

VII Seminari de Teatre

Utopia i distopia en la dramatúrgia contemporània

dos mil vint-i-sis



Quaderns Divulgatius. Núm. 87

VII Seminari de Teatre

**Utopia i distopia
en la dramatúrgia
contemporània**

Barcelona, 25 de setembre de 2025

Índex

Presentació

Joan Tomàs Martínez Grimalt 5

Espais de contaminació distòpica: arts escèniques, narrativa i cinema

Riocárd Ó hOddail / Richard Huddleson 9

Conversa entre creadors

Joan Fullana i Carlota Subirós. 31

Horitzons d'utopies: Intuïcions per al segle XXII

*Taula rodona amb Clàudia Serra, Vicent Tur
i Joan Yago moderada per Ada Castells* 53

Presentació

Joan Tomàs Martínez Grimalt

El Seminari de Teatre de l'AELC, des dels seus inicis, s'ha focalitzat en diversos eixos prou transversals que ens permetessin radiografiar, des de punts de vista ben diferents, una realitat, la de les arts escèniques, especialment mòbil, lacunar i esmunyedissa. La setena edició l'hem volguda dedicar a una qüestió relativa específicament a la producció dramaturgica sota el títol d'«Utopia i distopia a la dramaturgia contemporània».

No endebades, la distopia ha estat un dels gèneres més recurrents en l'univers de la ficció dels darrers anys, tant en l'àmbit de la narrativa, com en el de l'audiovisual. Però també ha tingut un paper fonamental en el teatre. La projecció d'un futur molt més negre que el present, dominat per distopies climàtiques, tecnològiques i/o politicoeconòmiques, és la constatació que vivim una realitat mancada d'esperança i d'alternatives sòlides a la maquinària del turbocapitalisme. El cinisme i el derrotisme sembla

que acaparen la majoria de discursos. Tanmateix, aquest context és altament perillós per la dinàmica desmobilitzadora que suposa i per la sensació que la història, ara sí definitivament, ha arribat a la fi. Tot i això, tal vegada encara hi pot haver un espai per a unes renovades utopies comunitàries que no caiguin en els apriorismes i errors de les dècades XIX i XX.

Amb aquest plantejament genèric varem convocar especialistes de diferents àmbits, territorials i disciplinaris, per tal d'analitzar les variables que podien condicionar el desenvolupament d'aquests relats, posant especial èmfasi en la contraposició de models teòrics, aproximacions estètiques i polítiques. Podem dir sense complexos que la jornada va ser tot un èxit, tant pel nivell de les aportacions com per l'assistència d'un públic, divers i participatiu, que va fer aportacions més que sòlides que varen obrir i eixamplar el debat, més enllà dels marges imaginats.

Només en resta donar les gràcies a l'equip de coordinació de l'AELC per la feina feta que ha possibilitat que, finalment, després d'uns quants mesos, tingueu entre les mans els continguts d'aquest VII Seminari de Teatre. Confiem que siguin útils i que puguin contribuir, encara que sigui tangencialment, a posar dins del radar de la producció acadèmica i, al mateix temps, del públic general i especialitzat, uns temes i uns enfocaments que no sempre han merescut l'atenció adequada.

Finalment, vull agrair la col·laboració de la Fundació Joan Brossa, per l'acollida i la bona predisposició general, i a CEDRO, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la Institució de les Lletres Catalanes pel suport per tal de tirar endavant aquesta activitat.

Espais de contaminació distòpica: arts escèniques, narrativa i cinema

Riocárd Ó hOddail / Richard Huddleson

Riocárd Ó hOddail / Richard Huddleson (Belfast, 1991) és professor d'Estudis Ibèrics a la Universitat Nacional d'Irlanda, Maynooth. La seva recerca se centra en la traducció del teatre queer català per al context irlandès i en la producció cultural catalana del segle xx. També ha traduït i portat entremesos mallorquins als escenaris londinencs. Junt amb Adriana Nicolau Jiménez, està preparant un número especial sobre gènere i sexualitat en el teatre català contemporani (1996-2024) per a la revista acadèmica britànica *Hispanic Research Journal*.

Primer de tot, vull agrair als organitzadors l'oportunitat d'estar aquí amb tots vosaltres. Sovint em veig com algú als marges, l'acadèmic irlandès situat en una illa ben llunyana, o com una mena de pervertit, divorciat de les vostres realitats, que us guaita a tots per una bola de vidre, llegint els vostres pensaments mitjançant la vostra producció cultural i examinant les reaccions a Twitter, Instagram, els periòdics, etc., però tot sense que no sigui res més que un xiuxiueig al vent. Per això em va sorprendre que em demanes-

sin que donés la meva opinió sobre les distopies, ver-taderes i imaginàries, en la producció cultural dins dels Països Catalans. Continuo sent estranger, però també formo part de la vostra catalanitat gràcies a la llengua catalana. I, per això, us agraeixo que recone-gueu una espurna de familiaritat en la meva condició d'estranger.

Abans de començar, el més probable és que m'hagi perdut moltes obres importants en aquesta intervenció i així, doncs, demano disculpes per en-davant si algú s'ofèn per alguna omissió, però estic obert als vostres suggeriments. Tot i que hi ha alguns exemples molt evidents de literatura distòpica, com *L'illa del Gran Experiment* (1927) d'Onofre Parés, el *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Manuel de Pe-drolo, o *Andrea Víctrix* (1974) de Llorenç Villalonga i Pons, no en parlaré perquè hi ha persones més quali-ficades en aquesta sala que en farien una anàlisi molt millor. I, ahora, vull aprofitar al màxim aquesta opor-tunitat per parlar d'obres que han estat en gran part oblidades o passades per alt i hi ha molts individus no celebrats que vull enlairar i encimbellar.

Sembla que vivim en aquesta deliciosa mentida que les distopies són únicament coses del futur i que, si prenem el curs d'acció correcte, podem prevenir-les, però en realitat no són res de nou. A cada segle de la història de la humanitat, independentment de la cul-tura que posem sota el microscopi, es pot trobar un

punt d'inflexió que és distòpic. Doncs bé, fent balanç de tots els paisatges distòpics pels quals la cultura catalana ha hagut de navegar, la veritat sigui dita, va ser difícil trobar un punt de partida precís per a aquesta intervenció. Si jo fos més intel·ligent, podria començar amb la Pesta Negra de 1348 i els intents de Francesc Eiximenis d'utilitzar textos per disseccionar la calamitat i per frenar tot el que ell considerava la decadència social. La distopia que va donar forma al teatre i la literatura medievals als Països Catalans mereix una nova mirada, sens dubte. De la mateixa manera, els escriptors de la Renaixença no eren aliens a la distopia, com veiem a les obres mallorquines *El cordó de la vila*, de 1865, i la *Pesta groga*, de 1890, de Pere d'Alcàntara Penya i Nicolau —un geni mallorquí que mereix molt més reconeixement dins dels nostres cercles culturals—. Començar amb el 1975 i la mort del dictador espanyol, Francisco Franco, seria escopir sobre aquells que, arreu dels Països Catalans i a l'exili, van fer tot el possible per combatre la boira feixista després del 1939. Començar el 2020, amb l'arribada de la Covid-19 a Europa, ens deixaria amb una visió molt pessimista i divorciada de la narrativa històrica més àmplia.

Si hi ha quelcom que podem celebrar avui és la diversitat dels espais distòpics en el teatre, la literatura i el cinema en llengua catalana. Aquesta diversitat revela riquesa lingüística i creativa, però també posa al descobert històries d'opressió i tensions dins de la

societat. La llengua catalana, com altres llengües minoritzades per arreu del món, no és aliena als espais de contaminació, literals o figurats, perquè la distopia és la nostra realitat quotidiana. Com a parlants de llengües minoritzades, hem sobreviscut a nombrosos horrors. I aquests horrors continuen configurant la nostra producció cultural, la memòria col·lectiva i la manera com veiem el món. Per contradir els comentaris de Carme Riera en la seva entrevista recent a VilaWeb, és aquest llegat compartit de supervivència el que fa que a Irlanda, Escòcia, Gal·les i més enllà, la llengua catalana sigui simpàtica per a mi i per a altres lectors, investigadors i persones de tota mena. Els supervivents reconeixen altres supervivents, i compartint les nostres històries creem el nostre propi espai d'expressió i intercanvi, ben lluny dels ulls depredadors de les cultures i llengües que anhel·len la nostra destrucció. La set de sang de les llengües i cultures que busquen la nostra destrucció ens proporciona una veritat: les distopies sovint són subjectives. La nostra esperança i el desig de viure plenament en català als Països Catalans és una distopia per a alguns. A la ment d'aquesta gent tan ufana i tan superba, la llengua d'aquests territoris no ha de rebre ni el mínim respecte perquè considera la seva pròpia llengua tacada de sang com a quelcom superior. Abraçant un model de colonialisme extractivista, aquestes terres només es valoren pel que produeixen en un sentit

econòmic i així la bonica llengua i les cultures d'aquests països són només una complicació, una barrera per als desitjos econòmics dels poders distants. Deixant de banda les meves pròpies pors, vull començar aquesta intervenció amb una reflexió sobre els espais distòpics que les dones han creat i detallat en les seves obres. Les dones, com les llengües minoritzades, estan encadenades per una política de respectabilitat —és distòpic no poder dir el que realment vols dir o fer el que vols fer, però aquesta és una realitat per a molta gent arreu del món que viu en règims autoritaris, o fins i tot més a prop de casa, si tenim en compte com, per a bé o per a mal, el dret a la llibertat d'expressió està cada cop més vigilat.

Vull fer un salt enrere en el temps a un context en què, mentre la major part d'Europa va caure sota l'encanteri del feixisme, hi va haver dones que van utilitzar els seus nous drets per donar-nos les seves perspectives sobre la vida i l'experiència humana. M'agradaria cridar la vostra atenció sobre l'obra curta *Una venjança com n'hi ha poques*, escrita per Lluïsa Denís i Reverter el 1931, just al naixement de la Segona República Espanyola i després de la mort del seu marit, en Santiago Rusiñol i Prats. El matrimoni —aquella institució que suposadament uneix i enforteix una parella—, sens dubte pot convertir-se en una camisa de força. Què passa quan les institucions, ja siguin creades a través del parentiu o del mateix Estat, ens

fallen? Els llargs sojorns de Rusiñol lluny de la seva dona, requereixen més investigació, però és interessant que la seva mort coincideixi amb el renovat esclat creatiu de la Lluïsa mentre recupera la seva posició en els cercles culturals de l'època. A *Una venjança...*, coneixem la Teresa, una treballadora sexual. Un dels seus clients rics, en Ramon, li proposa que estigui a la seva disposició exclusiva en un petit pis luxós que ha adquirit. Durant una trobada en aquella habitació aïllada, en Ramon es delecta amb el fet que va ser capaç d'arruïnar la relació de la Teresa amb un dels seus amics, acabant amb qualsevol possibilitat de matrimoni i negant a la Teresa l'oportunitat d'ascendir en l'escala social. A través de les seves declaracions, la Teresa deixa clar que tot el que ella volia era ser estimada i admet que la seva vida no és res més que una tragèdia. El que més m'interessa és que, quan fa aquesta declaració, crida:

La meua vida ha estat una tragèdia, I com que avui és el final d'aquesta tragèdia, el públic demana l'autor, que ets tu. L'èxit és de l'autor, aquesta vegada... (*S'aixeca amb la copa a la mà i diu:*) Que surti l'autor! Que surti l'autor!

Estic segur que tots hem tingut aquest mateix pensament quan de sobte tot va malament, i volem saber qui és l'autor de les nostres pròpies desgràcies.

Després de prendre un últim glop de la seva copa de xampany enverinada, la Teresa cau morta en una cadira. Horroritzat, el Ramon corre cap a la porta i descobreix que li falta la clau. Ningú més a l'edifici sentirà els seus crits de socors. Ara està atrapat a la seva fastuosa masmorra sexual amb el cadàver de la dona a qui va arruïnar la vida. Però, com podem entendre el suïcidi de la Teresa? Sens dubte, és una manera d'escapar d'una situació horrible i d'una vida arruïnada, potser fins i tot una fugida del judici de la societat i, per tant, pot haver-hi una victòria feminista en les seves accions mortals. Malgrat la seva pròpia impotència, com que la Teresa no pot escapar de la vida que el Ramon li ha imposat, ella també concedeix aquest destí al Ramon, ja que ara està atrapat a l'habitació amb ella, i probablement morirà lentament. La venjança rep les seves ofrenes de sang, i ningú no pot sortir triomfal del *boudoir*.

El desig de la Teresa de saber qui va guarnir la seva vida amb tantes destrucció i desesperació és una reflexió que marcarà la vida de molts. Tots som i serem víctimes de decisions preses des de lluny, potser a bord d'un vaixell carregat de drogues davant la costa de Galiza o a la sala de juntes d'un banquer poderós a Nova York. Considerem el cas de la crisi financera i la recessió mundial, del 2008 al 2012, en què moltes famílies treballadores, aclaparades amb deutes i hipoteques, ho van perdre tot. La crisi va portar moltes

persones a suïcidar-se, però mai no veurem un director de banc o un polític jutjat pel seu paper de pressionar la gent perquè hagi de prendre aquestes mesures. El seu terrorisme econòmic és legítim, les seves accions estan absoltes, i nosaltres, els desapoderats, en paguem el preu —sovint amb les nostres pròpies vides—. En un món així, la decisió de la Teresa de suïcidar-se esdevé lògica perquè seguir vivint és sacrificar el control i l'autonomia propis.

Tot i que Lluïsa Denís ha estat recuperada pel Teatre Nacional de Catalunya en els últims anys, hi ha una altra dramaturga, del període prefranquista, que crec que pot aportar alguna cosa al tema d'avui. Tot i que és més coneguda pel seu talent musical, el teatre de Maria Carratalà i Van de Wouwer mereix més atenció. La seva obra, *Florentina*, del 1938, ens transporta a un petit poble del camp català devastat per la Guerra Civil. El poble en si és un infern, assaltat contínuament per tropes feixistes i recuperat pels soldats de la República. Les tensions són elevades, mentre la desconfiança s'estén pels carrers. La violència interromp la vida quotidiana i tothom ha de pensar detingudament el que diu i fa, fins i tot quan no comprèn del tot la política del moment. A la primera escena, les dones del poble intenten donar sentit a una incursió feixista, en la qual molts dels homes han estat segrestats. Les dones, confoses per la boira de la guerra, no estan segures de si un noi jove serà

assassinat pels seus captors feixistes. La confusió, aquest ingredient secret que permet la distopia, és un tema constant a l'obra i configura el desenvolupament de Florentina, la jove protagonista de la representació. En part cegada per l'amor, però també abraçant ximplement la creença que la guerra esborrarà el seu estatus de dona camperola, Florentina s'enamora d'un oficial feixista, en Josep Maria, que prové d'una família benestant. Intentant arribar a les seves pròpies conclusions sobre la propaganda bèl·lica, Florentina pregunta a un dels anarquistes del poble:

[...] és veritat que en la vida nova que comença no hi haurà pobres ni rics?

I una dona no serà menyspreada perquè és pobra i abandonada per una de rica?

No oblidem que l'esperança, tot i que no va ser prou ràpida per alçar el vol, formava part de tots els mals del món atrapats dins la capsula de Pandora. És aquesta esperança d'un demà millor la que porta Florentina pel camí de la decepció i la destrucció. Més tard, en Josep Maria deixa clar a Florentina que certes idees, concretament les de l'esquerra política, s'han d'erradicar si es vol restablir l'ordre. Al final de l'obra, Florentina, armada amb un revòlver, mata en Josep Maria en adonar-se que el seu estatus de camperola significa que ell l'abandonarà així que pugui per

casar-se amb una dona més pròxima a la seva condició social. Estirada al costat del seu cadàver, l'obra acaba amb la declaració d'amor de Florentina, que diu: «Ara sí que ets meu per sempre, per sempre!»

Hi ha certes similituds a l'obra amb les accions del filòsof francès Louis Althusser quan el 1980 va matar la seva dona, Hélène Rytman, perquè, segons sembla, no podia viure sense ella. Sabia que Hélène volia obtenir el divorci, i així l'assassinat es va convertir en la solució lògica. Quan Carratalà va escriure l'obra, la Segona República Espanyola ja havia presenciat el seu propi assassinat d'alt perfil arrelat en l'amor (maternal). Hildegart Rodríguez Carballeira, una gallega socialista, atea i feminista, que encarnava molts dels valors de la nova Segona República, va ser assassinada el 1933 per la seva pròpia mare mentre dormia. Mentre Althusser havia intentat evitar que la seva dona visqués una vida nova i lliure sense ell, la mare d'Hildegart, amb la seva ferma creença en l'eugenèsia d'aquella època, sentia que la seva filla revelava certes imperfeccions imperdonables. Tant els assassinats com les accions de Florentina delaten una distopia primordial que tothom porta dins: estem governats per les nostres pròpies emocions. Aquestes emocions, com els virus, no només ens infecten a nosaltres sinó també als que ens envolten.

Baudrillard afirmava que Disneyland, aquell lloc on els somnis es fan realitat si te'n pots permetre

l'entrada, és un paradís per a l'escapisme americà, un vel que emmascara momentàniament els horrors de la societat contemporània americana. És un escenari frontal de proporcions nord-coreanes, completament dedicat a enterbolir els sentits i, alhora, planta, amb una discreció alarmant, falses sensacions a les nostres ments i mentides pintades com a veritats als nostres ulls. Hi ha manipulació emocional, però estem contents d'acceptar-la. Som còmplices d'aquesta forma de distopia perquè la vida és molt exigent i l'oportunitat de deixar de banda el nostre pensament crític per un moment és massa atractiva. Ens quedem lligats a emocions i narratives que no són nostres i que no ens serveixen a la llarga. Què podria ser més distòpic que convertir-se en esclau d'un règim emocional que no és de la nostra pròpia creació? En molts sentits, així és com funcionava el franquisme. Va crear imatges poderoses d'una falsa pau i una estabilitat estructurada sobre ossos trencats, va imposar un silenci sagnant i va escombrar sota la catifa les protestes que van quedar. En molts sentits, el teatre en llengua catalana durant la dictadura franquista va fer el mateix que el Disneyland però no amb finalitats màlèfiques. El teatre estava menys interessat a presentar distopies al públic perquè ja vivia en una: una societat endarrerida marcada per la fam, la pobresa i l'opressió. Dit això, hi ha una excepció notable. De la ploma d'un jove Josep Maria Benet i Jornet vam rebre *Una vella*,

coneguda olor (1964) que presenta una visió de la vida al Raval durant la dictadura franquista. La protagonista, la Maria, com la Teresa i la Florentina, és víctima d'un conjunt cruel de circumstàncies fora del seu control. Amb la promesa de renovació urbana i la creació d'una nova avinguda, la Maria sent la necessitat de sortir de les condicions depriments en què està atrapada i deixar enrere la seva feina com a peixatera. Les xafarderies que salten entre llavis i llavis al barri no ajuden en res, però quan la gent està ocupada criticant-se a tornajournals, pot ignorar les seves cadenes. L'interès amorós de la Maria, en Joan, la deixa per l'econòmicament estable Teresa, la filla del forner. Maria no és l'artífex de la seva pròpia desaparició. Simplement, no pot competir en un món que la vol desfer.

El col·lapse tan esperat del franquisme no va dissipar la distopia ni va marcar l'inici immediat d'una era de llibertats reconstruïdes. Enmig de les ruïnes físiques i intel·lectuals del franquisme, diferents col·lectius van intentar fer sentir les seves veus al buit polític i reclamar un espai expressiu per ells mateixos. L'obra *Rebel Delirium* (1977), de Iago Pericot i Sergi Mateu, va ser un intent de portar una veu homosexual al silenci per tal de trobar acceptació o, com a mínim, un públic comprensiu que sentia la necessitat d'avançar com a societat. Representat al túnel de l'estació de Sant Antoni a Barcelona, el públic va baixar sota els carrers de la capital catalana per pre-

senciar el judici de l'Eli, el protagonista, que es troba davant d'un jutge i ha d'explicar i justificar la seva homosexualitat. El noi està paralitzat per la basarda de perdre-ho tot: les seves esperances i els seus somnis, però també la seva família i els seus éssers estimats. Tot i que l'obra se centra en l'homosexualitat en un moment de vergonya social i discriminació oberta, la lluita central entre fer el que volem versus fer el que la societat vol que fem és quelcom amb què tots ens podem identificar. En circumstàncies tan cruels, la decisió de viure una mentida, encara que només sigui per satisfer la societat embogida, és encara més temptadora:

ELI: Si tu, pres d'amor, dius veritats
 seràs reprès per les gents, ferit
 turmentat i a mort condemnat.

AMIC: Vols dir que si la veritat amagués
 i solament falsedats pronunciés
 seria per les gents estimat
 alabat, servit i honrat
 i desfès dels qui desprecien mon amat?

Malgrat la intensa inquisició que es desenvolupa a l'escenari, a prop del final de l'actuació, nou persones del públic hi entraven per votar sobre la culpabilitat o la innocència d'Eli. Depenent del resultat

de la votació, es van idear dos possibles finals de l'obra, o bé acceptant la distopia establerta pel franquisme i condemnant l'Eli o bé deixant que brotés la nova esperança per a l'Eli i així poder trobar la força per continuar amb la seva vida. L'arxiu històric, en la seva cruel naturalesa, no sembla haver-nos deixat cap informació sobre quin veredicté va guanyar. Independentment de les opinions del públic, aquest va ser un teatre que va perforar el qüestionable vel moral que el franquisme i el nacionalcatolicisme havien fet servir per embolicar la societat. També, aquesta obra va sorgir en una època difícil, en la qual el *Manifest* (1977), publicat pel Front d'Alliberament Gai de Catalunya, criticava la manera com es representaven al teatre els personatges homosexuals, suggerint que no es podia confiar en aquests esforços comercials destinats a captar un públic principalment heterosexual. *Rebel Delirium* i el *Manifest* van ser dos intents diferents —i haig de dir que tots dos són perfectament vàlids— de reclamar espai i sanejar el panorama post-franquista; un cercava establir un diàleg mentre que l'altre preferia un tipus d'autoaïllament i una desconfiança per tal d'assegurar la supervivència.

Mentre *Rebel Delirium* funcionava com a resposta teatral per desfer la distopia establerta pel franquisme, altres reconeixien que la mort d'una distopia en donava pas a una altra. Aquesta trista realitat es va retratar, sense embuts, en l'obra *Mori el Merma*, de

1978, muntada per Puxtinell·lis Claca. L'obra ens presenta un dictador abusiu que governa a través de la violència i la manipulació emocional —*intenteu endevinar en qui es basava aquest personatge*— i el seu següent sense escrúpols. Després de la mort del dictador, en lloc de veure un procés de reconciliació i intents de trobar la pau, veiem néixer una nova lluita a mesura que diferents faccions s'afanyen a prendre el poder. El final d'una distopia posa en marxa l'arribada d'una altra. En aquest sentit, crec que és important reconèixer que la memòria col·lectiva als Països Catalans s'ha convertit en un espai distòpic de contaminació, ja que diverses forces miren dins el mirall del passat i veuen imatges distorsionades que s'adapten a les seves pròpies interpretacions. I de vegades aquestes interpretacions, o difraccions de la veritat, són realment terrorífiques i només serveixen per normalitzar les distopies. La censura deliberada de la sèrie de televisió *Norats*, centrada en un pare i un fill que busquen refugi a la Serra de Tramuntana durant l'esclat del cop d'estat feixista a les Illes Balears, n'és un bon exemple.

I ara, fem un altre salt en el temps a obres més contemporànies. Amb èxit teatral a Catalunya, al punt sud de l'Abya Yala (els continents conquerits i saquejats que anomenem les 'Amèriques') i en una antiga fortalesa omeia, ara una ciutat poc important, anomenada Madrid, en Josep Maria Miró és sens dubte un mestre del teatre català contemporani que impreg-

na les seves obres amb energia distòpica, però sempre aconsegueix trobar una catarsi per al seu públic. Arribant al Teatre Nacional de Catalunya el 2011, quan la crisi financera deixava l'economia de l'estat espanyol feta miques, *Gang Bang: Obert fins a l'hora de l'Àngelus* és una obra que m'encanta i que mereix noves lectures. Ambientada en un club de sexe per a homes, amagat en algun lloc de Barcelona, Miró presenta al públic una sèrie de personatges, cadascun amb els seus propis defectes i aspiracions. Tenint en compte el lloc on es desenvolupa l'acció, molts hi són per satisfer els desitjos de la carn. Altres busquen amor, acceptació i veritats. Si bé satisfer el cos i els seus impulsos pot semblar força fàcil en un entorn així, hi ha qui no pot trobar prou satisfacció, mentre que d'altres es veuen obligats a demanar i robar només per tenir un moment passatger d'excitació corporal. Mentre els homes estan ocupats explorant geografies carnals, les dones de l'obra han de contemplar qüestions més importants: la millor manera de sobreviure l'amor no correspost; si la unitat familiar continua tenint sentit en una societat egoista; on és millor complir una vocació cristiana; i el col·lapse mediambiental provocat per la cobdícia humana. La majoria dels personatges masculins, desitjosos de buscar el seu següent orgasme, són capaços d'ignorar les grans preguntes. Mentre que les dones de l'obra han de participar en una intensa tasca emocional car

els seus desitjos requereixen més que no la fricció i l'alliberament de fluids corporals.

Parlant del tema del cos fet de carn i ossos, què passa amb aquells cossos que són meravelles tecnològiques? Després de la Segona Guerra Mundial i les conseqüències devastadores de la bomba nuclear, així com de la cursa espacial, la tecnologia s'ha convertit en una força dinàmica en l'obra distòpica. En el segle actual, mentre esperem que els robots i els cervells electrònics —aquestes creacions de perfecció tecnològica— executin les nostres ordres, continuen sorgint qüestions ètiques i preocupacions sobre quin pot ser el futur de l'experiència humana. La vanitat que trobem a *Alba (o el jardí de les delícies)* de Marc Artigau i Queralt, de 2017, també és una porta oberta per considerar la distopia que s'amaga en la bellesa i la perfecció. Els espais apocalíptics no estan únicament vinculats a la distopia. Els contextos més perfectes també són esplugues pels elements inquietants de la distopia. En l'obra, l'Alba, una dona ara gran, compra una versió robòtica que imita el seu jo més jove, J-Alba. Aquesta esclava robòtica no és només un monument perfecte a la vanitat i la bellesa perduda, sinó també un perill. L'ús de la màquina per superar els límits humans és una cosa amb la qual ara estem íntimament familiaritzats: estudiants que ja no responen als assajos, sinó que demanen a la intel·ligència artificial que els doni una resposta acceptable

i coherent, perden la capacitat de pensar críticament, una realitat que certes faccions polítiques ja estan utilitzant per abusar-ne. Acceptant les seves pròpies limitacions i que l'experiència humana és únicament humana, l'Alba finalment aconsegueix superar la seva vanitat i destruir J-Alba.

Vull parlar breument de *Casa en flames*, una pel·lícula excel·lent i molt comentada. No tinc res d'original a dir, i probablement hi ha alguns experts en cinema a la sala, però hi ha una qüestió que em persegueix tostemps. Desitjosa d'escapar-se amb la família per passar un cap de setmana divertit a Cadaqués, la Montse, la protagonista principal de la pel·lícula, decideix visitar la seva mare, que ja és gran, abans de marxar de Barcelona. Com a públic, sabem immediatament que alguna cosa no va bé, ja que el pis està dominat pel silenci quan les preguntes de la Montse no reben cap resposta. En descobrir el cadàver de la seva mare, la Montse decideix que és millor no deixar que aquesta mort faci descarrilar els seus feliços plans de vacances. En tornar al cotxe, intenta que el seu fill pugi al pis; potser aquesta és la seva manera d'afrontar la descoberta traumàtica o és una manera de compartir la feina emocional d'afrontar una mort. Ell s'hi nega, probablement més interessat en la seva xicota, i per tant la mort pot ser oblidada breument. Naturalment, més endavant, la revelació que la Montse va amagar la mort de la seva mare

desencadena una acalorada discussió entre la família. Molts m'han explicat la sensació de catarsi que els afecta al final de la pel·lícula quan la casa familiar es consumeix per les flames. Aquest lloc de records familiars íntims s'ha de sacrificar perquè totes les persones afectades puguin continuar amb les seves vides. La destrucció engendra el renaixement. Tanmateix, encara estic pensant en l'àvia morta a Barcelona, descartada, en cert sentit. No arribem a veure cap funeral, i potser nosaltres, com a públic, estem destinats a oblidar-nos d'ella. La pel·lícula deixa clar que som una societat cada cop més desconnectada, però els morts, un sector oblidat de la societat que utilitzem i de la qual abusem quan invoquem el poder de la memòria i la història, ara estan exclosos d'aquesta relació.

Abans d'arribar a una conclusió, vull plantejar una pregunta: Quines són les distopies que hem normalitzat? I no parlo dels cafès de quatre euros ni de l'estat actual de la RENFE. Potser, com a punt de partida per a una conclusió, hauríem de considerar l'informe més recent sobre els drets humans globals publicat per Amnistia Internacional l'abril de 2025. Hi ha una secció interessant, titulada *A Nightmare that began in slow-motion* ('Un malson que va començar a càmera lenta'), que afirma:

For a decade or more, the world has witnessed a steady spread of authoritarian laws, policies and practices,

shrinking civic space and eroding enjoyment of freedom of expression or association. Policy choices have deepened inequality, increased poverty and nourished billionaires. The Covid pandemic laid bare the greed, racism and selfishness of powerful states prepared to let millions die.

Durant una dècada o més, el món ha estat testimoni d'una propagació constant de lleis, polítiques i pràctiques autoritàries, una reducció de l'espai cívic i l'erosió de la llibertat d'expressió o d'associació. Les decisions polítiques han agreujat la desigualtat, augmentat la pobresa, i nodrit els multimilionaris. La pandèmia de la Covid va posar al descobert la cobdícia, el racisme i l'egoisme d'estats poderosos disposats a deixar morir milions de persones [traduït per mi].

La producció cultural en llengua catalana ha revelat —i continuarà il·luminant— aquestes realitats incòmodes. Com he dit al principi d'aquesta intervenció, la distopia no ens és aliena. Les emocions resultants que es desencadenen en nosaltres són, fins a un cert punt, predictibles: por, penediment i impotència. El que sí que canvia, però, és la monstruositat a què ens enfrontem. Bombes nuclears, virus mortals, societats indiferents i dictadors cruels —però potser que aquestes són només pors del passat—. La política recent ens ha ensenyat que, en un món d'amenaques i monstres, la bèstia més horrible no té ullals tacats de

sang ni ulls vermells brillants. La criatura més terrorífica porta un vestit de dissenyador, afirma ser un servidor del poble, però en realitat és un manipulador que ronda pels passadissos del poder. La sangonera que ens mata amb paraules i promeses buides, lleis que protegeixen els poderosos i règims emocionals alimentats per mentides, odi i distorsions del passat. Llavors, quin és el paper del teatre, la literatura i el cinema en aquestes circumstàncies? Malauradament, no tinc cap resposta concreta a aquesta pregunta ara mateix, i crec que la simple resposta d'«ens donen esperança» és poca cosa per les víctimes, vives i mortes. Com a intrús irlandès, acabaré aquí aquesta breu anàlisi, però ara us correspon donar vida a les distopies i les utopies en la vostra obra i, així, espero amb interès més converses sobre aquest tema. Mercès per la vostra atenció.

Conversa entre creadors

Joan Fullana i Carlota Subirós

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

Joan Fullana (Palma, 1984) és director d'escena i dramaturg. Llicenciat en Direcció Escènica i Dramatúrgia per l'Institut del Teatre de Barcelona, ha desenvolupat la seva trajectòria principalment a les Illes Balears i Catalunya. Ha signat més de trenta projectes com a autor i director, entre els quals destaquen *Els dies bons*, *Loopera*, *Cabaret Intimíssim*, *#Comviure* i *Rinoceront*. Ha estat reconegut amb diversos guardons, com el Premi Ciutat de Palma, els Premis ATAPIB i els AAAPIB. També és creador i director de les sèries de televisió *Llim* i *Mai neva a Ciutat*. La seva activitat artística es caracteritza per la polivalència i inclou també tasques d'interpretació, creació musical i disseny d'il·luminació i so.

Carlota Subirós (Barcelona, 1974) és directora d'escena, dramaturga i traductora. Ha dirigit textos teatrals clàssics i contemporanis, així com adaptacions de novel·les i textos propis. Entre els seus darrers espectacles destaquen *Olympia*, a partir de l'impacte del disc *Paco Ibáñez en el Olympia*; *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, i *El quadern daurat*, de Doris Lessing, guardonats amb diversos Premis de la Crítica, Premis Butaca i Premis Teatre Barcelona. Ha signat espectacles de creació a partir de textos d'assaig i polítics com *Esperança dins la foscor*, de Rebecca Solnit, *En veure el dolor dels altres*, de Susan Sontag, *Grrrrls!*, a partir de manifestos feministes dels segles XX i XXI, o *Una lluita constant*, en ocasió del quarantè aniversari del Maig del 68.

Joan Fullana [JF]. Dins d'aquesta noció de recollir idees del present per anar fent circular el pensament, quan en Riocárd [Ó hOddail] xerrava he apuntat una frase que m'ha semblat molt interessant, i és que la distopia ja és la nostra realitat quotidiana. La idea que la violència està normalitzada, que vivim en una distopia absoluta on la catàstrofe i el genocidi són televisats, que els tenim constantment amb nosaltres, que vivim en un espai completament distòpic i que, així i tot, la distopia, entesa com un contrari de la utopia, està de moda. Si la utopia és aquella mena de desig o anhel cap a l'esperança, cap a un bon lloc, un espai que pugui millorar la vida humana, la distopia, per contra, és l'horitzó cap a la catàstrofe. Com a creador, el que trobo interessant és que la utopia és aquest horitzó d'esperança i que, per tant, té una voluntat de proposar un espai millor, és activa, la utopia és acció; en canvi, a la distopia ja li està bé la catàstrofe, aquest espai destruït, no proposa alternativa, la distopia és passiva. També em sembla interessant aquesta idea de la passió, de la passivitat, com a contraposat a l'acció, que és una categoria aristotèlica. Aquesta idea de la utopia lligada a l'impossible, com si fossin una quimera, com si les persones que pensen utopies fossin bojos, alienats, però en realitat tots els avenços humans socials han estat fruit d'una utopia. La jornada de vuit hores, per exemple, era una utopia que, quan algú la va pensar, quan es va començar a promoure,

tothom pensava que era una bogeria, que no tenia sentit. Sent que això entra en una mena de conflicte metafísic amb la noció de realitat o de realisme, i em sembla una cosa especialment teatral. Preguntar-nos quin concepte de realisme tenim és un conflicte actual del teatre. Pensant-hi, sentia una mena d'impuls intern que reconec dins la meua realitat creativa: el de combatre aquesta distopia reaccionària i immobilitzadora i intentar imaginar nous horitzons, nous mons possibles, nous realismes, i lluitar contra el realisme obsolet.

Carlota Subirós [CS]. Per mi, «utopia» i «distòpia» són dues paraules molt urgents, molt quotidianes, molt diàries, molt pertinents. Em permetré enllaçar-ho amb la intervenció d'en Riocárd [Ó hOd-dail] perquè és esperançador pensar que una persona de tanta terra i tant de mar enllà, des d'una altra llengua minoritzada, ens mira amb aquest nivell d'atenció i ens fa descobrir textos. Durant la seva conferència, ha fet un recorregut que s'ha aturat just després de la mort del dictador, als anys setanta, i ha saltat a l'actualitat. D'alguna manera, aquest espai de temps és el de la meua vida i el de la meua carrera a dia d'avui, i amb els anys he pensat moltes vegades com, per a mi —nascuda en plens anys setanta, de pares joves molt mobilitzats en la lluita antifranquista— d'alguna manera la idea de la utopia, de canviar el món, era el llenguatge quotidià i formava part d'una

manera de somni imminent. Un dia vaig preguntar a un dels amics dels meus pares si era veritat que volien canviar el món. Ho vaig preguntar així, amb aquesta càrrega d'ingenuïtat que la mateixa idea utòpica moltes vegades també comporta. Més tard, quan estudiava la cultura d'aleshores, em vaig adonar que, com que havia començat a treballar molt jove, d'alguna manera esperava trobar immediatament en el teatre tota aquella força de les companyies, aquest batec transformador. I, en canvi, la realitat va ser que no ho vaig anar trobant. Les carreres que molta gent vam anar fent a partir dels anys noranta i dos mil van ser molt més individualitzades, i s'estaven construint els grans equipaments culturals que, tot i haver permès al teatre uns espais de professionalització i d'expansió molt potents, també han atomitzat molt la feina de cadascú. Com en totes les esferes de les nostres cultura i societat, s'ha anat imposant un individualisme i un aïllament en el qual cadascú persegueix la seva carrera i el seu desplegament fins a arribar a avui en dia, en què ens trobem amb unes circumstàncies i unes realitats molt acceleradament distòpics a molts nivells. El context del canvi climàtic és d'una escala que en supera qualsevol altre gairebé en tot el planeta. Veiem la vida amenaçada en la seva base. Políticament, tot l'ascens de la nova dreta i dels nous feixismes, el genocidi que té lloc a Gaza i a altres països de la ribera del Mediterrani televisat dia a dia, etc.

Durant molts anys he rebutjat aquest auge del discurs apocalíptic perquè em resultava absolutament paralizador, perquè m'espanta i em descoratja i em fa sentir que no hi ha res a fer. Hi ha una certa recreació en els paisatges de la distopia, de l'horror, del malson, de la catàstrofe i de la destrucció en la qual hem viscut especialment en la narrativa audiovisual. I sempre m'hi he resistit, perquè pensava que era un luxe i un privilegi estèril situar-se en aquest lloc d'«estem en el pitjor dels temps possibles». Hi ha moltes generacions que han viscut aquesta sensació de canvi d'època, que tot va cada vegada pitjor, que l'horitzó s'ha enfosquit, i això s'ha repetit contínuament al llarg de la història. Però és cert que, avui dia, el nivell d'acceleració que vivim fa que aquests escenaris siguin cada vegada més implacables i esfereïdors. Em trobo en un moment que em pregunto molt sovint quin sentit té la nostra feina, què podem fer per combatre aquesta sensació aclaparadora de pèrdua dels valors humanístics, com hem de reaccionar davant del desenvolupament de la intel·ligència artificial, de la terrible sensació d'impotència i esgotament de qualsevol pensament crític... davant d'aquestes preguntes, per mi tenen un valor extraordinari moments com el d'aquest seminari, la presencialitat i la concentració compartida. Avui dia, això de generar espais de conversa present, compromesa, i on l'escolta és la base, és activisme. Vivim en una cultura del soroll i de la

voràgine on ningú s'escolta. Disculpeu aquest petit exemple, però envies notes de veu i et penses que has parlat amb algú. Tu envies una nota de veu, i l'altra persona envia una altra nota de veu, i així és com tenim les converses. Ja no només no hi som presents, veient el llenguatge no verbal i mirant-nos als ulls, sinó que no hi som ni en el mateix moment, ni estem escoltant l'altre. Fins i tot hi ha aquesta broma de quanta gent escolta les seves pròpies notes de veu per veure què han dit. Les xarxes de comunicació evidentment possibiliten espais de debat i de fòrum extraordinaris, però també estan suplint el poder de la comunicació present. I m'adono que això és el que per mi és tan fascinant, tan valuós i tan insubstituïble de l'acte teatral: la presencialitat, el compromís recíproc d'«és ara i aquí i som els que som», i darrere de cadascú batega tota la seva història, totes les seves converses, totes les lectures, tots els seus desitjos i totes les seves projeccions, però el que succeeix en aquest moment, succeeix ara i aquí, i tothom té la possibilitat d'interpel·lar, d'interrompre, d'incidir... I és aquesta presencialitat i aquest lloc d'escolta i de reciprocitat el que fa extraordinàriament valuós el teatre. Des del primer dia que comences a concebre un projecte fins a les reunions, els assajos, les funcions i les converses posteriors que es donen en acabar una funció, o dues setmanes després, o no sé quants anys després que algú hagi llegit aquest text. És un art absoluta-

ment efímer, però, en canvi, genera un fil de compromís experiencial que és un fil de sentit, i un fil que genera un espai on sí que per un moment pots proposar una visió de la realitat. Si «utopia», la paraula inventada per Thomas More, etimològicament era el no-lloc, el teatre, en canvi, cada vegada genera un lloc, un espai. M'entusiasma aquesta expressió de «tenir lloc», que vol dir «succeir» i alhora vol dir tenir un lloc físic, tenir un espai en aquest món, en aquesta cultura en la qual vivim, en què l'espai s'està convertint en un luxe en extinció. Tenir un espai on treballar, on viure, on fer, on respirar i on trobar-se ha deixat de ser un dret ciutadà i cada vegada més és una mercaderia de luxe. Per no parlar del temps. En els últims anys m'he adonat que un dels fets més distòpics és que ens estem desposseint del temps mateix. Per això el teatre és tan poderós, perquè és una trobada voluntària per a la qual ens concedim un espai i un temps en comú en què apaguem el mòbil i ens endinsem en un determinat viatge de la imaginació i la poètica escènica, contemplant el que altres persones fa davant nostre, per nosaltres. Pensant-hi molt aquests últims anys, he arribat a aquestes dues paraules que per mi estan a l'essència de l'acte teatral i d'aquest ofici que és tan difícil, que genera tantes angoixes, que està tan precaritzat en molts sentits, però que ens apassiona i ens vincula tant, justament perquè hi trobem aquestes dues qualitats: presència i encoratjament. El teatre

és un art de la presencialitat i com a tal és un espai d'encoratjament. En els últims anys he pensat molt en l'esperança, hi ha molta gent treballant en la imprescindible reivindicació de l'esperança malgrat el perill de ser titllat d'ingenu que envolta aquesta paraula i aquesta reivindicació. Però, com va dir algú: «és inevitable ser pessimista, però és imprescindible ser optimista». Si no tenim esperança, no podem continuar. Per tant, d'alguna manera, treballar per encoratjar-nos, almenys a mi em dona sentit. I també me'n dona que aquest lloc on compartim l'espai i el temps sigui el teatre, que és un lloc on això passa i passa de manera real i quotidiana, i crec que és el que fa que aquest espai sigui tan addictiu. Enllaçant amb el que deies, Joan, estic molt d'acord que en aquest espai-temps tens aquesta possibilitat increïble de generar una nova realitat. Sovint he dit que el teatre té una doble naturalesa utòpica perquè per una banda l'espectacle és una utopia, i per altra banda, el mateix procés de treball té alguna cosa d'utòpic. Quan comences a somiar en l'espectacle, en realitat estàs imaginant aquesta illa somiada a la qual farem un viatge; qui sap si hi arribarem realment, però en qualsevol cas, el resultat és una utopia que acabes tocant amb les mans, d'una manera o altra. Però, a més a més, la companyia, tot el projecte col·lectiu que és fer un espectacle i acabar-lo compartint amb un grup de gent desconeguda, és un cert espai utòpic.

Aleshores, aquí pots generar una nova realitat, totalment efímera i de resultat incert, però que sí que té aquesta naturalesa de generar noves realitats en les quals tenim —i això ho hem de recordar sempre— un espai extraordinari de llibertat. Cosa que no és fàcil, perquè tenim molta codificació establerta, moltes pors, molts prejudicis, molta pressió per uns resultats. Tanmateix, aquesta possibilitat d'imaginar noves realitats i, per tant, qüestionar absolutament què és real, justament és l'espai que hem d'obrir quan obrim aquests espais de desig, de somni, de transformació des de la presència i des de l'encoratjament, que són l'essència de la nostra feina. No sé si per tu és també així, Joan. Quan ens reunim o fem un projecte teatral, sents que hi ha un destí, un viatge, un afany utòpic que vols oferir?

JF. M'agrada molt aquesta idea del teatre com una triple utopia. La utopia de crear i imaginar conjuntament un horitzó on hem d'arribar: la peça teatral. Després, la utopia que és ajuntar-nos persones humanes sense pressa per crear una cosa a foc lent, perquè jo en els darrers anys he tingut una cama dins de l'audiovisual, i he vist que hi ha una diferència abismal entre l'audiovisual, que no pot deixar de ser una indústria, i el teatre, que no pot arribar mai a ser una indústria, com a mínim a Mallorca. Aquesta diferència abismal està en el fet que en l'audiovisual tot és pressa, immediatesa, urgència, tot s'ha de pressupos-

tar i tot s'ha d'aconseguir com més aviat millor; i en teatre, en el millor dels casos hi ha dos mesos durant els quals us reuniu una sèrie de gent dins d'una sala per imaginar aquesta trobada ritual amb unes altres persones que faran que allò esdevingui un no lloc dins el lloc que és el món globalitzat, immediat i fugaç en el qual vivim, i que és una distopia del nostre passat. Perquè si intentem recordar com érem quan érem petits i com veiem el futur, si ens haguessin explicat que estaríem com estam, i faríem les coses que feim, i que tindríem un aparell a la butxaca amb el qual podríem xerrar amb gent que no és aquí de manera immediata, jo no m'ho hauria imaginat de cap manera. Per no parlar de la urgència climàtica, la retransmissió del genocidi, etc. I l'altra idea del teatre com a utopia és el moment de l'espectacle, perquè crea un espai utòpic, encara que es faci real, perquè forma part d'una mena d'utopia present. Agafant el que ha dit en Riocárd [Ó hOddail], he recordat que Foucault diu que existeix una cosa que es diuen heterotopies, que són com impugnacions mítiques, però reals, de l'espai quotidià, llocs reals que impugnen la realitat en aquell moment efímer en què et pots permetre ser-hi. Dona com a exemples d'heterotopies els cementiris o els teatres (jo crec que Disneyland també ho és). Un altre concepte molt interessant, això de «poder-nos-ho permetre», perquè en el fons també és important pensar que no tothom es pot permetre anar

a Disneyland o al teatre. O que anar-hi no entrarà mai dins les seves prioritats perquè les seves urgències diàries i quotidianes estan molt lluny de permetre's anar a una sala a seure durant una hora i mitja a veure què li expliquen. Això també crec que ens ha de fer agafar una perspectiva de com treballar aquesta utopia, i aquesta idea que el teatre cada vegada sigui més per a tothom és una utopia cap a la qual crec que ens hem d'intentar adreçar. Potser sona com a discurs antiburgès, però en realitat efectivament ho és. És molt fàcil acomodar-se en el teatre burgès, i no només en la idea del teatre burgès sinó també en la narrativa del teatre burgès. Per això parlava de la idea de repensar el realisme. És un esforç que crec que és a la feina d'alguns creadors això de repensar la realitat per pensar com afrontar aquest acte de col·lectivitat. Perquè és ver que és molt guapo dir que el teatre presenta aquest espai de realitat compartida on es genera aquest ritual de comunitat, però tampoc estic del tot segur que sempre sigui estrictament així. És a dir, crec que fa falta un esforç, o a mi em batega una necessitat d'un esforç perquè això sigui efectivament així. Amb això no vull dir que sigui necessari fer espectacles d'interacció en què tota l'estona fas participar el públic, però com ho feim per connectar efectivament amb ell? Com feim que això no sigui un discurs unívoc? Com ho feim per no plantejar només una cosa que es queda aquí dins i no provoca més

enllà o que no transcendeixi aquella hora i mitja i, per tant, faci que aquesta utopia viatgi? No només amb els creadors, que òbviament hi han estat treballant molt de temps i, per tant, d'alguna manera els interessa, sinó que també transcendeixi als espectadors, que se sentin implícits en aquest acte col·lectiu. Això, per mi, probablement és el més difícil de l'acte teatral i el que més m'importa, em preocupa i em sembla més complicat com a creador.

Públic 1 (Joan Tomàs Martínez Grimalt). Perdoneu que interrompi així de cop aquesta conversa, però en aquestes dues darreres intervencions s'ha gestat una pregunta que trobo pertinent. L'espai del teatre és l'espai de la utopia, i és aquest espai de preservació d'un mínim d'humanitat, de presència i de no virtualitat, però és un espai que fins ara necessàriament ha estat dirigit. I quan en Joan ha dit que estaria bé que no fos unívoc, crec que interpel·la la idea que hi intervé el concepte d'autoria, que etimològicament en certa manera contravé o tangencialment pot contraposar-se a aquest espai comunitari, espai col·lectiu, de reflexió col·lectiva. Per tant, la meua pregunta seria: ¿com hem de repensar o reorientar aquest concepte d'autoria envers aquesta mirada molt més transversal d'allò teatral tenint en compte que hem de preservar aquests valors d'excepcionalitat i d'humanitat que entenem que conté *per se*?

CS. Sempre he identificat que la meua pròpia experiència de públic és d'on neix la meua vocació. I he descobert que també és així per a moltes altres companys, artistes i estudiants: si els preguntes «Per què et dediques a això? Com és que dediques tanta energia, tanta ànima, tanta feina, a les arts escèniques?», moltes persones et contesten que la seva vocació neix de l'experiència com a públic, perquè un dia van anar al teatre i els va passar una cosa a la qual volen tornar sempre. I què és això que t'involucra, que t'atrapa, que et commou, que sents que és tan valuós a la teua vida quan has anat al teatre? Moltes vegades per mi les experiències més fortes han estat molt marcades per una sensació d'autoria molt gran. No necessàriament és que hagi sentit que hi participava activament, però sí que m'ha obert un espai i un lloc, m'han convidat a una experiència que profundament he sentit meua, en què m'he reconegut. No sé si volies dir que 'autoria', etimològicament, prové d'«autoritat», o està vinculada amb aquesta idea d'autoritat. Rebutjaria qualsevol idea repressora o conductista, però, en canvi, la idea que algú està fent un acte d'expressió i de comunitat molt compromès, i que això és precisament el que a mi m'ha fet participar perquè m'ha descobert un espai de mi mateixa en el qual vull pertànyer o en el qual em reconec, no necessàriament es contradiu amb la idea d'autoria. Fins i tot al revés, quan hi ha aquest espai d'expressió personal molt

compromesa és també quan jo m'he sentit més atrapada. Aleshores, sí, la pregunta és enorme, és molt gran. De quina manera cada lloc al qual tu accedeixes com a espai escènic, com a espai per compartir l'acte teatral té la seva càrrega, el seu sentit, la seva història, formula els seus pactes, té els seus privilegis, i té els seus mecanismes d'entrada. Crec que la qüestió que en Joan estava fent és absolutament pertinent. Reconèixer cada vegada, en cada espai, quins són els privilegis necessaris per arribar fins aquí, tant com a artistes com si som públic, quin és el cost, quin és el camí, com d'obert o com de tancat, a qui ha donat accés, etc. I per mi aquesta és una altra de les preguntes. Tu parlaves de com podem fer un teatre més obert, més inclusiu (sovint les paraules són fins i tot difícils de trobar i estan carregades de perversió), per mi aquesta pregunta obre un gran entramat de preguntes connectades. Quines realitats representem? Com contribuïm a generar un espai de possibilitat amb les peces que fem? Té a veure també amb l'accessibilitat i amb la representativitat? Quina imatge del món estic oferint i estem construint aquest col·lectiu que fem una peça? Quin públic arriba aquí? Quins pactes s'estableixen? A qui donem visibilitat? En veu de qui parlem? Si tornem a la teva pregunta sobre l'autoria, hi ha una autora que he llegit molt en els últims anys, la Rebecca Solnit. Fins i tot vaig fer una peça basant-me en un dels seus assajos que es

diu *Esperança dins la foscor* i que és molt explícita en aquest sentit, en tot el seu discurs que diu que, malgrat tots els malgrats, hem de treballar per un espai d'esperança, d'encoratjament. La Rebecca Solnit té un altre llibre d'assajos que es diu *De qui és aquesta història?* que parla d'aquesta idea. De qui són les veus? Qui està prenent les veus? No només l'autor/a/ i/o director/a, sinó també ¿quines són les veus que estan representades en aquesta peça, en cada un dels nostres projectes i qui hi està podent arribar? Són preguntes transversals i per mi no necessàriament travessen només aquest concepte d'autoritat, o en tot cas diria que la pregunta és més rica, perquè també té a veure amb de qui és la veu.

Públic 2. Jo soc de Sabadell, i hi tenim moltíssima gent que fa teatre. A Sabadell tothom fa teatre. I és curiós perquè al final sempre som la mateixa gent que va a veure les coses que fa la mateixa gent. M'encantaria que, vosaltres que sou joves, a veure si podeu aconseguir que aquest món no sigui tan tancat.

JF. Té a veure amb la idea d'horitzó i d'esperança. Per mi, clarament és un horitzó i forma part d'aquesta idea d'utopia. Un horitzó que sembla impossible. No m'agradaria posar-me a mi mateix la pressió d'haver-ho d'assolir, però sí la passió de poder anar cap allà. Com a mínim aquesta és la intenció.

Públic 3 (Ada Castells Ferrer). És difícil això de fer la utopia. La situació de treball, de partida, és molt complicada per moure's cap a la utopia i no anar cap a la distopia perquè tots, quan creem, partim del nostre endins, i en el nostre endins hi ha tristesa, hi ha dolor, perquè observem i, per tant, tot el que rebem són aquests *inputs* tan negatius, neofeixisme, canvi climàtic, etc. Jo recurrentment caic en l'ecoansietat, en la solastàlgia, de fet vaig dedicar una novel·la a això. Aleshores, vaig al psicòleg. Em sento molt idiota perquè hi vaig, pago cent euros, i em diu obvietats. Però us vull regalar l'obvietat que em va dir l'última sessió i us l'ofereixo de franc. Em va dir: «tu, avui, com has arribat fins aquí? Has agafat l'autobús, potser t'han deixat passar, has pagat, t'has assegut, hi havia una nena, has somrigut a la mare, heu sortit tots de l'autobús sense clavar-vos empentes, has baixat, has caminat pel carrer, els cotxes circulaven, es paraven al semàfor, et deixaven passar, etc. En el fons, la ciutat funciona. I funciona perquè el 99% de les persones fem que funcioni, perquè no anem en contra dels altres, sinó que som capaços de conviure.» Bé, això em va costar cent euros. Podeu dir-me exagerada, però sí, si t'ho mires bé, si no t'ho mires amb la lent que solem mirar els creadors, que és la lent de la negativitat (si més no, del nostre temps), doncs sí que és una evidència, en el fons, que és possible conviure. Hem de fer aquest esforç. Aquesta pregunta tan

bonica de la teva infantesa, Carlota, de canviar el món, realment ho esteu fent? Per què hem abandonat aquesta pregunta? Per què ja no som capaços de fer-nos-la? Jo punyeterament cada nova novel·la em proposo fer-ho, i cada novel·la acabo fatal. Doncs, no. Intentem-ho entre tots.

JF. Enllaçant amb això que deies de les ciutats, la meva realitat, la meva mirada com a creador em diu que la ciutat no funciona tan bé, que jo no puc agafar l'autobús, que l'altre dia per venir a Barcelona vaig perdre l'autobús de l'aeroport perquè anava ple, no m'hi van deixar pujar, vaig haver d'agafar un taxi. També em diu que la ciutat cada dia és més violenta, això que deia en Riocárd [Ó hOddail] dels bancs destruïts perquè la gent no hi pugui jeure, no hi pugui dormir. La meva mirada és aquesta, ara mateix. La meva mirada és la d'una ciutat incòmoda, violenta cap als seus habitants, una ciutat on un cafè val quatre euros. Això també és una distopia acceptada, una ciutat que t'expulsa, i els de Barcelona ho sabeu tan bé com els que som de Palma. Que per llogar un pis de dues habitacions et demanen 1.500 euros perquè hi ha algun expat que està disposat a pagar-los. Això no convida especialment a pensar narratives utòpiques, és evident, i per tant sent aquesta pressió, o aquesta contradicció com a creador. Com lluitar contra la meva tendència a la negativitat. Aquests dies pensava justament que si em preguntessin quins són

els meus autors preferits i hagués de donar una resposta sense pensar gaire, me'n sortien tres: Ionesco, Beckett i Camus; i vaig pensar que estic fatal, estic realment destruït, perquè són extremament distòpics, són absolutament pessimistes. Però hi ha alguna cosa que m'hi connecta. En el cas de Ionesco i Beckett, segurament hi té a veure que escriuen després de la Segona Guerra Mundial i no veuen cap tipus d'horitzó de possibilitat, no veuen que allò pugui millorar de cap manera. Nosaltres, d'alguna manera, som fills de la caiguda del mur de Berlín, que venia a dir: «no hi ha horitzó possible, no hi ha alternativa política possible, s'ha acabat, és el capitalisme a fons i d'aquí no en sortirem», i crec que hi ha alguna cosa lligada a això. La falta d'imaginació política, no poder imaginar un sistema millor, alternatiu, un sistema més bo per a la comunitat, va directament lligat a la falta d'imaginació creativa, a la incapacitat d'imaginar futurs que no siguin catastròfics, distòpics. Crec que és una mena de deure que tenim, però no puc assegurar que jo pugui assolir-lo. El que sí que puc dir és que, com a professor (perquè, a part de creador, no em queda més remei que ser també professor perquè, si no, no podria viure) sí que intent transmetre aquest ideal. Perquè, ja que segurament no podré ser jo qui aportí aquesta mirada optimista, com a mínim intentaré crear aquests espais, a veure si entre tots ens podem ficar aquest cuquet. Bé, més que mirada optimista, potser

diria esperançadora o encoratjadora, perquè crec que no és exactament el mateix, crec que l'optimisme peca de naïf, mentre que l'esperança dona la possibilitat que hi hagi un futur millor, però no l'assegura.

Públic 4 (Riocárd Ó hOddail). M'interessa molt perquè veig que hem tornat a aquest conflicte entre la Renaixença catalana i el Noucentisme, el conflicte entre el camp i la ciutat. Sempre tinc aquest debat amb la meva parella perquè una cosa que per vosaltres és completament normal, però que per a mi és feixisme i distopia, és sempre portar un DNI, sempre has de poder identificar-te. Per a mi és superfeixista, i a Irlanda seria anticonstitucional, perquè creiem en les persones. És una mica com quan vas a un aeroport a Amèrica Llatina, que no pots agafar la teva maleta i has d'anar amb el tiquet perquè no hi ha confiança. Em pregunto si també això és el que tu dius, que estem vivint en societats cada vegada més desconfiades i, per tant, desconfiem dels espais del teatre. Com que vosaltres sou una cultura romànica i teniu els vostres lligams amb Roma i l'antiga Grècia, també em demano si la solució no és tornar a un teatre al carrer, estil la Patum de Berga. Perquè jo no soc català, però vaig a la Patum, també hi contribueixo, hi participo i, per tant, hi soc. No soc català, però m'estic fent part de la catalanitat. Em pregunto si això és el que hem de fer dins del món teatral,

sortir del teatre i anar als parcs, als carrers, una mica *commedia dell'arte* i fer un altre tipus de teatre que sigui assequible i per a tothom, una cosa diferent. Segurament ens denunciaran i acabarem a Sant Boi, però serà una aventura.

Públic 5. Això que acabes de dir, que és meravellósament intel·ligent, ho trobes a l'Argentina. A Buenos Aires, a cada cantonada hi ha gent fent teatre, i et quedes allà. L'altre dia era festa major a Sabadell, hi havia un actor de carrer i la meva neta estava entusiasmada. Vull dir que penso que és un bon punt de referència.

Públic 6 (Joan Tomàs Martínez Grimalt). No voldria estendre el debat de manera estèril, però en Joan Fullana ha dit una cosa que ha remogut la meva consciència d'historiador frustrat, i no puc evitar fer-hi una petita esmena. Ha parlat de les condicions materials objectives de la contemporaneïtat, i aquesta violència institucionalitzada pel tema de l'habitatge i tantes altres violències que ens travessen, i no hem d'obviar que al segle XIX les condicions materials objectives eren molt més fotudes que ara. És a dir, parlem de quan l'esclavisme era vigent a molts llocs, quan el treball infantil estava normalitzat, quan les jornades de catorze hores eren el pa de cada dia, quan les condicions de la classe treballadora eren d'explo-tació pura i dura, quan no hi havia cap dret col·lectiu

reconegut, i individual encara menys, i quan els primers estats burgesos que havien sorgit a Europa començaven a apuntalar les quatre idees bàsiques que són el nostre present. Ara bé, hi ha una diferència bàsica entre el segle XIX i el XXI. El segle XIX és el segle de l'esperança en el sentit que no hi ha res que hagi desmentit que allò que els està passant es pugui revertir. I, per tant, tot està per fer, tot està per construir, la utopia encara té tot el camí del món per córrer, no té aquest descrèdit acumulat, aquesta desesperança acumulada que sí que ara sentim. No només pel tema del mur de Berlín, que és l'estocada final, sinó per tota la narrativa que s'ha imposat des del poder respecte a qualsevol altre món possible. És a dir, que hi ha un desacreditament sistemàtic des de tots els fronts de dir «no, no, si tot això ja s'ha provat, però no ha anat bé». Bé, s'han provat unes coses, i unes altres ni les hem imaginat. Només volia fer aquest apunt històric per posar una mica de context.

Públic 7 (Sebastià Portell). M'agradaria dir-vos que escoltant-vos tenia la sensació que allò que dèieu, ho fèieu. Que invocàveu aquests espais col·lectius, aquesta conversa necessària, i crec que entre tots l'hem feta, i això és una notícia fantàstica. Entorn d'aquesta pregunta que hem plantejat col·lectivament sobre què podem fer voldria recomanar-vos la conferència que va fer l'Adriana Nicolau en què justa-

ment recull projectes de dramatúrgies col·lectives, de qui dona veu a qui, qui puja dalt de l'escenari, qui s'explica i què s'explica, i cap a on. I record que la seva intervenció va ser molt rica en aquest sentit, molt positiva perquè donaves exemples de projectes, que no és que puguem anar cap allà, sinó que ja s'han fet i, per tant, poden ser fites per continuar construint camí.

Horitzons d'utopies: Intuïcions per al segle xxii

*Taula rodona amb Clàudia Serra, Vicent Tur
i Joan Yago moderada per Ada Castells*

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

Ada Castells Ferrer (Barcelona, 1968) és escriptora i periodista. El 1998 va publicar la seva primera novel·la, *El dit de l'àngel*, que va basar en els seus avantpassats protestants. Des d'aleshores, ha continuat publicant diverses novel·les i alguns relats curts. El seu últim llibre és *Solastàlgia* (2022), una aventura familiar que parla de la tristesa causada pel canvi climàtic. L'any següent el va transformar en una conferència teatralitzada, estrenada al Teatre Romea. És professora d'escriptura i actualment publica, a *Catorze.cat*, històries basades en peces teatrals.

Clàudia Serra (Sueca, 1996) és autora teatral. Ha estrenat i publicat diverses obres, entre les quals cal destacar *Una carretera sense arbres*, *Llibre de meravelles* i *Un estiu* (Premi Ciutat de Castelló i Premi de la Crítica Literària Valenciana), entre altres. Ha realitzat algunes residències de creació a La Chartreuse d'Avinyó, l'ALEPH de París o la Faberllull d'Olot. Entre les seves publicacions, també cal destacar la traducció de *Porquera*, de Pier Paolo Pasolini, i l'adaptació de *L'Heroi*, de Santiago Rusiñol.

Vicent Tur (Eivissa, 1969) és dramaturg i periodista. Dirigeix el Grup de Teatre de l'Institut d'Estudis Eivissencs. Com a dramaturg és autor de *Tagomago* (2016), *Vampirs* (2013), *Veritat o Mentida* (2006), *Alicia* (Premi Joaquim Bartrina 2003), *La successió* (2003), *George* (2001), *La llum* (Premi per a Joves escriptors de la UIB 1999), *Sol* (Premi Eduard Rifà de Teatre Radiofònic 1995) i *L'inquí* (Premi Pare Colom 2017).

Joan Yago (Barcelona, 1987) és dramaturg i guionista, titulat en Direcció i Dramatúrgia per l'Institut del Teatre de Barcelona. Ha escrit textos com *La brama del cérvol*, *Le congrès ne marche pas*, *Tot el que passarà a partir d'ara*, *Breve historia del ferrocarril español*, *De què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*, *Els ocells* o *Fairfly*, entre d'altres. També és creador i guionista de sèries com *Sala polivalent* (3cat) o *Mai neva a ciutat* (IB3 televisió).

Ada Castells [AC]. *A No és que passi res, però, Vicent Tur es pregunta sobre els perills que rebroten en la nostra societat; a Un estiu, la Clàudia Serra ens porta el drama dels Alfacs, aquell accident desastrós que hi va haver en un càmping, i per tant ens pot parlar de la fragilitat que tot d'una ens pot sorprendre; i a la darrera obra de La Calòrica, La brama del cérvol, en Joan Yago ens parla de la convivència en llocs impossibles. Són només tres exemples perquè tots tres han fet moltíssimes coses. Abans de parlar de cap altra cosa, volia preguntar-vos per la vostra obra. El teatre com a eina de transformació política, és possible? Quan vosaltres ho heu fet, com ho heu fet?*

Clàudia Serra [CS]. Quan vas enviar la pregunta i vaig llegir la paraula 'transformadora', em vaig sorprendre una mica, però després vaig pensar que és veritat, que la cultura i tot el que proporciona eines per a reflexionar, per a reflectir la vida o una història, o un tema concret des de diferents dimensions i perspectives pot ser transformador. Crec que sí que pot arribar a transformar en el sentit que ens proporciona eines per reflexionar i anar canviant d'opinió, o per

aferrar-nos a una idea que ja estava més o menys darrerere nostre. És veritat que no és màgia, tant de bo el teatre fora màgia, però pensant una miqueta en tot el que he anat fent, em venia al cap un exemple, un seguit de discussions que havia tingut amb un familiar prèviament a fer una obra que parlava de l'abús de poder. No entrarem a parlar de què deia ni com parlava de certs casos com les violacions o la *manada*, però evidentment no era una persona gens feminista, i he vist la transformació d'aquesta persona a partir de veure una sèrie d'obres de teatre. I pensava que, ostres, potser sí que era possible. Ara no és la persona més feminista del món, però ja no diu les animalades que deia. Aleshores pense que sí que pot arribar a transformar en el sentit que pot arribar a fer-nos canviar d'opinió.

Vicent Tur [VT]. Crec que la pregunta era si el teatre pot ser una eina de transformació política. El teatre és un art que inevitablement és polític. L'art en general inevitablement és polític, però el teatre és molt difícil que se n'escapi. El teatre pot ser una eina de transformació política i pot ser una eina del contrari, pot ser perfectament una eina conservadora. No és un art beneït pels déus que immediatament produeix un benestar social de manera màgica. Pot ser una cosa i la contrària. Crec que el teatre no es pot escapar de la cosa política. La peça breu que tu mencionaves es diu *No és que passi res, però*, i l'obra és una

funcionària que va cridant els actors que estan entre el públic per reforçar la idea que les víctimes d'aquella funcionària podien ser els mateixos espectadors. Els anava traient, i els anava explicant les seves circumstàncies i els deia «no és que passi res, però...», i anaven passant coses. És una obra escrita quan Vox tenia el 6-7% de vots a Espanya. Ho comento pel tema de la distopia i de la funció que pot complir la distopia. És una peça breu, escrita en un taller, amb la urgència d'un taller, sabent que al cap de tres mesos es representaria, etc. Aquestes circumstàncies fan que les ambicions d'escriure coses universals se't perdin i et tornes molt pràctic. M'agrada que el teatre sigui molt pràctic, i la funció principal de la distopia és que funciona com una emergència. Aquella advertència meva no va funcionar. Per tant, si fos ara, aquella peça no l'escriuria perquè no té cap funció. Respecte si és una eina de transformació política, el teatre ho ha de ser, si no, no té sentit. Per què fem aquest bellíssim esforç col·lectiu que és construir una obra de teatre, si no és amb un objectiu de transformació? Ajuntar els actors i el públic, és a dir, una representació de la mateixa societat, no es pot escapar del fet polític de cap de les maneres. De manera que els autors tenim l'obligació de triar què volem dir amb molta cura i fins a quin punt volem ser valents, volem dir el que volem dir i, a més a més, intentar que se'ns entengui.

Joan Yago [JY]. És una pregunta molt àmplia que dona per molts enfocaments. Crec que ens referim tota l'estona a la capacitat i la potencialitat transformadora o confirmadora del teatre parlant de l'experiència de la recepció, que és el motiu pel qual fem teatre, pel públic. És a dir, estem parlant tota l'estona d'anar a veure teatre, de per què serveix anar a veure teatre i què provoca que la gent vagi a veure teatre. Però encara que sigui molt breu, crec que també és interessant que parlem de la potencialitat transformadora de la pràctica de fer teatre: els enfocaments comunitaris, els enfocaments en l'educació, etc. De totes les coses que crec que són interessants dir, invertiré la meua intervenció inicial a explicar una anècdota molt antipàtica. L'experiència més clara de l'efecte transformador que té el teatre sobre la gent i sobre la seva construcció com a subjectes polítics, la vaig tenir fent classes de teatre a *pijos*, nois i noies d'entre divuit i vint anys, rics, de classe alta, que s'havien apuntat a un taller de teatre. És una història antipàtica perquè els protagonistes són uns privilegiats, però vaig veure com una gent que no s'hi havia relacionat mai, s'enfrontaven a uns valors que per nosaltres, que hem fet teatre *amateur* o venim del teatre comunitari, poden ser terriblement bàsics i simples. Vaig veure què passava quan una gent que mai no s'havia relacionat amb aquestes coses de cop entenia que perquè jo pugui fer la meua obra de teatre hi ha

d'haver algú que construeixi l'escenografia, cusi el vestuari, prepari la il·luminació, etc. Que són feines invisibles, pesades i incòmodes, però que algú les havia de fer, i com que estaven fent teatre en l'àmbit universitari i *amateur*, les havien de fer ells. Els resultava estranya la idea que perquè la funció de demà surti bé, el material de la funció d'avui l'he de cuidar, l'he de tractar bé, col·locar en un lloc que no molesti el company que ha de canviar-se de vestuari o ha de sortir d'escena immediatament després, o perquè tu després puguis sortir amb la carta del rei, jo l'he d'haver deixat col·locada en algun lloc, etc. La idea que quan un company es queda en blanc a escena se l'ha d'anar a salvar i és la responsabilitat de tots els que estem en escena ajudar el company. O la idea encara més bàsica i simple que per poder interpretar un personatge necessito entendre'l, i que per poder-lo entendre, necessito empatitzar amb ell, necessito reflexionar sobre les circumstàncies de la vida del personatge que interpreto i pensar en què la meua vida és diferent i en què és semblant. Aquest exercici, que per a qualsevol persona que hagi actuat a qualsevol nivell és senzillament inevitable i natural, de vegades tenia la sensació que hi ha gent que no s'ha parat mai a fer-lo, a fer l'esforç d'entendre la gent. Per això sempre m'agrada dir que els teatres són gimnasos de l'empatia. El lloc on vas a exercitar la teua capacitat d'entendre els altres. Eren xavals de divuit i

vint anys que més tard no he tornat a veure, potser ara són tots directius de grans corporacions, no ho sé, però la sensació que vaig tenir va ser que estava afectant aquella gent i crec que molt més del que pot afectar una classe d'ètica o d'història de la filosofia a l'institut. Vaig tenir la sensació que a aquella gent la penetraven uns valors que penso que s'aconsegueixen fent teatre, o moltes altres pràctiques culturals comunitàries. I sé que això es podria rebatre plantejant-nos com és que, si tants gimnasos de l'empatia hi ha, el 90% dels que ens dediquem a les arts escèniques som uns narcisistes, autocomplaents i mig tarats. Jo tinc teories sobre el tema, però ho deixem pel torn de preguntes de després.

AC. El nostre propòsit amb aquesta taula és agafar el relleu de Joan Fullana i Carlota Subirós, que han plantejat la impossibilitat de ser utòpics i transformadors perquè sempre caiem en el desànim que la realitat se'ns imposa i ens costa molt. Però de moment anem fent: hem vist que la Clàudia va aconseguir convertir un masclista en una esputna de feminista; el Víctor va fracassar amb el seu intent que Vox no prosperés, però continua pensant que tot plegat té una funció, i el Joan Yago va aconseguir que uns nois pijos consideressin que treballar en comunitat tenia un sentit. Per reprendre una idea que també ha sortit a la taula anterior, quan vosaltres us poseu a fer la

feina de creació més personal, la vostra veueta us diu que teniu una responsabilitat transformadora, o no us atreviu a dir-vos-ho perquè penseu que és naïf? Estem tan acostumats a castrar-nos el discurs transformador perquè el trobem ingenu, que ja ni ens hi posem, moltes vegades. Diem que s'ha d'inventar un nou sistema polític, però no cal inventar res. L'estat del benestar ben fet ja seria el sistema polític just. El que passa és que no està ben fet. Però tornant a la veueta personal, com ho porteu, això?

JY. Crec que la veueta personal són moltes veuetes, i això porta a una certa esquizofrènia de veus que et diuen una cosa i la contrària constantment. Però al final la feina l'has de fer. Bé, hi ha l'opció legítima d'abandonar la pràctica dramàtica per absurda. Jo no ho faig, entre altres coses perquè si deixo d'escriure, què faig? Per poder seguir escrivint necessito pensar que el que estic fent té algun valor. Ara bé, m'agrada dir-me i m'agrada recordar-me que escriure teatre no és la manera més efectiva i ràpida de generar cap mena de canvi social, i no és per això que ho fem. Seria profundament frustrant pretendre que el fet que jo faci una obra condemnant una determinada actitud farà que aquesta actitud deixi d'existir en el món. No funciona així. Igual que és absolutament estúpid pensar que l'espectador, pel fet d'anar a veure una obra antifeixista, està combatent el feixisme. No és veritat, estan veient una obra de teatre.

El teatre en si no canvia res, però recorda la possibilitat i la necessitat del canvi, fa que ens diguem a nosaltres mateixos que tenim la capacitat d'afectar sobre la realitat en la qual vivim. Aleshores, per una qüestió purament pràctica i per no caure en el desfici pur i dur, jo sí que segueixo pensant de quines maneres podem fer alguna cosa, quines estratègies no he provat encara, quines estratègies es van provar en el passat i van tenir una utilitat, etc. I d'alguna manera intento que el que escric provoqui, recuperi, o alimenti una conversa. Sempre dic que vull que les coses que fem provoquin una conversa, recuperin una conversa que ha quedat enterrada, donin arguments a una conversa que ja està al carrer, etc. i de vegades em dic que amb això n'hi ha prou. Penso, i d'alguna manera d'això va *La brama del cérvol*, que de vegades la pilota entra al cistell i no hem de ser derrotistes. Sempre poso l'exemple d'*Una gossa en un descampat*, de la Clàudia Cedó. Segurament la intenció de l'autora no era aquesta quan l'escrivia perquè la seva intenció era molt concreta, però va aconseguir que es canviessin els protocols de dol perinatal de l'Hospital Doctor Trueta de Girona. El fet que la Clàudia escrivís aquesta obra va provocar un efecte polític clar. Era el seu objectiu? Li podem preguntar, però estic pràcticament convençut que no era el que ella volia fer quan escribia l'obra. Tanmateix, aquesta obra va aconseguir això. I qui saps si la pròxima obra que escriurem acon-

seguirà que es canviï una llei, o que una persona determinada agafi una determinada consciència sobre una determinada qüestió. Crec que pretendre que passi això amb cada obra que fem és frustrant, però també ens hem de dir que de vegades passa.

VT. La meua obra no pretenia aturar Vox, evidentment. Però crec que és un pèl presumptuós pensar que el que escrivim i representem no afecta la gent, perquè en realitat no sabem com els afecta. No entrem en el seu pensament, de manera que esperar que per una obra de teatre o un quadre es produirà un canvi sobtat a l'ànima d'una persona és esperar moltíssim. Crec que no hem d'esperar això. Hi ha una certa dicotomia amb el que heu comentat de l'optimisme-pessimisme. Crec que el pessimisme és un luxe. Proveu d'escriure teatre en català a Eivissa i us passarà el pessimisme en tres segons. O ets optimista, o et tires a la mar. Podeu ser pessimistes els que viviu a Barcelona i conviuu amb uns determinats recursos. A Formentera, entre en Morna [Vicent Ferrer] i en Miquel Costa, han arribat a fer experiències teatrals que no han anat gaire lluny, però que eren interessantíssimes. I les fan a base de fe i optimisme. Si no es té fe i optimisme, no es pot fer teatre de cap manera, no es pot practicar cap art. Fer teatre, pintar quadres, escriure poemes, escriure novel·les... és un acte de generositat, és un acte de fe, i res més. Ja sé que hi ha gent que en viu o aspira a viure'n, però pens

que no hi ha cap diferència entre el qui en viu, com l'Stephen King, i les meves obres de teatre, que n'hi ha de publicades, però realment són tirades molt petites. Algú que publica teatre no pot aspirar de cap manera a viure de publicar teatre, és absolutament impossible. Vull pensar que en el fons, com a escriptors, tampoc hi ha tanta diferència. Vull dir que al final es tracta de fer un acte de fe i en el cas dels dramaturgs, o dels pocs dramaturgs que potser no estan lligats a una companyia, és un acte de tancar-se en la solitud darrere d'una porta i escriure, i això sempre és un acte de generositat. El teatre és una mica diferent de la literatura, això que dic val més per als poetes i per als narradors. Però aquesta dicotomia d'optimisme-pessimisme crec que és falsa, no pot haver-hi una actitud pessimista. Cap de vosaltres fa art amb una actitud pessimista perquè, si no, no en faríeu. Seríeu executius d'una gran empresa o us dedicariu a una altra cosa més pràctica, més útil, que us donàs més rendes, aniríeu amb un Porsche davant del Pacha Ibiza, tindríeu un altre tipus de vida... Per tant, jo don per fet que aquí, ara mateix, tots som optimistes. Fins i tot els que creuen que no ho són.

CS. Agafant-me una mica a la idea de l'optimisme i del que hem anat parlant, trobe que també hi ha resiliència i militància. Com deia en Joan, al final la realitat és molt més complexa i això fa que tinguem moltes veus i que siguem una miqueta esquizofrèncics.

Aquesta generositat, aquesta transformació, s'aconsegueix quan com a autora expose una sèrie de dubtes que tinc, i acabo compartint una cosa que em remou emocionalment a partir de l'obra que escric. En aquest moment és on hi ha la generositat, però també hi ha la militància en el sentit de saber que les coses no són fàcils, que realment no fem màgia, que potser la pilota entra una vegada en el cistell, però no gaires. Això és el que al mateix temps és un motor de creació, és un motor que t'esperona a seguir-ho fent. Si tot fora fàcil, perfecte, potser no tindríem aquesta necessitat de posar el conflicte sobre la taula, i per això del conflicte és quan tirem més cap a la distopia que cap a la utopia. La utopia se suposa que és una cosa perfecta, i des del punt de vista dels creadors, és molt difícil escriure una utopia perquè no hi ha conflicte, i com que no hi ha conflicte, no hi ha motor. La distopia pot ser molt més fàcil en el sentit que el conflicte ja et ve donat. Vivint la realitat o agafant-nos al pessimisme de fora (no a l'optimisme interior que com a creadors ens fa continuar), hi ha molts conflictes que podem agafar per generar altres discursos, o a partir de la realitat o a partir de la distopia. Quan llegia el nom del seminari, el primer que em va passar pel cap va ser preguntar-me si realment hi havia utopies en teatre, utopia com a tal, felicitat com a tal. Vaig fer una recerca ràpida i vaig trobar una cosa que es deia «utopia infeliç», que és el que realment fa que

puguem escriure sobre utopies perquè, si no, el gènere de la utopia no existiria perquè per escriure necessitem el conflicte. I és aquest conflicte on ens agafem des de l'optimisme pensant que podem arribar a fer un canvi en nosaltres mateixos. I potser aquest canvi o reflexió provoca un diàleg que queda en la memòria, no només de l'espectador, sinó del mateix equip artístic, quan estàs engegant un projecte o creant una obra conjuntament on hi ha una cohesió social que normalment no es dona en altres espais i que sí que es dona en teatre. Aquesta cohesió sí que es pot donar d'altres maneres en altres espais, però concretament així, no. Això sí que provoca un canvi en diferents persones, almenys en l'equip artístic. Després aquest canvi pot ser compartit amb l'espectador, o no. Però tot això ve d'aquesta dicotomia de distopia-utopia, i normalment ens aferrem a la distopia per poder anar a una utopia que sabem que no existix, perquè és molt difícil generar un discurs des de la utopia directament.

AC. A la taula anterior ha sortit la paraula 'esperança', a la nostra ha sortit la paraula 'fe', ara només ens falta 'caritat'. Ara vull que us transformeu en espectadors i em digueu en quin moment es va produir el miracle de transformació per part vostra. Em sembla que això encara ens ofereix més esperança i més fe en el teatre perquè si vosaltres sou en aquest 'negoci' o,

més aviat, en aquest 'no negoci', és perquè en algun moment tot plegat us ha transformat.

VT. No ho record. Crec que des de molt petit veient teatre. En quin moment com a espectador vaig voler fer teatre? No en tenc un record.

AC. No parlo de moment infantil epifànic, sinó obres que diguis: «ostres, han aconseguit fer aquesta idea de transformació que sempre em plantejo». Tu, com a crític, en deus tenir un bon ventall.

VT. El moment que vaig decidir que volia dedicar-m'hi va ser llegint Shakespeare, i no les tragèdies, sinó *Somni d'una nit d'estiu*. Una obra que potser va resultar un poc determinant i vaig veure quan era jovenet en una versió eivissenca preciosa de Marià Villangómez que es diu *Somni d'una nit de Sant Joan*. És adaptada al món pagès eivissenc i fusiona les dues coses perfectament. Podria ser aquest, el punt d'inflexió. Sempre he escrit poesia, encara de vegades n'escric, i sempre he tengut una idea del teatre molt lligada a la bellesa del llenguatge. Cada vegada m'interessa menys el llenguatge textual del teatre, però el moment de néixer aquest amor pel teatre, va una mica lligat a aquesta combinació d'una gran bellesa textual en veure allò en escena.

CS. En Joan abans parlava d'*Una gossa en un descampat*. Jo recorde que, quan era espectadora, el tema de la maternitat em semblava molt llunyà i, en canvi,

aquella obra ha romàs en la meva memòria com a espectadora. Després ho he relacionat amb molts altres temes, i quan passa això és preciós perquè generes nous discursos i tens noves perspectives d'un tema que potser no t'havies plantejat, o que et plantejes de manera diferent. A casa som molt de relacionar persones amb personatges que potser hem llegit i que formen part del nostre imaginari, un imaginari que t'ajuda a explicar la realitat. Ara penso en la *Mort d'un viatjant*, perquè a la vida veus que hi ha molts viatjants com el d'Arthur Miller. Les obres que et marquen són les que després pots relacionar més fàcilment amb la realitat. Per això el discurs associatiu t'ajuda a entendre la realitat des d'altres perspectives.

JY. Jo en dic algunes. Crec que el moment de fascinació infantil i d'entendre totes les coses que es podien fer en teatre el vaig tenir veient el monòleg de *La tigressa i altres històries*, de Dario Fo, amb en Manel Barceló al Teatre de Palma. Segurament ja sabia que existia el concepte de monòleg, però aquesta idea del narrador italià, que a mi m'era totalment aliena, d'un paio fent aparèixer un món davant seu i interpretant molts personatges a la vegada, va ser el que va fer que m'enamorés de la potencialitat del teatre, de totes les coses que es podien fer amb una persona sola en un escenari. També recordo molt com a alumne a la universitat *La resistible ascensió d'Arturo Ui*, de Brecht. Brecht va arribar als Estats Units emigrant d'Alema-

nya i es va adonar que la gent no entenia el nazisme, la gent no entenia com els bojos alemanys havien pogut votar aquella persona, i va decidir explicar un conte que els ajudés a entendre-ho: es va inventar un personatge, un mafiós de Chicago, Arturo Ui. Quan t'expliquen la premissa, quan t'expliquen l'exercici de Brecht, penses «hòstia, esclar, això es pot fer en teatre, es pot parlar de la realitat sense estar parlant de la realitat». I per últim, vull mencionar una experiència molt recent que té a veure una mica amb el que comentàvem al principi que la utopia no té per què estar en la història, perquè som incapaços d'independitzar-nos del conflicte, sinó que de vegades la utopia està en la manera de fer teatre. Vaig veure a Madrid una obra que es diu *Supernormales*, d'Esther F. Carrodegua, que parla de la diversitat intel·lectual i està representada amb un repartiment mixt, on hi ha persones amb diversitat funcional i intel·lectual. Això no és la primera vegada que ho sentim, s'ha fet moltes vegades, però el que em va fascinar és que l'obra són set o vuit actors interpretant trenta o quaranta personatges, i de vegades es generen situacions en què un actor amb síndrome de Down interpreta un personatge amb síndrome de Down, però a l'escena següent el mateix actor està fent d'un personatge que no té cap neurodivergència, però fa de pare d'un personatge amb síndrome de Down. Aleshores, quan portes vint minuts d'obra, ja no ho veus, ja no ets ca-

paç d'entendre quines persones de l'equip són neurodivergents i quines no. Aquí va ser quan vaig pensar «això és utòpic». Aquell moment teatral, aquell fet teatral era utòpic perquè aquella gent havia pervertit i havia transcendit una realitat. I insisteixo, la utopia no estava en el text, sinó en la manera com l'obra estava portada a l'escenari. Sobre la qüestió aquesta del conflicte, just després de la pandèmia va sortir un article a *The Guardian* que es deia «An impossible dream? The trouble with utopian drames». És del 2022, però encara es pot llegir per internet i l'article intenta fer una radiografia, des d'una perspectiva del teatre anglès i anglosaxó, de totes les vegades en la història en què s'ha intentat portar la utopia al teatre, de tots els problemes que això ha provocat i de com, amb prou feines, aconsegueixen comptar tres o quatre exemples que d'alguna manera es poden considerar utopia. Analitzen la qüestió que, vulguem o no, som fills d'Aristòtil i no sabem escriure sense conflicte. També és interessant ser crític amb aquest pensament i considerar les escriptures de Pessoa i de molts altres dramaturgs i dramaturgues que, potser perquè no estaven pensant en això, van portar a terme una pràctica textual on la figura del conflicte no era tan important. En qualsevol cas, per mi va ser transformadora la lectura de l'assaig breu d'Ursula K. Le Guin de *The Carrier Bag Theory of Fiction* on bàsicament posa pau en el tema perquè diu: «senyors, senyores,

no intentin anar en contra del conflicte, simplement deixin de pensar que el conflicte és al centre. Pot haver-hi un conflicte, en una utopia pot haver-hi dos personatges barallats, en una utopia pot haver-hi un personatge que no es porta bé amb la seva mare, però pot ser una utopia igualment. No cal posar el conflicte al centre, no cal que sigui el que estructura i fa avançar la història», i a mi aquesta idea em va aportar molta pau. Em va resultar molt poderós llegir aquest assaig.

AC. Ara tenim la paraula conflicte molt present. Potser si tinguéssim la paraula bellesa, no seria tan així. I podem deixar Aristòtil i agafem Plató.

CS. Ara que parlàvem de la utopia dins del teatre i d'oblidar el conflicte, recordava una mica la manera de treballar de la companyia Pont Flotant, que normalment funciona molt amb la tècnica del teatre relacional, i hi ha moments en què, dins del grup teatral, es crea una utopia paral·lela a aquesta societat. Últimament, es dediquen a obrir els laboratoris de creació a persones que no són intèrprets professionals, i aleshores es crea una relació horitzontal, i la presència d'eix per dirigir el laboratori és cada vegada més difusa. L'últim projecte que van fer va ser *El veí del costat*, a Sueca, al meu poble, i vaig tenir la sort de poder-hi participar. Juntament amb el festival MIM de teatre i el centre de refugiats del País Valen-

cià, que té una seu a Sueca, la idea era treballar la integració social, posar el teatre com a forma d'integració social. Des del principi es va dir que no es podia posar a escena els refugiats del centre i que explicassin la història, perquè això era antiintegració social. Aleshores es va obrir el procés de creació a tothom que volgués participar en la sèrie d'assajos que anàvem fent. Durant els assajos, es donaven situacions com que algú cantava una cançó tradicional de Mali i de sobte s'enllaçava amb algú cantant la valenciana, i a dins s'anava generant un món que no tenia res a veure amb el que hi havia a fora. I això era utòpic. A la funció no hi havia cap conflicte, els conflictes que es podien generar eren divertits, com conflictes lingüístics que ens posaven a tots per igual. És a dir, sí que hi ha alguns tipus d'obres que no parteixen del conflicte i l'esquiven molt hàbilment.

VT. Fa estona que penso, també durant les altres intervencions, que potser ja no vivim en els temps de les distopies perquè les distopies tenien la funció d'advertir, però la nostra realitat ja és distòpica, no fa falta descriure-la i, per tant, la nostra funció com a creadors ha de ser una altra. Ja no hem d'advertir de res. Potser el que hem de fer és donar esperança, explicar històries d'amor o ves a saber, però la distopia ha passat de moda perquè ja és aquí. O, com a mínim, és la sensació que tinc jo. La meua filla de quinze anys és bastant lectora i llegeix *romantasy*, que és una combinació de

novel·la romàntica i fantàstica. És com si agafassis *El Senyor dels Anells* i els hòbbits s'enrotllassin entre ells, i la novel·la se centràs en la història romàntica entre els hòbbits. Quan jo era adolescent, els adolescents del meu temps que més o menys llegíem, llegíem *El senyor de les mosques*, 1984, *Un món feliç...* Llegíem una sèrie de coses que han desaparegut del mapa completament i que marcaven una manera de ser i de pensar distòpic. Eren com avisos i jo, a aquella literatura, m'hi vaig enganxar molt. La ciència-ficció pràcticament ha desaparegut. Quins autors rellevants hi ha ara? El més important que ha passat darrerament en ciència-ficció és que han fet *Dune* al cinema, que ha sigut un èxit, però que és una obra de 1965. La meva filla no llegeix ciència-ficció, llegeix el que llegeixen les amigues, *romantasy* i aquest tipus d'històries. Crec que estem en un moment de crisi, evidentment, perquè la distopia ja és aquí, i la gent que feim teatre, que d'alguna manera sempre hem estat a part, estem encara més a part. Parlaves d'art ritual, cosa que m'interessa moltíssim. El capitalisme és antiritualista per excel·lència, perquè el ritual deixa en suspens la lògica capitalista de consum-producció. Per tant, el teatre, que és un ritual, és essencialment anticapitalista. Tinc la sensació que en teatre som en un territori on en realitat podries fer qualsevol cosa i d'alguna manera no deixaria de ser revolucionària, és un art pràcticament inassequible per la intel·ligència

artificial. En cinema i en televisió, per un tema de costos, la intel·ligència artificial anirà substituint els actors, i ja ho està fent, de fet. En teatre és possible, això? Jo crec que no. O vull pensar que no. De manera que el teatre està cridat a ser un territori on probablement la intel·ligència artificial no podrà entrar o ho tindrà molt difícil per entrar, perquè en essència continua sent la química que sorgeix entre l'actor i el públic. És una cosa molt física. En aquest sentit, diria que avui més que mai la naturalesa del teatre és utòpica.

Públic 1. Més enllà d'una qüestió temàtica, de continguts, o fins i tot de gènere entès com a gènere d'un material creatiu concret, es pot pensar en el teatre com a refugi, com a espai de la utopia, espai de pràctiques horitzontals, pràctiques democràtiques, com a espai de pensament lliure, de multiversalitat enfront d'univocitat, com a espai de pausa, com a moment d'el·lipsi, com a moment d'extracció d'una velocitat, d'un context, d'uns condicionants... Crec que les aportacions que hi ha hagut en aquest seminari en certa manera van donant pistes que la utopia no s'entén només com un gènere teatral, sinó que el teatre, com a gènere en si, esdevé, ara més que mai, una utopia.

JY. Sento que Vicent parla del teatre com aquest espai de resistència a la intel·ligència artificial, i

realment sona a resistència utòpica, sona com un espai segur. M'ha fet pensar en un videoassaig que vaig veure fa poc. Parlava del cinema i de les sales de cinema, però crec que és fàcil manllevar alguns arguments i adaptar-los a l'experiència del teatre. Deia una cosa molt interessant, deia que el cinema avui fa la feina contrària a la que havia de fer en la seva concepció. Quan neix el cinema, el que havia de fer era ser impactant, nou, lluminós, havia de deixar la gent flipada pel que estava veient, havia de donar-li informació i serotonina. Ara això està a tot arreu i el que fa la gent quan es tanca en una sala de cinema és fugir de l'imperi de la imatge, fugir del mòbil, fugir de les reaccions, fugir d'aquestes coses. Crec que, d'alguna manera, les sales de teatre tenen el poder de ser aquest refugi, de ser el lloc on gaudir d'apagar el telèfon mòbil, on gaudir de no estar localitzable, de no estar rebent impactes, informacions, notícies, misatges, etc. Crec que el problema que té i el risc contra el qual hem d'estar alerta és el de l'autoindulgència, un mal que ja existeix en el món de les arts escèniques. El problema del refugi és que ens hi tanquem i deixem de sentir-nos afectats pel que passa a l'exterior i fins i tot pensem que el que fem a dintre provoca un canvi a fora. Per exemple, al Teatre Lliure van fer un espectacle que es deia *Catarina e a beleza de matar fascistas*, de Tiago Rodrigues. Em va encantar, em va semblar un espectacle absolutament merave-

llós, molt oportú. És una obra que convida el públic a prendre acció a la part final i, en el cas de la funció que vaig anar a veure jo, el públic va acabar cantant i fent proclames antifeixistes. A mi em va generar un efecte estranyíssim perquè pensava «ara mateix els que som aquí estem tenint l'experiència d'estar plantant-li cara al feixisme, és empoderador i ens n'anirem a casa contents, forts i satisfets, però en realitat no estem fent res, en realitat proferim crits a un actor, que és un actor i tot és mentida». Vaig veure l'obra poc abans d'un període electoral i quan, després, anava per la plaça de Sants i veia una paradeta de Vox, pensava que probablement el 60% o el 70% de la gent que passava per allà sentia una profunda repulsa cap aquelles persones, però no feia cap de les coses que va fer aquell dia al teatre. I potser és perquè d'alguna manera, com que tenien la sensació que ja les va fer aquell dia, llavors ja no calia. Crec que hem de parlar de la contradicció, de la necessitat que tenim dels espais segurs i del perill de quedar-nos a viure en els espais segurs, perquè crec que hem de ser capaços de sortir-ne.

Públic 2. Tu [Joan Yago] vas fer el mateix amb *Le congrès ne marche pas*, perquè al final acabava tot el públic cridant.

JY. Sí. Insisteixo, l'experiència que jo vaig tenir veient l'obra del Tiago Rodrigues va ser estranya,

també va tenir coses positives. Amb *Le congrès ne marche pas* recordo que el públic sortia esverat, deien la frase clixé de «surts amb ganes de cremar contenidors», i no crec que ningú acabés cremant cap contenidor. No condemno aquest gest polític inofensiu barrejat amb el simulacre perquè jo mateix n'he sigut partícip, però crec que l'hem de qüestionar. Per altra banda, ens hem de preguntar: si tampoc fem això, aleshores, què fem? Si anem ratllant totes les coses que cauen en contradicció, o que potser acaben alimentant el monstre, què fem? I amb *Le congrès ne marche pas* volíem un final *guai*, amb música, i aquest final ens ho va semblar.

VT. El tema seria que els teus espectadors i els d'aquella obra de teatre fossin votants de Vox. Fixau-vos que nosaltres parlem de Vox amb el sobreentès que cap de vosaltres sou de Vox, que segurament és cert. Però si ho fóssiu, el que estic dient tindria un efecte diferent. Si els espectadors de *Catarina e a beleza de matar fascistas* no haguessin sigut d'aquella corda, l'efecte que tindria seria diferent. Potser faries enfadar tant a la gent que algú canviaria d'idea, o s'enfadarien tant amb tu que la reacció seria una altra. El que passa és que parlem de casos en els quals s'ha escrit una obra i una determinada gent l'ha anat a veure, i el que es troba aquella gent és una confirmació del que ja pensava. De fet, és el mateix que passa amb la política i els mitjans de comunicació. La gent,

i m'hi incloc, no busquem canviar d'idea i això afecta tothom, no només als de Vox. No busquem canviar d'idees, busquem que ens confirmin les que ja teníem. Els dramaturgs, com a ideòlegs, igual que els directors i els actors, hem de mirar què diem i tenir present que la nostra obra de teatre molt probablement els votants de Vox de Mallorca no l'aniran a veure. Em va passar una vegada que vaig escriure una obra una mica com un encàrrec per un microteatre, se me'n va anar una mica la mà, no vaig calcular bé i dos espectadors es van aixecar indignadíssims. Era una peça brevíssima, de deu minuts, però escrita en el context del procés i profundament antimonàrquica, i hi va haver gent que se'n va anar indignada. Hi va haver gent que va aplaudir frenèticament, però gent que no va dir res i que després et miraven fatal. Potser hem d'anar pel carrer i representar sobre la paradeta de Vox.

CS. Ara pensava que el teatre sí que podria ser espai segur en tant que tens la concentració i estàs totalment focalitzat en l'obra, i no hi ha els mòbils i tots aquests incentius que fan que no estiguis escoltant un discurs. Perquè de vegades fins i tot mirem la tele amb el mòbil al costat, o no sabem estar sols perquè tenim temor d'avorrir-nos, però al mateix temps no podem parar de mirar-lo i així no tenim la sensació d'estar sols. Aquesta sensació crec que és molt comuna en la meva generació. I això de generar un discurs

que faci que la gent s'alci del teatre em sembla meravellós perquè vol dir que allí hi ha hagut un sacseig. Com deia l'aforisme de Foster, les discussions de vegades serveixen per a aferrar-te encara més als teus ideals, però almenys a aquell espectador enfadat algú li ha dit que no tots són com ell, li l'has fet veure eixe supremacisme de cara i li has dit que no tots som així. M'encanta quan passa això i també m'agrada molt que es generi un espai segur i que tots sortim del teatre més esperançats, més contents, i pensant que potser això seria possible.

VT. Però és trist haver de dependre d'un espai segur.

CS. Sí, és molt trist, perquè dius «ostres, això vol dir que tot el meu ambient és hostil». Però ara mateix, al País Valencià necessita aquest espai segur perquè no el tinc a les institucions ni als teatres públics, els tinc potser al teatre Micalet o a algun teatre al qual han tallat subvencions i ara mateix sobreviuen com poden. Anar-hi i tindre aquest espai segur a mi em fa sentir que no estic tan sola, que hi ha molta gent que pensa com jo i que aquest discurs que ara mateix governa no és l'únic discurs, i això està bé.

© dels textos, els seus autors, 2026

© d'aquesta edició, 2026:

Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès)

08002 Barcelona

www.escriptors.cat

aelc@escriptors.cat

Primera edició: setembre de 2026

Disseny: Dídac Ballester

Producció: insòlit

Dipòsit Legal: B 11440-2026

ISSN: 1885-2734

Amb el suport de:



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

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

