

VI Seminari de Teatre

**El teatre com a espai
d'imaginació social**



dos mil vint-i-cinc

Quaderns Divulgatius. Núm. 80

VI Seminari de Teatre

**El teatre com a espai
d'imaginació social**

Palma, 17 de setembre de 2024

Presentació

Sebastià Portell 5

Entrevista a Marta Barceló

Per Rafel Gallego 9

Cap a un nou teatre polític per al segle XXI?

**La dramaturgia catalana *en contra*
de l'extrema dreta**

Francesc Foguet. 33

Experiències comunitàries en arts escèniques

Adriana Nicolau Jiménez. 69

El teatre com a espai d'imaginació social

*Taula rodona amb Joan Casas, Jaume Miró,
Laia Porcar i Lluïk Portas*
moderada per Xavier Frau 109

Presentació

Sebastià Portell

El teatre, per definició, és un espai de disputa, de debat, de controvèrsia. Ha estat també, durant segles, un territori en el qual s'han projectat utopies i distopies. Miralls fractals d'allò que hem volgut imaginar i convenir que eren els límits del consens i del dissens social.

En el context històric actual, en ple auge de l'autoritarisme, dels nous feixismes i d'una immensa onada conservadora global, és més important que mai que el teatre ens serveixi de martell, però també de mirall, tot parafrasejant Maiakovski i, per extensió, Brecht. Perquè tenim la responsabilitat col·lectiva, com a creadors, com a intèrprets i com a públic, d'entendre el teatre com allò que sempre ha estat (encara que ho puguem haver oblidat en algun moment): un espai de sagrada intimitat en el qual «jo» i «l'altre» es fonen, es confonen, per transcendir en un «nosaltres» autèntic i integrador. No és la màgia del teatre. El teatre és la màgia.

Inspirada per aquests plantejaments, la sisena edició del Seminari de Teatre de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC) va tenir lloc el dia 17 de setembre de 2024 a l'Espai El Tub de Palma, i va prendre com a títol «El teatre com a espai d'imaginació social».

La trobada es va encetar amb una entrevista del dramaturg i periodista Rafel Gallego a Marta Barceló, una de les autores dramàtiques de les Illes Balears amb més reconeixement i projecció internacional. Barceló és autora d'obres com *Abans que arribi l'alemany* (2015) o *Anar a Saturn i tornar* (2021), que parlen de l'Alzheimer i del càncer de mama, respectivament, per reflexionar sobre la vessant social i íntima de la malaltia, o bé de *Zona inundable* (2022), travessada per qüestions com l'emergència climàtica o la gestió de la memòria col·lectiva, entre moltes altres; peces que varen donar lloc a una profunda conversa sobre escriptura i les implicacions personals i col·lectives del fet teatral.

Tot seguit, el públic va poder sentir les ponències «Cap a un nou teatre polític?», a càrrec de Francesc Foguet i Boreu, i «Experiències comunitàries en arts escèniques», a càrrec d'Ariadna Nicolau Jiménez, sobre altres propostes contemporànies que reposen sobre la intersecció entre escriptura teatral i política. I, finalment, l'acte es va cloure amb la taula rodona «El teatre com a espai d'imaginació social», amb Joan

Casas, Jaume Miró, Laia Porcar i Lluqui Portas, moderada per Xavier Frau, en què els participants varen compartir les seves experiències, tant des de l'escriptura individual com des de la creació més col·lectiva dins el si d'una companyia, sobre el tema central del Seminari.

Aquest quadern divulgatiu recull totes aquestes valuoses aportacions, que també podeu consultar en vídeo al Canal AELC de YouTube. M'agradaria agrair a Produccions de Ferro i a l'Espai El Tub la seva fantàstica acollida en el primer Seminari de Teatre de l'AELC que s'ha celebrat a Palma, i també a CEDRO i a la Institució de les Lletres Catalanes el suport que l'ha fet possible.

Entrevista a Marta Barceló

Per Rafel Gallego

[Adaptació a partir de l'enregistrament de la conversa]

Marta Barceló. Nascuda a Palma, es va llicenciar en Art Dramàtic a l'Institut del Teatre. Ha obtingut diversos guardons per les seves obres, entre les quals destaquen *Zona Inundable*, *Tocar mare* o *Abans que arribi l'alemany*. També ha conreat la novel·la infantil (*Lúnia*, Premi Guillem Cifre de Colonya), el teatre breu (*Ahmed...*) i el guió televisiu (*Vallterra*, *L'anell*, *Hotel Bellavista*, *Treufoc*, *Pep...*). Les seves obres teatrals han estat traduïdes a l'alemany, el grec, el castellà, el finès, el polonès, el romanès, l'anglès i l'italià.

Rafel Gallego (Madrid, 1974) és periodista i dramaturg. Autor de les peces teatrals *Dissidents*, *Trista sona la pluja*, *Fake*, *Llop*, *Kelly*, *Amarg*, *Pickford*, *Antàrtida* i coautor de *La Malcontenta* i *Els que recorden*. També ha escrit una quinzena de peces breus. Ha estat reconegut amb guardons com el Premi ATAPIB a la Millor Dramatúrgia (2019 i 2021), el Premi ATAPIB al Millor Espectacle (2021), el Premi Jaume Roca de Teatre d'Andratx (2023) per *Taula italiana* i el Premi Teatre de Barra en les categories de millor espectacle i millor text en diverses ocasions.

Rafael Gallego [RG]. *Marta Barceló es va llicenciar en art dramàtic a l'Institut del Teatre de Barcelona, en l'especialitat d'interpretació i la subespecialitat de teatre de gest. Va estudiar a Londres, va crear la productora d'espectacles Res de Res & En Blanc amb en Biel Jordà, i en aquesta companyia i en qualitat de coautora, codirectora i cointèrpret, va fer peces com Remor o Tempo, àmpliament premiades. Ha estat guionista de diferents sèries d'IB3, és codirectora del Centre d'Investigació Escènica (C.IN.E) de Sineu, que acaba de fer, durant tres dies, la novena edició del Ciclop, un festival d'art visual que ha esdevingut de referència i on han aconseguit implicar ni més ni manco que tot un poble. Aquest és el seu vessant de gestora cultural que també s'ha de subratllar. Però si parlem de teatre, s'ha acostat al teatre familiar amb peces com Caputxeta Vermella o Els tres porquets, i també al teatre breu amb Germanes de sang, Rates, El cabaret dels somnis vius, Constel·lacions, etc. I si parlem de teatre de text de format més llarg, que és allò que fa que la Marta estigui avui aquí i que s'hagi projectat a moltes bandes, ha escrit Abans que arribi l'alemany, Ahmed/Ahme/Ahm/Ah/A, Tocar mare, Anar a Saturn i tornar, La triada, Zona inundable o El jorn del judici. Ha escrit fins i tot una novel·la infantil, Lúnia, i si parlem d'obres traduïdes a molts idiomes diferents i estrenades internacionalment: Abans que arribi l'alemany, Tocar mare,*

Anar a Saturn i tornar, Zona inundable... Premis i reconeixements, moltíssims. No sé si li fa especial il·lusió algun d'ells, però ha guanyat el Temporada Alta de Girona amb Tocar mare, després se'n va anar a Buenos Aires i va guanyar el torneig de dramaturgia transatlàntica, també ha guanyat el torneig de dramaturgia de Madrid, etc.

L'any 2011 li varen donar el Premi Formentor a Carlos Fuentes. Va venir aquí i en Paco Tomás, un periodista que ara fa feina a Radio Nacional, però que va viure molt de temps aquí a Mallorca, va anar a entrevistar-lo per al Diario de Mallorca. I, en un moment determinat, li demana: «has guanyat pràcticament tots els premis, et faltaria el Nobel, i el Carlos Fuentes el va mirar i li va dir "perdona, yo ya he ganado el Nobel". I en Paco va entrar en pànic, i es preguntava què s'havia botat de la seva biografia, el torna a mirar i Fuentes li diu "quan li varen donar el Nobel a García Márquez, en realitat nos varen donar el premi a tots aquells que formem part d'aquella generació", aquells escriptors i escriptores llatino-americans que varen provocar aquest boom que va fer que aquella literatura arribés a l'altra banda de l'Atlàntic. Podríem parlar de Rulfo, de Vargas Llosa, d'Onetti, de Sabato, i molts altres escriptors i escriptores que en formaven part. Amb na Marta, que no ha guanyat el Nobel, però perquè és molt jove (ja sabeu que si ets més jove de setanta anys no te'l donen),

ens passa una mica el mateix. Tenim aquest orgull de les coses que fa bé i que, a més, té un reconeixement fora, i aquest sentiment de pertinença a una generació que va destapar al poble la dramatúrgia contemporània a les Illes, molt més tard que a Catalunya (allà en Papitu, després en Belbel i d'altres ho varen fer molt abans, a nosaltres ens va costar, com sempre). Però es va fer, ben entrat al segle XXI. Gent com ella, i a més dona, amb la qual cosa donava visibilitat també en aquesta qüestió, en Baos, en Xavi Uriz, en Jaume Miró, varen destapar aquests ponts. I després se'n van incorporar d'altres. Però sí que crec que molts de nosaltres tenim aquest sentiment de pertinença a una generació que va iniciar coses junts. I ara, la primera pregunta que et volia fer és si tens aquest sentiment de pertànyer a aquest moviment, generació, tendència...

Marta Barceló [MB]. En aquest sentit, tenc clar que sí que potser he tingut la sort d'anar un poquet abans, i m'han traduït abans. Però m'agrada la sensació de dir «bé, a partir d'aquí s'obre una porta perquè passeu tots», perquè crec que aquí a les Balears hi ha molt de talent i ens estem formant cada vegada més. I crec que ja podem mirar a la cara els dramaturgs catalans i valencians. I sí, tenc aquesta sensació molt fortament d'orgull, de ser un poc la punta de la llança i de sentir que cada vegada són més als que estan traduïnt. Cada vegada són més que van sent

estrenats fora de Mallorca, i també fora de l'Estat, que crec ara és el següent pas, que anirem com a massa en aquestes posades en escena internacionals, que és al que hem d'aspirar també per poder sobreviure.

RG. *I fer-ho en català, que no ho he dit perquè es dona per descomptat en aquest context, però vàreu destapar el pot en català, cosa que evidentment ens genera moltes dificultats a l'hora d'internacionalitzar les nostres feines.*

MB. Sí, però existeixen traductors del català a altres llengües, perquè per sort els catalans que han anat un poc per davant, això ja ho han treballat i allà hi ha traductors que ja estan formats per traduir teatre del català a altres llengües. I sí que és ver que de vegades tenc converses amb traductors que m'han traduït a mi per aclarir especificitats balears que no saben d'on són i què volen dir. Però són particularitats que es resolen amb un correu electrònic. Sempre has de tenir una relació fluida amb el traductor per poder ajustar la traducció al màxim possible.

RG. *Ens centrarem bastant en la feina que has desenvolupat els darrers set o vuit anys, que com dèiem és aquella que t'ha donat a conèixer. Però sí que m'agradaria, per contextualitzar, saber què recordes i quina petjada t'ha deixat la primera etapa de Marta Barceló com a creadora: Res de res & En blanc, la com-*

panyia amb en Biel Jordà; teatre de gest; el circ... Ara cada vegada més, pel juanpalomismo, això de «ho faig tot perquè no tinc altre remei» que s'està imposant a les noves generacions, però potser a la nostra no era tan habitual que una actriu, en un espai de temps relativament breu, es convertís en autora i, a més a més, de referència. Per tant, com comences, què records, i com és aquest trànsit?

MB. Tot ha anat succeint. L'escriptura i la lectura sempre han estat presents a la meua vida. El meu pare és un gran lector, sempre hi havia llibres per casa. Jo des de sempre record estar llegint, i durant molts anys vaig dur un diari. No sé per què al final vaig tirar cap al teatre, a l'hora de triar una carrera professional. Vaig anar a l'Institut del Teatre, i no sé per què, tampoc, vaig triar teatre de gest. És ver que la meua trajectòria és molt atípica, perquè m'he passat vint anys fent bolos, fent espectacles de gest i circ, treballant amb el cos, fent abdominals, etc. i paral·lelament, escrivint, també. I això m'ha donat una facilitat per escriure a qualsevol banda. Escrivia dins una furgoneta, escrivia a l'hotel quan tenia cinc minuts, perquè era l'època en què també feia molta televisió i fèiem sèries de capítols diaris, amb la qual cosa n'acabaves un i ja començaves l'altre. Era un ritme bastant infernal. Si jo me n'anava de gira un cap de setmana, escrivia i assajava on podia, i això m'ha donat la capacitat per escriure en qualsevol banda, menys en un escriptori

amb una cadira. Però a terra, en un matalàs, sí. Què m'ha aportat el teatre gestual, el teatre físic, el circ? Crec que alguna cosa en l'estructura, perquè quan vens del teatre de creació, no comences a crear pel principi. En una obra de creació tu vas improvisant i vas ajuntant segments així com van sortint, i es va creant amb el temps. No tens clar des del principi que aquella obra serà així perquè és impossible abans de posar-t'hi. Així com Josep Maria Miró, si no té l'estructura clara no pot començar a escriure, jo crec que mai a la meua vida he tingut l'estructura clara. Jo començ per una petita escena que em ressona a qualque banda, i després reorden i moc de lloc, i és una manera de fer que té bastant a veure amb el teatre de creació.

RG. Estructura fragmentària.

MB. Estructura fragmentària. Petits fragments que vas unint i vas recol·locant i al final tens, idò, l'obra. Pot ser que m'hagi donat això.

RG. *Em crida l'atenció que em diguis que pots escriure a qualsevol banda, però a la vegada ets meticulosa, et mires les comes, tots els mots, que les paraules siguin precises... És com quasi una contradicció. En el meu cap, aquesta meticulositat requereix un espai molt íntim, silenciós, tancat, ordenat...*

MB. Sí, com més recollit, millor, és ver. Però si n'hi ha necessitat, puc escriure a qualsevol banda.

Asseguda no puc, però si estic a ca meva, a terra o a qualsevol banda i estic tranquil·la, millor. Però sí que tenc la capacitat d'extreure'm de l'entorn i ficar-me amb allò. I sí, som molt meticulosa i reescric molt. Hi ha una frase que diu «escriure és reescriure», i jo l'identific molt en com escric, perquè escric, i reescric, i m'ho torn a mirar, i pos una coma, però després la llev, i m'ho mir tot, pos una paraula, i la llev, i canvii de lloc una cosa. És a dir, faig moltes voltes fins que arrib realment a l'estructura i a allò que jo crec que ha de ser l'obra. Hi faig moltes voltes i reescric, m'agrada reescriure.

RG. *I esborres. És clar, si reescris, esborres.*

MB. Sí, esborr. Esborr i afegesc.

RG. *Tornant un poquet a la teva formació com a actriu, no sé si això també et dona idees per compondre més bé els personatges o, per ventura, per escriure ja pensant que això ha de ser interpretat, perquè allò sigui, com dèiem, més orgànic. A jo de vegades em passa que escric i als primers assajos o lectures els actors em diuen «és que aquí no has pensat en nosaltres». Això et passa? T'ajuda?*

MB. Sí. Jo crec que sí. No he treballat gaire com a actriu de text, perquè la meva trajectòria és més de gest, però sí que he fet coses de text. I sí que hi ajuda. Jo ho repetesc en el meu cap... I quan reescric ho tenc

molt en compte, això. Que sigui orgànic, que sigui bo de dir... També he fet molta feina a la tele, i allà, sí que és ver que has de simplificar bastant perquè tot va a una velocitat infernal. I pels actors és igual, ho reben dos dies abans, ho han de memoritzar, i tu has de facilitar un poc la vida, que sigui bo de dir, que sigui fàcil anar d'una idea a l'altra, que sigui orgànic... tot això s'ha de tenir en compte.

RG. *Parlant de la composició de personatges, com ho fas per fer l'arc d'un personatge en quaranta/quaranta-cinc pàgines de Word? Aquí tenim novel·listes que és clar, tenen potser cinc-centes pàgines per a fer l'evolució d'un personatge, aquí en tenim quaranta-cinc... Et fas una estructura prèvia, un esquema, o vas escrivint i ja veurem? Et parla el personatge?*

MB. Jo vaig fent. Sé que no és gaire tècnic, però jo vaig fent, vaig veient, i vaig escrivint. I és ver que hi ha personatges que et xerren. Per exemple, *Abans que arribi l'alemany* era una dona que li acabaven de diagnosticar alzheimer, i tota l'obra era com aquesta dona encaixava la notícia. I és el moment d'abans, quan comença a perdre la memòria, però encara és ella mateixa, que vaig fer que es trobàs amb un mecànic que xerrava en castellà. No sé com va començar, i no sé per què xerrava en castellà, però va sortir així, va ser ell que va aparèixer. I tenien tota una conversa perquè a ell l'havia deixat la dona i volia oblidar-la.

Discutien i era una discussió bastant absurda, i molt divertida. I és clar, cada rèplica que deia aquell home m'anava sortint i jo me'n reia. Va aparèixer el personatge de no sé on i en aquell moment de l'obra em va il·luminar i em va donar una perspectiva totalment diferent. Va ser el que necessitava que aparegués. Però no vaig pensar «ara que aparegui un mecànic que l'ha deixat la dona i es posin a discutir a veure qui és més desgraciat, si un perquè no pot oblidar i l'altra perquè no pot recordar». De vegades són aquestes coses que apareixen. Sé que els arcs dels personatges han d'existir, ho tenc en compte, però poques vegades ho pens abans. Vaig fent i sempre acaba apareixent, perquè és veritat que hi ha un viatge del personatge, hi ha d'haver uns canvis, hi ha d'haver un aprenentatge, i acaba apareixent. [...] Sí, s'ha de ser un poc immisericordiós al final. Són coses que costen perquè al final tot surt de tu, hi poses afecte i et sap greu carregar-te coses, però hi ha un moment que has de tenir una mirada freda i global. De vegades costa, però s'ha de saber sacrificar peces com si fos un joc d'escacs.

RG. Com gestionas el fet de no dirigir? Això de primeres té un avantatge molt evident, perquè tens una altra mirada, el del director o directora que et pot descobrir coses meravelloses, et pot canviar fins i tot, o suggerir, escenes o un final diferent. I després té la

part més conflictiva, que és que el director vol canviar coses que per tu són innegociables.

MB. La relació entre l'autor i el director és tot un tema, i de vegades dona lloc a grans conflictes. En el meu cas, jo no toler que se'm toqui res del text que no hagi passat per mi. Jo dic que soc l'autora i estic viva, soc aquí, és molt fàcil xerrar amb mi. Tu trobes que ha de ser d'una altra manera? Xerrem. No em cau en els anells, no soc tan orgullosa com per no veure que si el que se'm proposa és millor que el que jo he escrit, que pot passar, jo al final el que vull és que l'obra estigui el millor possible, i ho puc acceptar. Per exemple, a *Zona inundable*, la directora, na Marta Gil, em va telefonar un dia i em va dir «Marta, hem fet un *pase* general i és molt llarg, i hi ha un tros on hi ha molta informació, et faig una proposta perquè m'agradaria retallar aquestes dues pàgines (que eren totes de dades), i canviar això de tal manera, i projectar-ne una part...» i jo m'ho vaig mirar i vaig dir que sí. És a dir, jo crec en el diàleg. Ara, que vingui un director i canviï coses perquè a ell allò no li pareix bé sense comptar amb la meua opinió, no ho accept. Ho pos per contracte, que no es pot canviar ni una coma si jo no hi estic d'acord. I és guapo veure els diferents muntatges. Sé que mai no serà com jo m'ho imagín, perquè si ha de ser com jo m'ho imagín, ho hauria de dirigir jo, però jo no sé dirigir. Llavors he de confiar en una persona que sí que en sap i que té aquesta visió

i aquesta capacitat de lideratge d'un equip i tot el que implica dirigir un espectacle, una visió global... I la veritat és que la immensa majoria de les vegades és molt interessant, perquè veus per on han pitjat. També segons els països. Per exemple, *Tocar mare* és una comèdia dramàtica, i llavors hi ha muntatges que pitgen un poquet més a la comèdia. Però vaig anar a Romania i la directora ho havia dirigit d'una manera que l'emoció estava tot el temps a flor de pell, les actrius pareixia que estaven tot el temps a punt de plorar, i en el final acabava tothom plorant, jo inclosa.

RG. *Sentint-la en romanès?*

MB. Sentint-la en romanès. És clar, perquè l'entenc. És a dir, l'entenc i no l'entenc. Això em va passar la primera vegada que vaig sentir un text meu en un altre idioma, que va ser en grec. Em varen convidar a Grècia, estava emocionadíssima, el teatre gran, s'apaguen els llums, i surt l'actriu i comença a xerrar en grec, i el que és més estrany és que jo l'entenia. Sabia què deia. No vull dir que ho sé de memòria, però com que reescric molt, em conec molt bé el text. Llavors la sentia xerrar en grec i dins el meu cap sabia què deia durant tota l'obra. És curiosíssim.

RG. *Per escriure, et prens el teu temps. Entrevistaven en Joan Tomàs Martínez l'altre dia i deia que és essencial tenir temps, perquè és quan aprens a fer coses*

que no sabies. Si no tens temps has d'anar a escarada i al final fas allò que saps, que tens a mà. El temps és bàsic, per processar?

MB. Sí. El que em passa és que necessit cada vegada més temps, el procés creatiu se'm dilata. Per exemple, amb *Zona inundable*, no sé quant de temps vaig estar escrivint, perquè és clar, primer hi va haver tot un procés de documentació, notícies, llibres, audiovisuals, etc. I després em vaig posar a escriure. Necessit molt de temps. Sé que hi ha gent que escriu molt aviat, i em fan enveja, però el necessit com aquestes olles lentes que tarden vuit hores a fer-te un pollastre.

RG. Què t'aporten els premis, els tornejos, les traduccions, etc. Aquesta cosa de sortir, com ho has viscut i, al final, què t'han aportat?

MB. Els premis t'aporten visibilitat i prestigi. Si tens un premi és més fàcil que allò arribi a estrenar-se. A les productores que s'arrisquen a posar en escena un text teu, els ajuda, perquè és una cosa que poden posar als dossiers de venda. És una cosa que vesteix i fa que el teu nom pugui un poc, tingui un poc més de credibilitat. Hi ha gent que potser els premis no li importen, però jo els don valor en el sentit que ajuden a crear autoestima, i et reconeixen una feina. Jo, que em costa creure-m'ho, tinc la síndrome de la impositora i sempre pens que el que escric no és prou bo.

Que et vagin reconeixent la feina, amb premis o amb traduccions, ajuda a construir una identitat de dramaturg, i et dius que no vas tan malament. Et tradueixen a Romania i et tradueixen a Grècia i fan l'obra, i funciona... Tot això ajuda a fonamentar després una autocredibilitat, que també ajuda.

RG. *En les teves obres has parlat del càncer, de l'alzheimer, de la pèrdua, de la mort, dels refugiats, etc. Consideres que tot això és teatre social? Què definiries per teatre social? Et sents representada per l'etiqueta de teatre social? Cap d'aquestes respostes és vàlida?*

MB. Jo no consider que faci teatre social, perquè sempre partesc del que és íntim, humà, d'aquells llaços, vincles, emocions, etc. A mi em mouen més aquestes coses. Sempre acaben esquitxant pinzellades d'obra social, però crec que hi ha autors que fan molt més incís en desigualtats socials. Jo partesc de les persones, de les emocions, d'aquests vincles, de les pors i els abusos i les cures, i les malalties... I sí, si parles de l'alzheimer, parles del sistema social que ens sustenta; i si parles de *Zona inundable*, parles del tractament dels mitjans de comunicació de la tragèdia; i si parles del càncer de pit, xerres també del tractament social d'aquesta malaltia; acabes xerrant d'això. Però el focus, no està mai allà, apareix, però em mouen més les coses íntimes.

RG. *Si ve un crit de denúncia, diem, d'on ve?*

MB. Ve del personatge.

RG. *Relacionat amb això, ara faré una pregunta que mereixeria un seminari sencer. Quin és el sentit de la dramaturgia contemporània? Som aquí per explicar les coses que ens passen?*

MB. Jo crec que, al final, es tracta de recollir sentiments, tendències, preocupacions de la societat actual, recollir amenaces i posar-les en evidència. Exercir de mirall. De qui som nosaltres. I què feim i per què ho feim. Cadascú amb la seva temàtica, però en general com a societat, com a individus. Posar-ho en evidència, i exposar-ho.

RG. *Volia parlar d'allò que és íntim i el contrast amb l'escriptura col·lectiva, que també n'has fet. La tríada i El jorn del judici, serien els dos exemples d'escriptura a diferents mans, molt diferents entre ells. Però després tens Abans que arribi l'alemany, Tocar mare, Anar a Saturn i tornar o Zona inundable, que són processos més «íntims». I tot i que vegis algun documental i facis moltes entrevistes, al final eres tu tota sola davant l'abisme, davant del repte d'explicar aquelles històries. Com és la feina en equip o com és fer feina tota sola, sigui en un tren o en una habitació d'un hotel?*

MB. És diferent. Jo crec que abans, quan xerràvem dels tempos, per fer feina en equip necessites

encara més temps, molt més temps. És clar, *La triada* i *El jorn del judici* són dos projectes molt diferents, perquè a *La triada* érem tres que escrivíem, però cadascú escrivia el seu tros, la seva petita peça, i després Joan Fullana (el director) venia i feia la seva màgia. I és ver que la gran cosa d'aquest experiment, a part que ens ajuntàvem els tres, era que se'ns donava l'oportunitat d'entrar en diàleg amb una persona (un savi, intel·lectual) que et referenciava sobre el tema en qüestió, que era el diàleg. Però a l'hora d'escriure, cadascú escrivia la seva part. En canvi, *El jorn del judici* va ser una aventura total, perquè no sabíem com fer-ho. Érem quatre i vàrem acabar sent tres perquè una persona se'n va desvincular perquè li va sortir una altra feina. Però aleshores érem quatre i vàrem estar molt de temps intentant trobar la manera com ho podíem fer. I vàrem trobar una manera que no ens va funcionar, llavors ho vàrem haver de tirar tot i tornar a començar de zero d'una altra manera. Amb el temps ja havíem perdut dos mesos, perquè cadascú havia anat fent la seva part, però quan ho vàrem ajuntar no funcionava gens. I vàrem tornar a començar d'una altra manera. Ho vàrem distribuir en actes, cadascú es va encarregar d'un acte, després es va haver de descosir, i de refer, etc. És a dir, necessites molt de temps, perquè d'entrada t'has de posar d'acord amb un altre, que això ja és el seu temps perquè quan tu ets tot sol, fas allò que a tu et pareix més bé. I et pot

dur més temps o manco, però tu tens tot el poder de decisió. Però quan escrius amb altra gent t'has de posar d'acord amb la manera i amb el contingut, i després amb la reescriptura. El procés és molt llarg, i jo crec que aquí ho vàrem notar molt, perquè anàvem molt atabalats i no hi arribàvem. La sort que vam tenir és que un de nosaltres era també director de l'obra, i el procés es va poder allargar un poc. Però sí, l'escriptura col·lectiva necessita més temps.

RG. *Aquesta fase quan ja has delegat el text i comencen els assajos, t'hi presentes? En el model anglès, l'autora, l'autor, és present als assajos perquè si es toca una coma, ho vol saber al mateix moment de l'assaig. Et desentens perquè confies que si hi ha alguna cosa, et criden i tu hi vas al final? Com ho fas?*

MB. Primer depèn d'on es fa. Perquè en els muntatges internacionals no hi puc anar. Si m'hi conviden, vaig a veure l'estrena, i ja està. En els altres casos, intent anar-hi els primers dies, per fer una sessió de taula. Està molt bé ser-hi pels dubtes, per fer treball de taula amb els actors i actrius, intent ser-hi. I si és aquí, a mitjan procés vaig apareixent perquè crec que hi ha d'haver una comunicació fluida amb la persona que dirigeix, i que em vagi dient «mira estaria molt bé que poguessis venir demà, o la setmana que ve perquè així ens diràs si et sembla bé que fem això» o «tenim aquest problema amb aquest tros,

amb aquesta escena i m'agradaria canviar això d'ordre, treure coses o posar-ne». I a Barcelona igual. Amb *Zona inundable* hi vaig anar al principi, hi vaig anar a la meitat i després vaig anar a l'estrena, però la Marta [Gil] m'anava enviant gravacions de vídeo i podia anar veient com anava avançant la cosa. A mi m'agrada veure com creix; veure com es construeix la peça i com comença a agafar forma és sempre molt enriquidor, és molt *xulo*.

RG. *De quina peça estàs més orgullosa? Aquella que si ara ressuscitàs en Peter Brook i et digués: «Marta, muntaré un text teu»? Aquella que tornes a llegir i pràcticament no hi canviaries res?*

MB. Potser *Tocar mare*, perquè ha tingut un part súper, superllarg. Vaig tenir la idea de *Tocar mare* el 2009. Ho record perquè el 2010 feia tantes coses que vaig tenir un encreuament de cables i vaig agafar un any sabàtic, vaig fer una llista de coses que volia fer aquell any, i una d'aquelles coses era acabar *Tocar mare*, que ja estava començada. Tenia la idea de l'obra al cap, però no hi havia manera de resoldre-la. Tenia l'escena central i anava fent, però la vaig deixar en un calaix, al cap de dos anys la vaig tornar a agafar, ho vaig tornar a intentar i la vaig tornar a deixar. És a dir, ha estat un part superllarg, fins que em van trucar des del Congrés de dramaturgia de Girona. Això suposava participar a Girona, i vaig dir «escolta, vaig a veure si agaf allò».

Com que en principi tenia quatre personatges i per Girona només en podia agafar dos, vaig dir-me «anem a l'essencial», que és una cosa que em funciona. Què és essencial, aquí? Mare, filla. Treure tota la resta i concentrar-se en allò. I ho vaig fer, va guanyar a Girona, però igualment no estava acabada tampoc, i m'ha dut dos anys més. M'ha dut deu anys escriure aquesta obra; no vol dir que estigui tot el temps escrivint, però deixar-la, agafar-la, la tens sempre el cap...

RG. *L'has d'estimar per força.*

MB. Sí que li tinc un cert *carinyo*, perquè al final va agafar una forma de la qual estic contenta. Crec que és la forma que li volia donar, diu el que jo volia que digués i, a més a més, m'ha obert al món. És la primera obra que se m'ha traduït, i és l'obra que més s'ha traduït i més s'ha fet a fora. Em va costar molt, però m'ha dut moltes alegries. Potser per tot això et diria aquesta. Totes les meves obres venen d'una part de mi important, i fa mal de triar, però si m'hi obligues, et diré aquesta.

RG. *Ja pràcticament per acabar, aprofit que has dut aquest exemplar d'obres teves publicades per demanar-te pel teatre com a gènere literari. L'hem de reivindicar? Volem escriure pensant per publicar i prou (que no és poca cosa)? O si indefectiblement escrivim diàlegs perquè això es representi?*

MB. Jo crec que la immensa majoria de dramaturgs escriuen perquè es representi. Tot i que, fa dos anys, a la mostra de teatre d'Alacant en Paco Bezerra va tenir una discussió grandíssima perquè ell sostenia que el teatre era literatura i s'escrivia perquè estigués en un llibre. Però la majoria de gent dèiem «jo no, escric perquè es representi, no escric perquè estigui tancat a un calaix». Ara bé, està molt bé que aquest testimoni pugui quedar escrit, perquè les paraules volen i el que està escrit, queda. Hi ha molt poca gent que llegeix teatre. Els de poesia es queixen i diuen que són els germans pobres de la literatura, i jo els dic que no, que són els llibres de teatre que no tenen ni espai a les llibreries. Però crec que està molt bé aconseguir que es publiqui, perquè així es pot aconseguir el text si s'hi està interessat. Tenir aquesta oportunitat d'anar a una llibreria i aconseguir aquest text crec que ha d'existir i està bé que quedi, que hi sigui, que existeixi.

RG. *Però l'objectiu és ser representat?*

MB: El meu sí. Jo crec que, excepte en Paco Bezerra, no hi ha ningú més que digués que escrivien perquè estigués tancat en un calaix, o perquè quedés escrit. Jo m'ho imagin representat, quan escric sé quasi l'actor o l'actriu que dirà aquell text.

RG. *Si us sembla bé i qualcú vol intervenir, crec que seria interessant obrir el torn de paraula.*

Pregunta 1: *De les teves primeres traduccions, com les de **Tocar mare**, podries explicar una mica quina és la relació amb el traductor, com t'ha arribat? Ha estat el traductor que t'ha cercat a tu? Has estat tu que has cercat el traductor? Aquesta traducció, com s'ha iniciat?*

MB. Jo vaig tenir la sort que em van convidar a participar en una activitat que s'organitzava a la Sala Beckett de Barcelona, en col·laboració amb l'Institut Ramon Llull, i on van convidar sis traductors que tradueixen habitualment del català a altres llengües. Els havien convidat a passar tres dies allà, feien seminaris, etc. I una de les coses que feien eren organitzar trobades amb autors i autores. Eren tot catalans i jo vaig ser la quota balear. Consistia en això, sis traductors en taules i feien una sèrie de *speed meetings*, tenies 5 o 10 minuts amb cadascun dels traductors i els explicaves qui eres, què feies, i una o dues obres teves i de què anaven, i ja està. Amb tanta sort que a la grega li va agradar molt el que jo li vaig explicar de *Tocar mare*. I aquesta dona, a més a més de traduir, promou les seves traduccions, perquè a ells els interessa que les seves traduccions es facin i són les persones ambaixadores d'aquelles traduccions en el seu país. Va fer com un sondeig a veure si hi havia interès per una obra d'aquestes característiques amb dues actrius que xerrava d'això, va trobar una productora que hi va apostar i llavors ho va traduir, es va fer a Grècia i

va funcionar superbé. Els traductors entre ells xerren i s'ho comenten. I a partir d'aquí, ja va estar: la grega ho va comentar a l'italià, l'italià al de Romania, i s'ha anat fent i estrenant a fora. Pens que l'obra funciona molt bé, i una cosa estira l'altra, i a partir d'una obra ja hi ha interès en la meva figura, em tradueixen una altra obra, es fa, també va bé, i ja es fa com una roda. Però tot va néixer aquí. Fa por que pugui dependre d'una cosa tan petita, de ser allà en aquell moment, i a partir d'aquí se m'obri un vessant internacional que m'ha dut moltes alegries. Va venir d'aquí, per això crec que són molt importants aquestes accions d'internacionalització que es fan des de les institucions, perquè arriben a llocs on un autor tot sol és molt complicat que hi arribi. Aquesta trobada de traductors després es va aplicar aquí des de l'ADIB, i van aconseguir fer-ho amb els autors balears perquè sortissin fora i també hi va haver resultats. Són accions necessàries.

RG. *Faré la típica pregunta de periodista de pròxims projectes. Tens en marxa algun projecte que es pugui contar? Transites qualche camí que ja has transitat en altres peces, relacions familiars, etc?*

MB. Sí, jo tenc un fantasma que és l'alzheimer, i cadascú té el seu en la seva vida. Tinc dues obres que en parlen i amb la que estic ara el tema és molt més tangencial. Realment parla de la mort i de les cures i

es deixa anar. Però crec que em tanca una trilogia, com si tanqués una etapa. Això serà una coproducció que es farà a Mallorca l'any que ve. Ara faig tot allò que dèiem: escriure, reescriure, canviar de lloc, avui mateix m'he carregat una pàgina sencera, i ara he de mirar de recol·locar coses.

Pregunta 2: Després d'aquesta feina que fas ara que estrenaràs l'any que ve, tornarem a veure una Marta Barceló engrescada en projectes més de comèdia? Jo també pens que fan molta falta a les produccions balears, perquè som uns dramàtics. Si llevam la producció més grollera, la majoria de dramatúrgia balear és drama o amb perfils molt més tràgics, més durs. Tornarem a veure una Marta Barceló fent feina en aquesta vis més còmica?

MB. No ho sé. Realment a mi em varen arrossegar molt els meus col·legues. En David Mataró, que és un *locu* de la vida, i en Sergi Baos em van arrossegar molt cap a aquest tipus d'humor que, segons com, jo tota sola no hauria sabut transitar. Jo crec que l'humor és imprescindible i a les meves obres sempre el faig servir. Són drames, però són «dramèdies», sempre hi ha una capa d'humor que hi dona lluminositat. Mai no escric drama pur. I trob que l'humor és necessari per anar per la vida, perquè ens ajuda a veure les coses des d'una altra perspectiva, i a sobre no es pot sobreviure sense el sentit de l'humor. Però una cosa

com *El jorn del judici* ja et dic que tota sola no la sabria escriure. És que encara me'n faig creus, quan la vaig a veure, perquè aquells dos estiren fort. Però és ver, fan falta comèdies i bones comèdies. És molt difícil escriure bones comèdies, molt. No ho sé, ja ho veurem, el temps ho dirà, però ho tinc en compte.

Cap a un nou teatre polític per al segle XXI?¹

La dramaturgia catalana *en contra de l'extrema dreta*

Francesc Foguet

Francesc Foguet i Boreu és professor de la Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB. Doctor en Filologia catalana per aquesta universitat i diplomat en Teoria i crítica del teatre per l'Institut del Teatre de Barcelona, s'ha especialitzat en l'estudi del teatre català modern i contemporani, la repressió dels escriptors catalans, la censura teatral durant la dictadura i l'exili teatral republicà. Dirigeix el Centre de Recerca en Arts Escèniques de la UAB i coordina la Red Internacional de Investigadores de Teatro Latinoamericanos y Europeos.

1. Una definició dúctil

A començament del segle XXI, la dramaturgia catalana va abandonar el teatre formulari iniciat en la dècada del 1980, sota l'influx de la postmodernitat, i va fer un gir gradual cap a temàtiques contemporànies de caràcter polític i social. A grans trets, com posen de manifest estudis recents (Foguet, 2013; Broch, Cornudella i Foguet, 2018; Ayats i Foguet,

1 Projecte PID2023-146807NB-I00, finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033 i per FEDER/UE.

2021), tres de les seves manifestacions més evidents han estat, en primer lloc, les dramatúrgies de la memòria col·lectiva, que han rescatat del passat alguns dels episodis més traumàtics de la Guerra d'Espanya, la Dictadura franquista o la Transició espanyola; en segon lloc, les dramatúrgies de la realitat, que, presentades sota l'etiqueta de *teatre polític*, *teatre documental* o similars, han intentat respondre a la demanda creixent d'una escena més atenta a les problemàtiques del present; i, en tercer lloc, les dramatúrgies de gènere, que, a més de donar pas per primera vegada a nombroses veus femenines, han portat als escenaris una visió crítica del sistema patriarcal i de les injustícies de les societats actuals.

Davant d'un concepte tan làbil com el de «teatre polític», és convenient intentar definir quines són les característiques i especificitats d'una dramatúrgia que, des d'una heterogeneïtat ideològica i estètica, es reivindica sovint explícitament com a política. El fet d'aplicar un terme tan connotat a la dramatúrgia de començament del segle XXI resulta, certament, complex. En el seu assaig *Contre le théâtre politique*, Olivier Neveux posa objeccions i matisa amb criteri la generalització «tout est politique», i en planteja una definició extensiva, dúctil, que permet una aproximació àmplia i múltiple, sense limitacions inicials: «tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclinaison, un projet politiques –cela peut

être tenu ou flagrant, militant ou critique, à distance ou frontal, dans ses fables ou ses attendus» (2019: 9).²

Si fem cas de les advertències de Neveux, as-sentades en les teories de Vsevolod E. Meyerhold i Bertolt Brecht, ens interessa subratllar, primerament, la importància no tan sols del contingut ideològic de les obres, sinó també dels aspectes formals, de la seva estètica; segonament, la consideració del fet que allò explícit no és condició ni solució de l'obra política, com tampoc no ho és que els creadors l'autodefineixin com a tal; i, finalment, la tematització de la política en el teatre (de manera que hi haurà espectacles *sobre* la pobresa, el racisme, la violència, etcètera) tampoc no és garantia de la seva politització.

Tot i que aquest no és l'espai per abordar directament la política teatral (Foguet, 2021), coincidim amb Neveux (2019: 26) en la seva valoració que, en termes generals, les institucions públiques i algunes iniciatives privades tendeixen a donar suport a determinats autors i temàtiques contemporanis, tot generant una uniformitat estètica preocupant, compartida pel mercat internacional de festivals i esdeveniments teatrals, i tot competint amb el model del teatre privat neoliberal, de manera que les fronteres són cada ve-

2 Trad: «qualsevol teatre que sostingui, manifesti o mantingui una preocupació, una tendència o un projecte polítics –pot ser subtil o descarat, militant o crític, remot o frontal, en les seves faules o en les seves expectatives».

gada més difuses. Es tracta d'un teatre públic o privat amb una dimensió «utilitària» que, com també apunta Neveux (2019: 60-62), es proposa divertir, produir valors i moralitzar, sense transgredir els consensos del políticament correcte. En aquest sentit, a pesar de les seves vel·leïtats subversives, ens podem preguntar si l'autodenominat «teatre polític» contemporani no s'erigeix, de manera conscient o inconscient, en «l'instrument d'une diversion et de la neutralisation de perspectives autrement radicales», bo i participant així «à ce grand mensonge social d'une société transparente, soucieuse de résoudre les souffrances, libérale d'expression»³ i contribuint, en definitiva, «à soutenir sa perfectibilité plutôt que de participer à sa transformabilité» (Neveux, 2019: 94-95).⁴

Una atenció especial mereix, en aquest aspecte, el «teatre documental» que, com en altres latituds escèniques, ha estat recuperat com un gènere que permet abordar temàtiques actuals. Tanmateix, lluny de la intencionalitat ideològica dels seus precedents (d'Erwin Piscator a Peter Weiss), alguns dels creadors que s'adscriuen en aquesta modalitat s'inclinen a oferir una visió tematitzada de la política i a doblegar-se

3 Trad.: «l'instrument d'una distracció i de la neutralització d'unes perspectives prou més radicals».

4 Trad.: «a aquesta gran mentida social d'una societat transparent, preocupada per resoldre els patiments, liberal en l'expressió [...] a mantenir la seva perfectibilitat més que no pas a participar en la seva transformabilitat».

al conformisme. Altrament, la reivindicació del realisme com a sinònim de compromís polític també ha de ser objecte d'anàlisi: visibilitzar allò invisible –una de les finalitats del teatre polític– no suposa només estar atent, com ho estaven les pràctiques realistes en l'època d'Émile Zola, als debats i les tensions del món actual, sinó que implica anar més a fons i més enllà de la superfície. A més, la perspectiva de gènere (inclosa la del moviment col·lectiu LGBTIQ+) que han incorporat amb força i originalitat les veus femenines i altres identitats no binàries, ha fet possible que l'escena contemporània tracti temàtiques fins ara inèdites, moltes vegades per ser considerades tabú.

Sigui com sigui, en la dramaturgia dels Països Catalans del segle XXI, després de l'onada desideològitzadora, després de l'atzucac formulari, el teatre ha tornat a recuperar la voluntat de «dir» (allò que abans s'anomenava «missatge») i ha pretès justificar aquest gir com la proposta d'un nou teatre polític. Ara bé, tot fa pensar que cal tenir en compte no únicament allò que es diu sinó també *per què* i *com* es diu. En aquest punt, a despit de la varietat d'estètiques, entre les amenaces que planen sobre el teatre polític, remarquem-ne les següents: «le fétichisme de ses formes, l'évidence de ses dispositifs et la rengaine de ses fonctions» (Neveux, 2019: 190).⁵ Un teatre polític, de més

5 Trad: «el fetitxisme de les seves formes, l'obvietat dels seus dispositius i la lletania de les seves funcions».

a més, que, com també adverteix Neveux (2020: 36), està atrapat en una doble tensió: «por un lado, la de la historia –que necesita relacionar las obras con el estado de la “política” que las ve nacer o en la que estas se recrean y se comprenden– y, por otro lado, la de la propia política, que implica percibir las relaciones de fuerza y las orientaciones disímiles que estructuran el término».

2. Un corpus per explorar

Fetes aquestes consideracions generals, caldria establir un corpus d'obres que puguin adscriure's, d'acord amb la definició laxa de Neveux, en el nou teatre polític i aprofundir-ne l'anàlisi de la naturalesa política i les propietats transgressives i crítiques. Caldria fer-ho tenint present la complexitat de les relacions entre teatre i política i sent conscients que les arts escèniques, a més de reflectir les crisis contemporànies, tenen un paper destacat tant per a combatre l'oblit i donar testimoni com per a la «resistència a la inhumanitat», en paraules de Jean-François Lyotard (1988: 15).⁶ Caldria, en definitiva, comprovar fins a

6 Com apunta Stuart Sim (2004: 36-37), Lyotard distingeix dues formes d'inhumanitat: d'una banda, el capitalisme avançat amb la seva fam d'expansió i d'innovació tecnològica aparentment interminable; i, de l'altra, l'imperatiu colonialista de la Intel·ligència Artificial i la Vida Artificial, que el desenvolupament capitalista fa tots els possibles per accelerar. En nom del progrés, la inhumanitat del sistema intentaria sotmetre els éssers humans a la seva voluntat.

quin punt les obres i els espectacles generats durant aquestes darreres dècades que pretenen tractar temàtiques d'índole política (i fins i tot se'n vanen) tendeixen, en realitat, a reafirmar les ideologies i les estètiques dominants o, per contra, se'ns mostren crítics i discrepants.

És evident, d'altra banda, que hi ha una tasca prèvia que no cal negligir: la de traçar les línies de continuïtat i discontinuïtat amb la tradició del teatre polític europeu, bàsicament Erwin Piscator, Bertolt Brecht i Peter Weiss, i la influència en l'escena catalana durant els anys 1960-1970 (amb noms tan emblemàtics com Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet, Josep Lluís i Rodolf Sirera o Manuel Molins, per citar-ne uns quants). A més a més, caldria avaluar l'ascendent dels dramaturgs de significació política (com per exemple Harold Pinter o Edward Bond) en les dramàturgies dels anys vuitanta i noranta del segle passat (Benet, 2009).

Amb perícia acadèmica, un estudi d'aquesta envergadura podria partir de la hipòtesi que la formulació d'un nou teatre polític en l'escena dels Països Catalans s'ha concretat en dramàturgies sobre la memòria col·lectiva, la realitat actual i la qüestió de gènere, que, tot i la seva diversitat estètica, sovint no transcendeixen els límits dels consensos admesos (allò políticament correcte). Per poder verificar o no aquesta hipòtesi,

fora necessari un treball d'equip d'ampli abast com el que ens proposem dur a terme des del Centre de Recerca en Arts Escèniques de la UAB amb el projecte consignat en la nota 1, que analitzarà dramaturgs i companyies, textos i espectacles representatius dels tres eixos esmentats, i també alguns dramaturgs i companyies de relleu internacional que han tingut una presència continuada en l'escena dels Països Catalans i que hi han exercit, doncs, una influència manifesta.

En la present incursió al nou teatre polític català, ens proposem un abordatge tangencial i segmentari –una mena de prova pilot– que explori com la dramaturgia catalana del segle XXI ha tractat un dels riscos creixents –i clarament perceptible– de les societats contemporànies del món occidental: l'auge de l'extrema dreta. El context convuls de crisi sistèmica és un terreny abonat per a l'eclosió del neopopulisme a Europa (i a Amèrica). Recordem-ne algunes fites factuais: l'impacte de l'11S de 2001; la recessió econòmica derivada de la crisi financera del 2008; la successió de guerres amb intervenció europea (d'Iraq, 2003, a Ucraïna, 2022) i, entre d'altres, els efectes devastadors de la pandèmia de la covid-19. Com també cal destacar els factors generals de caràcter polític que afecten les societats occidentals: els moviments migratoris; el creixement de la desigualtat social; la crisi de les democràcies liberals; la desconfiança en la classe política i les institucions; la mutació dels referents culturals

i els valors, entre d'altres. Un panorama d'una gran complexitat que no admet simplificacions.

Comprovarem si la hipòtesi de partida formulada és vàlida en un corpus molt reduït, corresponent a tres dramaturgs, un de trajectòria dilatada i dos altres de més recents, les obres respectives dels quals tot fa pensar que poden refutar-la: *Hamlet Canalla* (2008-2015/2020) de Manuel Molins, estrenada al Teatre Micalet de València el 2016, amb direcció de Joan Peris; *Búnquer (com la grisa majoria dels mortals)* [2013 / 2019] d'Helena Tornero, estrenada a la Nau Ivanow durant el Festival Grec de 2013, dirigida per Víctor Muñoz i Calafell, i *La crida* (2014) de Ferran Joanmiquel, estrenada a la Sala Planeta de Girona el 2015, amb direcció del mateix autor. Tots tres dramaturgs coincideixen, des de poètiques particulars, en el fet d'interessar-se en la seva dramaturgia per la memòria col·lectiva i per temàtiques polítiques, plantejades amb una mirada progressista i una «narrativa esperançadora» (Han, 2023: 35). Totes les tres peces escollides s'ajustarien, en principi, i sense gaires dificultats, a la definició de teatre polític que proposa Neveux en el seu assaig, per bé que, com verificarem, en la línia més crítica i compromesa.

3. L'amenaça de l'extrema dreta

Abans d'entrar en matèria, però, caldrà oferir algunes claus interpretatives de l'apogeu d'aquest

fenomen polític que s'ha anomenat la «nova extrema dreta». Els moviments d'ultradreta que van emergir arreu d'Europa a les acaballes del segle XX i que avui ocupen espais de poder institucional no neixen del no-res, sinó que arrelen en una tradició històrica de llarga durada (Camus i Lebourg, 2020; Forti, 2021). Més que en la gènesi teòrica o en la filiació diacrònica, que en el cas espanyol enllaçaria amb el falangisme del període d'entreguerres i amb el franquisme de les dècades posteriors (i l'ombra que projecta fins als temps actuals), és interessant descriure les característiques comunes de l'extrema dreta europea, que en realitat presenta no tan sols una fluctuació d'èxits i fracassos en el seu periple, sinó també una considerable heterogeneïtat i dispersió ideològiques.

Tal com han analitzat Jean-Yves Camus i Nicolas Lebourg (2020: 41-42), un dels aspectes que la distingeix és la concepció organicista de la comunitat que aspiren a constituir o a reconstituir, basada en l'ètnia, la nacionalitat o la raça. Es tracta d'un organicisme que implica el rebuig de l'universalisme en benefici de l'autofília (la valoració del «nosaltres») i l'alterofòbia (l'odi a l'«altre»), i que cultiva la utopia d'una «societat closa», capaç de garantir el renaixement de la comunitat. A més, l'extrema dreta rebutja les institucions i els valors del sistema polític vigent, incentiva la idea que la societat està en decadència i que l'Estat n'és un dels seus agreujants, i refusa l'or-

dre geopolític establert amb un rebuig frontal de la globalització. Davant de tot això, s'investeix d'una missió salvadora.

En el seu estudi *Extrema derecha 2.0*, Steven Forti considera que les «noves extremes dretes» són un actor polític de primera fila en tot el món occidental i constitueixen un fenomen radicalment nou (2021: 24 i 81). Tot i que mantinguin elements del feixisme històric, no poden ser anomenades «feixistes» o «neofeixistes»: els ultres d'avui vesteixen camisa, americana i, de vegades, corbata i tot; asseguren que parlen el llenguatge de la gent del carrer; defensen presumptament el «sentit comú»; i s'allunyen formalment de les ideologies del passat. Si amb això no n'hi hagués prou, sense cap mena de rubor, es presenten com a formacions antisistema, transgressores, provocadores, atrevides. No obstant això, encara que defugin el concepte d'extrema dreta i especulin amb la fi de les ideologies, són formacions que se situen a la dreta extrema de l'espectre polític (Forti, 2021: 81-84).

Una de les seves característiques més tangibles és la capacitat que tenen d'utilitzar les noves tecnologies per a l'«agitprop», fins al punt que, amb un cert esnobisme, Forti (2021: 84) defineix el fenomen com a «extrema dreta 2.0», en la qual inclou el Front Nacional francès, la Lliga Italiana, el Partit de la Llibertat d'Àustria, el Brexit Party, Alternativa per Alemanya i, entre d'altres, Vox. No entrarien en

aquesta macrocategoria els partits tradicionals de dreta, com ara els Tories britànics o el PP espanyol, tot i el seu marcat procés d'ultradretització. En qualsevol cas, com es pot constatar, estem davant d'una galàxia ultradretana d'àmbit internacional que aprofita, com argumenta Forti (2021: 238), un context general de *crisi social* (augment de les desigualtats i afebliment de l'Estat del benestar per la imposició del model neoliberal a patir dels anys 1980); *crisi cultural* (reacció adversa davant de temàtiques com ara l'avortament, els drets de les minories, la immigració, el matrimoni homosexual, el feminisme, etcètera); *crisi política* (desprestigi de les democràcies liberals i despolitització de la ciutadania), i *crisi ideològica* (confusió i orfenesa d'ideologies, valors i referents). Massa *crisis*, en definitiva, per a una societat extenuada.

Les formacions de l'*extrema dreta 2.0* tindrien com a elements comuns, segons Forti (2021: 85): *a*) el nacionalisme, l'identitarisme o el nativisme pujats de to, que els duu a reivindicar la recuperació de la sobirania nacional; *b*) el rebuig del multilateralisme (i un notable euroescepticisme); *c*) la defensa dels valors conservadors («lleï i ordre»); *d*) la xenofòbia (especialment la islamofòbia), que els porta a condemnar la immigració entesa com una «invasió»; *e*) la crítica del multiculturalisme i les societats obertes; *f*) l'antiintel·lectualisme; i, com indicàvem, *g*) el dis-

tanciamment formal de les experiències feixistes del passat. Els seus discursos i propostes polítiques, exposats amb la consuetudinària retòrica populista salpebrada de demagògia, se centren *grosso modo* en la immigració, la seguretat, la corrupció i la política exterior.

El seu *modus operandi* es caracteritza, en primer lloc, per polaritzar la societat amb l'estratègia –facilitada per les xarxes socials i l'ús cínic de la postveritat, les *fake news* i les teories del complot– de marcar el debat polític amb temes divisius i escorar cap a la ultradreta l'opinió pública; en segon lloc, llançar tàcticament globus sonda en el debat públic per a comprovar-ne el recorregut i, en poc temps, sense cap mena de problema, canviar de posició sobre temes crucials; i, en darrer terme, criticar la democràcia liberal, com si estigués desconnectada de la voluntat popular, i qüestionar-ne la separació de poders i les regles bàsiques de funcionament (Forti, 2021: 114-128). D'alguna manera, a desgrat que no creuen en els valors democràtics, s'aprofiten de les mateixes institucions de la democràcia per tal d'erosionar-la o liquidar-la *des de dins*.

Les intencions de la nova ultradreta són molt clares (Forti, 2021: 164-168). A curt termini, un dels objectius principals és guanyar eleccions o, si més no, augmentar el consens electoral. No cal dir que, vist el panorama europeu, ho han aconseguit en gran manera,

atesa la normalització de les formacions d'extrema dreta a diversos països.⁷ A mitjà termini, es proposa minar i polaritzar el debat públic, promoure percepcions errònies; erosionar la confiança en la democràcia, el periodisme i les institucions; i atènyer l'hegemonia en les anomenades «guerres culturals» amb la manipulació de les noves tecnologies. La seva voluntat de marcar l'agenda política i el debat públic duen la nova ultradreta a introduir-hi posicions i arguments que, fins fa poc, eren considerats inacceptables per a les democràcies liberals. Sense anar més lluny, a causa de l'efecte contagi, han imposat la convicció que la immigració és una amenaça contra la identitat i la seguretat dels estats, amb el consegüent enduriment dels discursos i les polítiques migratòries (Acha, 2021: 125).

A l'Estat espanyol, Vox (fundat el 2013) no deixa de ser, fet i fet, un *spin-off* polític de l'extrema dreta del Partit Popular, que té com a base doctrinària fonamental el nacionalisme espanyol i com a cavall de batalla l'anomenada «qüestió territorial». Hereu d'un dels darrers règims d'extrema dreta a Europa (Camus i Lebourg, 2020: 287-288), el seu corpus ideològic es mou entre el supremacisme masculí i la defensa de

7 Com escriu Jordi Borràs (2022: 476), «els parlaments d'arreu d'Europa basculen cada cop més cap a la dreta, assumint propostes i relats propis de l'extrema dreta. Ara per ara, aquesta és la seva gran victòria: marcar discurs i posar en dubte els principis fonamentals de la igualtat, la tolerància i el respecte per la vida».

l'ultraliberalisme, tot passant per la incitació de la xenofòbia i l'empara de la (falsa) tradició catòlica (talment com el nacionalcatolicisme franquista). Amb la seva proclivitat per la crispació i la confrontació, Vox practica sense brida la *ideologia de l'exclusió* i recull sobretot exvotants del PP i de Ciudadanos –dos partits amb els quals de fet manté afinitats– que poden trobar en la nova marca una versió més extremista (Acha, 2021: 115-116; Forti, 2021: 2019).

Entre les formacions europees d'extrema dreta, Vox s'inclouria en el bloc dels partits més radicals que professen un nacionalisme xenòfob i, des d'un programa ultraliberal, es mostra partidari de l'estat del benestar xovinista, que en limita els destinataris als autòctons (Forti, 2021: 88). Fins al punt d'excloure del benefici de determinades prestacions redistribuïdes per l'Estat a tots aquells que, per la seva nacionalitat o pel seu origen, no pertanyen al grup ètnic dominant, l'únic que gaudiria, al seu entendre, del dret de residència (Camus i Lebourg, 2020: 166-167). Declaradament atlantista, Vox manté contactes amb els *neoon* estatudinençs i, en especial, bones relacions amb els ultracatòlics polonesos Llei i Justícia de Jarosław Kaczyński (Forti, 2021: 106 i 134). Al capdavant, el fil que relliga les propostes de Vox i que vincula aquest partit amb l'ideari d'altres formacions d'ultradreta espanyola i europea és l'ultranacionalisme (Acha, 2021: 103).

4. *Hamlet Canalla* de Manuel Molins

Una de les peces nuclears del cicle «Mirades sobre Shakespeare» de Manuel Molins ens pot servir per encetar aquest breu itinerari pel corpus d'obres contemporànies que han reflectit el perill de la ultradreta en la societat actual: *Hamlet Canalla* (escrita el 2008, revisada el 2015 i publicada el 2020). En la seva versió irreverent d'aquest clàssic, Molins delinea un Hamlet que se sent interpel·lat per l'espectre patern a esdevenir l'escollit per a redreçar el món en «un temps confús, corrupte i miserable» (2020: 283). Tot i els dubtes i les impotències que l'assetgen, Hamlet accepta de manera messiànica erigir-se en el salvador que, a través d'un canvi radical, redimirà Dinamarca i salvarà el món.

Ara bé, l'intercanvi dialèctic amb Ofèlia, un jove actor, la mare del mateix Hamlet i Horaci –tots aquests personatges interpretats per un sol actor a manera d'antagonista de Hamlet– permet desemmascarar les intencions falsàries del príncep. I no tan sols això: també qüestionar-ne la voluntat de renovació, denunciar-ne la impostura i el cinisme, evidenciar-ne la condició autoritària i reaccionària i, per la seva admiració envers Fortimbràs, descobrir-ne la pulsio (auto)destructiva i corrupta. No queda, en suma, gens ben parat. El diàleg amb el seu amic Horaci explicita la proposta política de «canvi» que defensa Hamlet. Es basa fonamentalment en el fet d'«abandonar l'estat protector per un estat impulsor» (Molins, 2020: 324). Amb

aquest eufemisme, Hamlet encobreix la voluntat de convertir les democràcies que vetllen pels drets socials en un govern oligàrquic, no únicament a escala estatal sinó global. Davant la defensa humanística d'Horaci, el Hamlet molinsià proclama –tot fent-se ressò del postestructuralisme i el postmodernisme– la mort de l'humanisme i la pèrdua de valors i referents de les societats contemporànies.

A l'escena final, en què torna a retrobar-se amb l'espectre del pare, ara corporeïtzat, s'acaba d'arrodonir la filiació ideològica d'aquest Hamlet canalla. Bo i prenent com a intertext *Don Juan, o el convidat de pedra* de Molière i *La política i l'art d'actuar* d'Arthur Miller, l'escena recrea una trobada mítica que permeti a Hamlet fer servir el teatre per al seus jocs de poder. Tanmateix, l'Espectre destapa les seves pretensions i li retreu que no hagi estat a l'altura: no ha utilitzat els recursos que li oferia l'estat per actuar, ni tampoc ha sabut reformar el regne. A l'estil de la nova extrema dreta europea, el jove príncep de Dinamarca es presenta, de manera profètica, com el salvador de la humanitat en crisi i l'enterrador del cicle de drets que arrenca de la Revolució Francesa.⁸ El seu

8 Val la pena consignar que, en el seu assaig *Despertem!*, Edgar Morin formula un plantejament similar: al seu entendre, el 1789, França va materialitzar una revolució humanista i democràtica, de manera que, d'aleshores ençà, s'haurien alternat o coexistit dues Frances: la humanista i la reaccionària; tanmateix, després de les eleccions presidencials del 2022, la segona s'hauria imposat a la primera (2022: 11-13).

discurs contra la immigració i la confiança en Fortimbràs com el líder fort que regenerarà el país i li infondrà «orgull i glòria» (Molins, 2020: 332) rebla el seu testament polític, en què ressonen els dogmes de la nova ultradreta.

Hipòcrita i misogin, despòtic i reaccionari, covard i pèrfid, el Hamlet que perfila Molins pot interpretar-se com una mena de representant postmodern de l'autoritarisme postdemocràtic, que lliura el reialme de Dinamarca a Fortimbràs, un jove militar noruec, ambiciós, mentider i corrupte per al qual el fi justifica els mitjans. En lloc de respondre, doncs, al mandat de l'espectre del pare i assumir la responsabilitat assignada, Hamlet destrueix el seu llegat polític, favorable a la pau, la sobirania i la democràcia, i reactiva el «mecanisme de les injustícies» (Molins, 2020: 378). Amb la seva immolació, una mena de suïcidi pretesament heroic, Hamlet vol convertir-se en el màrtir dels nous temps, marcats pels rituals i tambors de guerra que proclama Fortimbràs. En certa manera, el Hamlet malvat de Molins representaria la victòria del reaccionarisme de la ultradreta en el món occidental.

Si *Una altra Ofèlia* (2005/2020), la segona obra del cicle «Mirades sobre Shakespeare», exposa les conseqüències del comportament misogin i violent de Hamlet en un món patriarcal, *Criminals* (L'herència de Hamlet) (2009/2020), la darrera obra del cicle, sug-

gereix la possible reacció del poble danès davant de la dictadura de Fortimbràs. Com s'apunta al començament de *Crims*, en boca de Judit –protagonista d'una obra imaginària de Karen Blixen, *Fortimbràs, l'herència de Hamlet*–, la imposició de Hamlet ha dut «més podridura, més corrupció i dolor» i ha condemnat Dinamarca a la desigualtat, «el pànic i el terror» (Molins, 2020: 338). És aquesta nova Judit, hereva del mite bíblic, la que decapita Fortimbràs i allibera el poble danès de la seva tirania. Com a portaveu del poble, Kund agraeix el gest de Judit i la proclama «far de llum» per haver fet possible acabar amb el tirà i recuperar la llibertat.

Al cap i a la fi, Fortimbràs simbolitzaria no tan sols l'autoritarisme i les dictadures del segle xx, sinó també les derives autoritàries d'alguns governs, estats o formacions polítiques del segle xxi. En la trama que s'alterna amb la representació metateatral de l'obra de Blixen, aquest perill es metonimitza en el sistema penitenciari actual. Fins i tot en el cas d'un dels més moderns com el danès, és considerat una solució injusta, que està al servei de les desigualtats i la voracitat mercantilista del capitalisme. En lloc d'una política criminal, Olaf, activista cultural i defensor de l'abolició de les presons, es mostra partidari d'una «alternativa» que abordi els delictes en el context en què es produeixen i aposti per la inclusió social –no pas el càstig o la venjança–: «no es tracta de pensar o imaginar una

solució concreta, sinó d'elaborar tot un conjunt d'estratègies i canvis per eliminar la presó de la realitat social i ideològica»; i afirma encara: «les alternatives han d'abordar des de la pobresa i l'educació al racisme, el domini masculí, tots els prejudicis de classe i altres estructures de dominació» (Molins, 2020: 362).

*Crim*s va més enllà de la denúncia. Ofereix una opció per tal d'afrontar les desigualtats i la conculcació dels drets fonamentals. Enfront de la manca de llibertat i drets, les injustícies del neocapitalisme i la repressió contra els dissidents, Grethe, una de les recluses, advoca per un «pensament resistent», «obert a l'esperança» (Molins, 2020: 345). Al seu torn, respecte al sistema penitenciari, Birthe, injustament empresonada, proposa passar «de la societat del càstig a la del perdó i la solidaritat» (Molins, 2020: 377).⁹

9 Recentment, Molins ha enllestit una primera versió de *Xampany* (2024), una peça en què es debat sobre l'actual genocidi israelià sobre Palestina, el perill de l'extrema dreta, la memòria familiar o els drets del col·lectiu lèsbic. Un dels personatges, Víctor, el fill advocat de la família protagonista, d'origen humil, anuncia que ha estat escollit segon de la llista d'un partit d'ultradreta de nova creació que té entre els seus objectius el desmantellament de l'estat del benestar, els màxims beneficiaris del qual són precisament les classes treballadores. Tot fent una picada d'ullet a *Hamlet Canalla*, Víctor proclama: «els vells fantasmes que recorrien Europa, ja fos el comunisme o la societat del benestar, s'estan esvainent com el fantasma del pare de Hamlet» (Molins, 2024: 12). L'ideari de Víctor respon als eixos defensats per les formacions polítiques de la nova extrema dreta europea: ultranacionalisme, ultraliberalisme, autoritarisme, xenofòbia, demagògia, darwinisme social, elitisme.

Una formulació clarament política –carregada això sí d'aquella «resistència a la inhumanitat» que postula Lyotard– que, si bé en l'obra es refereixi al sistema penitenciari, té un abast social molt més ampli.¹⁰

5. *Búnquer* d'Helena Tornero

Des d'una perspectiva més simbòlica i subtil, *Búnquer (com la grisa majoria dels mortals)* [2013 / 2019] d'Helena Tornero planteja una distopia d'un Estat feixista que empresona, tortura o elimina els elements dissidents.¹¹ No hi ha un referent explícit, sinó un seguit d'al·lusions més o menys implícites a experiències del passat (el feixisme, el nazisme, el franquisme) que es projecten en aquesta distopia. Com acostuma a passar, les distopies representen les pors presents en una societat i les traslladen al futur; en aquest cas, el temor que es vol exorcitzar és la pro-

10 Al marge del cicle «Mirades sobre Shakespeare», hi ha dues altres peces molinsianes que també deixen entreveure l'efecte de la nova onada ultradretana: d'una banda, *Abú Magrib* (1992/2019), una de les primeres denúncies en la dramaturgia catalana de la xenofòbia d'Europa davant dels migrants del nord d'Àfrica, i, de l'altra, *El Moviment* (2023), que parodia les estratègies i els discursos de manipulació de la nova extrema dreta.

11 La referència shakespeariana del títol a la «grisa majoria dels mortals» reiterada al llarg de l'obra al·ludeix a la trobada entre Hamlet i la parella Rosencrantz i Guildenstern a Hamlet, en què el jove príncep els adverteix que «Dinamarca és una presó», «una presó magnífica, plena de cel·les, galeries i masmorres. I Dinamarca és una de les pitjors» (Shakespeare, 2016: 59). Com sabem, Hamlet serà el causant de la mort d'aquests dos cortesans aduldors i corruptes.

gressió de l'extrema dreta, i les conseqüències que se'n derivarien, si aconseguís accedir al poder i acomplir els seus designis.

Estructurada en sis escenes breus, cadascuna de les quals duu un títol, *Búnquer* comença amb un pròleg que remet a un passat en què la ciutadania mirava cap a una altra banda, abduïda per les pantalles, mentre el feixisme avançava inexorablement. La primera i la darrera escena són protagonitzades per una dona que, en la foscor, canta la coneguda cançó *Grândola, vila morena* de Zeca Afonso, himne de la Revolució dels Clavells del 1974, que va posar fi a la dictadura salazarista. En la primera escena, potser perquè la Dona canta aquesta cançó de la llibertat, dos homes se l'enduen fora de l'espai on està reclosa, mentre la seva veu s'allunya fins a fer-se el silenci. En la darrera escena, és l'Home d'uniforme 2 que s'emporta la Dona i, finalment, se sent el soroll sec d'un tret que fa aturar el seu cant.

En el cos de l'obra, se succeeixen quatre escenes més en forma de diàlegs o monòlegs de víctimes o victimaris en el mateix espai d'inquietud, penombra i reclusió. En l'escena dues, un Home i un Noi es confessen, entre suspicàcies, per què han estat empresonats: el més gran és un pagès –exprofessor de literatura– a qui han acusat de «terrorista» pel fet de protestar en la via pública; al més jove, en canvi, l'han detingut per la seva homosexualitat. L'Home acon-

sella que eviti els mals pensaments i es refugii en la imaginació per a poder resistir l'encarcerament. També li recorda la desaparició sobtada dels Centres d'Internament d'Estrangers (CIEs), on s'aglomeraven migrants en condicions inhumanes, sense connexió amb l'exterior i amb maltractaments sistemàtics.¹² La situació de tots dos és molt similar a la dels CIEs:

HOME: Oficialment nosaltres no estem detinguts. Oficialment no estem essent privats de la nostra llibertat, ni els nostres drets estan essent vulnerats. Això no està passant: ningú ens està veient, ningú ens està filmant. I quan s'acabi tot, et diran que tot ha estat producte de la teva exagerada imaginació. No hi haurà ni proves ni dades oficials. L'Estat sempre ha tingut una especial habilitat en l'ús de les paraules. (Tornero, 2019: 221)

En la tercera escena, molt breu, l'Home intenta ajudar una Dona que, estirada a terra, està mig coberta amb una manta, potser a conseqüència dels maltractaments rebuts. Com a contrast, perquè fins ara els personatges eren víctimes de la repressió, dos

¹² Els Centres d'Internament d'Estrangers van ser creats, a l'Estat espanyol, per la Llei d'Estrangeria de 1985, que en destacava el «caràcter no penitenciari», amb l'objectiu, en teoria, de confinar provisionalment els migrants contra els quals s'havia dictat una ordre d'expulsió. Han estat durament criticats per les organitzacions en pro dels drets humans com ara Irídia o Sos Racisme.

homes uniformats mantenen un diàleg distès en què revelen el seu tarannà xenòfob i l'adoctrinament que han rebut (de l'FBI?) per exercir les tortures, després d'una sessió rutinària infringida a una dona que està a les acaballes. Cap al final de la seva conversa, especulen sobre el fet que el lloc on es troben havia estat els soterranis d'un banc on els nazis, durant la Segona Guerra Mundial, «tancaven aquí la gent de la resistència» (Torneró, 2019: 228).

En la penúltima escena, que duu per títol «Una carta», un Home es treu un paper de la butxaca, el desplega i llegeix. L'espectador sent una veu d'una Dona a la penombra que explica com, en la grisor del franquisme, fou detinguda a la Via Laietana de Barcelona, cantonada amb Sant Pere Més Baix, molt a prop de la comissaria on el règim instal·là la Brigada Político-Social, responsable de la repressió contra els opositors a la dictadura –com la que es porta a col·lació per exemple a *Fascinación* (2015/2019) de la mateixa Torneró. Era el dia que la Dona havia d'anar a fer un examen i la darrera carta en llibertat està adreçada al seu professor de literatura, que ben bé podria ser l'Home de l'escena segona.

Inspirat en un espai homònim de la Nau Ivanow, *Búnquer* proposa una disposició espacial en què el públic comparteixi «les incomoditats dels personatges interpretats pels actors», com especifica l'acotació inicial (Torneró, 2019: 212). Es tracta d'«un espai

petit i buit», amb les «parets blanques», tancat amb dues portes a cada extrem, en què els intèrprets estan envoltats de públic, amb qui hi interactuen sovint, tots a les fosques o en penombra. Un espai claustrofòbic on els espectadors experimenten la sensació d'estar reclosos i que, en termes metonímics, simula els centres de repressió del nazisme o del franquisme, com a referents històrics, però també els actuals Centres d'Internament d'Estrangers.

Com escriu Gabriel Sansano (2019: 16), a propòsit de *Búnquer*: «Torneró acara l'espectador, de forma crua i directa, amb la repressió i brutalitat de l'Estat (o de les clavegueres de l'Estat), o amb la continuïtat d'un feixisme, d'un franquisme subterrani (immanent), tolerat i arrelat pregonament en la societat espanyola, i amb el qual, ens agrada o no, convivim cada dia». Així i tot, ben mirat, no és únicament la pervivència del franquisme (o, com apuntàvem, del nazisme) allò que amenaça les societats europees actuals, sinó també, d'una banda, els sistemes democràtics que permeten la violència d'estat exercida en espais d'impunitat policial o en centres de reclusió de migrants situats en els llimbs de la legalitat; i, de l'altra, els sistemes autoritaris que, promoguts per l'extrema dreta, s'apunten en l'horitzó, com el que insinua la distopia de l'obra.

Torneró ja va formular una crítica dels abusos comesos per les forces policials en la peça breu *Ahir*

(2012/2019), estrenada en anglès al Young Vic Theatre de Londres el 2012, sota la direcció de Cressida Brown.¹³ En el seu text, hi acaba un policia, Ell, el qual la seva companya sentimental, Ella, descobreix que ha actuat com a infiltrat per a rebentar una manifestació pacífica en contra de les retallades socials:

ELLA: Vaig veure com agafaves una barra de ferro i trencaves el vidre d'un aparador. Vaig veure com llençaves un explosiu contra la façana d'un caixer automàtic. Vaig veure com feies veure que t'enfrontaves a la policia. Als teus companys. Vaig veure com fèieu veure que us insultàveu. Vaig veure com rebentàveu una manifestació que fins aquell moment havia estat pacífica. Una manifestació contra aquelles retallades inhumanes que ens ho estan traient tot, que ens estan deixant sense present i sense futur. Ho vaig veure tot. (Torneró, 2019: 157)

Malgrat que inicialment ho intenti negar, al final Ell argumenta cínicament que, com a policia, té l'obligació de protegir els ciutadans i que els seus superiors li havien donat l'ordre de rebentar la manifestació. Ella li proposa que, si realment se l'estima, confessi la

13 *Ahir* és el resultat d'un encàrrec del Theatre Uncut, una companyia anglesa de teatre polític creada el 2011 com a resposta a les retallades en la despesa pública pels governs conservadors del Regne Unit. Se'n van fer lectures i escenificacions simultànies a Barcelona, Madrid, Lisboa, Edimburg, Atenes i Mèxic, entre altres indrets.

veritat per tal d'evitar que altres persones siguin acusades injustament. En una abraçada final, Ell l'estreny «massa fort». Es fa un fosc i, en tornar la llum, només hi és Ell, que s'adreça a algú del públic per a reclamar-li que no digui res, perquè en el seu lloc hauria fet el mateix. Una manera d'interpel·lar el públic per tal de fer-lo corresponsable de l'actuació d'unes forces policials antidemocràtiques que estarien encara més en el seu ambient en Estats governats per la nova extrema dreta.¹⁴

6. *La crida* de Ferran Joanmiquel

D'una manera més directa, Ferran Joanmiquel es proposa a *La crida* (2014) d'oferir un antídoto teatral contra l'ascens de la ultradreta en els països europeus.¹⁵ La dedicatòria inicial a Bernard-Marie Koltès, dramaturg de les marginalitats, i a PJ Harvey, excèn-

14 En una obra seva posterior, *El futur* (2019), pensada per a un públic jove, el pare de la protagonista, Home Elegant/Albert, és un polític xenòfob i corrupte que proposa una política migratòria basada en mesures molt semblants als discursos de l'extrema dreta (i cada vegada més de la dreta): seleccionar els fluxos migratoris segons criteris classistes, accelerar els tràmits de deportació i els mecanismes de retorn i arribar a acords amb els països d'origen (Torneró, 2019: 391-392).

15 Val a dir que *La crida* va tenir un cert recorregut europeu, prova de l'interès que va despertar l'obra: va ser seleccionada per al Festival Internacional de Dramatúrgia sobre la Crisi PIIGS, organitzat per Perpetuum i la Nau Ivanow, que es va dur a terme a Barcelona el juliol de 2014; es va traduir a l'italià i se'n van fer diverses *mise en place* al Piccolo Teatro Grassi de Milà, en el marc del XIV Tramedautore Festival Internazionale del Teatro d'Autore Eurasia (del 18 al 28 de setembre de 2014). Entre altres espais, es va programar a la Sala Beckett de Barcelona el 9 de maig de 2015.

trica cantant anglesa, s'acompanya d'una presa de posició ideològica ben diàfana: «Que el feixisme no sigui mai més una opció» (Joanmiquel, 2014: 365). Escrit en forma de monòleg, el protagonista és un jove d'una vintena d'anys que, enmig del carrer, reparteix fulletons amb el programa electoral del seu partit. En un discurs, en principi ambigu, s'adreça insistentment a algú que passa vora seu, apressat i carregat de bosses, a fi d'intentar-lo convèncer que prengui el fulletó. Mentre l'interpel·la a cada moment perquè li faci cas, busca les seves empatia i complicitat cada vegada més encès d'ira. Gradualment, li desgrana els arguments que sosté, com més va més reveladors de la ideologia ultradretana que defensa, barrejats amb la seva situació personal com a desocupat, tot i disposar de dues carreres universitàries.

Procedent de la classe treballadora, encara que pugui semblar paradoxal, el jove militant d'ultradreta correspon al votant prototípic de la nova extrema dreta europea, és a dir, «joven, varón y de clase trabajadora» (Acha, 2021: 79), encarna amb la seva actitud la crisi de valors culturals que hem apuntat més a munt i defensa un programa basat en diversos eixos definidors d'aquestes formacions polítiques. Primerament, la xenofòbia, amb un discurs contrari als migrants, considerats com una amenaça o una conspiració, i partidari de destinar els ajuts socials només per als autòctons. És un dels aspectes –no debades, el

més determinant entre els votants d'aquesta mena de partits– en què el jove militant ultradretà hi insisteix més, fins al punt de judicar la migració com un element de degeneració de la raça i, en especial, la vinguda de l'Islam com un cavall de Troia per a reconquerir Occident. En segon lloc, el rebuig del sistema polític vigent, amb un atac a la classe política, al sistema democràtic i a l'europèisme.

En tercer lloc, l'explotació del malestar social, sobretot de les classes populars, les més afectades per la crisi econòmica. En quart lloc, les noves formes d'actuació, que defugen, en principi, l'estètica violenta i que es canalitzen per les vies que ofereix el mateix sistema que ataquen, tot i que al final el jove apel·li a l'antisemitisme i l'anticomunisme nazis. En cinquè lloc, l'apropiació del llenguatge de les esquerres, fins a l'extrem d'assegurar que el seu propòsit és «sacsejar la consciència» dels qui l'escolten per a poder canviar el món (Joanmiquel, 2014: 381). En darrer terme, el masclisme, que s'expressa a través de la cosificació de la dona i el rebuig visceral del col·lectiu homosexual. Entre els seus arguments, el jove ultradretà argüeix que el que defensa té un abast internacional –esmenta Grècia, França, Suècia i Hongria– i que el seu partit dona veu a l'àmplia «majoria silenciosa».

Tot fa pensar que Joanmiquel es va inspirar en Plataforma per Catalunya (PxC), una formació xenòfoba, fundada el 2002 a la ciutat de Vic per Josep

Anglada, exmilitant de Fuerza Nueva. PxC va començar a presentar-se a les eleccions municipals a partir del 2003 amb la bandera del control de la immigració, la seguretat ciutadana i el «sentit comú». S'adreçava als electors que no se sentien representats pels grans partits; evitava prendre posició en els eixos dreta-esquerra i catalanisme-espanyolisme; preconitzava un xovinisme de l'Estat del benestar; es proclamava defensor d'una identitat i una cohesió social que assegurava que estaven amenaçades per la immigració; i s'oposava a la religió islàmica per reaccionària –fins i tot, denunciava els seus practicants com a punta de llança de la conquesta d'Europa (Casals, 2009: 3).

PxC va obtenir alguns èxits a escala municipal, però no va reeixir a consolidar-se ni en l'àmbit nacional ni estatal i, després d'una escissió, va desaparèixer el 2019, quan bona part dels seus membres es van passar amb armes i bagatges a Vox. Definit com a nacional-populista, identitari i islamòfob, el PxC va mantenir vincles internacionals amb altres partits i organitzacions d'extrema dreta, entre els quals destaca Alba Daurada de Grècia, el Partit de la Llibertat d'Àustria (FPÖ) o el Vlaams Belang [Interès Flamenc] de Flandes (Campus i Lebourg, 2020: 142-143 i 215). Segons Xavier Casals (2009: 4), PxC representaria l'eclosió del nacional-populisme en l'àmbit català, atès que el seu discurs partia de la premissa que el «poble», amalgamat amb el concepte de «nació»,

constitueix una realitat homogènia, com si fos una unitat substancial i una identitat permanent. El seu populisme integrat al nacionalisme feia emergir una figura nova de l'enemic, contra la qual brama el jove militant ultradretà de l'obra: l'estranger-invasor.

La crida posa el públic davant del mirall d'una realitat incòmoda per a fer-li veure tot el deversall de prejudicis que, combinats amb la por i la incertesa del futur, els discursos de la nova extrema dreta manipulen per a convertir en «consensos socials». Incideix especialment en la xenofòbia latent, de vegades en forma de rumors, estereotips o *fake news*, que hi ha en la societat actual i que també furguen a pler des dels partits d'ultradreta, experts a moure's com un peix a l'aigua en la infocràcia (Han, 2022). Encara que el referent més immediat sigui PxC, l'argumentari que exposa el protagonista de l'obra coincideix notablement amb les formacions d'extrema dreta europees que hem comentat adés.

La problemàtica de les migracions i la manipulació que en fa l'extrema dreta apareix també, des d'una altra òptica ben diferent, a l'obra *Hotspot* (2019, inèdita) del mateix Joanmiquel.¹⁶ Hi aborda el desas-

¹⁶ Amb el terme anglès *Hotspot* (en català, «centre de registre»), que dona nom al títol, es designa els centres ubicats a la frontera exterior de la Unió Europea, especialment a Grècia i a Itàlia, que es van obrir el 2015 per identificar i registrar els migrants que hi arribaven, a fi de determinar quins podien acollir-se a la sol·licitud d'asil i rebre protecció internacional.

tre humanitari del camp de refugiats de Mória, a l'illa grega de Lesbos. Un grup de joves, commoguts per l'experiència d'haver-hi estat, volen contribuir a ajudar a través d'una entitat humanitària els milers de migrants que hi malviuen miserablement. Davant l'ascens de l'extrema dreta, es proposen el projecte de denunciar, de cara a Europa, la situació catastròfica de suprema inhumanitat del camp. Com deixa entreveure també *Hotspot*, Europa mira cap a una altra banda, mentre es blindava amb convenis internacionals de retenció o deportació dels migrants que intenten arribar a les seves fronteres.

7. Corol·lari: una dramaturgia *contra* l'extrema dreta

La dramaturgia no acostuma a ser un sismògraf que detecti a l'instant els moviments que sacsegen les societats actuals, perquè generalment necessita una certa perspectiva per a poder processar les sacsejades i els trasbalsos. Les peces que hem analitzat se situen en les dues primeres dècades del segle XXI, quan el fenomen de la nova extrema dreta ja estava en ple auge. Sigui en forma de paràbola (*Hamlet Canalla*), distopia (*Búnquer*) o peroració (*La crida*), aborden sense subterfugis el risc que suposa la nova ultradreta per la supervivència dels sistemes democràtics, però també les deficiències o disfuncions d'aquests mateixos sistemes. Responen molt bé, doncs, a la definició de Neveux d'un teatre polític que

es posiciona amb claredat en termes ideològics davant d'una problemàtica cada vegada més inquietant i ho fa des d'una coherència estètica en relació amb altres obres dels mateixos dramaturgs estudiats.

Tot i la diversitat d'estètiques i de plantejaments de què parteixen, el denominador comú de les peces que hem comentat és el fet d'anar *en contra de* l'extrema dreta, contribuir a conèixer millor les amenaces que implica per a les societats democràtiques i denunciar l'horitzó de futur que comportaria el seu ascens al poder. Som lluny, doncs, de les ambigüitats i formularismes postmoderns, i molt més a prop del teatre polític de les dècades dels seixanta i setanta del segle passat, encara que des de formes i visions contemporànies. Estem davant d'una dramaturgia que, en conjunt, defuig de moure's en l'epidermis dels fenòmens polítics i va molt més enllà i més a fons de la superfície. No es limita a practicar la tematització de la política en el teatre, ni tampoc a escudar-se en allò considerat políticament correcte, sinó que té una clara intenció crítica i transgressora davant d'una ideologia, com la de l'extrema dreta, que aspira a dominar els consensos socials i convertir-se en hegemònica.

8. Bibliografia

- ACHA, Beatriz. *Analizar el auge de la ultraderecha*. Barcelona: Gedisa, 2021.
- AYATS, Aïda; FOGUET, Francesc (cur.). *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC), 2021.
- BENET, Carlota. «Harold Pinter a Barcelona». *Catalan Review*, núm. XXIII, 2009, p. 281-295.
- BORRÀS, Jordi. *Tots els colors del negre. L'extrema dreta a l'Europa del segle XXI*. Barcelona: Ara Llibres, 2022.
- BROCH, Àlex; CORNUDELLA, Joan; FOGUET, Francesc (cur.). *Teatre català avui 2000-2017*. Juneda: Fonoll, 2018.
- CAMUS, Jean-Yves; LEBOURG, Nicolas. *Las extremas derechas en Europa*. Trad. Gabriela Villalba. Madrid: Clave Intelectual, 2020.
- CASALS, Xavier. *La Plataforma per Catalunya: la eclosión de un nacional-populismo catalán*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2009.
- FOGUET, Francesc. «La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica», a *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, edició a cura de Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Gallén. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC) i Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 121-132.
- (coord.). «Polítiques públiques i arts escèniques». *Revista de Catalunya*, núm. 313, 2021, p. 73-74.

- FORTI, Steven. *Extrema derecha 2.0. Qué es y cómo combatirla*. Madrid: Siglo XXI, 2021.
- HAN, Byung-Chul. *Infocràcia. La digitalització i la crisi de la democràcia*. Trad. Marta Hernández Pibernat i Zahara Méndez Hernández. Barcelona: La Magrana, 2022.
- *La crisis de la narración*. Trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2023.
- JOANMIQUEL Pla, Ferran. *La crida, a: PIIGS. Dramatúrgia sobre la crisi*. Barcelona: Perpetuummobile, 2014, p. 363-413.
- *Hotspot*, 2019. Inèdita.
- LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. París: Galilée, 1988.
- MOLINS, Manuel. *Teatre complet 1*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2019. [Inclou *Abú Magrib*].
- *Teatre complet 2*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2020. [Inclou *Una altra Ofèlia*, *Hamlet Canalla* i *Crims*].
- *El Moviment*. Benicarló: Onada Edicions, 2023.
- *Xampany*, 2024. Inèdita.
- MORIN, Edgar. *Despertem!* Trad. Ismael Calvet. Catarroja-Barcelona-Palma: Editorial Afers, 2022.
- NEVEUX, Olivier. *Contre le théâtre politique*. París: La Fabrique, 2019.
- «Teatro y política. Estado de la cuestión». *Dramática*, núm. 2, 2020, p. 36-41.
- SANSANO, Gabriel. «Una apatxe en temps sinistres», a: *Helena Tornero (2008-2018)*. Tarragona: Arola, 2019, p. 9-19.
- SHAKESPEARE, William. *Versions a peu d'obra*. Trad. Joan Sellent. Barcelona: Núvol, 2016.

SIM, Stuart. *Lyotard y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2004.

TORNERO BRUGUÉS, Helena. *Helena Tornero (2008-2018)*.
Tarragona: Arola, 2019. [Inclou *Ahir*, *Búnquer*, *Fascinación*
i *El futur*].

Experiències comunitàries en arts escèniques

Adriana Nicolau Jiménez

Adriana Nicolau Jiménez és professora lectora dels Estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya. La seva recerca s'ha centrat en l'estudi del teatre i la narrativa catalans actuals, en especial des d'una perspectiva de gènere. Doctora amb la tesi *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* per la UOC, va merèixer el Premi Extraordinari de Doctorat i una menció honorífica al Premi Josep Carner de l'IEC. Junt amb la Dra. Gemma Pellissa, va organitzar el Simposi Internacional Dramaturgies catalanes del segle XXI: creació, traducció i crítica, pel qual van merèixer el Premi Crítica Serra d'Or 2024.

Què entenem per teatre comunitari?

En els darrers anys, diferents veus assenyalen que s'ha produït un gir social i assistencial de la cultura (Vidiella, 2016; Gázquez, 2019). Això significa que «s'imposa una ètica de responsabilitat social enfront de la pròpia pràctica artística en si, de manera que es demana la devolució a la societat, alguna mena d'implicació o de reciprocitat entre allò artístic i allò social, sobretot per part dels sectors que reben sub-

vencions públiques de manera directa o indirecta» (Gázquez, 2019: 2). Una de les derivacions d'aquest gir és la introducció de pràctiques comunitàries en el sistema teatral professional: segons François Matarasso, el que ell anomena «art comunitari», que abans era una pràctica marginal en l'àmbit de l'art, ha anat ocupant un espai creixent en les darreres dues dècades i en l'actualitat continua en un moment de creixement important.¹ Matarasso assenyala diverses institucions europees de prestigi que són exemple d'una voluntat inclusiva, com la francesa Philharmonie de Paris o la Compañía Nacional de Danza; a Barcelona, podem pensar en l'estrena de *La gata perduda* l'any 2022 al Gran Teatre del Liceu, una òpera comunitària de nova creació que col·labora amb veïns i associacions del Raval i basa el llibret (Victoria Szpunberg) i la música (Arnau Tordera) en la vida d'aquest barri. L'impacte d'aquest gir, a més, ha apel·lat a la diversificació d'activitats i ha fet avançar algunes programacions cap a un model d'institució escènica que s'allunya del teatre com a centre només d'exhibició i producció. Un exemple evident d'aquesta tendència és el Teatre Lliure durant el mandat de Juan Carlos Martel (2019-2024).

A partir d'aquí, podem preguntar-nos en què es concreta la voluntat social o comunitària dels agents

1 Totes les citacions de fonts no escrites originalment en català han estat traduïdes per l'autora.

que en els darrers anys han donat forma a aquest gir. Els encreuaments que es poden produir entre la pràctica escènica i la voluntat de canvi polític i social són nombrosos, i n'és testimoni el fet que la introducció d'aquest article ja hagi evocat diverses expressions per referir-s'hi: la idea de comunitat, al títol, la noció d'allò «social» a través de Gáquez; el terme «art participatiu», que el mateix Matarasso defineix com a «creació d'art mitjançant la col·laboració entre artistes professionals i no professionals» (60); i el d'inclusió, també a través de Matarasso. A l'estat espanyol, les trobades d'àmbit estatal sobre aquest tipus de pràctiques fan ús d'aquest darrer concepte, per exemple: són les «Jornadas de inclusión en las Artes escénicas» –el 2024 s'ha celebrat la 16a edició. Podem afegir-hi encara altres nocions: al món anglosaxó en els darrers anys s'ha popularitzat l'expressió *applied theatre*, que denota l'ús d'eines teatrals per a d'altres finalitats diferents a la merament espectacular; mentre que molts professionals del camp afirmen que creen «teatre social», que és, segons ImpactaT Teatre, el «gènere de les arts escèniques que fa servir diverses tècniques teatrals per fer visibles els conflictes socials, per reflexionar-hi i per resoldre'ls».² Una notable proliferació de termes, així doncs, que ens indica els diferents tipus de pràctiques, les diverses metodologies que s'empren i també el tipus de públic a

2 Més informació aquí: <https://www.impactat.org/qui-som/>.

qui van destinades, ja que els usos socials del teatre s'encavalquen amb la labor d'institucions educatives i amb associacions vinculades a la diversitat funcional o a diverses lluites contra la desigualtat social. Com anirem veient, també les diferents pràctiques cauen, a grans trets, de la banda de dos grans paradigmes culturals, complementaris però diferents, que són la democràcia cultural i la democratització de la cultura (Gázquez, 2019).

Entre les apel·lacions esmentades, convé deturarnos en la que dona nom a aquest article, la del teatre vinculat a comunitats concretes, és a dir, a grups socials organitzats entorn d'una identitat o d'un lloc (Fişek, 2019). Si escoltem una de les professionals del sector, Eugenia Delgado Mata, de Plàudite Teatre, entendrem el teatre comunitari com «una forma teatral realitzada per i per a una comunitat ben delimitada, amb un objectiu principal que és l'experiència escènica compartida, i que a més a més, assoleix altres objectius relacionats amb la idiosincràsia de la comunitat que hi participa» (2012: 25). Es perfilen, doncs, els següents elements clau: l'existència d'una comunitat reunida entorn del fet escènic, però amb objectius que depassen l'espectacle en si mateix, i el fet que es realitza per part de i per a benefici de la mateixa comunitat creadora. Aquest darrer punt, el de considerar que la destinatària última del procés ha de ser la mateixa comunitat, és compartit per les

entitats que treballen en l'extrem més social d'aquest tipus de pràctiques, però no es dona en totes les seves variants. Hi ha autores, com Emine Fişek, que entenen el teatre comunitari com aquells «projectes teatrals duts a terme per part de, per a o en col·laboració amb un grup de gent identificada com a comunitat» (2019: 14). En aquesta definició, la conjunció disjuntiva 'o' introdueix altres possibilitats –que el resultat de la pràctica escènica no sigui per a la comunitat, per exemple– i també planteja la noció de col·laboració, central en la definició de teatre comunitari que proporciona la pàgina web de l'ICAF, l'International Community Arts Festival: «Un artista (sovint) format professionalment treballa amb persones que normalment no es dediquen a la pràctica artística. En moltes ocasions, aquest treball parteix de les necessitats i històries personals de la comunitat que, a través de la cocreació, arriba a una forma artística treballant en grup, juntament amb l'artista. Els participants involucrats sovint provenen de comunitats marginades i/o inclouen persones que tenen ideologies o opinions oposades».³ La concepció avança cap a una idea molt més específica de cocreació: continua sent central l'autoria grupal, però apareix una figura determinada,

3 Aquest festival se celebra cada tres anys a Rotterdam des del 2001, una data que proporciona una idea de quan comencen a institucionalitzar-se aquest tipus de pràctiques a Europa: <https://icafrotterdam.com/discover-icaf/what-is-community-arts/>

la de l'artista professional. També un perfil de comunitat: aquella a la qual està destinada una voluntat assistencial, a la qual se li imputen mancances que poden mirar de pal·liar-se a través de la cultura.

En les experiències escèniques comunitàries es dona, per tant, una mediació. Com assenyala Ricard Gázquez, l'ideal d'aquest tipus de projectes seria que les associacions, plataformes o col·lectius de la comunitat en qüestió –veïnal, laboral, sanitària, escolar, etc.– funcionessin de manera autònoma i autogestionada. Aquest funcionament constituiria la plasmació de l'anomenada democràcia cultural, una noció que ve del maig del 1968 i del postmarxisme i que persegueix un ideal participatiu de la cultura per construir-ne una de no elitista que involucri el conjunt de la població com a agent actiu. De moment, però, el model dominant és un altre, el de la democratització de la cultura –un concepte al qual tornaré més endavant. A hores d'ara existeix una necessària delegació de funcions a determinats agents, començant per la figura de l'artista comunitari però incloent-hi també proveïdors d'equips humans on treballen gestors culturals, mediadors socials, artistes contractats com a assessors, tècnics, etc. En paral·lel, aquest tipus d'iniciatives estan institucionalitzats, ja que existeix una voluntat en la pròpia aposta política perquè aquests projectes vagin endavant, i perquè s'hi involucren associacions que proveeixen infraestructures, i ad-

ministracions que financen produccions, espais i sous dels professionals. Si observem les fonts de finançament d'aquest tipus de projectes, hi trobem repetidament la Generalitat, les Diputacions, els Ajuntaments, diferents ministeris, iniciatives privades com La Caixa –que durant anys ha tingut un fons destinat a projectes d'art social– i també fons europeus. Una demostració clara del gir assistencial de la cultura que he mencionat al començament.

És important tenir en compte aquesta realitat per no caure en una visió romàntica de les comunitats com a grups de connotacions sempre positives, sempre empoderadores, que, com assenyala l'antropòloga Miranda Joseph, obvia que les comunitats poden oprimir i imposar homogeneïtat, i també que es tracta de conformacions humanes no naturals, sinó construïdes. Per posar un exemple, Joseph evoca l'experiència del Teatre Rhinocéros, de San Francisco, fundat el 1977 com a teatre lesbià i gai per promoure teatre creat per i per a la comunitat gai de San Francisco. Aquest objectiu, però, va dur-la a preguntar-se: és la comunitat gai de San Francisco una comunitat unificada? O està dividida per qüestions de gènere, classe o raça? Les persones d'expressió genèrica dissident (*queer*), hi són acceptades? Com assenyala Joseph, «representant aquesta comunitat, de fet, l'estaven creant i definint i prioritzant determinades característiques identitàries mentre n'excloïen

d'altres» (Fişek, 2019: 9-10). Per tant, ni les comunitats involucrades en aquestes pràctiques són homogènies i sempre preexistents al projecte, ni el tractament que en fan els processos de creació és neutre: sempre se'n privilegia una faceta determinada, tant en els espectacles resultants, com en el tipus de metodologies emprades en els processos de creació.

A partir d'aquestes consideracions inicials, les següents pàgines proposen un recorregut per alguns exemples representatius d'aquesta pràctica, començant per les iniciatives més externes al sistema teatral professional –iniciatives que es destinen al benefici de les comunitats– i avançant cap als punts en comú entre pràctica comunitària i teatre professional. El recorregut es clou amb les repercussions d'aquest model als principals centres d'exhibició escènica professional de Catalunya.

Quin teatre comunitari s'ha fet a Catalunya?

Les associacions que promouen una pràctica escènica generada per i per a una comunitat no treballen amb una voluntat prioritàriament artística, ni promouen un judici estètic sobre els processos o sobre el resultat final, perquè persegueixen, sobretot, generar processos transformadors. Tot i que no només, sovint s'adrecen a col·lectius com la població jove o la penitenciària, i proposen tant intervencions curtes com processos de llarga durada –d'un curs es-

colar, posem per cas- en els quals es treballa partint dels postulats del Teatre de l'Oprimit. Molt influent, aquest conjunt de metodologies creat pel brasiler Augusto Boal defensa la possibilitat d'un alliberament i una presa de consciència per part de participants no professionals a través de la participació activa en el fet escènic. Entre d'altres, empenen la tècnica del teatre fòrum, que són funcions consagrades a una problemàtica social concreta en les quals es convida el públic a posar-se en el lloc dels actors per encarnar i després debatre possibles solucions al conflicte.

Un dels grups pioners i més representatiu d'aquest àmbit és el Forn de Teatre Pa'tothom, fundat l'any 2001 per Montse i Jordi Forcadas i Anna Caubet. Sorgeix en un moment d'eclosió, en paral·lel a d'altres iniciatives com Pla.tea Social, Mujeres en Escena, Teatracció, Teatroycompromiso, La Lluna i D'Aigua (Martínez Colomé, 2009: 46).⁴ Pa'tothom, ubicat al Raval, ofereix cursos en tant que escola popular, on tots els alumnes són becats, i també formacions metodològiques per formar facilitadors. Especialitzats en Teatre de l'Oprimit, persegueixen, segons el portal web, «la lluita per a l'erradicació de pràctiques que generen exclusió social i [...] la cerca de models socials alternatius».⁵ Han creat obres de teatre fòrum com *Mustafà és al replà* i

4 Per a una explicació més detallada dels antecedents i d'aquest moment d'eclosió, vegeu Martínez Colomé, 2009: 46-99.

5 Consultable a: <https://www.patothom.org/quienes-somos/>.

Amina busca feina a través de processos participatius i han tractat temes com la islamofòbia, el racisme, la llei mordassa i les opressions capitalistes.

Una de les fundadores de Pa'tothom, Anna Caubet, l'any 2006 funda amb Silvia de Toro l'associació ImpactaT, que també treballa amb tècniques com el teatre fòrum, el teatre imatge, el pretext dramàtic i el teatre social. Un dels principals projectes d'ImpactaT és Actuem!, un procés de creació escènica amb joves de 12 a 18 anys que denominen «teatre social fet per joves», en diferents barris de Barcelona i rodalies.⁶ Es tracta, doncs, d'una iniciativa que involucra el jove en la creació i la interpretació com a vehicles per reflexionar sobre temes que els preocupen: racisme, violència de gènere, marginació social, drogues, sexe, suïcidi o relacions familiars. A final de curs es realitza una trobada de tots els grups, Deslimita'm, que pot arribar a agrupar cinc-centes persones i que han acollit espais professionals com la seu de l'SGAE o la Sala BARTS (Contreras, 2017). Aquesta trobada és una part important del procés, no només perquè es representa davant d'un públic el resultat escènic –que és el que tradicionalment s'ha valorat del fet teatral–, sinó també perquè porta a relacionar-se joves de barris que altrament no es trobarien mai, perquè sovint surten poc del propi entorn. Com assenyala Caubet, el fet

6 Podeu consultar les activitats d'ImpactaT aquí: <https://www.impactat.org/>.

d'escenificar conflictes viscuts –com l'assetjament escolar– des d'una òptica distanciada, amb capacitat d'adoptar una posició proactiva i davant d'un públic tan ampli propicia un moment de catarsi que és transformador per als joves. A més, després d'exposar les peces treballades, el grup posa en comú amb el públic dificultats, motivacions i aprenentatges que han viscut durant el procés.

Podríem mencionar altres grups, com Plàudite Teatre de l'Hospitalet i, d'entre els més recents, destacar Nus cooperativa, fundat el 2016 per Rocío Manzano, Magalí Permanyer i Eli Rius. En aquest grup observem un canvi potser atribuïble a motius generacionals, ja que per una banda mostren una major cura en les escenificacions i, per l'altra, empren tècniques com el teatre fòrum però ja no destaquen la filiació amb el teatre de l'oprimit i sí, en canvi, posicionaments com el feminista. En aquesta línia l'associació ha publicat *Guia per incorporar la perspectiva de gènere al món del teatre*.⁷ Les sessions de teatre social i teatre fòrum que ofereix Nus cooperativa versen sobre temàtiques com la violència de gènere (*És de conya*), la dissidència de gènere (*La perruca*) i el mal ús de les xarxes socials (*#1000Likes*). Ofereixen acompanyaments a metges, processos comunitaris... Però sobretot, novament, se centren en el públic jove.

⁷ La guia es pot descarregar des de la pàgina web de Nus Cooperativa: https://nus.coop/que_oferim/recursos/

Constitueixen tot un altre àmbit d'actuació les intervencions dirigides als usuaris i usuàries dels centres penitenciaris de Catalunya, amb algunes iniciatives de llarg recorregut com la Mostra de Teatre al Centre Penitenciari de Lledoners, que impulsa l'AADPC des del 2008. El gruix dels projectes, tanmateix, no persegueix acostar el teatre professional a la població privada de llibertat, sinó involucrar-la en processos creatius que s'entenen com una eina de reinserció. Amb aquesta finalitat, molts busquen trencar la barrera entre l'interior i l'exterior de la presó, ja sigui fent entrar el públic a dins dels centres o proposant sortides als interns. En aquesta línia, una iniciativa de llarg recorregut va ser TeatroDENTRO, impulsada per l'associació transFORMAS Artes escénicas y transformación: durant deu anys, del 2004 al 2014, van funcionar com a companyia estable al Centre Penitenciari Quatre Camins, a la Roca del Vallès. Treballaven amb la pedagogia dels oprimits de Paulo Freire i les metodologies de Boal duent a terme «processos grupals de creació participativa, que enforteixen l'autoestima i valoren l'experiència i la vivència de cadascun com a punt de partida de l'aprenentatge» (TransFORMAS, 2018: 20), per «iniciar processos de reflexió comunitaris sobre els mecanismes que perpetuen l'exclusió social». (TransFORMAS, 2018: 19) Un altre projecte de llarga durada i en aquest cas encara d'actualitat és el de Joaquim Borrell amb pre-

sos de Lledoners, iniciat el 2008 i que des de 2021 realitza una residència anual, seguida de l'estrena de l'obra, al Teatre Nu de Sant Martí de Tous.⁸ Més enllà dels projectes de llarga durada també trobem altres aportacions meritòries, com *Lisístrata, de qui és la guerra?*, un muntatge que Xantal Gabarró crea amb presos de Brians 2. A partir del text d'Aristòfanes, l'obra incorporava una mirada feminista per valorar la xarxa de suport dels presos, sovint molt feminitzada, i fora del centre es va poder veure a l'antiga Presó Model de Barcelona l'any 2020.

La figura de l'artista comunitària

Els diferents projectes llistats fins aquí exemplifiquen una activitat teatral de vocació plenament social, molt vinculada a metodologies que persegueixen transformar la societat a través de la participació activa del públic, i s'han desenvolupat, amb excepcions molt puntuals, fora del sistema teatral professional. És el moment, doncs, de fer un pas més cap a la vinculació entre la pràctica comunitària i les arts escèniques, un territori on trobem iniciatives que prenen altres formes, beuen d'altres metodologies i es vinculen de forma més estreta amb l'àmbit professional. Per dos motius: perquè hi intervé la figura de

8 Val la pena llegir el testimoni de Borrell, recollit per Txell Bonet (*Ara*, 14/08/2021), sobre la duresa de la confrontació amb la realitat de forta exclusió social que encarnen la majoria dels presos.

l'artista comunitària –i ho formulo en un femení que reflecteix la realitat del sector–; i perquè l'exhibició, i de vegades també l'experiència de creació escènica, es duen a terme dins del circuit d'exhibició professional. Això no obstant, l'objectiu d'aquests processos continua essent eminentment social, i per això Lali Álvarez, una de les creadores que s'hi ha consagrat en els darrers anys, destaca que «tots els participants –professionals o no– han de ser subjectes de l'esdeveniment artístic» (2023: 2). És a dir, que el treball de l'artista amb aquests actors no professionals ha de perseguir empoderar-los i no servir-se'n per al benefici de terceres persones –com ara un públic no familiaritzat amb la comunitat que puja a escena. Noteu que aquesta concepció del procés creador entra en col·lisió amb la noció de cultura com a bé de consum, perquè l'objectiu del procés comunitari no és generar un espectacle amb finalitats econòmiques: aquí, es continua posant l'èmfasi sobre l'experiència de creació més que no pas sobre l'espectacle resultant.

Tot i així, en aquest àmbit la recerca d'un benefici per als participants va de la mà amb una intenció estètica molt més evident que en els projectes anteriors. Lali Álvarez, per exemple, entén que «les arts participatives han de tendir cap a aquella excel·lència que demanem a totes les arts, entenent l'“excel·lència” com a capacitat de generar bellesa, o de tenir un significat profund, o d'oferir preguntes pertinents, o de

ser mirall d'una determinada realitat, o un martell per transformar-la» (2023: 3). Ens trobem, però, allunyats d'una idea d'excel·lència vinculada a l'especialització tècnica, i alhora també, com s'assenyala al web de l'ICAF de Rotterdam, de la visió romàntica de l'artista com a geni productor d'un art que una societat passiva ha de consumir: aquí l'artista és més aviat el «facilitador d'un procés estètic, que crea un context en el qual d'altres poden explorar, crear, imaginar i descobrir». Autora i directora d'obres de teatre professional com *Ragazzo* (2015), Álvarez creadora també ha participat en peces com *Temps, Mateix dia, mateixa hora, mateix lloc, Encreuaments a Vanuatu, La bella, Universal i Asamblea Catex-Felipa-Nosaltres. Encontres a Vanuatu* (2018), per exemple, va ser un muntatge creat i exhibit a la Sala Beckett, amb dramàtúrgia d'Álvarez i direcció de Jorge-Yamam Serrano, que involucrava la *troupe* jove de la sala així com diverses persones amb trastorns de salut mental, procedents de la fundació Joia –i veiem aquí un exemple de l'encaix d'associacions que hi ha darrere de molts d'aquests espectacles.

Una altra creadora que es dedica a processos comunitaris des de l'any 2009 és Marta Galán, que també ha estrenat espectacles plenament professionals, als anys 1990 amb la companyia La Vuelta i més endavant en propostes tan exitoses com *Conillet* (2015). En paral·lel, ha treballat amb migrants subsaharians

(*Dark figurantes*), la comunitat gitana (*Akana*), jovent interessat pel rap (*Morir d'amor aquí*) i gent gran, ja que l'any 2016 comença a dirigir el projecte comunitari de l'Antic Teatre, amb el qual ha estrenat *La bellesa* (2017), *Rebomboris* (2018), *Souvenirs* (2019), *Souvenirs II. Els aterrits, els revoltats* (2020) i *Les vedettes* (2022). A part de la figura individual de Galán, que a hores d'ara ja podem considerar degana de la creació comunitària a Catalunya, el programa de l'Antic Teatre és important per la seva estabilitat –ja fa més de deu anys que es realitza– i la seva singularitat, ja que és gairebé l'únic a impulsar aquest tipus de programa teatral participatiu adreçat al barri que l'acull. Per una banda, és significatiu que el llibre que recull l'experiència dels deu anys de teatre comunitari a l'Antic es tituli *Deixar de prendre 4 pastilles* (2022), en referència al benestar que proporciona a les integrants del projecte, la majoria dones. Per l'altra, els espectacles resultants, en els quals Galán aboca el *savoir-faire* postdramàtic de tota la seva trajectòria prèvia, atenyen un lirisme i una profunditat amb un sentit estètic de ple dret. La voluntat estètica, de fet, es fa palesa des del títol de la primera obra, *La Bellesa*, en la qual es reflexiona, a través de les històries de vida de les dones o de projeccions en vídeo de la textura de les seves pells, sobre una idea no hegemònica de la bellesa que podria inspirar-se en l'experiència de les cures que exposen les intèrprets.

Una altra creadora amb trajectòria professional i alhora comunitària és la també psicòloga Clàudia Cedó, que funda l'escola Escenaris Especials l'any 2006. Aquest centre ofereix cursos de teatre a persones amb diversitat funcional o en risc d'exclusió social. De manera similar a l'Antic Teatre, Escenaris Especials proposa processos de llarga durada amb usuaris que, a més, tendeixen a fidelitzar-se al llarg dels anys. Per tant, s'adreça a una comunitat prèviament definida per uns trets compartits, però també la crea: com apunta Emine Fişek, «la comunitat no és simplement un ideal social que el teatre representa o aborda; també és una cosa que el teatre genera en les seves pràctiques» (2019: 19). En la mateixa línia, les participants del projecte comunitari de l'Antic Teatre, que sovint són veïnes de Santa Caterina i la Ribera, assenyalen que sense el projecte no s'haurien arribat a conèixer; i Lali Álvarez remarca la importància de crear un sentiment de comunitat entre els participants perquè aquest és un dels llegats que quedarà després del procés.

El llenguatge d'Escenaris Especials, molt deutor de l'estil personal de Cedó, es distingeix per una aproximació més clàssica a la dramatúrgia, que proposa ficcions autocontingudes i atractives per a un públic ampli. Potser a causa d'aquest estil, i especialment de la notorietat que Cedó adquireix amb l'estrena d'*Una gossa en un descampat* (2018), alguns integrants

d'Escenaris Especials han format part de muntatges que no només s'han estrenat en sales professionals, sinó que, a més, s'han programat en temporada completa, i no en funcions excepcionals. Ha estat el cas de *Mare de sucre* (TNC, 2021) i *Els àngels no tenen fills* (Teatre Akadèmia, 2022), dues obres sobre el desig frustrat de ser mare d'una dona amb discapacitat intel·lectual. També amb un plantejament integrador i amb propostes de ficció, Pot Teatre és una agrupació creada per la cooperativa per a la inclusió social Femarec que funciona com a companyia estable formada íntegrament per persones amb discapacitat. A diferència de la gran majoria de projectes, POT-Teatre no busca visibilitzar conflictes viscuts pels intèrprets no professionals, sinó crear un teatre comercial de qualitat estàndard, equiparable al d'altres companyies, i per tant responent a una concepció de l'excel·lència molt més propera a la perícia actoral que la que defensa Lali Álvarez. La companyia ha muntat obres de repertori adaptades, com una versió escènica dels entremesos de Cervantes o un *Godot* musical, i ha actuat arreu del territori i a sales barcelonines com l'Espai Brossa, el Tantarantana o el Teatre Condal.

Com es pot comprovar, fins aquí he revisat iniciatives que es vinculen en diversos graus amb el circuit teatral professional però continuen quedant majoritàriament fora del que entenem habitualment per teatre professional. En la seva majoria, aquestes pro-

postes responen a la noció de democràcia cultural, és a dir, que persegueixen la participació cultural de la població mitjana o vulnerabilitzada a través de processos que busquen ser transformadors com a tals i que per tant atorguen, amb excepcions com la de POT-Teatre, una importància singular al procés de creació. L'altre gran paradigma en la relació entre creació i societat és el de l'anomenada democratització de la cultura, l'objectiu estratègic de la qual no és la participació sinó l'accés a una cultura ja establerta (Ander-Egg, 2000), i que ha primat, més que l'impuls de comunitats autogestionades, la construcció de grans infraestructures culturals per permetre el consum de cultura (Gázquez, 2019). Tot i que en l'actualitat ambdós conviuen, la democratització de la cultura constitueix el paradigma dominant i dona compte d'alguns dels espectacles comentats a la secció següent. Pel que fa a programes més amplis, val la pena mencionar el Simbiòtic Festival, que va celebrar cinc edicions, fins al 2021, per reivindicar l'accessibilitat total de les arts escèniques per a persones amb diversitat sensorial i funcional. I cal destacar, en especial, el programa Apropa Cultura, que des del 2006 -2010/11 per a les arts escèniques- ha generat una xarxa de programadors culturals que obren les portes d'equipaments a col·lectius que altrament no hi tindrien accés, bàsicament a través de la reducció de preus de les entrades. Es tracta, en ambdós casos,

d'iniciatives que, dins del paradigma de la democratització de la cultura, persegueixen la inclusió, és a dir, l'addicció al sistema d'exhibició existent de nous públics i l'avenç cap a unes platees més diverses.

Com han inspirat el teatre professional les pràctiques comunitàries?

Arribem a l'últim tram de la confluència entre la pràctica comunitària i l'esfera professional: aquell més vinculat a espais i noms reconeguts del sector; i el més allunyat d'un treball comunitari sostingut en el temps. Una tipologia de propostes important, perquè sovint ha estat la més visible per a un espectador mitjà, que ha generat espectacles amb actors no professionals vinculats a una comunitat concreta –la població migrant, els joves, les persones trans, les persones amb diversitat funcional– per visibilitzar realitats difícils amb una voluntat de reivindicació social. Si entenem les arts comunitàries com aquelles que es fan per part de la comunitat i també per a la comunitat, la majoria d'aquests espectacles no es poden entendre com a comunitaris; si, en canvi, seguim la definició d'Emine Fişek, que inclou «projectes teatrals duts a terme per, per a o en col·laboració amb un grup de gent identificada com a comunitat» (2019: 14), sí que els podríem considerar. La distinció és important pel ressò que han obtingut aquests espectacles, molt superior al dels projectes que llistava a l'inici de

l'article, que pot induir l'espectador a identificar el teatre comunitari més aviat amb aquests muntatges que amb iniciatives d'una vocació més clarament social.

En els darrers anys s'ha produït un bon grapat d'espectacles en què un professional dirigia, de manera puntual, un espectacle de caire social amb actors no professionals. Exemplifica aquesta tendència *Migranland*, que va dirigir Àlex Rigola l'any 2013 al Festival Temporada Alta amb persones migrants sense papers. El director presentava l'espectacle en els termes següents: «El que és interessant és que els mateixos actors eren al mateix temps els protagonistes, i no havien de fer un altre personatge. Perquè el més important que es pot treure d'ells és la seva veritat, les seves històries. Hi ha emoció perquè és veritat. Ningú t'està explicant una ficció, i aquest és el poder del teatre document, quan una persona t'ho explica a la cara».⁹ La declaració és simptomàtica, en primer lloc, d'un moment teatral previ a l'actual eclosió de narratives testimonials, en el qual encara es podia presentar com a extraordinari aquest tipus de narratives en primera persona. En segon lloc, hi destaca la noció d'extracció: les persones migrants proporcionen històries singulars, narrades pels seus protagonistes de carn i ossos, i extretes per part del director

9 Les declaracions formen part de la cobertura que el programa *Atención obras* (La 2) va fer de *Migranland*: <https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-migranland/2311456/>.

per al benefici del públic. En tercer lloc, crida l'atenció que sortir de la ficció proporcioni un grau major de «veritat», i que aquest, segons Rigola, pugui arribar més a l'espectador, emocionar-lo.

Es tracta d'una noció que tornarem a trobar, un lustre més tard, en la promoció de l'espectacle *Sis personatges – Homenatge a Tomàs Giner* (2018), amb dramàtúrgia de Joan Yago i direcció de Juan Carlos Martel. L'obra puja a escena sis homes sense sostre per explicar, segons afirma el text promocional, «Històries de veritat en busca de la veritat de l'escena».¹⁰ La idea que fora de la ficció –i per tant, fora de la forma dramàtica tradicional– es pot atènyer millor una certa veritat, un major sentiment o una plasmació més estreta de la situació social, no és exclusiva d'aquests dos espectacles i té a veure amb la diversificació dels llenguatges escènics que ha marcat els darrers anys del teatre català i ha privilegiat narratives com l'autoficció (Gomila, 2021) o el teatre documental (Prieto Nadal, 2020). Aquest tipus d'espectacles ha jugat amb la confusió entre el personatge i la persona i ha contribuït a un *boom* d'obres amb intèrprets no professionals, que de fet no és exclusiu del teatre i que trobem també en pel·lícules recents com *Alcarràs* de

¹⁰ Tràiler de l'espectacle aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=kk44EH4Q-co>. Val a dir que l'espectacle de Martel juga de forma més subtil amb els límits entre veritat i mentida que el de Rigola.

Carla Simó o *Sis dies corrents* de Neus Ballús, una directora que ha declarat: «No busco actors professionals perquè el que busco és autenticitat» (Roig, 2022). En directors com Rigola i Martel, que han treballat en aquesta tessitura només esporàdicament, la creació amb intèrprets no professionals es pot entendre com una recerca no exempta d'inquietuds socials però eminentment formal, que busca renovar l'escena a través de fórmules allunyades de l'estructura dramàtica gràcies a la participació d'intèrprets no professionals i al treball dramàtic a partir de vivències en primera persona.

Per altra banda, la incorporació d'intèrprets no professionals s'ha d'entendre en relació amb la importància que han pres determinats debats entorn del feminisme, l'antiracisme, la defensa dels drets LGTB, etc., sobre la legitimitat de la representació. No en va el projecte de Clàudia Cedó es defineix en els termes següents: «Escenaris Especials és un projecte que treballa perquè a l'escenari s'hi vegi reflectida la diversitat real que existeix a la nostra societat».¹¹ En aquests debats, algunes veus han apuntat la conveniència, no només que l'escena reflecteixi una major diversitat de cossos i experiències humanes, sinó també que siguin representades pels cossos que les protagonitzen, en especial quan n'han estat histò-

11 Podeu consultar més informació aquí: <https://www.escenaris-especials.com/qui-som>.

ricament exclosos. En aquest sentit, és interessant recordar que *Sis personatges - Homenatge a Tomàs Giner* es va representar en el marc d'un cicle titulat «NOSaltres, mostra de teatre inclusiu», que també incloïa l'obra *Cinema*, de Clàudia Cedó i Escenaris Especials, i *Trans (més enllà)*, de Didier Ruiz, un muntatge que enllaçava les transicions de gènere de set persones trans, explicades de cara al públic i amb una escenificació mínima. Si bé la presentació del cicle destacava «la necessitat d'augmentar la consciència sobre la discriminació i la desigualtat social [...] de compartir la sensibilitat per absolutament tots els integrants de la nostra societat», i la vocació del teatre de «fer de mirall», el fet de circumscriure les propostes a un cicle limitat desperta interrogants sobre el caràcter inclusiu o no de la resta de la programació i sobre la validesa artística que la mateixa institució atorga a les propostes escèniques programades.¹² També cal fer distincions entre els espectacles: el de Cedó, resultat d'una tasca continuada de la directora amb la comunitat beneficiària de l'activitat escènica, era fruit d'un treball pensat eminentment per a benefici dels intèrprets, mentre que els muntatges de Martel i Ruiz es van crear amb el públic general com a destinatari privilegiat. Són propostes, doncs, que

12 Podeu consultar el programa complet del cicle aquí: <https://webantiga.teatrelliure.com/ca/general/nosaltres-mostra-de-teatre-inclusiu-1718>

casen bé amb la idea de la democratització de la cultura, que busca convertir tant les platees com els escenaris en espais més oberts i més representatius de la diversitat. Una intenció que no és incompatible, com assenyala Ricard Gázquez (2019), amb la voluntat de refermar i ampliar els públics d'aquestes institucions, i per tant de fer un cert màrqueting cultural.

Institucions teatrals i pràctiques comunitàries

Com assenyala Gázquez, les presentacions de les missions dels teatres, sovint disponibles al web, són reveladores de la importància que cada institució acorda als dos pols de la relació que ens ocupa: l'activitat escènica i la vocació de transformació social. Mentre que algunes institucions consideren que el seu objectiu primordial ha de ser produir i exhibir teatre de qualitat, d'altres entenen les arts escèniques com un vehicle per adreçar qüestions polítiques i socials o per generar xarxes veïnals i, en conseqüència, privilegien o bé polítiques d'accés a la cultura o bé una major participació cultural. La gamma va de l'autogestió de l'Arnau Itinerant i l'Antic Teatre fins a la vinculació amb el món educatiu del TNC, el Lliure o la Sala Beckett.

A l'extrem esquerre dels teatres de la ciutat de Barcelona trobaríem l'Arnau Itinerant, que de fet no és un equipament en actiu sinó un projecte multidisciplinari articulat entorn de l'edifici de l'Arnau, al Paral·lel,

que es troba en projecte de rehabilitació. El funcionament d'aquesta iniciativa és enterament comunitari i el programa s'elabora per part d'una comissió oberta i en col·laboració amb entitats dels barris. La proposta s'emmarca de ple en el paradigma de la democràcia cultural: «Generem una cultura comunitària, en xarxa amb les entitats i el territori. No comptem les butaques plenes, perquè no creiem que la cultura sigui un recurs econòmic». A més, la temporada 2024/25 inclou diversos processos de creació comunitària i al díptic informatiu de l'any 2023 es menciona explícitament el treball amb col·lectius com «el poble gitano, les dones vulnerabilitzades, col·lectius racialitzats, artistes del transformisme i *queer* tant joves com històriques, joves d'escoles i instituts, persones grans o cultures urbanes».¹³ Dins de les diverses activitats que promouen, tanmateix, més aviat unifiquen, més que no pas generen, iniciatives escèniques d'altres institucions, com l'Antic Teatre, la sala afrodescendent Periferia Cimarronas i l'associació t.i.c.t.a.c., Dau al Sec o les activitats del Forn de Teatre Pa'Tothom.

En un esglaó més articulat d'aquest espectre trobem l'Antic Teatre, el programa comunitari del qual ja hem comentat. La presentació del teatre a la pròpia

¹³ Podeu consultar la programació de l'Arnau aquí: <https://www.barcelona.cat/teatrearnau/escena/>. A finals de 2024 el futur del projecte queda en entredit, després que l'alcalde Jaume Collboni faci pública la intenció de rehabilitar l'edifici per a incorporar-lo a la resta de l'oferta escènica comercial del Paral·lel.

Brncic i el dramaturg Albert Tola, que treballen sobretot amb el llenguatge del moviment.¹⁶

Ultra la voluntat més netament comunitària de sales com l'Arnau, l'Antic i el Tantarantana, trobem les molt diverses i múltiples col·laboracions de teatres amb el sector educatiu, és a dir, amb els infants i joves, que sovint es concreten en col·laboracions estables amb les escoles del barri, com és el cas de la Nau Ivanow o la Sala Beckett. Pel que fa al Teatre Nacional de Catalunya, és revelador que la missió que recull Gázquez (2019) abans del canvi de dècada destaquï la «producció i d'exhibició d'espectacles [...] amb un alt nivell d'excel·lència i de qualitat artística [...] orientada a l'enriquiment cultural del país» (16), mentre que a l'actual pàgina de «Missió, visió i objectius» s'indiqui que «El TNC, com a equipament cultural públic, vol contribuir al posicionament de les arts escèniques com a eina de millora d'una societat en constant evolució, mitjançant l'excel·lència de propostes artístiques i pedagògiques obertes a tothom».¹⁷ El canvi en l'enfocament i el vocabulari, que en la versió actual vincula el fet escènic amb la transformació social i hi afegeix el

16 El món de la dansa compta amb múltiples iniciatives comunitàries que es podrien comentar en un article més extens. Vegeu Gázquez (2019) per a una llista de les activitats del Mercat de les Flors, per exemple.

17 Podeu llegir els objectius del teatre aquí: <https://www.tnc.cat/ca/missio-visio-objectius>.

factor pedagògic, és un testimoni prou eloqüent de l'actual gir assistencial –i probablement també de les transformacions que introdueix la direcció de Carme Portaceli a partir del 2021. De l'anterior missió, que instituïa «la trobada del creador i la societat» com a objectiu del projecte, es passa a la voluntat de «Desenvolupar i implantar un programa pedagògic i social entorn del fet teatral i les arts escèniques», que es materialitza en el Servei educatiu i social del TNC, adreçat sobretot als diferents nivells del sistema educatiu amb oferta de tallers i funcions escolars. A més de la col·laboració amb iniciatives com ImpactaT o Apropa Cultura, des de la temporada 2020/21 també s'ha desenvolupat el projecte Aprenentatge i Serveis, que «consisteix en posar en contacte un grup de joves amb un grup de persones d'algun col·lectiu en situació de vulnerabilitat per treballar conjuntament en un procés de creació artística».¹⁸ Pel que fa a l'exhibició de peces comunitàries, més enllà d'aquest projecte ha estat esporàdica: s'han representat obres com *A cor obert* de Descabelladas (2016), protagonitzada per dones que han viscut processos de malaltia i dirigit per Teresa Urroz; i s'ha produït, juntament amb La Caixa, l'espectacle *Youth#4* (2018), amb joves d'entre 15 i 18 anys i dirigit per Didier Ruiz.

¹⁸ Més informació aquí: <https://www.tnc.cat/ca/projecte-activitat-aprenentatge-servei>.

Si els canvis en la direcció artística del TNC han tingut un impacte important en la programació, l'evolució del Teatre Lliure en el canvi de direcció entre Juan Carlos Martel i Julio Manrique també és significativa. Al principi he apuntat que el Teatre Lliure de l'etapa Martel era l'exemple d'un teatre que, si bé seria exagerat posar com a exemple d'un model de democràcia cultural, sí que prioritzava, paral·lelament a l'exhibició i la producció, aspectes que reflectien el gir social i assistencial dels darrers anys. En començar, el director va anunciar que hi hauria tres grans eixos de treball: el social, el cultural i l'educatiu; i va definir el Lliure en els termes següents: «un espai necessari per a la construcció de la identitat col·lectiva des del coneixement compartit i la incidència social. Tenim una responsabilitat comuna: situar la cultura al bell mig de la societat. I això només es pot fer a través del sistema educatiu i amb la responsabilitat compartida dels mitjans de comunicació i de l'opinió pública» (Redacció, 2019). Al final del mandat, les accions realitzades reafirmen aquest enfocament: en paral·lel al relatiu tancament d'un dels espais d'exhibició de la institució, l'Espai Lliure, va desplegar-se una remarcable quantitat d'iniciatives de suport a la producció, d'impuls a l'arxiu i d'acostament al públic i al món educatiu: des del darrer any de Lluís Pasqual, es va passar de 49 a 194 accions educatives (Bordes, 2023). L'entrada de Julio Manrique com a nou director

suposa un canvi de relat considerable i torna a prioritzar el fet teatral, en remetre's al lema dels primers anys del Lliure, «un teatre d'art per a tothom»: «Un teatre d'art ha de posar l'art i els artistes al centre. Ha de servir l'art i ha de servir per fer art. Per sobre de tot. La seva finalitat última no és fer diners, tot i que en caldran per finançar-lo. Ni tampoc instruir ni, encara menys, adoctrinar els espectadors, tot i que el teatre pugui esdevenir una magnífica eina d'aprenentatge».¹⁹ La reobertura de l'Espai Lliure i l'eliminació d'algunes de les iniciatives no teatrals del mandat Martel, com el Cosmos de Juan Carlos Olivares o l'Escola de Pensament, van de la mà amb una reducció de la vessant educativa i social de les activitats del Lliure, que en tot cas reorientarien la proposta cap a una visió democratitzadora de la cultura: a data d'avui, podem apuntar que s'ha posat en marxa el programa inclusiu Ànima Lliure, coordinat per Clàudia Cedó i que persegueix oferir regularment una programació que involucri persones amb diversitat funcional.

Troblem un exemple d'un cert allunyament dels plantejaments socials i assistencialistes que han pres volada en els últims anys en el cas de la Sala Beckett. La qüestió no és si aquest espai manté o no contactes amb determinades comunitats –que ho fa, amb la col-

19 Podeu llegir el programa del director a l'apartat 5.1 del portal de transparència del Teatre Lliure: <https://www.teatrelliure.com/ca/portal-de-transparencia>.

laboració regular amb escoles del barri com l'Escola Pia, l'Escola Pere IV o l'IES Broggi, amb el suport dramàtic a activitats com el Campament Reial de Nadal del Poblenou, o amb el programa Personatges de la Beckett. Més aviat, es tracta de dirimir quines prioritats guien l'activitat escènica i si l'objectiu últim és la creació i exhibició per si mateixes o en relació amb altres finalitats, com la pedagògica, la política o l'assistencial. Qüestionat per l'activitat comunitària de la sala, el seu director, Toni Casares, assegura el següent: «El cert és que sota l'epígraf “teatre comunitari” no presentem cap activitat específica. Ens passa que moltes de les coses que fem tenen ja, en certa mesura i des del nostre punt de vista, components de “comunitat” (de fet, considerem que el teatre ja ho és gairebé per definició, de comunitari)» (correu personal, 10/09/2024). I, sobre aquest últim punt, aclareix que, per a la Sala Beckett, el teatre permet fer comunitat «(de barri, de ciutat, de país... però també des d'un punt de vista de dinamització socio-cultural» (correu personal, 02/12/2024). En el marc d'una sala que, com és sabut, s'ha caracteritzat per la promoció de la dramàtica textual, trobem un exemple d'inspiració en les pràctiques comunitàries prou singular que, per la seva vocació ficcional, s'allunya de molts dels casos exposats. Es tracta del projecte Dramawalker Poblenou, un conjunt de microobres que parteix d'experiències de gent del barri per generar obres de radio-

teatre amb dramaturgs i intèrprets professionals. L'objectiu de la iniciativa, segons la presentació del projecte, és enfortir vincles amb el veïnat, ja que cerca potenciar «el seu vincle emotiu i identitari i acosta[r] a la resta de la ciutadania a un nou mapa de vivències per descobrir». De manera prou honesta, la presentació apunta una relació de filiació amb el fet comunitari, més que no pas una identificació, i defineix el projecte com «una experiència que pren com a punt d'origen les arts escèniques i en concret l'herència del radioteatre i el teatre comunitari i participatiu».²⁰

Conclusions

Arribem al terme d'un recorregut on he procurat apuntar els diversos matisos de la relació entre teatre i acció comunitària, des de l'ús de tècniques teatrals per a finalitats socials fins a la incorporació d'influències del teatre comunitari a muntatges professionals estrenats a les sales catalanes més importants; tot passant per posicions híbrides en projectes comunitaris de llarg recorregut que s'exhibeixen també al circuit professional. Aquí m'aturo un moment per comentar que aquesta darrera noció, la de 'professional', podria dur-nos a reflexió en una recerca d'abast més ampli, no només perquè la precaritza-

²⁰ Podeu llegir la presentació del projecte i accedir a les obres, pensades per ser escoltades en emplaçaments específics del barri, aquí: <https://www.salabeckett.cat/projecte/dramawalker-poblenou/>.

ció del sector fa difícil delimitar els contorns del que entenem per teatre professional, sinó també perquè, com assenyala Eva García, en projectes suposadament vinculats a la lluita contra «les invisibilitats i la pobresa –econòmica, social i identitària– que genera el capitalisme», pot generar-se «precarietat i autoexplotació», perquè sovint no es remunera «les comunitats, els participants, els no professionals, els artistes emergents, etc., immersos en processos intensos i exigents, sent, a més, en alguns casos, persones amb els drets vulnerats socialment» (2018, 79).

En aquest recorregut m'ha importat assenyalar que les diferents materialitzacions de l'encreuament responen a visions distintes de la cultura, amb objectius i resultats molt divergents, que es mouen entre els pols de la democràcia cultural i la democratització de la cultura. La varietat de visions i el caràcter híbrid de moltes d'aquestes propostes poden posar en tensió els objectius socials i estètics a l'hora de valorar-les (Fişek 2019). Per exemple, des de la gestió comunitària de la cultura es defugen els discursos sobre la qualitat artística o l'excel·lència cultural, així com les mètriques que mesuren la cultura a partir de la seva capacitat per crear o fidelitzar nous públics: «l'eficàcia [del teatre comunitari], per tant, no es pot mesurar sempre en termes de progrés polític o d'elogis professionals» (Fişek 2019, 19), sinó, per exemple, dels vincles socials que es creen, ja que, segons Marta Galán, «més

enllà del resultat artístic final, hi ha alguna cosa de l'ordre relacional i afectiu que passa a primer terme» (Prieto Nadal 2024, 21). En canvi, l'objectiu d'algunes produccions de sales com el Lliure o el TNC ha estat, en última instància, la creació d'una peça artística-ment solvent, per davant del possible encaix d'un conjunt estable de participants.²¹ En aquest sentit, és clau valorar en quin paradigma se situa cada proposta, i quins objectius persegueix. Un posicionament que no és incompatible amb una reflexió, que hauria de ser permanent, sobre la funció dels nostres teatres, sobre què i com s'hi representa, i amb quins intèrprets i creadors, i sobre l'accés, desigual, als mitjans de producció i les condicions de treball de les artistes. Una reflexió que tingués en compte tant la democratització dels llenguatges escènics i els beneficis socials, de salut, psicològics i culturals que tenen aquest tipus de projectes (Prieto Nadal, 2024), sense oblidar que, tal com assenyala Gázquez (2019), el poder polític percep la cultura com un recurs desitjable per pal·liar problemàtiques socials pel fet de ser molt més barata que d'altres tipus d'intervencions.

Acabo amb un apunt sobre la pervivència d'aquests espectacles i experiències. Les iniciatives

²¹ És reveladora l'explicació de Juan Carlos Martel sobre la caiguda d'alguns dels participants de *Sis personatges - Homenatge a Tomás Giner* que apareix al programa del Cicle NOSaltres: https://www.teatrelliure.com/sites/default/files/imce/documents/temp1718/nosaltres_mostra_de_teatre_inclusiu.pdf.

que he recollit aquí són exemples il·lustratius d'una realitat mòbil, no només perquè les obres són de creació col·lectiva, no parteixen sempre d'un text i en la majoria de casos no acaben sent editades, sinó també perquè la continuïtat dels col·lectius o empreses que impulsen aquesta mena d'iniciatives es troba condicionada per la vida laboral dels integrants dels grups, les direccions dels teatres i els programes polítics. Per exemple, els anys 2018 i 2019 es van celebrar dues edicions del programa Art i Part de creació artística comunitària als barris, una iniciativa de l'Ajuntament de Barcelona que va incloure obres com *Encreuaments a Vanuatu* de Lali Álvarez o *Rebom-boris* de Marta Galán i Marta Vergonyós; per motius de política cultural o pressupostaris, tanmateix, els programa no es va repetir. Potser precisament per la seva condició volàtil, en més d'un cas aquest tipus de projectes s'acompanyen d'una voluntat clara de deixar constància del resultat i/o del procés de creació –de menys valor mercantil, però de més importància en la consecució d'un canvi social. Exemples significatius d'aquesta voluntat són l'arxiu digital Memòries de l'Arnau,²² el volum que documenta els deu anys de projecte comunitari de l'Antic Teatre, *Deixar de prendre 4 pastilles* i el teatre reunit de Marta Galán, *Dramatúrgies polítiques (2011-2022)*.

22 Podeu consultar-lo aquí: <https://www.barcelona.cat/teatrearnau/memories/>.

Bibliografia

- ÁLVAREZ GARRIGA, Lali. *My Vision on Participatory Arts* [Inèdit]. Text escrit per al Festival Re-Riga de Rigas Cirks, 2023.
- ANDER-EGG, Ezequiel. *Metodología y práctica de la animación socio-cultural*. Madrid: CCS, 2000.
- BONET, Txell. «Quim Borrell: “Els dic que aixequin el cap, i es mirin als ulls”», *Diari Ara*, 14-08-2021. https://www.ara.cat/especials/a_contracorrent_per_txell_bonet/quim-borrell-dic-aixequin-cap-mirin-als-ulls_1_4085678.html.
- BORDES, Jordi. «El Lliure està embussat, segons Martel». *El Punt Avui*, 20-12-2023. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2367646-el-lliure-esta-embussat-segons-martel.html>.
- CONTRERAS, Laura. «Projecte intergeneracional. Entrevista a Anna Caubet (ImpactaT)», *Teló de Fons, La xarxa*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=JKMRuSClc24>.
- DELGADO MATA, Eugenia. *El teatre comunitari a l'Estat espanyol* (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona), 2012.
https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2012/264979/Delgado-MataEugenia_TR2012.pdf.
- FİŞEK, Emine. *Theatre & Community*. Londres: Red Globe Press, 2019.
- GALÁN, Marta. *Dramatúrgies polítiques (2011-2022)*. Barcelona: Neret Edicions, 2024.
- GALÁN SALA, Marta; IRANZO i DOMINGO, Montserrat (eds.). *Deixar de prendre 4 pastilles*. Barcelona: Neret Edicions, 2022.

- GARCÍA, Eva. «Creació artística comunitària. A la recerca d'una tensió ajustada», dins: *Estat de la Cultura i de les Arts* (6_2018 Dimensió social de la cultura). Barcelona: CoNCAgencat, 2018, p. 71-84.
- GÁZQUEZ, Ricard. «Els teatres de la ciutat de Barcelona i l'art comunitari: una aproximació», *Estudis Escènics*, 44, 2019, p. 1-18.
- GOMILA, Andreu. «La autoficción llega al teatro». *La Vanguardia*, 31-07-2021. (<https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20210731/7635021/autoficcion-rigolaconde-de-torrefiel.html>)
- MARTÍNEZ COLOMÉ, Verónica. *Aproximació al teatre de l'oprimit a Catalunya (2002-2009): el CTO Pa'tothom i anàlisi d'una peça de teatre fòrum*. (Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona) 2009.
- MATARASSO, François. «Equilibrio de poder». Dins: Paz Santa Cecilia; Eva García (eds.). *Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2018, p. 57-64. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:64b3fae5-59d6-4706-8287-dce971ff19b6/publicacion-jornadas-inclusion.pdf>.
- PALLARÈS, Aída. «Teatre comunitari, eina d'apoderament». *Entreacte*, 24-05-2019. <https://entreacte.cat/entrades/perspectives/tranformacio/teatre-comunitari-eina-dapoderament/>.
- PRIETO NADAL, Ana. «La dramaturgia catalana del siglo XXI: una panorámica», *ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 179, 2020, p. 26-34.

- PRIETO NADAL, Ana. «Projectes escènics comunitaris. Taula rodona amb Inés Boza, María Ferrer i Marta Galán Sala», *Compàs d'Amalgama*, 10, 2024, p. 18-25.
- REDACCIÓ. «Juan Carlos Martel presenta el seu engrescador projecte de direcció del Teatre Lliure», *Teatre Barcelona*, 30-01-2019. <https://www.teatrebarcelona.com/revista/juan-carlos-martel-presenta-el-seu-engrescador-projecte-de-direccio-del-teatre-lliure>.
- ROIG, Pep Antoni. «Neus Ballús: “No busco actors professionals perquè el que busco és autenticitat”». *Revers*, 07-03-2022. https://www.elnacional.cat/ca/cultura/neus-ballus-sis-dies-corrents_694001_102.html.
- TRANSFORMAS. *Formació i producció artística a les presons*. Mòdul docent PID_00192251 de la Universitat Oberta de Catalunya, 2018. https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/142530/6/Justicia%2C%20conflicte%20i%20educacio%20social_Modul6_Formacio%20i%20produccio%20artistica%20a%20les%20presons.pdf.
- VIDIELLA, Judit. «Polítiques culturals: anàlisi del currículum ocult». A: *Estat de la Cultura i de les Arts* (4_2016 Nexes i divergències en la política cultural). Barcelona: CoNCAgencat, 2016, p. 45-56.

El teatre com a espai d'imaginació social

*Taula rodona amb Joan Casas, Jaume Miró,
Laia Porcar i Lluqui Portas, moderada per Xavier Frau*

[Adaptació a partir de l'enregistrament de la conversa]

Joan Casas Fuster (L'Hospitalet, 1950) és escriptor i traductor literari. Entre 1968 i 1987 es forma i treballa en el Teatre Independent, a Catalunya i fora de Catalunya. Exerceix com a crític teatral a la premsa escrita en català entre 1987 i 1992. Entre 1989 i 2009 escriu una dotzena de peces de teatre. Entre 1989 i 2016, quan el jubilen, és professor del departament de Teoria i Història, a l'ESAD de l'Institut del Teatre de Barcelona. Pel camí ha estat director de les revistes (*Pausa.*) i *Estudis Escènics*. Des de la jubilació manté vincles actius amb el teatre només com a traductor (del francès, l'italià i el grec modern).

Xavier Frau (Palma, 1983). Llicenciat en Interpretació a l'Institut del Teatre de Barcelona i Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona. És actor i professor de dicció catalana a l'ESADIB. Els darrers muntatges teatrals en què ha participat han estat *Primavera de bèsties*, escrita i dirigida per Miquel Mas Fiol, al Teatre Principal; *Tanatologia*, de Xavier Uriz, dirigida per Carlota Ferrer, al Teatre Principal; i *Coraje de madre*, de George Tabori, dirigida per Helena Pimenta, al Teatro de la Abadía (Madrid).

Jaume Miró (Cala Millor, 1977) és un dramaturg, guionista i director mallorquí. Fundador de la companyia Noctàmbuls el 1999, és

autor d'obres com *Noctàmbuls*, *In the backyard*, *Les cançons perdudes* o *La Claror*. El seu treball *Diari d'una miliciana* va guanyar el Premi Teatre Principal de Textos Teatral 2012, i *Dels llargs camins* li va valer el Premi a Millor Text i Millor Espectacle en els Premis de l'ATAPIB. També ha coescrit l'obra *Mar de fons* (2019). Entre 2017 i 2019, va ser guionista i codirector del documental *Milicianes*.

Laia Porcar. Actriu, creadora i impulsora de diversos projectes culturals. És membre fundadora de La Ravalera i directora artística i organitzadora de la Fira de Teatre Breu de Castelló. També va formar part del projecte pedagògic Bolimini Art i Educació. El 2021 desenvolupa el projecte «Teixir l'Intangible» dins el programa Resistències Artístiques del Consorci de Museus i el Cefire Artístico-expressiu del País Valencià. També és membre de la companyia Teatre de Caixó, especialitzada en Teatre de les Oprimides amb diversos espectacles de Teatre Fòrum. Participa en l'equip d'investigació El Mapa Teatral del País Valencià i en el Projecte Women's Legacy. Actualment és professora del Departament de Moviment a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València.

Xavier Frau [XF]. *Lluki Portas és de Mallorca i és integrant de les companyies Hermanas Picohueso i el Col·lectiu Güilis, amb les quals ha generat projectes de creació col·lectiva passant per molts de rols: direcció, dramaturgia, interpretació i producció. Li interessen els nous llenguatges, l'audiovisual, l'espai públic, la recerca de nous dispositius no convencionals, i no entén les arts escèniques sense el públic, sense la lluita per la unificació d'un sector cultural que sigui fort i sense l'educació. La darrera cosa que vaig veure que va fer va ser Dama Dictadura, amb en Josep Orfila, sobre el feixisme i Carmen Polo.*

Laia Porcar és del País Valencià. És actriu i creadora, membre fundadora de La Ravalera, i directora artística i organitzadora de la Fira de Teatre Breu de Castelló. També és membre de la companyia Teatre de Caixó, especialitzada en teatre de les oprimides i que compta amb diversos espectacles a teatre fòrum. És professora, a més, del departament de Moviment de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València.

Jaume Miró, mallorquí, dramaturg, guionista, director, fundador de la companyia Noctàmbuls, i autor d'obres com Noctàmbuls, In the backyard, Les cançons perdudes, La claror, Diari d'una miliciana, Dels llargs camins. També ha coescrit Mar de fons, i va ser guionista i codirector del documental Mili-cianes.

Joan Casas, que ve de l'Hospitalet, és escriptor i traductor. Es forma i treballa en el teatre independent, ha escrit com a crític teatral de la premsa escrita en català, també ha escrit peces de teatre i va ser professor del Departament de Teoria i Història a l'Institut del Teatre. També és traductor del francès, de l'italià i del grec modern. I és el traductor de les obres completes de Txékhov del rus al català, juntament amb Nina Avrova.

Aquests són els nostres convidats, ara tenen uns minuts per presentar-se en relació amb la temàtica d'aquest seminari.

Lluki Portas [LIP]. Com bé ha dit en Xavi, jo soc na Lluki, soc d'Esporles, un poble aquí la vora, i tinc trenta-tres anys, l'edat de Crist, per tant estic en una edat de canvis. Aquesta presentació anirà molt lligada als canvis vitals que ara mateix em trob vivint. Quan en Xavi ens va proposar aquesta pregunta, que per mi és quasi existencial: «una presentació amb relació al teatre com a espai d'imaginació social», em vaig demanar quin era realment el meu ofici. Si pensem un ofici com les accions concretes que es fan, com un fuster que agafa una fusta, la llima, l'estella, etc., quin és realment el meu ofici? Una gran pregunta que també us convit que us faceu vosaltres. Davant d'aquesta incògnita vaig anar un poc enrere. La meva presentació també va lligada al fet que soc *millennial*, hiperformada, d'una generació que tota la vida ha tingut crisis i, òbviament, faig moltes coses. I quan dic moltes coses, són moltes. Per tant, també com a filla del turbocapitalisme extrem en el qual vivim, també produeix, produeix, produeix i produeix. I aquí torn a la pregunta d'inici de quin és realment el meu ofici? Què és exactament el que produeixo, de quina manera i per què? Tres preguntes més que us convit a totes que penseu: el què, per què i de quina manera produïm, ja sigui dramatúrgia sigui creació, un festival o qualsevol cosa que tenim entre mans. He tret una conclusió, de tot això, de quin és el meu ofici, i no és un ofici concret, però sí que segueix quatre

principis molt concrets, que són: principi de moviment, tant mental com físic; principi de gestió; connexió entre persones i creativitat. Les coses que faig, ja sigui una secció de ràdio amb en Rafa, una dramàturg, treballar amb dues companyies, pensar una formació de públics, etc., totes es relacionen amb aquests quatre principis. Tornant en aquest tema, de quin és l'ofici, m'he sentit identificada amb això que deies, Laia, perquè podria ser gestora cultural, creadora, comunicadora, distribuïdora, etc. Però tot això, almenys jo, ho faig d'una manera mediocre. No soc cap d'aquestes, i les soc totes. Per tant, em va venir al cap un conte de na Maria Lai, una artista plàstica italiana, que explica que hi ha una abella que no fa feina ni tampoc és reina, simplement està per allà pul·lulant i enredant. Davant d'aquesta abella, que no fa feina, un dia les altres abelles es queixen i la treuen. Però de sobte un dia tot l'eixam comença a estar trist i alguna cosa falla. I na Maria Lai fa aquest paral·lisme, una metàfora que la figura de l'artista és això, aquesta abella que està pul·lulant, que tampoc no fa res concret, però és necessària. Jo no em sent gaire identificada amb aquesta figura d'artista, però sí amb una figura que utilitza el pensament artístic amb tot allò que intent fer. I aquí és on m'adon que l'ofici que faig, realment, és de pul·luladora cultural. Sé que no ho puc posar com a currículum, però sí que és aquesta figura indefinida que està al *borderline* de tot, que

pareix que no serveix de res. Ara seré molt poc humil, crec que sí que és necessari i de qualque manera feim que les coses es moguin, es gestionin, es connectin. La línia és molt fina, es desdibuixa entre la meva vida i la feina. Perquè tant és que estiguem aquí fent una trobada com que estigui escrivint una dramatúrgia, com que estiguem a les jornades professionals al cicle. Per tant, tornant en aquesta pregunta del teatre com a espai d'imaginació social, crec que aquests espais, per a mi, parteixen del teatre perquè és la meva formació, però no té per què ser així. Normalment, els espais d'imaginació social que jo crei són amb un equip, perquè m'agrada fer feina en equip, que em donin moltes més idees de les que jo puc imaginar. Però, actualment, estic en un moment en què m'escap de la teatralitat, o la proporcion a llocs que no toquen, i no m'agrada posar-la quan toca posar-la. Per tant, des del meu punt de vista, els espais d'imaginació social no tenen per què estar a dins d'un teatre, d'un museu, el marc d'un festival, etc., sinó que són tots aquells que serveixen per a reflexionar, i com la mateixa paraula indica per construir i per imaginar noves maneres de fer i de sostenir-nos en el moment en què vivim. No vol dir sostenir el món, sinó que ve a ser transformar-lo. Perquè trob que quan parlem de sostenir el món, és com una fal·làcia. Consider que voler transformar el món és prepotent i antropocèntric, crec que el món no l'hem de sostenir nosaltres, sinó

que nosaltres hem de deixar que ens sostengui sense rebentar-lo ni molestar-lo. Per això, quan em varen dir el títol, ja li vaig dir a en Joan Tomàs que m'agradava molt que no fos «de transformació social», perquè transformació social em sembla molt ambiciós i prepotent. I aquí duré unes paraules d'una professora que he tingut enguany, Yayo Herrero, ecofeminista i antropòloga. Ens va plantejar que les persones que ens dediquem a la creació, i creació ho dic com a qualsevol creació que sigui dins d'un espai d'imaginació social, ens hem de fer algunes preguntes: «com podem generar peces artístiques compromeses a posar la vida al centre?» entès com posant la vida de totes les persones, no només d'unes quantes, amb una vida digna al centre. És a dir, quan nosaltres fem una creació artística, encara que sigui fer un festival, una secció de ràdio, etc., cal que pensem en aquesta pregunta. L'altra pregunta que em recordava a la xerrada que hem escoltat del Francesc és: «com esbrinar les conviccions que impedeixen mirar des de l'altra banda i imaginar futurs possibles?», és a dir, aquest feixisme de què parlaven normalment no ens deixa mirar més enllà. De quina manera podem esbrinar aquestes conviccions que ens tapen els ulls i no ens deixen fer creacions com a nosaltres ens agradaria? I, finalment, afegesc una altra pregunta que jo també em faig, que és «com feim que els nostres processos artístics siguin coherents amb els discursos que plantejam a

les nostres peces artístiques i en tots els àmbits en què treballam?»». Per exemple, tot el que ens explicava n'Adriana, són projectes preciosos, però ha sortit una pregunta que exposava aquestes contradiccions: què hi ha darrere d'aquest projecte comunitari? De veres hi ha cures? De veres es posa la vida al centre? De veres ses nòmines dels treballadors són les que toquen? I per a respondre aquestes preguntes necessitam temps i cura perquè el pensament artístic, de qualque manera, envaeixi, en el bon sentit de la paraula, totes les accions i, sobretot, perquè aquestes accions ens facin fer aparèixer futurs imaginables. I, finalment, voldria dir que si nosaltres som capaces d'inventar ficcions, per què no podem ficcionar la vida?

Jaume Miró [JM]. Primer de tot jo volia anar al títol, «espai d'imaginació social», perquè per jo era redundant, en un moment donat. És com dir «el teatre com a teatre». El teatre com a imaginació, que és creació amb relació a la societat. Hi ha un punt en aquest sentit i és que en la creació tot s'hi val, no hi ha límits; per tant, com podem relacionar aquesta eliminació de tot límit amb la societat? És una pregunta sobre l'ètica, l'ètica teatral. No tinc resposta, però la llanç aquí. Perquè en el fons hi ha moralitat. Si xerram del fet que el teatre és una cosa bona i que ha de fer el bé, que ha d'educar o predicar, em fa una mica de por. Però mi-

rant el meu teatre també dic «ostres, jo també faig això», i em preocupa. En aquest sentit, em va agafar una mica de vertigen i li vaig contestar un mail molt llarg a en Xavier quan ens ho va demanar, i us llegiré el mail perquè tinc la resposta amb això. Jo a diferència de tu [Lluki], tinc quaranta-set anys i ara estic en un moment de reflexió profunda sobre el camí que he fet, sobre allò que faig i sobre el camí que vull fer al teatre. És a dir, aquell ímpetu que tenia, que ja no sé si és turbocapitalisme, sinó un tema d'edat, que aquesta energia ja no la tenc, ni la vull. Em trob en un altre lloc, i em miro les coses d'una altra manera. Xerrant del meu teatre, o d'allò que he fet fins ara, he de dir que jo vaig estudiar filosofia i això marca el meu teatre. Però tampoc no és una cosa cercada. D'adolescent, em pensava que seria novel·lista o director de cine, però una cosa du molta feina i l'altra requeria molts doblers. Per tant, és el que va acabar sent el camí adequat. El teatre du això, du reflexió i du pensament, és inherent, i si du pensament, el posem damunt l'escenari. Un pensament mai no és neutre, sempre significa, sempre diu allò que vols dir. Quan hi ha hagut aquell minidebat sobre si hi ha teatre feixista, no ho podem resoldre en tres preguntes ni en tres respostes. Fins i tot és preocupant, i tal vegada m'he preguntat si jo he fet alguna vegada teatre feixista, sense voler-ho. No teatre discriminatori o contra immigrants... va més enllà, teatre totalitari, que

vull que el meu discurs afecti els altres i vull que els modifiqui. Això és el que em preocupa perquè, si és així, hi ha un punt que combreg en el feixisme. Tots els creadors hi combregam, en aquest sentit, de qualque manera. Perquè hi ha un discurs que vull que sigui una marca a dins del cervell i les emocions de tothom, i que hi sigui per sempre i ho modifiqui per sempre. No és una afirmació, només ho planteig. Perquè a jo m'agradaria no escriure per als altres. El que ha dit la Marta abans, sobre publicar, sobre si escrivim per publicar o per posar en escena, no ho sé. Jo escric per fer-me net, de qualque manera, per depurar-me del malestar. Hi ha coses que no m'agraden de la societat i del meu entorn, coses que em molesten profundament i necessit posar-hi ordre, i agafen la forma de teatre, que m'hi sent molt còmode, i tinc una companyia que en aquest sentit m'ajuda i m'acompanya. Hi ha obres que sí que hem pogut muntar i hi ha obres que hem descartat i que són al calaix. Pens que hi ha un teatre que tenim molts dramaturgs i dramaturgues, el teatre de calaix, que és o bé políticament incorrecte o incòmode, o és un simple experiment, però que com a experiment també és polític. Una cosa és l'ambició comercial, que el món del teatre i creadors podem tenir perquè volem menjar, volem viure d'això; i una altra cosa és allò que el motor nostre ens empeny a fer. Idò, donat això a jo em surten obres socials. Hi ha obres que em surten

sobre la memòria històrica: *Diari d'una miliciàna, Dels llargs camins*; després una altra memòria històrica que intenta recuperar artistes oblidats, com *La claror*, però que sí que es bas en un teatre documental, o de recerca i que intenta honrar aspectes ocults del nostre entorn que no hem vist, que han passat invisibles, i que la nostra societat és millor si ens coneixem millor. I és el que intent fer. Després hi ha un teatre que faç darrerament que reflexiona sobre els límits del nostre creixement incontrolat i infinit, obra psicològica, *L'Atlàntida* és una d'elles. Al mateix temps, tot això em du a una frase d'en Wajdi Mouawad que tinc molt tatuada dins, que és: «jo escric per a les persones que viuen entre 50 i 500 metres al voltant de ca meva; si ells m'entenen, m'entendrà tothom», sense cap més ambició que això. Aquest és l'ordre que pos en el meu teatre en el sentit que intenta unificar les paraules creació i societat. I pas ràpidament a les reflexions que li feia a en Xavi: «No estic segur que hàgim de ser els dramaturgs els qui hàgim de pontificar sobre si el teatre és una eina de transformació social. Em sembla que, com a creadors, una de les intencions que tenim és crear històries, i el que vingui després, les interpretacions que la gent en faci, em deman si ens pertanyen o no. Si el teatre és una eina de transformació social, crec que no em pertoca a jo contestar-ho. El que sí que crec que puc contestar és si jo vull que el meu teatre transformi socialment. Hi ha un problema,

en tot això, que rau en la voluntat d'una persona, en les seves pròpies opinions, en una voluntat creada en certes condicions socials. Com podem saber, els dramaturgs i dramaturgues, com han de transformar socialment el món, quina formació tenim per a això? I si ens equivocam amb la diagnosi? I si la nostra proposta és terrible? I si la nostra proposta és dolorosa i aquests canvis provoquen dolor? Com ens hem format els dramaturgs per dir que tenim potestat per transformar alguna cosa? Com podem? Què ens fa pensar que tenim una eina de transformació social quan escrivim? És massa responsabilitat, o no? Això prové perquè tenim un micro i un escenari, i alguna gent que ha pagat una entrada, asseguda, escoltant-nos. És una pregunta. Però si jo anés al dentista i ell em tingués a la cadira amb la boca oberta, sense poder-me expressar, i m'amollés un rotllo per millorar la societat o m'intentés convèncer de votar Vox o qualsevol altre partit, caldria fer un seminari de dentistes parlant ells com a possibles generadors de transformació o imaginació social? Per jo, en algunes obres que he escrit veig que la meva resposta és que tal vegada es pot interpretar que sí, però el que volia era mostrar algunes coses que realment em fan mal, que no s'han honrat, que s'han oblidat i crec que viuríem en un món més just si es tinguessin en compte. Però, si jo cregués que puc canviar els espectadors, seria moral fer-ho? Qui ens ha atorgat aquest poder?

El teatre, jo crec, és un lloc de trobada on el dolor, les preguntes i els dubtes es poden compartir. Si aquest acte de compartir, aquest acte de creació, o d'imaginació, genera una transformació és perquè els espectadors, en la seva llibertat, han triat veure el món d'una altra manera, la que proposem des d'aquí dalt».

Laia Porcar [LP]. Jo vinc una mica en representació de La Ravalera com a companyia, més que com a jo mateixa. Vull dir que per la meua veu parlen també els meus companys de camí, Núria Vizcarro i Joan M. Albinyana. De fet, quan amb Núria parlàvem d'este títol de «teatre com a espai d'imaginació social», un poc vaig pensar a ancorar el debat a partir d'una pràctica concreta nostra, que és la Fira de Teatre Breu La Ravalera. Intentaré ancorar ací el debat i després ja parlarem d'altres coses. La Fira de Teatre Breu La Ravalera és un projecte que va començar el 2015, que vam impulsar Núria, Joan i jo. Cal tindre en compte que en eixos moments encara arrossegàvem la crisi de 2008, que també va ser un moment clau perquè aparegueren nous formats de microteatre o el teatre en espais no convencionals. En aquell moment ja estava a Castelló i coneixia de primera mà el Festival Cabanyal Íntim, que es va fer per a reivindicar un barri en aquelles èpoques que Rita Barberà volia unir València a la mar partint un barri per la meitat, ampliant l'avinguda Blasco Ibáñez. I este festival va néi-

xer com una reivindicació de barri. I un poquet d'estes dues idees ens van animar a portar endavant un projecte. Nosaltres vam anar amb el projecte a l'ajuntament, un ajuntament que en eixos moments feia vint anys que governava el PP, amb tot el que això suposava, tant en un sentit pràctic i de finançament. A Castelló només existia el teatre del Paranimf de la Universitat, que té una programació contemporània i de qualitat, però la resta d'espais culturals estan programats com si foren sales d'actes, tan aviat t'hi fan una sarsuela, un monòleg, com un míting del PP, tot s'hi val. Però també pel que fa a referents i a l'imaginari col·lectiu, en aquell moment ser valenciana era Fórmula 1, Calatrava, catalanofòbia i corrupció; era complicat. I si anem a Castelló l'autoodi va guanyant punts. Perquè Castelló és una capital de província, no té més de dos-cents mil habitants, és considerada una de les lletges d'Europa, i rotondes, són els grans *hits* que té. Dic açò perquè s'enllaça amb el que després nosaltres vam sentir en fer la Fira de Teatre Breu. Pertanyem a una ciutat que no agradava a ningú, ni als seus propis habitants, i tots sentíem un cert rebuig cap a ella. Per a nosaltres fer la Fira de Teatre Breu va ser redescobrir i estimar la nostra pròpia ciutat. I sentim que també és així per a la gent de la mateixa ciutat i per a la gent de la professió, perquè tot està molt centralitzat en València. Els elements que caracteritzen la Fira són: cinc peces de microteatre represen-

tades en espais no convencionals i creades a partir de l'espai; el recorregut d'una peça a l'altra és de dos a tres minuts caminant, el públic les veu totes seguides i es fan grups de 35 o 40 persones que van acompanyats d'una acomodadora que els explica la història dels espais, les famílies, etc. N'hem fet ja tretze edicions, dura entre tres, quatre i cinc dies, acaben passant-hi unes nou-centes persones o poc més, i s'esgoten les entrades de seguida. És una cosa menuda, però ha tingut cert ressò a Castelló. Portem ací la Fira de Teatre Breu perquè nosaltres com a organitzadores i gestores hem anat generant una manera de fer i un discurs propi que parteix d'esta pràctica molt concreta. Des del principi la nostra voluntat era que el Festival no fora a taquilla, perquè no volíem oferir visibilitat ni obrir espais de representació a costa de la precarietat dels nostres companys. De fet, el primer any teníem clar que si algú no cobrava en este experiment érem nosaltres. Aleshores necessitàvem un mínim de suport de certes entitats. Jo sí que crec que la ficció construeix imaginaris. Nosaltres pensàvem que també ens havíem de preguntar sobre de quina manera ho anàvem a fer, i això ha volgut dir, en el temps, que són coses molt bàsiques com deia la Lluki abans. Van des de coses tan senzilles com contractar a tot el món, que tot el món sàpiga davant mà què cobrarà, que el salari siga digne i d'acord amb els convenis... Però també hi té a veure cuidar les relacions,

cuidar les companyies, el públic, i crear espais on el públic assisteix activament i es relaciona. I això s'ha anat donant a la Fira. A més, per a nosaltres també va significar que era una xarxa de professionals amb els quals vam anar compartint diverses edicions, i esta xarxa i este retrobament entre companys i companyes creiem que es va donar, a banda de per les condicions laborals, perquè cada dia, quan acabaven l'obra de teatre, una colla féiem allí una trobada, posàvem menjar, beguda, i convidàvem tot el món a vindre. Ens costava temps i diners i haguérem pogut no fer-ho, però després ens vam adonar que esta part era fonamental, perquè generava un espai en el qual tot-hom es preguntava com li havia anat, es generava xarxa i no hi havia competència entre les peces. Tot-hom formava part de la mateixa cosa. Que no dic res nou, però per a nosaltres ha sigut important anar veient que estes coses no les podem abandonar en pro de créixer o de l'eficiència o el que siga. Si no ho fem, no ho fem, però no ho anem a fer d'una altra manera. També durant este temps hem anat intentant reflexionar. Vaig fer un estudi de públic el 2017 per veure quin era el nostre públic, què funcionava de la fira, com estava anant la cosa, etc. I a banda de tindre un perfil del públic, que vam veure que no era un públic habitual de teatre, també vam observar que les respostes que ens donava la gent era que venien, a banda de per veure teatre, sobretot per entrar en es-

pais desconeguts, descobrir coses de la ciutat, etc. Companyies que venien de fora ens deien «ostres, jo no sabia que Castelló, que era una ciutat molt lletja, tenia estos espais». Però per al públic això també era important, este ambient festiu i la relació amb els altres. I a més a més, la meua companya Núria està fent una investigació justament sobre com s'han d'aplicar els principis de la teoria feminista en l'organització, la creació i la pràctica de la fira. Està analitzant, des del vessant feminista, la nostra manera de funcionar, el que ja he comentat: les xarxes interprofessionals, fomentar la col·laboració, crear espais de representació fora de la idea convencional de teatre... Però també analitzar les nostres propostes textuais i saber què suposa l'espai com a punt de partida. La narració del fet domèstic, del que és personal per portar-ho a una dimensió política; la presència de dones en les peces; la investigació dramàtica en la creació de peces que no parteixen d'un conflicte protagonista-antagonista, i el tractament ficcional del públic per a crear una relació horitzontal entre intèrprets i espectadors.

Joan Casas [JC]. La Lluki té trenta-tres anys, en Jaume en té quaranta-set, la Laia no ho ha dit, i no l'hi preguntarem, i jo en tinc setanta-quatre. No sé què soc, tu ets *millennial* has dit? Jo soc un fòssil. La meua relació amb el teatre és molt llarga, de cinquanta i

tants anys. I ara m'adono que tot torna. Hi va haver una època entre l'any 78 i el 87 que les pràctiques a les quals jo estava vinculat eren molt grupals més que no individualistes, amb arrelament comunitari, molt carregades políticament... Després, durant cinc anys vaig fer de crític, amb la qual cosa em vaig fer tots els enemics que no tenia; i, més tard, durant vint anys més vaig escriure alguna peça i vaig fer de pedagog de teatre durant vint-i-set anys. I ara fa quinze anys que no escric teatre, fa quinze anys que estic molt desvinculat de tot. Aquí em sento una mica com un pop en un enterrament. Segurament tinc experiència que podria ser d'alguna utilitat, però no sé com fer-la circular. Em trobo que les experiències de les quals vosaltres em parleu, jo no les conec, no les he vistes. Intenteu posar-les en comú i és molt difícil això. Una taula rodona seria una taula on circulessin coses, i no sé de quina manera les podem fer circular. Podria parlar de les meves fascinacions ara, i del que crec ara del teatre, però no ho faré perquè Mare de Déu, on ens portaria, això? De la presentació de l'Adriana sí que voldria comentar una cosa que m'ha fascinat particularment, que és la gent que diu que fan teatre *verbatim*. Perquè al final no és una cosa tan nova, ja es feia als anys seixanta, se'n deia teatre document. Crec que aquests del teatre *verbatim* estan fent un petit espectacle sobre ingressos psiquiàtrics forçats. Si heu conegut gent que han fet un brot psicòtic o han

tingut problemes mentals, el *tremendu* sentiment d'agressió que han tingut i l'enfrontament amb la seva pròpia família, que en un moment determinat han cridat a la policia i als membres de l'hospital perquè els internessin, és una experiència terrible. Abans van treballar amb els abusos sexuals en el marc de la família o, en termes de memòria, amb les experiències de l'objecció de consciència quan encara hi havia servei militar obligatori. En aquest cas potser sí que es transforma alguna cosa, a part que introdueix elements en la imaginació que havia quedat una mica oblidat. Penso que els que ens dediquem d'una manera o una altra al teatre la nostra pròpia activitat ens encega. Jo recordo que quan assajava teatre cada nit fins a les quatre de la matinada, no veia res del que es feia de teatre al meu entorn, perquè no tenia temps material. Tot el temps que podia dedicar al teatre el dedicava a fer-ne. Aleshores, era un ignorant absolut d'allò que passava al meu voltant. La pròpia activitat t'encega, focalitza la teva mirada en allò que estàs fent, et dificulta valorar-ho, et dificulta posar-ho en relació amb els altres. Hi ha coses que pots saber perquè són definitives. Per exemple, pots saber si vius o no vius d'aquest ofici, si és que has volgut convertir-lo en un ofici, si aquest ofici et dona per menjar o no te'n dona. I aquí penso que hauríem de començar a posar la lupa, almenys al Principiat i, sobretot, a la macrocefàlia barcelonina, perquè hi ha, des de fa molts anys,

un problema perquè l'ecosistema teatral està malalt. Hem construït un ecosistema teatral malalt. Hi ha només dues grans cases de teatre. Els recursos públics s'han dedicat massivament a finançar dues grans cases de teatre, i a restaurar i posar en condicions una pila de sales d'espais teatrals distribuïts arreu del territori. És veritat que a això s'hi han dedicat una morrada de diners. Després s'ha dedicat una quantitat marginal de diners a fer viable la gestió de petits espais, tot sovint bastant més petits que aquest, ajudar-los amb unes subvencions que permeten pagar potser un o dos sous per la gestió d'aquest espai. I aleshores, quan les companyies venen a aquest espai, es troben amb aforaments de seixanta localitats que tot sovint no s'omplen del tot... D'aquí no surten els números per pagar la nòmina d'una companyia. Les companyies s'han acostumat, ja no a la precarietat, sinó a la misèria. I, de tant en tant, si algú té sort se'n va a fer una sèrie de televisió o alguna cosa d'aquelles que dona per menjar i una mica més. Però el teixit bàsic és un teixit absolutament miserable. És un teixit en el qual els gestors malviuen, i els artistes no viuen. Això no és sa. Les dues grans cases de teatre, i el fet que només n'hi hagi dues, fa que les decisions sobre qui en forma part i qui no en forma part, qui les dirigeix i qui no les dirigeix, siguin finalment decisions, perdoneu-me l'adjectiu, mafioses. No hi ha manera de fer una carrera cultural a l'ecosistema teatral ca-

talà. L'ecosistema teatral català ha oblidat la seva pròpia dimensió, ha oblidat que és un país molt petit, s'ha emmirallat molt en el sistema francès i altres sistemes europeus, però que tenen una altra dimensió que permet, per exemple, que a França existeixin una seixantena de teatres fortament subvencionats per l'estat. En un país que té una seixantena, o un centenar o dos centenars de teatres subvencionats pel sector públic, els gestors i els artistes poden fer una carrera, poden anar aprenent del seu ofici. La decisió que ocupin un altre lloc és una decisió que pot anar fonamentada per un currículum en aquell mateix espai. En un espai on només hi ha dos teatres, què és el que fonamenta la decisió de qui entra a dirigir-lo i qui no? En quina mesura el ser amic de qui toca en el moment que toca no té un pes? Quin sentit té, a Catalunya, que hi hagi seixanta espais dotats tècnicament repartits per tota la geografia, però que no tenen capacitat de produir? Si aquests seixanta o potser només trenta d'aquests teatres que estan ben dotats tècnicament i que tenen bonics fonaments tinguessin capacitat de produir, o de coproduir, es podrien crear circuits. Es podrien crear coproduccions entre el teatre de Manresa, el teatre de Reus, el teatre de Terrassa, el de Sabadell... Cadascun dels quals potser no podria produir un gran espectacle, però entre tots sí, i a més aquesta producció entre cinc teatres donaria ja un primer circuit de difusió d'aquest espectacle. Per on

giren els espectacles que produeix el Teatre Nacional de Catalunya? És el món al revés, és la gent la que gira, és la gent que va amb autocars a veure el Teatre Nacional de Catalunya. Això no passa en cap més país del món. Passa a Bayreuth quan la gent va amb autocar a veure el Festival Wagner. Però anar a veure un dels espectacles que fan al Teatre Nacional de Catalunya i anar-hi tot un autocar... Aquí hi ha alguna cosa que no... Qui treballa en teatre ha d'aspirar a transformar una cosa, transformar un marc, un treball. Si no transformem el marc on treballem, segurament haurem fet un pa com unes hòsties, que dèiem al meu poble.

XF. Com qui diu, ja ha començat el debat. No sé si voleu estirar algun d'aquests fils, ara que ja us coneixeu. Jo els havia plantejat dues preguntes, però eren dues preguntes per si inspiraven, per si servien. Eren quina era l'eficàcia social del teatre i si el teatre públic té realment classe social; i després també hi havia una altra qüestió que era si en tant que creadors de llengua catalana, la vostra relació llengua-creació la viviu com una militància, la viviu com un fet natural, hi ha tensió? Aquests dos universos. Ja hem parlat molt del primer, i crec que encara podríem treure-li més suc. De manera que, tot vostre.

LP. Agarre un poquet l'última cosa que has dit tu [Joan Casas] que hem d'aspirar a canviar el marc, que m'ha paregut molt interessant, i portem un exem-

ple valencià, també. Perquè al País Valencià allí teníem Teatres de la Generalitat i va ser una oportunitat perduda perquè va seguir la mateixa dinàmica. Es trobava en una dicotomia, van fer coses bones, de sobte van fer moltes produccions valencianes amb càstings oberts, van invertir molts diners en produccions, però en produccions que naixien per a morir. Quan, a més, era una aposta política que anava a morir quan canviara el govern. No van deixar res fet, no es va proposar canviar cap marc, sinó que ara que hi som nosaltres, repartim una mica la feina perquè la gent que no ha treballat mai tinga opcions de treballar. Però seguien aquesta lògica de «grans produccions per a res», que no podien girar, no van crear cap estructura diferent, no es van aprofitar els diners per a això. I allí també es generava un debat perquè si manava un partit més afí no se'l podia criticar perquè ja estava fent prou i era millor conformar-se. I ara estem tornant enrere.

JC. El marc en el qual treballem és absolutament inacceptable. No podem permetre continuar treballant en aquest marc. N'hem de construir un altre, i si no ho fem la gent de teatre, no ens ho farà ningú, o el que ens facin serà pitjor. Sabeu quants espectacles s'estrenen al cap de l'any a Barcelona? Jo calculo entre 400 i 500. Que tenen una vida mitjana, en sales de 40/50 espectadors, de dues a tres setmanes. A mi això em sembla allò que s'assembla més al que fan els supermercats quan s'acaba el dia, tot el

menjar que està caducat, el llencen a les escombraries, i a més els que són més cabrons hi tiren lleixiu a sobre perquè la gent del carrer no el pugui aprofitar. És un balafiament de recursos i de capacitat creativa tan brutal, que no sé com punyetes el podem acceptar com una cosa normal. I és clar, ens queixem, «és que només tenim tres setmanes, i com que el teatre és petit i no tenim gran capacitat de moure'ns en xarxes, quan ja acabàvem la gent s'ha adonat que el nostre projecte era interessant», però aleshores ja s'ha acabat i no hi ha circuits i anem plorinyant. No hi haurà circuits si no els fem, i els marcs seran així d'impossibles per l'augmentació i de balafiadors de recursos i de creativitat si no els canviem.

LIP. És clar, jo crec que estem entrant dins d'un debat dels models de les polítiques culturals, que no sé si hi hem d'entrar moltíssim, però em venia al cap de quines són les propostes concretes que podem fer. I són les de sempre, és donar espai al pensament, és associar-nos, és entendre la cura, no tenir por. Ho dic perquè també és un debat que ens podria tenir hores i hores, i nosaltres ens emmirallam en el model de Catalunya, perquè teniu coses que nosaltres no tenim, teniu una triennial, teniu un programa.cat, teniu mercats estratègics on cal, fires de cada disciplina que aquí no tenim. Però crec que és un debat en què tampoc no ens interessa entrar, almenys a mi, més que res perquè hi podem estar tot el vespre.

JC. Si vosaltres us emmiralleu amb Catalunya i Catalunya s'emmiralla amb França, tothom s'equivo-ca de mirall.

LIP. Crec que està bé que ens anem emmira-llant, però que dins d'aquest emmirallament sempre hi hagi un pensament, que al final, per a mi, un espai d'imaginació social també és això. És un espai on de sobte es crea una xarxa de productores on s'imagin- en espais possibles. Per això dic que per a mi no només és el teatre, sinó també formar part de l'associació d'empreses d'aquí, o que els actors i les actrius esti- guin associats... Això és un espai d'imaginació social, i és el que hem d'entendre que també ha de formar part de la nostra feina, i potser la gent que ens dedi- cam a la producció ho hem de posar als nostres pres- supostos. En els sous: pensaments, tals euros. Això normalment no ho podem aconseguir, però per mi és un poc el camí que hem de fer i aquest espai de debat també és un espai mateix d'imaginació social.

JM. Jo t'agafaria la paraula per parlar de la llen- gua, que no és un tema que volgués passar per alt. A jo em remou profundament l'esperit la situació que vivim a Mallorca, perquè estem en clar retrocés. Sem- pre he escrit en la llengua que parl, que pens i que escric com un acte natural. Però l'espectador és com jo. No incorpor migrants en els meus espectacles. No incorpor peninsulars que viuen a Cala Millor i que em coneixen de petit, en els meus espectacles. No venen,

viuen d'esquena. La meva pregunta és, per què? Per què només ho faig en llengua catalana, la meva llengua? Bàsicament, tinc preguntes, no tinc respostes, però hi ha d'haver un espai de reflexió profunda.

JC. Aquí sí que vull dir una cosa. Jo soc d'Hospitalet, una ciutat que quan jo vaig néixer tenia quaranta mil habitants, i que quan vaig començar a estudiar a l'institut en tenia dos-cents cinquanta mil. Com es pot viure, així? És una bogeria. Al principi dels anys setanta, després de moltes discussions polítiques, vam decidir fer teatre en castellà, perquè vivíem en una ciutat on el 90% de la població era castellanoparlant, i a més era una població desarticulada recentment i que no tenia recursos per aprendre català. I ens dèiem que si mai existien aquests recursos, aleshores potser la nostra actitud canviaria. Però jo des dels anys setanta em vaig decidir de fer teatre en castellà. Ara penso que em vaig equivocar. També és veritat que d'aquell joc de conflictes i de contradiccions en va sortir una voluntat molt fortament sentida per moltes famílies dels que havien arribat en els últims vint anys que els seus fills parlessin català. I això és el que va fer possible la immersió durant els anys que la immersió va tenir sentit i va tenir valor. Perquè ara l'agitem com una bandera, però és una bandera plena de forats i molt malmesa. Ara, entre la meitat dels anys vuitanta i diríem fins a l'any 2000, la immersió va ser un mecanisme d'integració social

formidable. I això va ser possible perquè hi va haver una pila de famílies nouvingudes que no parlaven en català que van voler que els seus fills parlessin el català. Ara el que passa a les escoles de Catalunya és que les famílies catalanoparlants és que es troben que els seus fills s'adrecen a ells en castellà. Una companya meva de Plataforma per la llengua, vull dir que no és només catalanoparlant, sinó activista, té una filla de set anys. L'altre dia vaig trobar el seu pare pel carrer, el vaig saludar efusivament, i quan ja ens n'anàvem la nena va preguntar al seu pare «quienes son esos?». Hi ha alguna cosa que no funciona.

JM. No vull fer d'analista lingüístic en aquest sentit, però crec que hi ha un aspecte que ha entrat en joc darrerament, les xarxes socials. Quan vaig ser professor d'institut, ja començaven a voler ser Youtubers. Hi ha un mercat, per cada clic, els youtubers cobren. El mercat en català és així. El teatre encara hi és perquè el nostre públic és present en sala, no ens adreçam a la globalització. Però s'està escampant a una velocitat brutal. Jo visc a setanta quilòmetres de ciutat, és un altre món, perquè és un món turístic gentrificat des de fa cinquanta anys, és la Mallorca que es va construir en el boom turístic i ha estat construït entre tota la gent que ha vingut perquè era un lloc que no existia, era un poble que no existia. Però el lloc de trobada ha sigut, fins fa molt poc, la nostra llengua, el català. Ara ja no sé quin és, no sé si és l'alemany. No

ho sé, tampoc vull pontificar i dir un disbarat. Però és un tema que, pel que fa al teatre, i crec que amb això creadors estarem d'acord, el nostre públic és catalanoparlant.

JC. De vegades s'han de dir obvietats, però és important perquè el teatre és un espai de trobada presencial, la gent hi som de debò. No només els actors de dalt de l'escenari hi som de debò, sinó que els espectadors també hi són. Aquests espais de trobada reals cada dia faran més falta perquè els espais de trobada virtual són poderosíssims, són virals i són globals.

JM. Abans de plegar volia fer una reflexió. Hi ha dos tipus de teatre, crec que hi ha un teatre feixista sí, i que hi ha creadors feixistes. Hi ha dos espais: els teatres públics, i després hi ha Trui Teatre, que ho té petat i té un públic majoritàriament castellanoparlant, i l'Auditori, que fa mals espectacles i és molt diferent que els teatres de proximitat, que es diuen, de qualque manera. Això ho dic perquè fins fa poc pensava que el teatre era un espai de resistència lingüística i crec que està canviant.

Pregunta 1. Joan Tomàs. La meua petita aportació era que crec que quan vàrem parlar d'organitzar aquest seminari hi havia una idea d'un espai lliure de debat i de reflexió. I això que sembla tan obvi, i sembla tan corrent i tan normal, crec que en els moments que vivim és certament revolucionari. Perquè ens

hem acostumat a relacionar-nos i imaginar col·lectivament coses d'una manera tan superficial, tan epidèrmica, tan poc substantiva, que un espai on hi pugui haver un mínim de genuïtat, que hi pugui haver un mínim de compartir, que hi pugui haver un mínim de confrontar idees i conceptes, crec que és d'agrar. I crec que un espai com aquest d'aquí, que potser se'n poden treure grans conclusions, preguntes mig obertes, debats inconclusos, etc., no és en va. Crec que és necessari i revitalitzador per a totes aquelles persones que creiem que és necessari tornar-nos a trobar, tornar-nos a convocar, i generar espais de comunitat. Aquest és un espai de comunitat, però cada vegada que hi ha una funció de teatre també és un espai de comunitat, i crec que és una idea molt poderosa que té una gran capacitat de resistència i de resiliència.

Públic 2. Em faràs treure un tema que està sobrevolant i que no acaba d'aterrar, però que de vegades em fa por perquè crec que necessitam dos seminaris per abordar-lo. El que li he demanat a na Lluqui abans a la connexió amb ràdio és l'apropiació cultural. Es pot parlar del Cabanyal sense ser víctima d'aquest projecte de Rita Barberà? Es pot parlar de la repressió franquista sense ser fills de represaliats? Es pot parlar dels crims racials sense ser una dona racialitzada? Es pot parlar de les cambreres de pis i de les seves lluites i reivindicacions sense ser cambrera de pis? Fins i tot,

es pot parlar de tot això en català, es pot escriure en català, quan estàs parlant de gent que en la seva punyetera vida parlarà català, perquè parla àrab, o perquè parla castellà?

LP. Ara pensava, davant de les preguntes que llençaves, que moltes vegades la qüestió, jo crec, no és si es pot parlar o no es pot parlar, que jo diria que sí, sinó per què parles d'això? Parles d'això perquè ara toca? Eres home i parles de feminisme? I per què no parles, com a home, de com et sents davant de x tema? Vull dir, no et sumes als carros que toca o quan toca. Crec que quan hi ha una crítica el que passa és això, és que t'estàs sumant al discurs fàcil. Que ja està trillat i tu l'empenys. Com el que parlàvem abans del teatre comunitari i de quan és producte i quan no. Abans també pensava que volia portar aquí el teatre com a espai d'imaginació social en la seua creació. Moltes persones que esteu aquí sou dramaturgues purament, però nosaltres en La Ravalera també intentem tindre una pràctica dramàtica que, tot i que no és res nou, existeix aquesta dicotomia entre que de vegades no és un text que arriba a escena, sinó un text que es genera per un pensament col·lectiu i dialogant. Portar estes dues formes d'entendre el teatre.

LIP. Ara el que deia la Laia, i que fa una estona que pens, és que per mi tot és un espai d'imaginació social, per mi tot pot ser una dramatúrgia. És a dir, és

muntar un festival, és muntar una trobada; al final la dramatúrgia és tota una estructura, una concepció, una idea darrere. Això per un costat. Per un altre, a la pregunta del Rafa, hi estic d'acord. Per mi és un tema de distanciament, segons el distanciament que tu tenguis, tal vegada sí que se'n pot parlar, i depèn de la manera com es faci, i de la investigació que tingui darrere. És molt subtil i molt intuïtiu, crec, el respecte que se li dona a una temàtica o no. Crec que no hi ha una regla concreta, sinó que s'ha d'anar treballant i modificant amb els anys. Perquè, no sé si us passa, però jo tinc peces que vaig fer fa cinc anys que ja no em pareixen lícites i que trob que s'haurien de revisar. I crec que són interessants els espais de trobada, una vegada més, per parlar d'això. I finalment, també fer valdre que hi ha molta gent que està fent una feina ben profunda de com apropar el teatre a diferents públics: aquí, na Marta, que tenen un festival, La Ravalera mateixa... Estic ben segura que si es treballa en petit i en local i es va fent, és un laboratori de com feim que s'apropi el públic a les arts escèniques. I que per mi han d'anar molt més enllà que dos teatres. Jo treball a l'espai públic, per tant, em pareix que s'han d'obrir i que els espais teatrals no són purament les sales, sinó que poden ser el que nosaltres imaginem.

JC. Tu has parlat d'apropar el públic, i aquesta és una formulació que no m'acaba de convèncer. Perquè jo penso que el públic no preexisteix, no hi ha un

públic al qual tu t'acostes. Hi ha gent, però no hi ha un públic. El públic el construïm tots amb les accions que hi posem davant. El públic té un avantatge, a més, sobre les arts escèniques que per la seva pròpia naturalesa són efímeres i que s'acaben en la seva pròpia realitat, que és que té una capacitat de durar. Un públic té una certa capacitat de durar. I a mesura que vas constituint aquesta certa capacitat de durar, pots fer amb ell, no per a ell, sinó amb ell, pots fer diverses coses, pots proposar diversos treballs. Jo vaig viure a la transició en un barri perifèric de Barcelona com és l'Hospitalet. Em fascina una cosa, l'any 77 del segle passat podíem muntar un festival de teatre per les escoles que al cap de l'any hi passaven 8.000 nanos. Venia algun dels grups de Sevilla, per exemple, Esperpento o Mediodía, que en aquell moment eren els grans grups del teatre independent del sud d'Espanya, en barris perifèrics on hi havia molta població andalusa. Si nosaltres portàvem aquells grups a l'Hospitalet, els veien 7.000 persones en unes quantes funcions fetes en patis d'institut en condicions tècniques evidentment millorables, però les que teníem. Quan això de la transició que tanta sang va costar es va acabar, i vam entrar en la normalitat que en diuen democràcia, *permitanme que me ría*, que deia aquell, els supervivents d'Esperpento i de Mediodía de Sevilla van venir un dia al Teatre Joventut de l'Hospitalet, perquè finalment l'Hospitalet tenia un teatre, ja no

calia fer servir els patis d'institut. Bé, la segona sessió la van haver de suspendre per falta de públic. Perquè els públics es construeixen, es mantenen, es cuiden, s'ha de tenir cura de la gent, i la gent ens ha de cuidar també a nosaltres. Si no hi ha aquest treball constant, no fem res. I jo crec que la feina de la gent de teatre és, fonamentalment, construir públics.

LP. Un exemple que s'ha fet ara als pobles d'interior de Castelló és la Plataforma Escènica, que ha fet una programació participada per gent jove, i que ha funcionat molt bé. Han construït la programació d'un festival xicotet que va per diversos pobles del Maestrat, de l'interior de Castelló, on els qui programen són els joves dels mateixos pobles, mediat per tres professionals que els ajuden, veuen les propostes, les dialoguen, etc. I després això assegura la participació dels joves en el festival, els seus amics venen a veure-ho, etc. Està en constant creació i imaginació de propostes per al que tu [Lluki] comentaves abans de com arribem allí. Però crec que una de les claus és quan l'altre és el protagonista i la seua veu és significativa, com en este cas, que és una programació participada, és efectiu.

XF. Moltes gràcies per la vostra atenció.

Quaderns Divulgatius, núm. 80

amb el suport de:



© dels autors

Primera edició: juliol de 2025

Dipòsit Legal: B 13181-2025

ISSN: 1885-2734

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès)

08002 Barcelona

www.escriptors.cat

aclc@escriptors.cat

Disseny: Dídac Ballester

Edició: Insòlit, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.



aquest libre està fet amb material procedent de boscos amb certificació FSC, materials reciclats i fusta controlada.

Canuda, 6, 5è. 08002 Barcelona
933 027 828 · aclc@escriptors.cat · escriptors.cat

