pregunten... o demanen respostes... ells els qui parlen amb els promotors culturals... els qui diuen on hem d'actuar... el que hem de fer... i, en el fons, els és molt còmode... No ho diran mai, és clar, però a nosaltres no ens deixen altra cosa que els sentiments... Els nostres problemes són sempre reflexos dels seus, les nostres responsabilitats, petites al costat de les seues... (*Pausa. Somriu.*) Bert i Leo... Tan diferents i tan semblants alhora... (*Transició.*) I ara, per què ha estat Leo qui s'ha fet càrrec de les relacions exteriors? Leo, i no pas cap de nosaltres... (*Pausa breu.*) Nosaltres no n'hem dit res, és clar... En això som culpables... Sovint esperem que les iniciatives vinguen dels altres... Mantenim un *status*... I, dins aquest *status*, quin és el paper que nosaltres farem? Un paper secundari? I la direcció dels muntatges? I els assaigs? I la preparació dels textos? Qui hi diu sempre l'última paraula? (*Sobradament violenta.*) Tu no, de segur... Tu jugues sempre a fer l'eco de Bert...!

HANNAH (*molesta*): Això és mentida! Estem plenament identificats...!

TANIS: No sigues estúpida! (*Amb sarcasme.*) Identificats...

HANNAH: I això ho dius tu, que has entrat en aquest grup seguint les ordres de l'Alfred? (p. 66-67)

TANIS: Si arribava un moment en què es veia clarament que ja no era possible continuar... que no tenia sentit... per què no? No és millor deturar-se? (*Pausa.*) Però mai no hem volgut reconèixer les nostres pròpies errades... Hem buscat sempre que fossen els fets exteriors els exclusius culpables de les nostres caigudes... No... (*Corregint-se.*) Jo no negue que aquests fets exteriors tinguin la seva importància... La tenen i molta... Hi ha una sèrie molt gran de limitacions, és de veres... Però, davant la pressió exterior, quina actitud comuna hem adoptat nosaltres? Jo no duc gaire temps en aquest grup, però en conec la història... Quants treballs s'han vist interromputs, quants projectes se us han enfonsat a conseqüència d'enfrontaments ridículs, de desànim, de cansament, de dubtes, de malentesos...? Quantes vegades heu estat a punt d'abandonar-ho tot, de deixar-ho rodar, perquè no hi podíeu més? (p. 68)

Aquest plantejament sobre el component ficcional, des d'un punt de vista teòric, ens porta a un terreny híbrid i nou en la pràctica escènica a ca nostra. Així, ens situem en el discurs teatral, essencialment ficcional i aparentment objectiu, i alhora en les formes testimonials i assagístiques, com ara l'autobiografia, les memòries, les confessions, el diari... En aquest sentit, es podria dir que dins un context marcat per les propostes de teatre històric i de teatre-document, la mateixa activitat teatral esdevé objecte històric, tot i que un objecte proper en el temps; i que unes gravacions dels membres del grup esdevenen documentació sobre la qual construir la *ficció* escènica. I, tot plegat, esdevé

memòria, i no només d'aquest grup sinó d'un context sociocultural i polític, amb un balanç marcat per la idea de fallida, de final d'etapa i de necessitat de transformació, tal com ens planteja el fals final de la peça, previ al desenllaç efectiu de l'obra.

Sobre aquest exercici d'autoreferencialitat (o d'autorepresentació) en el camp de la pràctica escènica, podem recordar l'existència de les fórmules de «monólogos de actores-autores que hicieron de lo autobiográfico su material de trabajo, enfrentando al público a la necesidad de problematizar el límite de lo real y lo ficticio, el actor y el personaje» (Sánchez 2002: 184). Aquest tipus de propostes, l'*autoperformance*, seguint Trastoy (2002), es va donar als Estats Units durant la dècada dels 70 a partir de Spalding Gray, el qual, assegut davant una taula, contava improvisant alguns episodis de la seua vida. Aquestes fórmules es vinculen a la denominada narració oral, als espectacles unipersonals, a l'espectacle autobiogràfic i, més recentment, a l'autoficció escènica.

Una diferència important entre aquestes pràctiques i l'obra que ací estem analitzant es troba en el fet que la nostra obra recorre a l'acció teatral com a base de la seua construcció i no a les seqüències verbals narratives adreçades al públic per transmetre un (verídic o no) recorregut vital.³⁰ És a dir, *Memòria general d'activitats* està més pròxima al que serien les obres centrades en la vida i peripècies de la gent del món del teatre més que no a les formes del monòleg narratiu de caràcter autobiogràfic (o autoficcional). Així, aquesta obra es vincularia, més aviat, a la denominada «comèdia de comedians», la qual, segons Genette (2006 : 48-49) procedeix de *La improvisació de Versailles*, de Molière, una obra en què «la mayoría de los personajes de esa obra son los miembros de su compañía (la "compañía del señor")», quienes ensayan -o, mejor dicho, se preparan para improvisar y, por tanto, improvisan, de hecho- ante nosotros una obra teatral en *abyme* cuyos papeles les reparte Molière: él mismo y La Grange de marqués, Brécourt de "hombre de calidad", Du Parc de "marquesa ceremoniosa", etc. Por esta razón, las réplicas de la improvisación metadieгética alternan con las réplicas del "ensayo" o, mejor dicho, de la puesta a punto colectiva, pues en el texto editado las primeras están señaladas por comillas a las que deben sustituir, en el escenario, tonos de voz y mímicas propios de los personajes encarnados. En este caso la metalepsis consiste

30 Només trobem en forma de monòleg tres intervencions de Tanis en una escena en què aquestes s'alternen amb un diàleg (pp. 60-63). Aquestes intervencions, a més, són les úniques que apareixen sense puntuació, com si fossen la mostra més acostada a les improvisacions originalment gravades.

en la alternancia de los papeles y en la forma como “Molière” aprovecha el de Brécourt-caballero para indicar a Brécourt-comediante la forma como debe interpretarlo [...]. Ese doble y triple juego nunca más se reproducirá, puesto que ya sólo podemos hacer representar esa obra, de generación en generación, por otros comediantes. Su propósito y su mérito eran, evidentemente, los de mostrar en el escenario, en persona, a Jean-Baptiste Poquelin interpretando a Molière interpretando su comedia, y ese vértigo narcisista sólo duró una temporada».

Sens dubte, aquesta posició ens porta a un atzucac escènic, atés que aquestes obres només podran mantenir el seu caràcter singular mentre siguen representades pels seus creadors. Una circumstància que els atorga, encara més, el tret d'efímer, d'experiència única, que acompanya sempre la pràctica escènica. Com bé diu Genette (2006: 49), «tal vez lo más sensato no fuera “repetir” *La improvisación de Versailles*, sino escribir una nueva *Improvisación* que hiciese subir al escenario a una nueva compañía dedicada a una nueva “improvisación” colectiva, actualizada y, además, salpimentada con referencias y préstamos al bosquejo original [...]». De la qual cosa es desprén, com acaba conclouent Genette (2006: 50), que «la *improvisación* [...] se ha vuelto poco a poco algo así como un género teatral, seguramente derivado de las bufonadas reflexivas de la *commedia dell'arte*, mediante el cual el teatro se toma a sí mismo como objeto de consideración y, de ser posible, de autocelebración». Si de cas, es podria dir que més que un gènere, en sentit tradicional, esdevé un plantejament escènic en què autorepresentació i metateatralitat es donen la mà per oferir-nos, des del punt de vista de l'enunciació i de l'enunciat, un tipus d'espectacle únic, on realitat i ficció, vida i teatre, creadors i creació es miren cara a cara. Ens trobem, segurament, davant aquella situació en què, de manera més clara, l'espectacle esdevé espill per als seus creadors, enfrontats a la seua pròpia imatge i activitat, un espill *problemàtic* quant a l'estatus ficcional de tot plegat, on el públic ha d'assumir (o no) el caràcter factual i verídic de tot plegat.

Aquesta pràctica, com han destacat alguns estudiosos, no deixa d'estar marcada per un caràcter exhibicionista i, segurament també, per un component narcisista, dos adjectius ben habitualment lligats a la figura de l'actor. Encara que sempre podem tenir en consideració, seguint Trastoy (2002), que l'interpret que ens conta la seua vida està a escena per parlar-nos de si mateix, però també per parlar-nos d'altres coses que ens són comunes o compartides. En aquest sentit, com també ens diu Trastoy (2001: 160),

«obviando también la carga de perversión que supone el deseo voyerista del público de acceder a la intimidad ajena, ambos espectáculos [els dos que l'autora analitza] no sólo dan testimonio de una época vivida y compartida por realizadores y espectadores, sino también, a partir del inevitable proceso de identificación, movilizan los propios recuerdos. Para los lectores, la fascinación de la escritura del yo no radica en la posibilidad de conocer vidas ajenas, sino, sobre todo, en el autoconocimiento, pues, como señala May, “Inclinados por encima del hombro de Narciso, es nuestro rostro, y no el suyo, el que vemos reflejado en las aguas de la fuente” ».

5. *Memòria general d'activitats*: una «autobiografia èpica»?

Tornant a *Memòria general d'activitats*, ens trobem amb la complexitat de delimitar aquesta obra com a teatre autobiogràfic o, amb més precisió, com a espectacle autoficcional. En aquest punt, pensem, caldria establir una distinció entre dos plantejaments diferents: l'autoreferencialitat (o autorepresentació) com a base del component ficcional d'una obra, tal com delimitàvem anteriorment, i l'autoficció com un recurs molt més concret.³¹ Aquesta darrera comportaria la identitat nominal entre els creadors de l'obra i la ficció presentada, amb la qual cosa, ja des de l'onomàstica dels personatges, es marcaria una suposada identificació entre actor-creador i personatge.

Sabem que *Memòria general d'activitats* és un espectacle de creació col·lectiva, seguint models de treball com els esmentats, i això esdevé fonamental per poder establir el lligam amb el concepte d'autoficció referit específicament a un espectacle. I remarquem açò perquè, en termes escènics, només podem veure la possibilitat de remetre a l'autoficció, quan el actors i actrius esdevenen alhora creadors d'una obra en què se'ns parla de la seua pròpia experiència artística i vital, com ocorre en aquest espectacle que estem analitzant.

Si ens fixem en els paratextos de l'edició d'aquesta obra, veurem que és l'única de les estrenades per El Rogle que apareix sota l'autoria del nom del grup, amb l'especificació

31 Sobre l'origen i la delimitació d'aquesta etiqueta podeu veure les aportacions de López-Pampló en aquest mateix volum. Pavis (1998. 437-438), qui no parla d'autoficció, considera el denominat «teatre autobiogràfic» com un gènere impossible o com un tipus de comunicació sempre sospitosa «porque es objeto de una puesta en espacio, objeto de una elección de los materiales, de una exhibición; en resumen, de una puesta en escena del yo con fines artísticos y ficcionales». Sens dubte, en tot plegat, serà ben important el paper que puguen acomplir diferents tipus de paratext.

següent: «Argument i textos de Claudi Arenas, Dora Casanovas, Marilena Casanovas, Alfred Mayordomo, Rodolf Sirera i Mercé Trull/Dramatúrgia de Rodolf Sirera/Pròleg de Josep-Lluís Sirera».³² Els sis noms vinculats a l'argument i als textos són els sis membres del repartiment de l'obra, segons consta a les dades de l'espectacle (p. 14), les quals, a més, ens informen que la seua realització i direcció és d'El Rogle. Si ens fixem en el programa de mà de l'espectacle, la informació sobre l'equip artístic apareixia concretament en aquests termes: «text muntatge interpretació/ claudi arenas/dora casanovas/ marilena casanovas/ alfred mayordomo/ rodolf sirera/ mercé trull». Així doncs, entenem que és necessària aquesta convergència de veus, la qual comprovem en aquest espectacle, per poder parlar plenament d'autoficció escènica.³³

Des del punt de vista de l'acció plantejada, aquesta obra es pot vincular, com déiem, a aquelles ficcions que agafen els actors, o la gent del teatre, com a personatges protagonistes, col·locats en una situació pròpia del seu quefer. En aquest cas, ens trobem hores abans de la representació de l'obra al teatre, preparant allò necessari per a la funció que han de fer. Ara bé, el que ací esdevé interessant és que aquesta «ficció» sobre una companyia de teatre que viatja a representar una obra del mateix títol que l'espectacle que analitzem, no només té una base «verídica» en la història teatral i personal de la companyia real que la representava sinó que ha estat creada a partir de les aportacions dels seus membres i no per una única persona. Això no obstant, l'adscripció al teatre autoficcional no és possible per la introducció d'un emmarcament que distancia l'autoreferencialitat de personatges i història respecte a la ficció finalment construïda, a partir del recurs a una localització geogràfica (o macroespai) distinta a la dels seus creadors. Aquest macroespai, seguint la lectura del text, té una primera repercussió en la denominació que reben els personatges: Sra. Clos, Leo, Hannah, Bert, Tanis i Sr. Talis. Posteriorment, en el fet que les primeres intervencions de l'obra es facen en llengua francesa (p. 17), la qual cosa ens porta a l'explicitació d'aquest macroespai, Bèlgica, i, més concretament, a la Bèlgica de llengua flamenca (p. 17):

32 Des del punt de vista de l'edició ens resulta destacable el fet que aparega la referència al pròleg de Josep Lluís Sirera amb el mateix format que la resta d'informacions. Comprovat aquest tractament en altres volums de la col·lecció, observem que no sempre s'explicita la presència d'un pròleg a la primera pàgina o que el tamany de la lletra és inferior, la qual cosa ens fa pensar en la importància que es vol donar a aquest element paratextual.

33 Això no impedeix, però, que es pugui parlar de literatura dramàtica autoficcional, on només caldria que es donés la coincidència entre el nom de l'autor del text i el del personatge.

LEO: Doucement, s'il vou plaît... Madame, écoutez-moi, je vous en prie... Voudrez-vous me répondre une question? Quel pays... C'est-à-dire... est-ce que nous en sommes pas en Belgique, madame?

SRA. CLOS: Mai oui, en Belgique...

LEO: A la Belgique de langue flamande, n'est-ce pas?

SRA. CLOS: Oui, monsieur...

Evidentment, aquesta opció elimina trets definitoris de l'autoficció escènica, com ara el fet que l'onomàstica dels personatges coincideixa amb la dels seus creadors. En aquest sentit, aquest tractament concret de la ficció connecta encara la peça amb un dels recursos propis del teatre èpic, el recurs a la paràbola (Rosselló 1999), una opció que era valorada molt positivament pel crític de la *Cartelera Turia* (Corell 1976):

Planteadas como 'teatro en el teatro', los actores son, a la vez, individuos y personajes, y con la ventaja que en ningún momento el personaje llega a ser suplantado por el individuo, porque ello sería reducir los problemas a los del grupo. No. En la medida que el Rogle es capaz de generalizar a partir, por supuesto, de algunos datos concretos, la problemática, es como podemos afirmar que el montaje es válido. Lo otro - una excesiva concreción- hubiera dado una obra autobiográfica, en el mal sentido de la palabra.

Tot plegat, però, resulta molt evident veure la Bèlgica flamenca com un correlat directe de la València bilingüe; i, des d'aquesta altra situació, triada com a paral·lela a la pròpia, tot jugant amb una imatge ben present a l'obra, constatar el recurs a un *mirall* des d'on mostrar la situació valenciana. Així, són ben significatives les primeres rèpliques en llengua catalana, aquelles que ficcionalment serien en flamenc (p. 18):

LEO (*brusc*): Doncs vostè em vol prendre el pèl, senyora meua! Per què em parla en francès?

SRA. CLOS (*contrita*): Oh, perdone'm, senyor... Jo pensava que unes persones tan importants... Vull dir... No em semblava correcte adreçar-me a vostè en una llengua vulgar...

LEO (*esclatant*): Una llengua vulgar! Sàpiga vostè que nosaltres hem treballat sempre en eixa llengua vulgar que vostè menysprea...! [...].

Així doncs, podem veure com aquesta obra, si bé treballa des de l'autoreferencialitat, no arribaria, segons el que hem exposat, al concepte d'autoficció. A més, tampoc no hi ha, com déiem, una identificació clara entre personatge i actor/actriu que el representa, amb la incorporació, a més, d'altres dos actors que es desmultiplicaran en diversos

personatges.³⁴ Ara bé, no hi ha cap dubte que el públic assistent a les funcions reconeixia en aquesta Bèlgica bilingüe i en aquesta companyia la realitat valenciana i les vicissituds del teatre independent valencià, i fins i tot detalls concrets al voltant de la història d'El Rogle. Per tant, l'obra se'ns mostra a partir d'un embolcall ficcional que la situaria, d'entrada, en el terreny prototípic de la ficcionalitat. Ara bé, no podem estar-nos de considerar que aquesta no és més una operació, bastant *innocent*, de distanciament respecte als referents sobre els quals és bastida, tot lligant-se amb tota la llarga nòmina de creació escènica «en clau» que caracteritza el teatre del període franquista (Rosselló 2000b), bé per motius de censura o bé pel seguiment d'estètiques que defugen el realisme mimètic, com en aquest cas el teatre èpic³⁵. Unes propostes que exigien, sens dubte, la complicitat del receptor, l'acceptació d'un joc irònic, que l'obligava a rebre i llegir una determinada «realitat» a través d'un plantejament ficcional desrealitzador o que traslladava la ficció fora del context propi. En aquest sentit, Pavis (1998: 261) comenta que la ironia «desempeña el papel de *distanciación*, al romper la ilusión teatral e invitar al público a no tomar al pie de la letra lo que la obra dice».³⁶ Al capdavall, es podria dir que aquesta obra esdevé un fet teatral únic, irrepetible, ja que no només pot tenir el seu valor original sent representada pels seus creadors, sinó que necessita, perquè la proposta funcione com a tal, d'un públic que, coneixedors directes del context del moment, en facen una lectura ajustada al plantejament d'una creació col·lectiva, autoreferencial i en clau èpica.

Ara bé, cal tenir present que en *Memòria general d'activitats* no només trobem elements com l'emmarcament ficcional, sinó que alhora comptem amb un tractament ficcional proper a l'estrany, al relat de misteri o al meravellós. Recordem com aquell poble al qual acudeixen a representar l'obra ens és presentat com un nucli urbà que només té tres habitants (l'alcalde, la senyora Clos i el senyor Tales), una obra que representaran, per a sorpresa de la companyia, davant un públic format per turistes anglesos que acudeixen

34 Podem recordar, en aquest sentit, allò que Brecht deia en *Pertit òrganon per al teatre* (1948) al voltant de la construcció dels personatges: «[...] deben los actores intercambiarse los papeles en los ensayos, para que los personajes reciban de cada uno lo que de cada uno necesitan. Pero también es bueno para el actor el ver a su personaje de otra manera o en la figura de otro» (Brecht 1967: 19).

35 Els membres del grup ens han confirmat que la censura no va tenir influència en la tria de l'emmarcament ficcional.

36 Aquest joc irònic, sotmés a la disposició de cada receptor real, podia dur també a recepcions excessivament marcades per una voluntat d'identificar/desvetlar elements de la realitat del moment en la suposada «ficcionalització» d'allò que no es mostra (o no es pot mostrar) directament.

al balneari d'aquesta població (p. 30). Sobre l'arribada dels actors a aquests poble trobem aquest fragment de diàleg (p. 19-20):

TANIS. No sé... El viatge, no el puc recordar ara, amb precisió... Tanmateix, em ve al cap una imatge... estranya... Com si hi hagués quelcom de misteriós a l'aire... Quelcom que anava concretant-se cada cop més, a mesura que ens apropàvem a la vila...

BERT (*divertit*): Oh, el que ens mancava...! Facultats paranormals!

HANNAH: No te'n burles, Bert... Jo també he sentit aqueixa impressió de què parla Tanis. La ciutat es trobava com al fons d'una gran vall, formada per les ombres del capvespre... tan boirosa i sempre tan llunyana... Pensava que mai no hi arribaríem... El cotxe gairebé no es movia, recordeu?

LEO: Però, realment, si a això anem, recordeu haver entrat en aquest local? Al teatre, vull dir... Si no fóra per les nostres maletes i les nostres coses...

Al llarg de l'obra se'ns presenten un seguit d'elements i situacions marcades per l'estranyesa. Ja en la primera escena veiem la sensació dels actors respecte a la percepció del temps durant el qual aquests s'han quedat adormits (p. 18); seguidament, es dona el fet que tots els exemplars de l'obra que aquests representen en flamenc estan en francès (pp. 22-25); posteriorment, arran de l'aparició del Senyor Tales, assistirem a la petició d'un certificat mèdic per poder actuar-hi (pp. 27-29), a l'eixida del senyor Tales no se sap per on (p. 32), a la presència d'un telèfon dins un armari tancat amb clau (p. 52) o a la inexplicable notícia de ràdio sobre que la companyia es trobava en aquell mateix moment en un altre lloc del país (p. 64).³⁷ L'atmosfera de l'obra, farcida de situacions sorprenents i incomprensibles per als actors, i també per al receptor, és resumida, més endavant, amb aquesta intervenció de Tanis (p. 59):

TANIS: Sempre, no... Perquè el temps es deté... El temps es fa més llarg, més lent, però ningú no vol adonar-se'n... Mireu-vos els rellotges... Classifiqueu-vos els records... Busqueu-ne explicacions... No hi ha carter, però arriba una carta... No hi ha portes, però ells entren i surten... No hi ha dades fidels del que nosaltres fem, o el que hem de fer en aquest teatre, però ells es curen molt de subministrar-nos-les... manipulades... I així, a poc a poc, acaben amb nosaltres... sense moure enrenou... ben en silenci...

Una atmosfera que va tensant l'estat dels actors i que finalment ens sobta amb l'aparició d'un element sobrenatural (o antirealista): el vidre que clou la boca de l'escenari, en el

37 També provoquen estranyesa algunes de les intervencions inicials de la Sra. Clos, «rèpliques metadiscursives» d'acord amb l'anàlisi de R. Pérez (1998: 78), les quals són usades per primera vegada en aquesta obra i que «aporten un nou punt de vista al que es diu, inapropiat per a una dona de neteja».

qual ens detindrem després. Aquesta situació, tot just després del trencament del vidre, ens portarà a l'escena última: hi apareixerà la senyora Clos, amb la qual cosa se'ns retorna a l'inici de l'obra, amb l'entrada d'aquesta disposada a netejar el teatre. Ara, però, no es trobarà amb els actors adormits sobre l'escenari sinó que hi entrarà acompanyada del senyor Tales, i amb una llanterna, atés que s'havia quedat sense llum (p. 71). En el transcurs de l'escena comptem amb aquestes intervencions (p. 72):

SR. TALES (*des de dins*): No ha vingut ningú avui...? I els actors...? (*s'encenen els llums.*)

SRA. CLOS (*entrant*): No... Tampoc avui no n'ha vingut cap... (*Comença a escombrar l'escenari.*)

SR. TALES (*entrant també*): De vegades em pregunte si açò serà sempre tan fàcil com fins ara... (*Pausa. Esguardant el pati de butaques.*). Aquest teatre està caient, de pur vell...

SRA. CLOS: Clar... Ningú no l'utilitza... afortunadament...

Aquesta darrera situació ens fa pensar en la «realitat» de tot allò anterior, com si allò anterior no fos res més que una fantasmagoria, una memòria de veus i d'històries que han romàs allà, dins aquell teatre vell i tancat, imatge simbòlica de la desfeta.

Si ens n'anem ara a la construcció de l'acció, veurem que aquesta queda marcada per la falta absoluta del seguiment d'una línia temporal completa i ordenada, amb escenes que ens porten a diferents moments del passat, com ara al món de la infantesa, amb l'escena de l'excursió a la platja (pp. 36-41). Però, és més, aquesta obra juga amb un important grau de fragmentació, sense ajustar-se a un model de seqüenciació determinat i, a nivell d'edició, sense explicitar cap divisió interna de l'acció. Així mateix, fa un ús important de les repeticions i d'elements d'enllaç per al pas d'una escena a una altra, els quals motiven el muntatge concret de les escenes; aquest segon és un element ben present en obres posteriors de Rodolf Sirera, el qual té en el llenguatge cinematogràfic el seu referent, a partir del concepte de *raccord*. Aquests recursos formals, que ja véiem en *Plany en la mort d'Enric Ribera*, es relacionen, segons les informacions facilitades, amb la base del treball a partir de les improvisacions gravades, les quals eren escoltades posteriorment, una i una altra vegada, pels membres del grup; alhora ens parlen de la sensació d'haver repetit determinats errors en la seua trajectòria. Els recursos de connexió entre escenes que pertanyen a moments temporals diferents semblen apuntar a un mecanisme de funcionament com el del pensament o el de la memòria, on un element ens porta a una vivència anterior, sense l'aparença de trobar-nos davant una

estructura fixada per la instància mostradora extradiegètica. Més aviat, funcionen com un «punt de fuga» que connecta el moment present dels personatges amb un record, mitjançant un canvi de focalització (externa-interna).³⁸

La primera escena que trenca la continuïtat de l'acció ens porta a una breu seqüència en què apareix Tanis i la senyora Clos (que hi interpreta la mare d'aquesta), la qual trau Tanis del lavabo i li lleva una carta que duia amagada (p. 33):

SRA: CLOS: [...] Què amagues darrere? A veure! Ensenya'm les mans! És un paper, no? (*Li l'agafa de la butxaca, amb violència.*) Una carta! Una altra carta, doncs!

Quan l'acció torne al present, veurem la Senyora Clos que porta una carta per a la companyia (p. 34). Més endavant, a la fi d'una de les retrospeccions (pp. 41-50), hi apareix una referència a enviar una carta, la qual cosa esdevé element d'enllaç amb la següent escena, que en realitat és una repetició de l'aparició de la Sra. Clos en la pàgina 34:

LEO: [...] Ara, dóna'm les teues dades: nom complet, número de telèfon i adreça, per si hem de posar-nos en contacte amb tu, o enviar-te alguna circular o alguna carta...

(*Entre la SENYORA CLOS, pel lateral esquerre, amb un sobre a la mà, i s'adreça directament a LEO...*)

SRA. CLOS: Ah! A vostè el buscava... Com el director no ha vingut encara, vostè, segurament, voldrà fer-se'n càrrec...

LEO: De què?

SRA. CLOS (*amostrant el sobre*): Acaba d'arribar una carta... (p. 50)

Trobem aquest mateix recurs amb el sopar. Així, primerament, la Sra. Clos anuncia als actors que va a dur-los el sopar (p. 52), la qual cosa farà posteriorment (p. 60):

SRA. CLOS (*entrant per l'esquerra amb una safata amb menjar*): El sopar...

LEO (*girant-se vers ella, violent*): El sopar? Però es creu que estem nosaltres en condicions de pensar en això?

38 Pensem que el plantejament de la posada en escena, amb objectes mínims, també podia contribuir a crear no tant una imatge de moment del passat que es mostra al mateix nivell que el present sinó més aviat com una incursió en el món interior dels personatges, com una evocació o rememoració d'algun personatge.

A partir d'ací s'enceta una escena totalment diferent, però connectada a partir de l'acció de la Sra. Clos:

SRA. CLOS (*deixa la safata sobre la taula. Seu en una cadira. En veu completament diferent*): De tota manera no has d'abandonar-te... Jo em quede més tranquil·la sabent que les coses petites... vull dir, que res no et falta, que menges bé i que dorms... (*Pausa. Amb afecte.*) Leo... encara necessites les pastilles?

Acabada aquesta escena, torna a repetir-se la intervenció del sopar, connectada a una intervenció de Tanis (p. 63):

TANIS: [...] i les llistes a màquina d'allò que s'ha de fer en cada assaig avui és sessió senzilla despúsdemà divendres aquella serà doble i cadascú ha de dur-se de sa casa el sopar.

LEO (*com abans*): El sopar? Però es creu que estem nosaltres en condicions de pensar en això?

Aquest mecanisme s'usa també dins una situació que, suposadament, ha de donar lloc a una mostra de l'obra a la Senyora Clos, des de la qual, però, es construirà la retrospectió al món escolar de Hannah i Tanis, amb l'excursió escolar a la platja (p. 36-37):

(*Sona una música molt de comèdia americana i comencen a ballar totes dues, molt conjuntades. Al poc de temps, la SENYORA CLOS [esdevinguda una monja] s'aixeca, i dóna tres palmades. HANNAH i TANIS s'aturen; la música s'interromp. BERT continua llegint, com si no passàs res.*)

SRA. CLOS: Us he dit que no vull aquests escàndols al dormitori! Sempre feu el mateix! (*Les dues dones no es mouen. Es miren, amb rostre de falsa innocència.*) En lloc d'això, hauríeu d'haver preparat ja les vostres coses, que tenim l'autocar a la porta del col·legi. Vinga, doneu-vos pressa...!

Aquesta retrospectió acabarà amb una referència en el diàleg al ball i amb la repetició de la música anterior, portant-nos, el que encara és més complex, a un altre moment del passat, en el qual se suposa que el grup estava assajant (p. 41):

HANNAH: A mi m'agrada més la gent tranquil·la... Tu saps ballar?

BERT: No massa...

(Sona la mateixa música d'abans, i HANNAH I TANIS comencen a ballar una altra volta, tot just com al principi. El ball, però, queda interromput per la veu del SENYOR TALES, des del pati de butaques. La música es talla també. Tots s'alcen i avancen a la bateria, per sentir millor.)

SR. TALES *(des del pati; aixecant-se i apropant-se a l'escenari)*: Bé, està bé... No cal que continueu... N'hi ha prou per fer-se'n una idea...

Tot plegat, però, no haurem vist res més que un breu instant de ball i no un fragment de l'espectacle que representaran més tard. Aquesta mateixa escena de la petita mostra de l'obra es tornarà a repetir més endavant (p. 52), la qual ens retornarà, ara sí, al present de l'acció després d'una llarga retrospectiva (pp. 41-50), dins la qual, més ben dit, hi ha dues seqüències. En aquest tipus de construcció, present en altres moments de l'obra, veiem una imatge de superposició d'un moment del passat sobre el desenvolupament temporal del present, el qual quedaria tapat per aquest passat mostrat. En el cas concret de l'escena que hem descrit, comprovem que el tradicional recurs del teatre dins el teatre, amb la mostració d'un fragment de l'obra (de segon nivell) a la Sra. Clos, titulada així mateix *Memòria general d'activitats*, queda reduït a la mínima expressió i substituït per una retrospectiva.³⁹ Si de cas, com una imatge del fet que la *vertadera obra* rau en la trajectòria vital i artística d'aquesta companyia.

L'ús de la il·luminació, en tot cas, serà l'element que més presència té com a transició d'una escena a la següent, canvis que es justifiquen en l'acció a partir del mal estat en què es troba la instal·lació o del treball de preparació per a la representació. Aquests canvis en la il·luminació donen entrada a diverses escenes amb què es trenca, així mateix, la continuïtat de la línia temporal, excepte en el primer dels casos. Aquest primer exemple ve de la mà d'una apagada sobtada de la llum del teatre (p. 26), la qual cosa motiva la primera aparició del Senyor Tales i la ruptura de la quarta paret:

(S'apaguen, de cop, tots els llums de l'escena. Fosc general. Agitació entre els quatre personatges.)

BERT: Què passa?

³⁹ Sobre aquesta obra sabrem alguna cosa més quan Leo explica a la Sra. Clos que es tracta d'una modernització d'una comèdia holandesa de finals del segle XVIII (p. 35). Segons ens han comentat, aquest tipus de proposta té com a referent el treball fet pel CET amb *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega.

SR. TALES (*des del pati de butaques. Avançant pel corredor, amb una llanterna a la mà.*): Això és que ha saltat l'automàtic...

LEO (*amb un llumí encés, a la bateria*): Qui és vosté? Per on ha entrat?⁴⁰

Aquesta mateixa situació es repetirà ja en la part final de l'obra (pp. 65-66), tot i que sense arribar al fosc, dins una de les seqüències més complexes de tota l'obra, construïda mitjançant repeticions i tres escenes amb els seus elements d'enllaç (pp. 65-69):

TANIS (*escèptica*): Explicacions! (*Aturant-se, de sobte, i mirant més enllà de la bateria.*) Fixeu-vos! Els llums estan baixant d'intensitat...! Ens quedarem a les fosques altra volta!

LEO (*tractant de tranquil·litzar els altres*): Això és una caiguda de corrent! No us alarmeu... Tractem de mantenir la calma...

TANIS: Baixen encara més!

BERT (*esverat*): Què passa ara?

(Els llums, però, no arriben a apagar-se del tot, sols miven prou en la intensitat, amb la qual cosa es destaquen els dos focus que marquen zones laterals. La composició del actors vindrà donada en funció d'aquestes dues zones de llum, de tal forma que HANNAH i TANIS queden a la dreta, i els tres homes a l'altra. Durant el diàleg entre les dues dones la resta dels actors roman immòbil, animant-se altra volta a la fi d'aquest. El moviment general durant tota aquesta escena -excepte el diàleg ja esmentat- serà lent, com irreal.)⁴¹

SR. TALES (*des del pati de butaques. Avançant pel corredor, amb una llanterna a la mà.*): Això és que ha saltat l'automàtic...

LEO (*amb un llumí encés, a la bateria*): Qui és vosté? Per on ha entrat?

El pas de la primera escena a la segona es dona de la manera següent (p. 66):

40 Aquest trencament de la quarta paret s'havia ja produït anteriorment, quan Leo baixa al pati de butaques i parla des del mig del corredor (p. 21). Recordem que el microespai de l'acció (en el present de l'acció) és l'interior d'un teatre buit, en el qual es mouran els personatges mentre preparen la funció. Ara bé, cal tenir en compte que aquest trencament de la separació espacial escena-sala no té un correlat en la interacció personatges-públic, on sí que es manté un plantejament de separació entre el món de la ficció i el món del públic.

41 Aquest plantejament del moviment és un recurs més que s'incorpora en el tractament de les repeticions, atés que en aquesta seqüència trobem l'ús de la llum i la distinció mitjançant aquesta de dos nuclis diferenciats d'interacció (homes, per una banda, i dones, per una altra). Així, els fragments repetits, a banda d'alguna variació en les repeticions de la pàgina 69 (de fet, es tracta de dos fragments diferents units en aquest punt), són presentats amb un moviment completament irreal, en clar contrast amb l'escena nova, la de les dones, la qual funciona com a comentari, des del punt de vista d'aquestes, a allò que il·lustren les repeticions.

SR. TALES: Esperant una resposta?

(Baixa una mica més el focus de l'esquerra. Els tres homes s'immobilitzen. HANNAH I TANIS, però, parlen amb més normalitat.)

TANIS: Tu te n'adones, Hannah? Són ells... només ells els qui pregunten... o demanen respostes.. Ells els qui parlen amb els promotors culturals...

El pas de la segona a la tercera presenta un clar efecte de muntatge de l'acció⁴² a partir de les repeticions; aquest recurs de muntatge servirà per explicitar un canvi respecte a l'actitud anterior de Hannah (p. 69):

HANNAH: Jo sí que sé com ho faria! *(Il·luminada.)* Jo combatria... Combatria amb totes les meues forces... Convertiria la desfeta en victòria... Jo mantindria l'entusiasme i la unió en aquest grup!

(Augmenta el llum de l'esquerra, fins arribar al mateix nivell que l'altre. Els tres homes recuperen el moviment. El SENYOR TALES avança cap a la part dreta, en direcció a HANNAH, amb un paper i una ploma a la mà.)

SR. TALES: S'ha quedat vostè sola...

HANNAH *(vençuda)*: No puc lluitar contra la massa amorfa. Les excepcions a la regla les deixo per a altres...

Aquesta escena acabarà, després de les dues breus repeticions presentades ara com a text únic, de la següent manera (p. 69):

(La llum, tot seguit, augmenta fins arribar a un nivell normal.)

BERT: Els llums han tornat a pujar...

LEO *(després d'una pausa)*: Veus? És... normal... No té cap importància...⁴³

42 Cal tenir en compte que el concepte de muntatge és característic del teatre èpic, tant pel que fa a l'articulació de l'acció en seqüències com pel que fa a la construcció dels personatges (Pavis 1998: 299-300).

43 Aquest tractament de l'acció dona lloc a pensar més en la idea de pausa en el tractament de la línia temporal del present que en l'efecte de superposició del passat sobre el present que esmentàvem respecte a escenes anteriors.

Les modificacions en la il·luminació també jugaran el seu paper en altres alteracions de la línia temporal (p. 54 i 56), en aquest cas vinculades al treball de Leo amb la il·luminació per a la funció:

(... *En aquest moment comencen a apagar-se els llums, fins quedar il·luminada sols la zona central de l'escena, on es troba Bert.*) (p. 54)

(... *Breu pausa. S'encenen els llums, i entra LEO pel mateix lateral.*)

BERT: Què feies amb els llums? M'has inquietat.

LEO: Estava numerant-los, i fent-ne l'última prova... (p. 56)

6. De l'autoreferencialitat a la metateatralitat: al voltant del *joc* del mirall

Ara bé, fent un pas més enllà, aquesta obra recorrerà a elements simbòlics, com veiem quasi a la fi de l'obra (de fet, a la penúltima escena), amb la imatge del vidre que tanca la boca de l'escenari, la qual clou tota una reflexió sobre la pràctica escènica i la identitat del creador:

(*La llum, tot seguit, augmenta fins arribar a un nivell normal.*)

BERT: Els llums han tornat a pujar...

LEO (*després d'una pausa*): Veus? És... normal... No té cap importància... (*Llarga pausa. Silenci tens, molest. Ningú no sap què dir.*) Hem... hem dominat el pànic... Ja estem millor... Ara podem raonar... (*Però el silenci continua. Molt forçat.*) Ens n'anirem d'ací... Replegarem les nostres coses, i ens n'anirem d'ací... de seguida... I tornarem a la ciutat, encara que hajam de conduir tota la nit... I tractarem de comunicar-nos amb l'Andreu... i, segurament, trobarem entre tots l'explicació... correcta...

HANNAH (*que s'havia quedat mirant endavant. En veu molt baixa, quasi inexpressiva, com continuant la frase de LEO*): Però hi ha un vidre...

LEO: Què?

HANNAH (*igual*): Hi ha un vidre molt gran, tancant tota la boca de l'escena...

BERT (*apropant-se a ella*): Has perdut el juí?

HANNAH (*sense entonació*): No em toques! (*Continua.*) Un vidre, o un mirall? S'hi reflecteix el meu rostre...

BERT (*a LEO*): Li has contat a ella també les teues fantasies...? (p. 70)

Aquesta darrera intervenció remet a un diàleg anterior entre Leo i Bert, des d'on podem interpretar el sentit d'aquesta imatge, com la materialització d'una sensació (p. 57):

LEO: Has vist alguna volta un entomòleg?

BERT: Un caçador d'insectes?

LEO: Sí... Quan van al camp duen sempre, entre les seues coses, una ampolla... una ampolla especial, enverinada... i quan atrapen un insecte, el fiquen dins, fins que hi mor asfixiat... (*Pausa.*) És la mateixa sensació...

BERT (*indiferent*): Quina sensació?

LEO: Com si estiguéssim dins aqueix mateix recipient... i no hi hagués sortida... I uns ulls grans, gegantins, ens observassen en la nostra agonia, esperant el moment...

BERT: No sé quina relació pot haver-hi...

LEO: Aquest escenari és com la nostra ampolla... I després, quan tot haja acabat, ens en trauran, i ens clavarán, amb una agulla, en una caixa, amb etiquetes, darrere d'un gran vidre... i ens ensenyaran amb orgull als amics...

BERT (*escèptic*): Un vidre per protegir-nos del contacte exterior... Si algú trenca el vidre, ens desintegrem com les mòmies egípcies! Quines totxeries! I les diu, justament (*dur*), la persona més... equilibrada (*remarcant la paraula*) d'entre nosaltres... La que passa per un exemple de virtuts...!

Aquesta és una qüestió central en el discurs metateatral de l'obra i ens porta directament a la cita que encapçala el text (p. 15):

El treball de l'actor és, sens dubte, ingrat, perquè, a força de representar personatges de ficció, pot acabar per perdre la seua pròpia essència. Fins s'arriba a un punt al qual l'actor sols pot afermar la seua individualitat per mitjà del treball de l'escena. L'espectador esdevé com un mirall, que li retorna la seua pròpia imatge, i, com al mite clàssic de la Medusa -el monstre d'aspecte de dona, i serps vives en lloc de cabells, que convertia en pedra tot allò que la mirava al rostre-, ell troba en aquesta imatge la seua perennitat. Però quan l'espectador refusa d'acomplir aquesta funció, el mirall s'esquerda, i l'actor deixa -o pot deixar- d'existir com a ens individualitzat. I aquesta és, inqüestionablement, una de les grans paradoxes del comediant.⁴⁴

44 En l'escriptura d'aquest text creiem veure el ressò de *Paradoxa sobre el comediant* (1773), text emblemàtic de Diderot sobre l'art teatral, el qual apareixerà com a intertext en *El verí del teatre*, escrita per Sirera poc més d'un any després (Rosselló 2011[1999]). En aquesta obra el personatge del Marquès, que es troba profundament en desacord amb Diderot, diu que «el senyor Diderot parla, de manera absoluta, que el millor actor és aquell que més allunyat roman del seu personatge. El teatre és ficció, i, com a tal ficció, la forma més adient de crear-la en l'espectador és, justament, fingir-la d'una manera cerebral [...]» (p. 154). Recordem que Diderot (1983: 110) reclama com a qualitats primeres d'un gran comediant «molt de judici, em cal en aquest home un espectador fred i tranquil; n'exigeixo, per tant, penetració i cap sensibilitat, l'art d'imitar-ho tot, o, cosa que ve a ésser el mateix, una aptesa igual a tota mena de caràcters i de papers».

HANS EISSERLING
Der Maske. Otto Wiellswaden,
editor. Colònia, 1764 (Pàg. 72
de l'original alemany.)

En primer lloc, el més interessant de tot plegat és que aquesta cita inicial és un fals document, una invenció dels creadors de l'obra, esdevinguts *autoritas*. Però, encara més, aquesta ficció, basada en fets reals, és construïda des de plantejaments estètics i construccionals que defugen absolutament el realisme, fins i tot amb la incorporació d'un fals paratext.⁴⁵ Aquest simulacre de cita, tot i que amb una disposició diferent i sense signes de puntuació, era l'únic text que presentava el programa de mà allà on sol aparèixer algun text explicatiu al voltant del muntatge, la qual cosa no deixa de fer palesa la importància que tenia per als seus creadors la reflexió que ens trasllada sobre la figura del comediant.

Aquest plantejament antirealista i experimental, sens dubte, ens remet a les peces breus recollides sota el títol de «Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry».⁴⁶ Aquestes apareixen amb una altra cita, en aquesta ocasió de Julian Beck, director del Living Theater, una de les companyies de més influència en el context teatral dels anys seixanta i setanta, i un dels representants dels nous col·lectius creadors (p. 9):

...perquè el teatre del nostre temps
és un lloc d'horror actual
el que hi succeeix és desil·lusió
desil·lusió de tota mena
i tota desil·lusió és horrible...⁴⁷

45 Recordem que l'ús de documents falsos ja es donava en *Homenatge a Florentí Montfort* i en *Plany en la mort d'Enric Ribera* (Rosselló 2010b).

46 Segons explica J. L. Sirera (1998: 125), el seu germà «recurrirá a un procedimiento existente casi desde los inicios mismos de nuestra historia teatral: la parodia, la contextualización con finalidad irónica. Muchas piezas breves de este autor, en efecto, contienen referencias explícitas a modelos que son unas veces manipulados; otras, abiertamente parodiados. Así, las *Tres variacions...* se cerrarán con un epílogo de homenaje a Alfred Jarry. Pero antes, habremos podido asistir a un desfile de motivos nacidos en el teatro del absurdo (primera variación), el teatro cerimonial y ritual (segunda) o el mismo teatro documento (tercera variación). Tres corrientes que atraían con especial fuerza a las mujeres y hombres del teatro español de los setenta».

47 No cal dir que el to pessimista d'aquesta cita té una relació directa amb l'obra ací analitzada.

En la primera variació, de fet una variació amb dues variants, veiem que sobre una paròdia de l'escena inicial de *La cantant calba*, de Ionesco, desapareix, de sobte, el fòrum de l'escena i «*al darrere veurem el que resta d'una decoració idèntica a l'altra, amb una taula entorn de la qual estan asseguts Mr. i Mrs. Smith, l'avi i l'àvia Smith, i dues nenes petites. Més enllà hi ha un prosceni, simètric al nostre, i un altre pati de butaques, replet també de públic. Però ningú no sembla adonar-se'n.*» (p. 12). En la versió simplificada d'aquesta variació allò que apareixerà duplicat a escena en alçar-se el teló serà «*el pati de butaques d'un teatre ple de gom a gom d'actors que representen un públic entusiasta i fidel.*» (p. 13). La segona variació torna a jugar amb la duplicitat, aquesta vegada amb la imatge d'un desert, desert que de sobte esdevé el teatre al qual ha acudit el públic i, posteriorment, allò que apareixerà a escena quan s'alce el teló, tot just quan el públic torne a ocupar el pati de butaques. La tercera variació, molt breu, mostra un actor fent de Jean-Paul Marat, el qual dirà tan sols: «Jo sóc la revolució» (p. 16). En encendre's els llums de la sala, trobem les butaques amb un mirall que reflecteix la imatge de Marat. I, finalment, trobem l'epíleg on apareix El pare Ubú demanant «Justícia» (p. 17). En encendre's els llums de la sala, el pati de butaques serà ocupat per espectadors vestits de negre.

Tot plegat, comprovem que Sirera treballa sobre la imatge del doble a partir de la consideració d'un mirall interposat entre escena i pati de butaques, una metàfora que quedava explicada en la falsa cita inicial de *Memòria general d'activitats*. Aquestes peces breus, escrites amb anterioritat (febrer-març de 1974), s'encaminen cap a una reflexió sobre la necessària participació dels dos pols (o subjectes col·lectius) de la comunicació escènica, aquells que representen l'obra, i que viuen lligats a l'art escènica, i el públic, com un duet imprescindible per a l'acte teatral, com una unitat indispensable.⁴⁸ Anant una mica més enllà, també es podria veure aquesta imatge com un reflex dels plantejaments de Lacan, quan aquest explica que «me reconozco, podríamos decir, a partir de la mirada del otro, es esa mirada la que me sitúa en un lugar determinado y me confiere una identidad» (Asensi 2003: 585).

48 L'ús de la paraula «joc» en el títol d'aquestes peces ens ha fet pensar en el fet que actuar en francès i anglès s'expressa amb mots que també signifiquen jugar.

La resolució de la penúltima escena de *Memòria general d'activitats*, aquella de què hem parlat adés, ens porta a la ruptura per pat de Leo d'aquest vidre que tanca l'escena (p. 71):

LEO (*cridant*): No us preocupeu... Deixeu-me a mi... Deixeu-me a mi...!!! És sols un vidre... Un vidre! El vidre es pot trencar!

(*LEO dóna un cop de puny, molt fort, sobre l'imaginari cristall, que s'estrella amb un gran bruit, intens i perllongat. Els llums s'apaguen al mateix temps, i l'escena roman a fosques una estona [...]*).

És a dir, quan el públic ja no respon al sentit de la seua tasca (fer d'espill), aquest espill esdevindria un vidre i donaria lloc a un recipient tancat. El trencament d'aquest, al capdavant, no sabem si ens parla d'un suïcidi com a comedians o d'un alliberament com a persones, ja que l'obra no ens dóna cap desenllaç concret sobre aquests actors; així, en la darrera escena de l'obra ja no veurem més els quatre actors d'aquesta companyia (p. 71):

(*[...] Els ecos del trencament ensordidor del vidre han deixat, a la fi, de sentir-se, i el silenci més complet s'ha apoderat de l'escenari, entren per l'esquerra, il·luminant-se amb una llanterna que duu la dona entre les mans, la SENYORA CLOS i el SENYOR TALES. Entre les ombres projectades pel llum en moviment, s'endevina la desolada solitud de l'escenari.*)

Aquesta escena ens deixa clar, com véiem anteriorment, que a aquest teatre *avui* no ha vingut ningú, com si tot allò que abans se'ns ha mostrat no fos més que una espècie de fantasmagoria, o veus perdudes, ecos d'un passat d'aquest teatre vell i sense activitat escènica. I, sens dubte, certifica la fi d'una situació i, en tot cas, el començament d'una altra, marcada per la pèrdua de la innocència o per l'assumpció *violenta* de la realitat.

7. Entre el distanciament i la identificació

Hem volgut acostar-nos a aquesta obra ateses les seues peculiaritats dins el context del teatre de finals del període de la dictadura franquista i inicis de la transició política. Aquesta obra, com déiem al començament, recull i explora algunes de les fórmules de creació teatral i de les estètiques més característiques del període tardofranquista i del

denominat teatre independent. Per una banda, assistim a un plantejament de creació col·lectiva que aplega en un mateix conjunt de persones les funcions de creadors i exhibidors de l'espectacle. Per una altra, trobem un posicionament ideològic crític (i autocrític) respecte a la situació cultural, i més específicament la teatral. Aquestes opcions, però, es vehiculen a través d'allò que hem delimitat com a autoreferencialitat (o autorepresentació), és a dir, del fet de fonamentar la ficció en la trajectòria escènica dels seus creadors-exhibidors, una circumstància que ens ha acostat als conceptes de comèdia de comedians, de teatre autobiogràfic o, el més recent, de teatre autoficcional. Com hem pogut comprovar, no podem parlar, en sentit estricte, d'un espectacle autoficcional, donades les opcions d'emmarcament ficcional, d'onomàstica dels personatges i del tractament de l'acció. Tot plegat, ens trobem davant una obra marcada per una aparent contradicció, la qual es vincula, per una banda, amb els plantejaments distanciadors del teatre èpic, antiil·lusionistes, i, per una altra, amb la situació concreta de creació i exhibició que duu a la identificació. D'aquesta manera es trastoca el suposat pacte ficcional del teatre (o de la narrativa) i alhora s'impossibilita, de bon començament, el plantejament autoficcional per dur-nos a un terreny més indefinit, o més ambigu,⁴⁹ on el recurs, d'entrada distanciador, sembla accentuar, per evident, la «realitat» de tot plegat. Així, malgrat el que valorava el crític citat anteriorment, ell mateix reconeixia a l'inici de la seua crítica que «por más que la parábola del conflicto lingüístico franceses-flamencos [...] parezca hablarnos de problemas, de hombres y de cosas ajenas a nosotros, queda todo muy -demasiado- diáfano» (Corell 1976).⁵⁰

De la mà d'aquest plantejament ficcional centrat en el grup de teatre, i no simplement en persones individuals, arribem al discurs metateatral de l'obra, el qual podem resumir amb aquestes paraules de Josep Lluís Sirera extretes del pròleg de l'obra (1978. 11):

La cosa era clara. *Memòria general d'activitats* pretén -fonamentalment- obrir el camp de la reflexió sobre el teatre mateix, sobre les circumstàncies que l'han menat al lloc on es troba, amb una voluntat inèdita: deixar de banda l'article, oblidar-se de l'assaig, i recórrer al llenguatge teatral mateix. No amb la

49 Podeu veure la idea d'un pacte de lectura ambigu recollida en l'estudi de López-Pampló com una possibilitat de lectura intermèdia entre el pacte ficcional i l'autobiogràfic.

50 Resulta evident que aquesta situació canvia respecte a una recepció actual des del moment en què, entre altres coses, aquesta no compartiria l'experiència directa del context en què va ser creada l'obra. El fet que el text editat s'acompanye del pròleg de Josep Lluís Sirera i el mateix títol de l'obra, però, incideixen en una lectura en termes autobiogràfics, tot tenint en compte, a més, que determinades qüestions referides al context general valencià tampoc no han variat tant en aquests anys.

voluntat que siga simple pretext, «el teatre dins el teatre» com a joc escènic, sinó prou més: una reflexió d'unes persones que formen un grup, d'un grup, d'un teatre i d'un context sociològic, mostrant-ne les relacions internes amb l'objectivitat i el realisme del qui sap que allò (del gest nemi dels descafeïnat a la retòrica-teòrica de la transformació de la societat per mitjà del teatre) és verídic.

L'obra, més enllà de les dificultats de la seua ubicació dins un marc teòric sempre limitat, ha esdevingut així un document en format teatral del que va ser la vida i reflexions d'un grup de teatre independent valencià, un testimoni, meitat *poesia* meitat *història*, esdevingut «memòria» per a la posterioritat.

Resulta ben curiosa la situació de recepció (i anàlisi) actual, respecte a la consideració de determinats elements de l'obra com a reals o ficticis, atés que ni els seus creadors ja no en recorden l'origen concret. Amb la qual cosa, una vegada més, aquesta obra ens col·loca davant la problemàtica voluntat de distingir fets reals (vida) i fets inventats (artifici). Així, segons la predisposició del receptor, i del pes que tinguen els paratextos en la seua aproximació, la *lectura* podrà ajustar-se més al pacte ficcional o, més aviat, acostar-se cap a una lectura en termes autobiogràfics, com si estiguéssim davant unes «memòries ficcionalitzades». Aquest plantejament, però, a més de tematitzar la dificultat de delimitar realitats i ficcions, ens interroga, almenys a nosaltres, sobre el posicionament del creador i del receptor davant l'acte de creació i de recepció, al voltant de conceptes com la identificació i el distanciament; com si ens interrogués, al capdavall, sobre el predomini del món de les emocions o de les idees, de la passió o de la raó, o, en termes de Diderot, de la sensibilitat o de la reflexió. Com si ens alertés sobre deixar-se arrossegar pels perills de la innocent *ficció*, una ficció que no només s'inhocula com un *verí* des dels escenaris sinó que s'instal·la a la vida (el vell teatre del món!). Com si ens haguéssim de preguntar, a cada moment, sobre l'autenticitat de tot plegat i posicionar-nos-hi.

Ramon X. Rosselló
Universitat de València

Bibliografia

Asensi, M. (2003) *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, València, Tirant lo Blanch.

- Bartomeus, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- Brecht, B. (1967) «El pequeño organón para el teatro», *Primer Acto* 86, pp. 9-23.
- Capmany, M. A. (1993) «Teatre-document», a Capmany, M. A. i X. Romeu, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre, p. 11-14.
- Cardona, M. (2009) «El método de la creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo», *Revista de Historia de la Educación Colombiana*, vol. 12, núm. 12, pp. 105-121.
- Coca, J. (1981) «Albert Boadella, el dit a l'ull», *Serra d'Or*, 257, pp. 13-19.
- Corell, F. (1976) «Memòria general d'activitats», *Cartelera Turia*, 15 desembre.
- Cornago, Ó. (1999) *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- Diderot, D. (1983) *Escrits filosòfics*, Barcelona, Edicions 62.
- Fuster, J. (1973) «Rodolf Sirera, un nou teatre a València», *Serra d'Or*, 161, p. 53-54.
- Genette, G. (2006) *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso.
- Herreras, E. (2006) *30 anys de l'Horta, 30 anys de teatre valencià*, Alzira, Bromera.
- Molins, M. (1989) «Rodolf Sirera. Els territoris misteriosos» (Introducció), a R. Sirera, *Indian summer*, Alzira, Bromera, pp. 9-23.
- Molins, M. (2003) «El teatre independent a València. Un relat», *Assaig de Teatre* 37, pp. 65-80.
- Monleón, J. (1974) «Entrevista con Rodolf Sirera sobre el teatre valenciano», *Primer Acto* 168, pp. 58-61.
- Mora, I. (1998) *Tot el temps del món*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- Oliva, C. (1989) *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Pasqual, L. (1975) Text (sense títol) del programa de mà, a Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, *La setmana tràgica*, Mataró, Robrenyo, p. 63-67.
- Pavis, P. (1980) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós (edició revisada i ampliada).
- Pérez, R. (1998) *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, Barcelona, Institut del Teatre.

- Rendón, F. A. (2008) «La improvisación como herramienta de la creación colectiva en el teatro La Candelaria», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 2, núm. 1, pp. 84-98.
- Rosselló, R. X. (1997) «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra* 22, pp. 217-230.
- Rosselló, R. X. (1999) «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)», dins *El teatre, eina política*, Bari, Levante Editori, pp. 331-349.
- Rosselló, R. X. (2000a) «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història) », *Caplletra* 28, pp. 145-158.
- Rosselló, R. X. (2000b) «Renovació i compromís en la literatura dramàtica de la dictadura franquista: entorn a la idea d'un teatre en clau», dins Carbó, F. i altres, ed., *Les literatures catalana i francesa: postguera i engagement*, Barcelona, PAM, pp. 355-370.
- Rosselló, R. X. (2006) «Ironia i metadiscurs en el teatre català actual, a propòsit d'*Elsa Schneider*, de Sergi Belbel», *Caplletra* 41, pp. 175-192.
- Rosselló, R. X. (2008a) «La mirada retornada de Salvador Espriu: figures de mediació i nivells fictivals en l'escriptura teatral», dins F. Carbó i altres, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, PAM, pp. 123-155.
- Rosselló, R. X. (2008b) «Sobre el Grup 49, Manuel de Molins i el cicle de l'altra memòria: a propòsit de *Dansa de Vetlatori*», dins F. Foguet i B. Sansano, ed., *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, València, Universitat de València, pp. 353-399.
- Rosselló, R. X. (2010a) «Los inicios de la "nova dramaturgia" valenciana: del tardofranquismo al estado de las autonomías», *Pygmalion* 1, pp. 51-70.
- Rosselló, R. X. (2010b) «De la recepció de models en el teatre català de la dictadura franquista a *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* 15 (en premsa).
- Rosselló, R. X. (2011 [1999]) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València-Barcelona, IIFV-PAM (2a edició revisada i ampliada).
- Sánchez, A. (2002) *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.

- Saumell, M. (2003) «Moviments escènics contemporanis», dins Batlle, C., Foguet, F. i Gallén, E., coord., *La representació teatral*, Barcelona, UOC, pp. 259-292.
- Sirera, J. L. (1978) «Pròleg: El Rogle, cap a un assaig d'interpretació», a *El Rogle, Memòria general d'activitats*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-12.
- Sirera, J. L. (1998) «El teatro breve de Rodolf Sirera: entre el juego y el escepticismo», *Art teatral* 11, pp. 124-127.
- Sirera, R. (1975) «Introducció», a R. Sirera, *La pau (retorna a Atenes)*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-9.
- Sirera, R. (2000) «Algunes notes sobre l'ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià», dins Rosselló, R. X., ed., *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, pp. 95-105.
- Soler, R. (2009) «Els escenaris com a instrument polític i document històric. La tasca de Pluja Teatre durant els anys setanta», *Hieronymus*, II / II, pp. 127-138.
- Trastoy, B. (2001) «Cuestiones personales: autobiografías y autoficciones en escena», dins O. Pellettieri, ed., *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Galerna, pp. 153-160.
- Trastoy, B. (2002) *Teatro autobiográfico. Los unipersonales en los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación.

Textos dramàtics citats:

- El Rogle (1978) *Memòria general d'activitats*, Barcelona, Edicions 62.
- Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants (1975), *La setmana tràgica*, Mataró, Robrenyo.
- Sirera, R. (1975) *La pau (retorna a Atenes)*, Barcelona, Edicions 62.
- Sirera, R. (1977) *Tres variacions sobre el joc del mirall*, Barcelona, Edicions 62.
- Sirera, R. (2009 [1979]) *L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre*, Barcelona, Edicions 62.
- Teatre de la pluja (1992) *Sang i ceba*, Oliva, Colomar editors.

RESUM:

Aquest estudi s'acosta a l'espectacle *Memòria general d'activitats*, estrenat el 1976 pel grup de teatre independent El Rogle (1972-1976), on trobem l'activitat escènica de Rodolf Sirera. Aquest espectacle, tan singular, esdevé síntesi dels plantejaments de la creació col·lectiva, una de les característiques de la producció escènica dels anys seixanta i setanta del segle XX, i dels replantejaments al voltant del component ficcional de les obres i del seu estatus. En aquest sentit, ens trobem davant una obra que centra la seua mirada en la mateixa instància creadora/emissora escènica i d'aquesta manera connecta amb les formes assagístiques, com ara l'autobiografia (o les memòries) d'un grup de teatre, esdevingut subjecte creador i alhora objecte de la creació artística. Aquesta particularitat ens portarà, per a una millor caracterització de la proposta, a una delimitació del terme «autoreferencialitat» i a posar en relació els recursos fictionals i de construcció de l'acció amb formes teatrals com la comèdia de comedians, el teatre autobiogràfic i l'autoficció escènica. Tot plegat ens durà a comprovar el caràcter obert (o ambigu) de la seua *lectura*, la qual cosa ens col·loca davant una reflexió sobre la relació entre creador i creació i entre obra i receptor.