

## **L'escenari. La selecció i l'empatia amb el públic**

Ponents: Pep Paré (Dramaturg); Josep Prats (director de la Coral Cantiga); Lluís Soler (Actor)

Moderador: Francesc Foguet i Boreu (Universitat Autònoma de Barcelona)

MODERADOR: Sovint, els historiadors del teatre ens queixem de l'escassa presència als escenaris de la tradició teatral catalana. A tort i a dret, ens lamentem que es faci una lectura restrictiva, metonímica o limitada de l'ampli ventall d'estètiques i dramàtiques del teatre català. Ens dol que la mateixa professió ignori o menystingui tot el ric patrimoni escènic, i també ens sap molt greu que hi hagi un desconeixement, entre la ciutadania, d'alguns dels noms «mítics» de l'escena catalana: posem per cas, un Ignasi Iglésias, un Juli Vallmitjana, una Margarida Xirgu o una Maria Vila o qui sigui. Què en sabem, dels dramaturgs, els actors, els directors, els escenògrafs, els historiadors de les arts escèniques del passat? Són *presents* en la memòria cultural dels catalans?

No obstant això, si eixemplem una mica la mirada més enllà, ens adonem que altres àmbits artístics, altres llegats si voleu, es troben en una situació similar o pitjor: què passa, per exemple, amb el patrimoni musical dels Països Catalans? Quins compositors, intèrprets, músics, historiadors de la música formen part de l'*enciclopèdia* de coneixements bàsics de la ciutadania? Què ens diuen compositors desapareguts com Felip Pedrell, Enric Morera o Robert Gerhard, per posar també només alguns noms que, segons m'ha comentat el crític musical Jaume Radigales, encara s'han de descobrir i reivindicar com déu mana? No és, com s'esdevé en el teatre, molt limitada la *presència* d'aquest patrimoni musical en els escenaris o en la memòria activa del comú dels mortals d'aquest racó de món? Com pot aconseguir, aquest llegat hivernat, d'elevant-se a la categoria de tradició viva i operant?

En aquest diàleg, Espais Escrits fa confluïr tres persones, d'àmbits artístics diferents, però concomitants, que han dut a l'escenari –amb una competència excel·lent– una part del patrimoni ocult, sepultat pels anys i les atzagaiades de la història. No s'ho han mirat de lluny, com un llegat per analitzar amb les eines de la metodologia científica, sinó que hi han treballat de prop, arran d'escenari, i han pogut experimentar la reacció del públic d'ara i d'aquí. Tant Josep Paré com Josep Prats i Lluís Soler, en els seus arts respectius (literatura, música, teatre), han redescobert algunes perles precioses i les han lliurat al públic amb professionalitat i exigència, però també amb una gran implicació i capacitat de seduir.

**Josep Paré**, nascut a Vic el 1962, és professor de literatura catalana i dramaturg. Durant els anys 1990, va coordinar l'Aula de Literatura de la UAB i va col·laborar amb l'Aula de Teatre d'aquesta mateixa universitat. També va ser coordinador i impulsor de les primeres edicions del Doctorat d'Arts Escèniques i coordinador del postgrau de teatre (1998-2000), totes

dues iniciatives acadèmiques dutes a terme en col·laboració entre la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre de Barcelona. Bon coneixedor i divulgador de la literatura catalana moderna i contemporània, ha estat l'artífex de nombroses dramaturgies que, amb una exquisida sensibilitat, parteixen de textos literaris d'escriptors com ara Jacint Verdaguer (*Si del cel vol una estrella, des d'ací l'abasto jo*, 1995; *Lo cor de l'home és una mar*, 2002), Miquel Martí i Pol (*La meua veu a les vostres mans*, 1999), Joaquim Ruyra (*Un ram de mar*, 2004, co-dramaturgia amb Carles Batlle; *Un mar dins del calaix*, 2006) o Josep Palau i Fabre (*El Palau de l'Alquimista*, 2006).

De manera més esporàdica, com a director del grup de màgia La Patilla, ha portat a l'escena alguns espectacles d'il·lusionisme i de poesia: *A prop de la màgia. La Patilla* (1999), dins del cicle d'homenatge a Joan Brossa, i *Fet amb mà* (2006), del qual signà també la direcció i hi féu d'actor-mag. Entre altres estudis literaris, és coautor amb Jacint Bassó de l'assaig *Jacobé i altres narracions*, de Joaquim Ruyra (1986) i ha tingut cura de les edicions de *L'Escanyapobres* (2000), de Narcís Oller, i *Canigó* (2003), de Jacint Verdaguer. Recentment, ha publicat, amb Enric Martín, el volum, de caràcter divulgatiu, *Antologia de poesia catalana* (2006).

**Josep Prats**, nascut a Sant Feliu de Llobregat el 1953, és l'actual director de la Coral Cantiga dels Lluïsos de Gràcia i del Cor Ciutat de Tarragona. Va estudiar als conservatoris de Barcelona i Badalona i ha estat deixeble d'Antoni Ros Marbà. Ha exercit de professor a l'Institut del Teatre de Barcelona i al Conservatori Superior de Música del Liceu. Com a director, ha estat convidat a nombrosos cors, com ara el de la Capella de Santa Maria del Mar o el Cor Nacional d'Homes d'Estònia. Ha treballat en prestigiosos festivals d'arreu, ha estat membre de jurats de competicions corals d'abast també internacional i ha impartit cursos de direcció coral a diversos països europeus i sud-americans. És director del programa «Cantània» que organitza anualment el Servei de Pedagògic de l'Auditori Nacional.

La Coral Cantiga, sota la direcció de Josep Prats, ha presentat diversos espectacles basats en el patrimoni literari i musical català. Destaquem-ne tres. Dins el festival Grec 2002 de Barcelona, va oferir un memorable *Gent de bella anomenada*, en el marc gòtic de la plaça del Rei: un concert de música sobre poemes d'Ausiàs March, Jacint Verdaguer, Josep Carner i Salvador Espriu, amb músiques d'Amadeu Vives, Eduard Toldrà o Raimon, entre altres. Més tard, el 27 de març de 2004, la Coral Cantiga va col·laborar activament en l'espectacle *Caloma. De Mallorca a l'Alguer* que Maria del Mar Bonet va presentar al Teatre Nacional de Catalunya. Finalment, el 5 de juny de 2004, a l'Auditori de Barcelona, la Coral Cantiga, conjuntament amb altres cors, va interpretar l'oratori *El pessebre*,

de Pau Casals, a partir del poema de Joan Alavedra, en aquest cas sota la direcció del mestre Antoni Ros Marbà.

**Lluís Soler**, nascut a Manlleu el 1954, és un actor de trajectòria dilatada que també ha tingut un contacte continuat amb el patrimoni literari català. Ha participat, com a intèrpret, en muntatges de (o al voltant de) textos de: Francesc Fontanella (*El desengany*, dirigit per Domènec Reixach, 1992), Carles Soldevila (*Civilitzats tanmateix*, dirigit per Francesc Nel·lo, 1992), Mercè Rodoreda (*Un dia*, dirigit per Calixto Bieito, 1993), Àngel Guimerà (*La festa del blat*, dirigit per Joan Castells, 1995; *Maria Rosa*, dirigit per Àngel Alonso, 2004), Josep M. de Sagarra (*...i un clavell al trau*, 1996, del qual fou director), Apel·les Mestres (*El silenci és or*, dirigit per Frederic Roda Fàbregas, 1997), Joan Salvat-Papasseit (*Pesombra*, dirigit per Magda Puyo, 1997) i Jacint Verdaguer (*Sum Vermis. Verdager o fals*, ideat amb Òscar Molina, 2000).

El 19 de juliol de 2005, a l'Amfiteatre Grec de Montjuïc, Soler va interpretar en solitari *El comte Arnau*, de Josep M. de Sagarra, dirigit per Antonio Calvo, en què, amb virtuosisme, l'actor feia el paper del comte, la seva esposa Elvia i l'abadessa Adelais. En una iniciativa insòlita en el món editorial català, Edicions La Campana ha editat, enguany, el poema de Josep M. de Sagarra i l'ha acompanyat d'un CD amb fragments recitats per la seva veu greu i potent. En el darrer festival Grec de Barcelona, Soler va participar també en el repartiment de *Nausica*, de Joan Maragall, a partir d'una versió de Jordi Coca, dirigida per Hermann Bonnín i estrenada el 2 d'agost, en què interpretava el personatge d'Ulisses, el més famós dels viatgers mítics.

El propòsit d'aquest diàleg a tres bandes és, bàsicament, abordar la viabilitat *escènica* del llegat patrimonial de la literatura, la música i el teatre als Països Catalans. Com es pot acostar, des de l'escena, aquest patrimoni al públic? Quins criteris hem de fer servir per seleccionar-lo? Quins noms de compositors, escriptors, intèrprets, actors, músics, directors, escenògrafs, crítics, historiadors caldria reivindicar? De quina manera podem fer-lo simpàtic / empàtic als espectadors? Cal alguna mena de mediació que l'actualitzi? Què passa quan es porta a l'escenari una part d'aquest patrimoni invisible? Com reacciona el públic? Professió endins, quin valor li atorga? Fa tota la impressió que gaudim d'un patrimoni ric i variat, poc o gens conegut, ignorat moltes vegades i deliberadament menyspreat d'altres. Maleït?

És possible que, quan es fa alguna operació cultural que aspiiri a recuperar un compositor o un escriptor, respongui a la urgència de cobrir un compromís sense gaire convicció. O bé, quan de debò s'hi posa interès i diners, quan es munten fastos importants, efemèrides milionàries, la febrada acostuma a passar sense gaires fruits perdurables. Oscil·lem,

potser, entre la temptació de Narcís, «de tancament d'una perpètua elucubració perduda en la contemplació de la pròpia imatge, per rebutjar-la o adorar-la», i la de Penèlope, «d'etern teixir i desteixir» improductiu, en mots de Maria Àngels Anglada?<sup>1</sup> Passem del «som els millors», com deia Salvador Espriu, a l'autoodi més poca-solta? Del cosmopolitisme provincià a la mel·líflua autosatisfacció?

El diàleg constarà de dues parts. En la primera, Josep Paré, Josep Prats i Lluís Soler opinaran lliurement sobre el tema del debat a partir de les reflexions i les preguntes que hem apuntat fins ara. En la segona part, escoltarem un fragment breu, seleccionat expressament per cadascun dels ponents, d'una de les propostes de recuperació patrimonial que han dut a terme en les seves respectives trajectòries artístiques i que, des de l'experiència personal, valoren com a més reeixides i més estimulants. A continuació, Paré, Prats i Soler ens comentaran quina fou la motivació inicial, per què van triar-la, com van dur-la a terme i quina va ser la reacció del públic. Finalment, obrirem un torn de paraules per a tots els qui vulgueu formular una pregunta o interpel·lar alguns dels ponents.

Cedim, doncs, en primer lloc, la paraula a Josep Paré, dramaturg i «mag» de la literatura.

---

<sup>1</sup> «Ni Narcís ni Penèlope», *Punt Diari*, núm. 173 (14-IX-1979), pàg. 17.

## **Patrimoni del teatre: de repertoris i empaties**

Pep Paré (Dramaturg)

El teatre, de totes les arts relacionades amb la paraula escrita o dita, és l'activitat que comporta més ressos socials. De fet, durant molt de temps s'havia utilitzat com a termòmetre de l'alçada cultural d'un país. Si bé ara no podríem mantenir íntegrament l'última premissa, encara podem rastrejar en el teatre de cada país allò que se'n diu l'educació del gust i de la sensibilitat. Tot plegat vol dir que del teatre representat, de la fusta del teatre que crea una nova realitat i alternativa, en pengen unes responsabilitats que no tenen altres gèneres.

Primerament, el teatre arriba a un sector del públic que no necessàriament ha de tenir una relació habitual amb la paraula, ni amb la cultura en el sentit restringit d'alta cultura. Segonament, al teatre, més enllà de les pàgines escrites, li cal la intervenció d'una maquinària econòmica que faci possible la representació (fet que pot condicionar el repertori i les apostes per unes determinades estètiques i/o obres). Més: el teatre té unes implicacions didàctiques prou clares en donar a conèixer el patrimoni, les tradicions, les estètiques i les ètiques que entronquin el públic amb la seva pròpia tradició, tot sovint molt desconeguda. I encara, el teatre, més enllà o més ençà de tot el que s'ha dit, és una eina que permet i exigeix la investigació de nous camins i de noves sintaxis. El teatre, doncs, és un prisma de moltes arestes actants que cal tenir en compte i que cal interpretar. No fer-ho pot voler dir que ens avenim a les exigències estrictament econòmiques de l'empresari que produeix teatre com podria produir ensaïmades.

Aquesta dimensió social del gènere que ens ocupa ens permet entrar a tractar un primer punt. En efecte, el teatre és una eina molt valuosa per donar a conèixer el patrimoni d'un país. En aquest punt s'ha vessat molta tinta per debatre fins a quin punt disposem d'un patrimoni, en aquest cas d'un repertori, prou ric per suportar les noves estètiques que campen pel nostre món tan cosmopolita. Convé afirmar d'entrada que el nostre patrimoni és prou fort per suportar l'aposta. En un sentit sincrònic i diacrònic. Comencem pel darrer: el repertori teatral català presenta una colla d'autors i d'obres que permeten la posada en escena i també la seva diguem-ne «actualització». Tots tenim més o menys clar que disposem d'un segle XIX prou equiparable als veïns europeus. Però també hauríem de tenir clar que hi ha desconeixement directe d'aquest patrimoni. De fet, el que tenim és una falla tectònica entre els estudiosos d'aquests textos i els professionals de la posada en escena. Aquest fet explica que la no existència de vasos comunicants i el desconeixement mutu de tècniques i procediments perjudica la divulgació del patrimoni. Per dir-ho clar: els estudiosos van poc al teatre i els professionals del teatre tenen, sovint, una formació deficient sobre el repertori possible. Si això és veritat, s'imposa una primera comesa: superar les reticències professionals de les diverses branques referides al gènere per tal de ser més complets. Aquesta feina és francament àrdua i complexa i demana, probablement, la intervenció d'institucions governamentals per fer-la possible. Això significa voluntat d'aprenentatge mutu

i injecció econòmica. Aquest fóra un camí adequat per superar les capelles respectives, estètiques, ètiques i econòmiques, en virtut d'un bé superior que el públic es mereix sense cap mena de dubte.

Ara per ara, s'han posat unes primeres bases per tal de superar (o maquillar) aquesta incomunicació autista entre gremis i sembla intuir-se unes bones intencions en la representació de Joan Oliver, Puig i Ferrater, Guimerà, entre altres. Però hi ha molts més noms possibles que podrien suportar la prova: Iglesias, Gual, Pitarra, Sagarra, i fins Feliu i Codina, per dir-ne alguns. De fet, aquesta és la feina natural de qualsevol teatre nacional. Però hi ha el bagul del teatre popular, com qui diu encara per encetar, i els gèneres que podrien ancorar prou bé en les nostres aigües actuals: vodevils, sainets, quadres de costums, fulletons, comèdia burgesa... I encara la possibilitat de reinterpretar tota la mina del teatre d'implicacions rituals i antropològiques que germinen en el teatre religiós medieval i també en els seus antònims pagans. No cal dir que disposem d'un ric patrimoni teatral en el camp de les obres para-pseudo-proto teatrals presents en els temps aurals de la nostra cultura que són una autèntica perla per fer investigació sintàctica sobre el mateix fet teatral des d'una perspectiva totalment actual i fins i tot avantguardística. Aquests serien alguns exemples prou concrets per descabdellar una madeixa que no és tan embolicada com ens volen fer creure. Això sí, prèviament cal una feina d'investigació que no sigui ni taxidermística ni estrictament antropològica.

Ara bé, ni el patrimoni ni el repertori no són només històrics. També existeix un repertori contemporani que tot sovint no està prou ben atès. En aquest àmbit és molt important de no actuar amb prejudicis sobre èpoques i sobre autors. Tot sovint sembla que existeixi un imperatiu artístic per fer emergir noms com Espriu, Oliver, Palau i Fabre... i entendre'ls com a cavall de batalla de maneres diferents i oposades d'entendre el teatre. Cal actuar amb naturalitat davant d'aquests noms i davant d'altres de més actuals. Això vol dir que no cal menystenir ni autors ni estètiques. Sí que és cert que cal, davant de determinades obres, fer una feina de reinterpretació dels canons, estètics i ideològics, que les fan emergir. Aquesta és la feina de la posada en escena i és en aquest punt que caldrà parlar de la pràctica de l'empatia teatral. I respecte als autors més estrictament actuals, no aniria malament una actitud eclèctica. Això vol dir no limitar-se únicament a la propulsió dels valors segurs, sinó també gosar amb autors més *off*. En aquest punt el tema és força delicat. Si respecte al patrimoni històric es pot arribar a un cert consens en la tria d'uns noms, amb els autors vius i amb les grans productores teatrals privades i públiques del país hi ha molts més interessos que els estrictament artístics. Convé disposar d'obres per al gran públic que no rebaixin el nivell cultural, i, alhora, disposar també d'un repertori que investigui i s'arrisqui en el concepte mateix del teatre. El gran públic va a les grans sales, i a les grans sales s'han de complir uns requisits d'ocupació i això modifica la capacitat de risc i de repertori de les obres representades. Per altra banda, les sales alternatives han de fer una cerca conceptual i de patrimoni per tal de cuidar un públic sovint més informat i amb un gust més «alternatiu». Aquesta situació no deixa de respondre a una lògica històrica molt difícil de subvertir: també en literatura hi

ha més lectors de novel·la que de poesia. Però caldria superar també aquest distanciament de públics. En aquest punt, un altre cop, el repertori i les institucions són determinants. Un exemple de gosadia, ja posada a prova de manera reeixida, el tenim en els espectacles en sales alternatives de l'Enric Casasses o l'Albert Roig.

Tant des del punt de vista sincrònic com diacrònic, en el moment de fer la tria d'obres i d'autors arriben els problemes. Sempre s'interposen els gustos personals de qui tria o bé l'expectativa d'una recaptació. I també s'imposa una idea vaporosa del que el públic vol o desitja. És urgent, en aquest sentit, estripar la idea que el gran públic només es mou pel gust modelat des de la televisió i que els gèneres i les sintaxis que pot entendre només són els televisius. Sovint en el gremi teatral planeja una desconfiança en la platea, i també sovint el públic —la idea mental del públic— condiciona la tria i els procediments (de fet, no som tan lluny de les pautes d'un Frederic Soler). Un cop dit això, la tria es pot fer des de diversos criteris: hi ha un patrimoni que s'ha de mostrar més enllà o més ençà dels gustos dels gestors, i n'hi ha un altre que es pot «descobrir» per sobre del que ja tenim més o menys consensuat com a fonamental. En ambdós casos, convé sempre fer una feina honesta de reinterpretació sense traïció, i aquesta és la gran dificultat. El resultat pot ser molt positiu si actuem des del coneixement del corpus que hi ha dins del bagul, si no ens servim dels textos per tal de mostrar-nos per sobre dels textos, i si tenim ben assumit que les pulsions del públic d'ara són les mateixes que les del públic del temps d'Èsquil, amb vestits diferents. Aquestes operacions impliquen, per part dels professionals, una visió molt panoràmica en l'àmbit dels procediments i del concepte de patrimoni.

Pel que hem dit en el paràgraf anterior, aquesta amplitud de mires ens permetria veure que disposem d'un gavadal d'autors no estrictament relacionats amb el teatre que són susceptibles de ser representats. I molt probablement, i més en aquest moment, el teatre és el canal més idoni per fer-los arribar a un públic que coneix cada vegada menys el seu patrimoni cultural. Construir fusta teatral amb aquests autors, i tot el bagatge que comporten, també és una manera de preservar l'ànima del propi patrimoni: la llengua. Per això la tria és molt possible i no massa complexa: trobadors, Lull, Ausiàs March, Roís de Corella, la poesia irreverent barroca, Verdaguer, Riba, Carner, Martínez Ferrando, Vinyoli, Bauçà, Sunyol... per dir-ne tot just alguns. Si començàvem dient que el teatre té una incidència social que altres gèneres no tenen, era per mostrar fins a quin punt pot fer de cadena de transmissió d'unes obres que d'altra manera no arriben a un gran públic. Això vol dir que cal ser també un punt agosarat en la tria i gosar arribar al públic amb un efecte sorpresa que no necessàriament hagi de ser una *boutade*.

Fins ara hem parlat del què, i ara convé parlar del com. La posada en escena és el que pot establir la connexió empàtica o homeopàtica amb el públic. Això vol dir que cal tenir una idea de com pensa i sent el públic i de com pensem i sentim els que fem la posada en escena. És amb les sabates dels uns i dels

altres que hem de caminar (tal com proposava Gandhi en referir-se a l'empatia). Però no podem oblidar que el teatre té implicacions en processos psicològics, però no és una disciplina de la Psicologia. Això vol dir que el concepte d'empatia, assumpció i comprensió del punt de vista i de les emocions de l'altre, no pot ser exacte en el món del teatre. Aquí hi ha l'artefacte teatral que s'imposa davant d'un públic que estableix individualment una relació emocional i intel·lectual amb aquest artefacte. Això vol dir que s'estableix una relació de poder en l'execució de l'obra, que no és equidistant la relació. Per això probablement no es tracta tant d'empatia com de capacitat de seducció. Ara bé, per poder consumir la seducció del públic cal conèixer el públic. Cal saber-ne els gustos i les debilitats. Però no podem caure en l'arquetip del seductor barroer que només dóna el que ja sap que agrada sense voler ni poder sorprendre. Cal el coneixement de l'altre tant com el propi per tancar el cercle. El teatre és un acte de vida fugaç que es pasta amb els mateixos elements essencials de la vida real. Per això, l'encisament s'ha de produir treballant les grans pulsions, els grans universals, de manera honesta. I la manera honesta, en la posada en escena, és servir un text per tal d'abastar aquestes pulsions universals que ens permeten de viure per uns moments fora del temps. I en aquest sentit, convé no perdre de vista que el dramaturg i el director han de ser com la llum en un espectacle: imperceptibles però essencials per veure la realitat construïda. Actuar com uns mèdiums que connecten el públic amb les grans pulsions de les seves vides.

De fet, quan un públic arriba a un grau d'intimitat que permet compartir la solitud individual amb la foscor de la sala i accedir a creure una mentida durant una fracció de temps, en aquest moment cal ser molt honest i servir la literatura i treballar el públic d'una manera integral, des dels músculs i els sentits corporals fins al cervell. L'operació és difícil i màgica, però no s'hi val fer passar bou per bèstia grossa, o bé utilitzar aquest moment màgic per inflar el propi ego, o operacions impostores per l'estil. És d'aquesta manera que podem tancar el cercle de Codignola i entendre per què Déu té enveja de la gent del teatre: perquè fan miracles i li prenen la feina. Aquest encís o seducció de què parlem té una tradició universal clara que arrenca amb les tragèdies gregues i passa per la *commedia dell'arte*, i que més contemporàniament podríem veure en els ulls de Brook, de Nekrosius, de Goebbels, o fins d'Ostermaier, entre molts altres.

Per oficiar el miracle cal considerar el públic amb el mateix respecte que nosaltres ens atorguem. I creure que el públic és intel·ligent i que pot assumir molt més del que sembla estar consensuat. Amb el text cal operar d'una manera similar. Les adaptacions i dramaturgies dels textos cal fer-les amb molta cura i consideració. De fet, s'imposa una immersió en l'obra completa d'aquell autor. Aquesta operació és prou necessària per dominar l'univers de l'autor i per connectar-lo amb les pulsions del seu temps i les del nostre. Aquesta immersió també ens garanteix un control de molts replecs que una lectura i una posada en escena circumstancials no poden ni intuir. Aquesta operació també desplega la nostra sensibilitat, no només el nostre cervell racional. Posteriorment, cal una feina d'interpretació *close-reading* del text



concret per tal que la nostra aposta tingui força i justificació. Tot això abans de «veure» l'obra en el nostre interior. En el moment que tota aquesta matèria és imaginada («vista i representada dins del cap») apareix el procés d'empatia amb integrants de l'equip (director, actors, tècnics...). Aquí cal un procés fort d'empatia per tal que l'encís final es produeixi.

Tot plegat implica un llarg i calidoscòpic procés de coneixement del món i de cadascú. La descoberta i la investigació sobre un patrimoni i un repertori no és una operació simplement documental, la representació d'aquest patrimoni no és un acte funerari de fixació d'un passat, la reivindicació d'un repertori no pot ser una bandera gremial per disposar de poder, una obra de teatre que carnifiqui tot aquest llegat no pot ser només el fruit circumstancial d'una efemèride. I aquests són els riscos... tot sovint ens movem a cops d'aniversaris, de centenaris i similars i no disposem encara d'un circuit prou sòlid i establert que vivifiqui de manera honesta i sense estridències el nostre patrimoni; de tal manera que el gran públic pugui educar el seu gust i deixar-se seduir. I en aquest aspecte és importantíssim l'ensenyament a les aules: tantes teories procedimentals i conductuals podrien acabar fent malbé la funció bàsica de l'ensenyament, que no és altra que el transvasament de coneixement intel·lectual i vital que ens permeti ser individus autònoms, amb sentit crític i gust propi, que interpretin les obres per tal d'interpretar-se ells mateixos. La literatura, les arts plàstiques, la música, el teatre... ens calen per entendre, des del passat i des del nostre ara, el nostre ésser-en-el-món. Gosar poder, que deia aquell.