

estudis **escènics**

DOSSIER: IMAGINAR EL FUTUR?

LITERATURA DRAMÀTICA CATALANA EN TEMPS DE CRISI. 2008-2021

EDITORIAL ● **DOSSIER** · *Retòriques de l'ansietat, i de la pietat. Brots del 2021: teatre, cinema, assaig, narrativa, poesia* · Esteve MIRALLES ● *La categoria «procés» en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual* · Ramon X. ROSSELLÓ ● *Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani (2008-2021)* · Helena BUFFERY ● *Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani* · Adriana NICOLAU JIMÉNEZ ● *Fragmentació d'una cultura: la política lingüística dels teatres valencians a partir d'un repàs de les produccions teatrals des del 2008 fins al 2021* · Clàudia SERRA ● *Teatre jove i dramaturgies no textuales. Noves formes d'escriptura dramàtica* · Carme TIERZ GRAFIÀ ● *Teatre en vers al segle XXI?* · Joan SELLENT ARÚS ● **TEORIA I ANÀLISI** · *Cómo la práctica dramaturgica del circo contemporáneo chileno evoluciona y se adapta a diferentes escenarios nacionales: El caso de Je tirerais pour toi, de Collectif Merkén* · Víctor BOBADILLA PARRA ● *Las costuras de una dramaturgia cubana contemporánea. Autoficciones y prótesis en la obra de Rogelio Orizondo* · Carlos GÁMEZ ● *Aplicación del Método Schinca® en la pedagogía del actor de texto* · Alicia RABADÁN DE LA PUENTE ● *La gaviota de Àlex Rigola. Memorias de un proceso de escenificación* · Daniel OLIVARES PARRA ●

● **DOCUMENTS SIMPOSI** · *2008-2021: una mirada personal* · Raül GARRIGASAIT ● *La dramaturgia professional en un context hostil* · Jordi CASANOVAS GÜELL ● *«...El jo, jo... el més fastigos de tots els pronoms!»* · Victoria SZPUNBERG WITT ● *Interpretar el present, imaginar el futur. La trilogia de l'exclusió. Treball de recerca dramaturgica a partir de testimoniatges contemporanis: Mar de fons, Llum trencada; L'estigma, Fils de vida i La invisibilitat* · Carme PLANELLS I MUNTANER ● *Dissolució* · Xavier PUCHADES ● *Imaginar el futur? Literatura dramàtica catalana en temps de crisi. 2008-2021* · Relatoria d'Anna Maria RICART CODINA

ENGLISH VERSION INCLUDED



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

Institut del Teatre

Edicions

47

DESEMBRE DE 2022
QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

e **estudis** **escènics**

DOSSIER: IMAGINAR EL FUTUR?
LITERATURA DRAMÀTICA CATALANA EN TEMPS DE CRISI.
2008-2021



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

Institut del Teatre

Edicions

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

CONSELL DE REDACCIÓ

Direcció: Carles Batlle, Institut del Teatre [IT] (Barcelona); Edició: Lluís Hansen, IT; Davide Carnevali, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milà, Itàlia); Sharon Feldman, Universitat de Richmond (Virgínia, EUA); Silvia Ferrando Luquin, IT; Roberto Fratini, IT; Enric Gallén, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona); Diana González Martín, Aarhus Universitet (Dinamarca); Víctor Molina, IT; Antoni Ramon, Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona); Bàrbara Raubert, IT; Anna Solanilla Roselló, IT; Anna Valls, IT.

COMITÈ CIENTÍFIC

Denise Boyer, Université Sorbonne-Paris IV (França); Àlex Broch, IT; Joan Casas, IT; Jordi Coca, IT; Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III (París, França); Gino Luque Bedregal, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú); John London, Queen Mary University of London (Regne Unit); Juan Mayorga, Universidad Carlos III (Madrid); Biel Sansano, Universitat d'Alacant.

TRADUCCIONS I CORRECCIONS

Pere Bramon, Neil Charlton, Marta Borrás.

Amb el suport tècnic de Ferran Adelantado.

ESTUDIS ESCÈNICS INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n
08004 Barcelona

edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat
estudisescenics.institutdelteatre.cat (normes de publicació OJS)

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2022

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

e-ISSN: 2385-362X

IMATGE DE LA COBERTA: Txeni Gil.

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades en els articles signats.

sumari

DOSSIER: IMAGINAR EL FUTUR? LITERATURA DRAMÀTICA CATALANA EN TEMPS DE CRISI. 2008-2021
/ DOSSIER: IMAGINING THE FUTURE? CATALAN DRAMATIC LITERATURE IN TIMES OF CRISIS. 2008-2021

EDITORIAL / EDITORIAL

6

Carles BATLLE

Editorial

Editorial p. 275

DOSSIER / DOSSIER

10

Esteve MIRALLES

Retòriques de l'ansietat, i de la pietat

Brots del 2021: teatre, cinema, assaig, narrativa, poesia

Rhetorics of Anxiety and Compassion

Buds of 2021: theatre, cinema, essay, narrative, poetry p. 278

29

Ramon X. ROSSELLÓ

La categoria «procés» en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual

The "Process" Category in the Analysis of Current Catalan Dramatic

Literature p. 298

49

Helena BUFFERY

Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani (2008-2021)

The Linguistic Landscapes of Contemporary Catalan Theatre

(2008-2021) p. 317

71

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani

I, Mother: Strategies of (Auto)representation of Maternity in Contemporary Catalan Theatre p. 339

91 Clàudia SERRA
Fragmentació d'una cultura: la política lingüística dels teatres valencians a partir d'un repàs de les produccions teatrals des del 2008 fins al 2021
Fragmentation of a Culture: The Linguistic Policy of Valencian Theatres Based on a Review of Theatre Productions from 2008 to 2021 p. 359

114 Carme TIERZ GRAFIÀ
Teatre jove i dramaturgies no textuais
Noves formes d'escriptura dramàtica
Youth Theatre and Non-Text-Based Dramaturgies
New forms of playwriting p. 381

123 Joan SELLENT ARÚS
Teatre en vers al segle XXI?
Verse drama in the twenty-first century? p. 390

TEORIA I ANÀLISI / THEORY AND ANALYSIS

136 Víctor BOBADILLA PARRA
Cómo la práctica dramaturgical del circo contemporáneo chileno evoluciona y se adapta a diferentes escenarios nacionales:
El caso de Je tirerais pour toi, de Collectif Merkén
How the Dramaturgical Practice of Chilean Contemporary Circus is Evolving and Adapting to the Different National Scenarios:
The case of Je tirerais pour toi, by Collectif Merkén p. 402

156 Carlos GÁMEZ
Las costuras de una dramaturgia cubana contemporánea.
Autoficciones y prótesis en la obra de Rogelio Orizondo
The Seams of a Cuban Contemporary Playwriting. Autofictions and Prosthesis in Rogelio Orizondo's Work p. 421

174 Alicia RABADÁN DE LA PUENTE
Aplicación del Método Schinca® en la pedagogía del actor de texto
Application of the Método Schinca® in the Pedagogy of the Text-Based Theatre Actor p. 438

189 Daniel OLIVARES PARRA
La gaviota de Àlex Rigola
Memorias de un proceso de escenificación
Àlex Rigola's The Seagull
Record of a Staging Process p. 452

DOCUMENTS SIMPOSI / SYMPOSIUM DOCUMENTS

216 Raül GARRIGASAIT
2008-2021: una mirada personal
2008-2021: A Personal View p. 478

- 224** Jordi CASANOVAS GÜELL
La dramaturgia professional en un context hostil
Professional Playwriting in a Hostile Context p. 486
- 233** Victoria SZPUNBERG WITT
«...El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms!»
“...I, Me! ... Are the Dirtiest of All Pronouns!” p. 495
- 238** Carme PLANELLS I MUNTANER
Interpretar el present, imaginar el futur. La trilogia de l'exclusió
Treball de recerca dramaturgic a partir de testimoniatges contemporanis:
Mar de fons, Llum trencada; L'estigma, Fils de vida i La invisibilitat
Interpreting the Present, Imagining the Future. La trilogia de l'exclusió
Dramaturgical Research Based on Contemporary Testimonies: Mar de fons, Llum trencada;
L'estigma, Fils de vida and La invisibilitat p. 500
- 254** Xavier PUCHADES
Dissolució
Dissolution p. 516
- 263** Anna Maria RICART CODINA
Simposi Internacional Estudis Escènics
Imaginar el futur? Literatura dramàtica catalana en temps de crisi.
2008-2021
International Symposium of Estudis Escènics
Imagining the future? Catalan Dramatic Literature in Times of Crisis.
2008-2021 p. 525
- 274** ENGLISH VERSION

Carles BATLLE. Director

editorial

El IV Simposi Internacional de la revista *Estudis Escènics*, «Interpretar el present, imaginar el futur. Literatura dramàtica catalana en temps de crisi, 2008-2021» (organitzat amb la col·laboració de l'AELC), va reflexionar sobre la situació actual de l'escriptura dramàtica catalana. I ho va fer sobretot tenint en compte la sotragada de les crisis que s'han anat succeint els darrers anys: la crisi econòmica del 2008, la vinculada al Procés polític o la sanitària durant la pandèmia. És innegable que tot plegat ha acabat incidint en la capacitat de creació i en els modes de producció teatrals, i també en les vies de revisió del patrimoni dramàtic o en l'emergència de noves formes dramaturgiques o escèniques... Què se n'ha fet de l'impuls teatral i l'eufòria creativa del tombant del segle? Què se n'ha fet de les iniciatives institucionals que donaven suport als autors? Com han rebut les edicions teatrals la sotragada? Han canviat les temàtiques, els models, les formalitzacions o els referents d'escriptura i de posada en escena?

Tot convidant-vos a repassar el conjunt de les activitats i contribucions del simposi, que trobareu detallats en la nostra «Relatoria», us presento breument els articles que conformen el dossier.

A la conferència inaugural, Raül Garrigasait proposa una mirada personal sobre el període 2008-2021, centrada en els canvis que s'han produït en el sector editorial (de fet, en tot el sistema literari català). Des d'un cert optimisme, Garrigasait ens recorda que el capitalisme liberal està en fallida i que les societats han de canviar tant sí com no. Al seu torn, la ponència d'Esteve Miralles identifica algunes tendències del període tot articulant-les des d'una hipòtesi hermenèutica transversal: la centralitat d'una Retòrica de l'ansietat, contrapesada per una Retòrica de l'ansietat i la pietat.

Des d'una perspectiva més *pràctica*, Jordi Casanovas ens explica què han de fer els dramaturgs per sobreviure. Les crisis, apunta, no són cap oportunitat: les crisis són moments de gran dificultat, d'incertesa i de dolor. En moments com aquests, cal vetllar per la professionalització. És a dir, per

un coneixement profund dels engranatges del sistema industrial, públic i privat del teatre. Quines eines té un professional de la dramaturgia per fer viable el seu ofici?

Victoria Szpunberg, en una altra línia, reflexiona sobre algunes de les tendències o els recursos dramàtics de la nostra actualitat teatral, i posa un èmfasi especial en les anomenades «dramàtics del jo». Cita l'escriptor italià Carlo Emilio Gadda: «...El jo, jo... el més fastigos de tots els pronoms! Els pronoms! Són els polls del pensament. Quan el pensament té polls, s'ha de gratar com tots els que tenen polls.» I si no, on queda la ficció, el joc?

Ramon Rosselló se centra també en una qüestió tècnica: el treball en «procés» en l'escriptura contemporània. En aquest sentit, analitza el cas de la companyia valenciana Pont Flotant. Sense moure'ns de València, Clàudia Serra repassa les cartelleres dels teatres més importants del seu àmbit, com ara el Teatre Rialto, el Teatre Principal de València, el Teatre Talia, el Teatre Arniches d'Alacant i el Teatre Principal de Castelló. La pregunta està servida: quin criteri lingüístic apliquen les institucions valencianes i quin és el repertori teatral que s'ofereix al País Valencià durant tots aquests anys?

A l'hora de parlar de llengua, Helena Buffery s'interessa pels «paisatges lingüístics del teatre català contemporani». El concepte prové de l'etnolingüística i de la sociolingüística, i es refereix a la visibilitat de les diverses llengües que conviuen en un territori i a la necessitat de cartografiar-ne la relació. Per la seva banda, Joan Sellent ens recorda que, si parlem de traducció, la fidelitat i la literalitat no són el mateix. L'autor destaca la importància de la traducció en vers del teatre en vers.

En un altre ordre de coses, Adriana Nicolau explora un conjunt de peces d'autoria femenina estrenades als escenaris catalans al llarg dels últims anys, que aborden la maternitat com a temàtica. El corpus presentat és simptomàtic dels efectes que han tingut sobre el teatre català la progressiva incorporació de les dones als rols creadors. S'analitzen peces de Gemma Brió, Cristina Genebat, Marta Galán, Mercè Sarrias, Marta Aran, Núria Planes Lull i Clàudia Cedó, a la qual es dedica una atenció especial.

Carme Tierz se centra en els col·lectius joves («teatre jove») durant el període estudiat. La majoria de companyies joves emergents tendeixen a escriure col·lectivament els seus espectacles en comptes de posar en escena textos preexistents. Parlem d'una escriptura híbrida, multidisciplinària, generada en processos d'investigació i de creació.

Finalment, dues aportacions de creadors: Xavier Puchades ens narra el seu viatge com a dramaturg valencià des de l'autoria solitària als projectes col·lectius; Carme Planells ens parla d'un treball de recerca dramàtica fet a Mallorca a partir de testimoniatges; s'hi tracta des de l'exclusió dels «rojos» al final de la Guerra Civil fins a l'estigmatització del col·lectiu dels «xuetes» (jueus) mallorquins.

A banda el dossier anual, com sempre, publiquem estudis enfocats a temàtiques ben diverses (alguns d'ells presentats al simposi anual del festival MUTIS). Des de la pràctica dramàtica del circ contemporani a Xile

(Víctor Bobadilla) a l'autoficció en la dramaturgia cubana (Carlos Gámez), passant pel muntatge de *La Gavina* d'Àlex Rigola (Daniel Olivares) o l'aplicació del Método Schinca® a la pedagogia de l'actor de text (Alicia Rabadán).

Gràcies pel vostre interès.

Tant de bo les crisis que emmarquen aquest nou número d'*Estudis Escènics* no donin pas a noves turbulències. Bona lectura per al nou any!



dos- sier

DOSSIER: IMAGINAR EL FUTUR?
LITERATURA DRAMÀTICA CATALANA
EN TEMPS DE CRISI. 2008-2021

Retòriques de l'ansietat, i de la pietat

Brots del 2021: teatre, cinema, assaig, narrativa, poesia

Esteve MIRALLES

estevemt@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: DEA en Comunicació i Humanitats per la Universitat Ramon Llull (2010). Llicenciat en Filologia Catalana per la Universitat de Barcelona (1987). Escriptor. És autor de *Narcís Comadira. Les ipseïtats poètiques de Narcís Comadira* (2021) i «Paradojas del deseo: apuntes sobre la dramaturgia catalana del siglo XXI» (2017).

Resum

L'article identifica tendències en calent en textos artístics del 2021, i les articula des d'una hipòtesi hermenèutica transversal: la centralitat d'una —prevalent— Retòrica de l'ansietat, contrapesada per una —dialèctica— Retòrica de l'ansietat i la pietat, que posa en tensió discursiva aquestes dues actituds prelingüístiques. I desplega la hipòtesi en cinc possibles subretòriques: de la Irrellevància, de la Falta de poder, de la Intensitat existencial, de la Impossibilitat de conèixer i del Distanciament afectiu.

Paraules clau: ansietat, pietat, literatura contemporània, teatre contemporani

Esteve MIRALLES

Retòriques de l'ansietat, i de la pietat

Brots del 2021: teatre, cinema, assaig,
narrativa, poesia

Aquest article aplega les idees exposades a la ponència de clausura del Simposi Internacional de la revista *Estudis Escènics* «Imaginar el futur? Literatura dramàtica catalana en temps de crisi: 2008-2021», dictada el 15 d'octubre de 2021, a l'Institut del Teatre de Barcelona. Responia a l'encàrrec d'identificar tendències en calent, entre una selecció d'obres —teatrals, literàries, audiovisuals— del 2021, com a símptomes prospectius de l'inici de la nova dècada i, potser, també, com a rastres de les crisis apilades dels últims anys. La voluntat de la ponència era complementar aquest exercici d'impressionisme acadèmic amb una visió raonada d'aquests rastres i tendències.

Aquesta visió raonada —transversal— proposa, com a clau interpretativa central, i com a tendència marc, el caràcter prevalent d'una certa Retòrica de l'ansietat, més o menys contrapesada per —i sovint mesclada amb— una Retòrica de l'ansietat i la pietat: una retòrica dialèctica, de tensió creativa entre aquestes dues actituds morals, tant davant de l'escriptura com davant del conjunt de les relacions humanes.

Aquest marc retòric, com a hipòtesi, finalment, es desplega en cinc subretòriques més específiques, traçables en els textos observats: una subretòrica de la Irrellevància (i de la Falsa irrellevància); una subretòrica de la Falta de poder (i de la Falsa falta de poder); una subretòrica de la Intensitat existencial (i de la Falsa intensitat existencial); una subretòrica de la Impossibilitat de conèixer (i de la Falsa impossibilitat de conèixer) i, finalment, una subretòrica del Distanciament afectiu (i del Fals distanciament afectiu).

Una contextualització

L'any 2021 marca l'inici de la tercera dècada del segle XXI. I, alhora, remata dotze o tretze anys de crisis desplegades l'una al damunt de l'altra. Ha estat un any marcat per la pandèmia de covid-19: però des d'un punt de vista artístic, o moral, probablement, més que incorporar dinàmiques noves, ha accelerat la naturalització —i la percepció d'inevitabilitat— de certes dinàmiques ideològiques inqüestionades o mal qüestionades, presents almenys des

del final del segle xx. Una d'aquestes dinàmiques transparents, per exemple, seria la imposició d'una visió ahistòrica dels últims quaranta anys, com si fos un present continu: com si fos un temps permanentment resolt, no conflictiu discursivament. (Una vegada i una altra, quan es debat sobre memòria històrica, no es passa de 1936 o, com a molt, de 1975.)¹ Per por, per covardia o per desídia intel·lectual —o a la recerca d'una falsa innocència, sobretot per a mals dirigents—, sembla decidit que, dels últims quaranta anys (tampoc de l'últim any en què han mort 25.000 persones a Catalunya: morts evitables, en un alt percentatge), no hi ha res a debatre críticament. En fi: «imaginar el futur» sense haver comprès a fons el passat immediat, acaba dibuixant col·lectivament un futur poc visible, i poc comprensible.

Vaig intentar traçar, fa uns anys, un esbós de panorama dramaturgic d'aquest inici de segle XXI, a l'entorn de la formulació de tres paradoxes del disig: «La primera: el deseo de encajar y de ser parte de un mundo, contra el deso de no quedar disuelto en él. La segunda: el deseo de poder ser auténtico (inconsistente y singular), contra el deseo de no quedar expuesto a la indefensión en un entorno sin piedad. Y la tercera: el deseo de comprenderse bien y de poder ser bien comprendido, contra el deseo de no querer saberse irrelevante» (Miralles, 2017: 22). Aquí, ara, a partir d'una trentena de peces triades, intentaré avançar, com deia, en una nova visió panoràmica, feta d'urgència, però raonada i connexa.

Intel·lectualment parlant, i més des d'un biaix literari, i distribuïda aquest 2021, en català, l'aportació teòrica més rellevant, d'absoluta referència, la conté el recull *Pel camí de Carner*, de Dolors Oller, que inclou l'assaig titulat «L'ansietat i la pietat: dues tessitures estilístiques». Oller hi endreça i hi enriqueix idees que ja havia presentat anteriorment: però els dona consistència transversal. Escriu (Oller, 2020: 103): «L'ansietat i la pietat són dues virtuts, dues actituds prelingüístiques, dues virtuts que, a través de les paraules —però més enllà dels seus significats purament lingüístics—, aconseguen tenyir les accions textuais d'una intencionalitat i d'un sentit moral.»

Per a Oller, ansietat i pietat són, doncs, «dues operacions retòriques [...] que donen lloc a distincions estilístiques i de sentit». I són virtuts prelingüístiques, diu, perquè «ens informen de la tessitura i de les actituds que han impulsat els nostres actes de parla» (Oller, 2020: 103).²

La formulació de Dolors Oller ofereix una base conceptual a l'anàlisi discursiva que proposo en aquest article, ratificada —com a clau contemporània de contextualització i com a clau interpretativa de futur immediat— per tres raons, almenys: la primera, perquè els malestars del segle XXI han convocat intents de redefinició dels dos termes; la segona, perquè els debats assagístics

1. Em sembla emblemàtic, en aquest sentit, el plantejament institucional d'un organisme com el Memorial Democràtic <<http://memoria.gencat.cat/ca/institucio/>>.

2. Oller rastreja les fonts d'aquesta dualitat a Aristòtil (quan parla de tragèdia), i a Hölderlin, i Rilke, i Jung, o a W. H. Auden, autor d'un poema llarg titulat, precisament, *The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue* (1948). I, després, aplica la intel·ligència d'aquesta idea a la lectura profunda del sentit moral —i artístic— de la poesia de Josep Carner. Però com a referència contemporània, generalitzable. D'altra banda, pel que fa a la comprensió de la noció d'*actitud prelingüística*, entenc que cal situar-la en el marc de la pragmàtica i de l'anàlisi de la *força il·locutiva*, que incorpora els elements no lingüístics (sentiments, pensament, creences) de qualsevol proferència, bé sigui com a explicatura o com a pressuposició de pertinència. (Vegeu, per exemple: M. BASSOLS. *Les claus de la pragmàtica*. Vic: Eumo, 2001, 255 p.)

sobre la contemporaneïtat artística transiten intensament sobre l'ansietat i els seus efectes, i ocasionalment també sobre els efectes de l'erradicació social de la pietat, i per últim, la tercera, perquè les tendències diagnòstiques actuals detecten un augment de la prevalença social dels quadres d'ansietat o de quadres associats, i una exacerbació de l'ús de les pautes de l'ansietat com a trets identitaris (de tendència *cool*) o com a argumentaris de reacció política, gairebé en la frontera de la formulació normativa d'un dret a l'ansietat.

Prevalença de l'ansietat

«Ha habido un incremento de casi el 20 % de los trastornos de ansiedad y depresión», declarava el doctor Diego Palao, director de Salut mental del Parc Taulí de Sabadell, en una entrevista, amb dades relatives als adults i lligades a l'impacte psiquiàtric de la pandèmia (Mouzo, 2021). I un estudi canadenc, també en el marc pandèmic, va creuar dades nombroses de diferents països, del 2020, i va constatar que l'ansietat havia tingut una prevalença en el 15 % de la població, que és quatre vegades més del que seria habitual (Porras Ferreyra, 2020). Entre adolescents, un estudi internacional, anterior a la pandèmia (2007-2017), afirma que, en gent d'entre 13 i 24 anys, la taxa de suïcidis hauria pujat un 56 %. I un altre estudi veu que, entre 2013 i 2017, la taxa de suïcidi s'hauria doblat pel que fa a les noies. Altres indicadors indirectes d'ansietat, com els trastorns alimentaris o les autolesions, també haurien augmentat. I, en general, en els últims setanta anys, tots els indicadors psiquiàtrics s'haurien mantingut estables, menys els d'Ansietat i Depressió, i especialment en dones, que han crescut (Smith, 2021: min 46).

En paral·lel, i sense haver-ho formulat públicament, s'ha implantat, políticament i mediàticament, com a idea transversal també, la vindicació d'una mena de *dret a l'ansietat*. Distingim bé les coses: una cosa, com dèiem, és l'augment de la prevalença del malestar vinculat a l'ansietat, provocat previsiblement per una major naturalització de condicions socials d'hostilitat; una altra cosa és la recuperació discursiva d'aquest malestar, que ha transformat una realitat sanitària en una mena de construcció social (entre queixosa i acomodàcia), i per últim, una tercera cosa és la instrumentalització política d'aquesta ansietat discursiva, com a ideologia.

Aquesta ideologia, en molt mal resum, postularia que el sofriment legítima el llinxament. I, en concret, el sofriment provocat per una ansietat: és a dir, un sofriment no lligat a una causa directa, o amb un vincle desproporcionat —i no raonable— amb aquesta causa. La idea implícita, no explicitada, seria que l'ansietat individual genera un dret que ha de ser respectat socialment. I, secundàriament, una lluita política sobre quins —quins individus de quins col·lectius— tenen dret a l'ansietat com a energia política, i quins no. I, per tant, quines polítiques es faran inqüestionables en funció de l'ansietat que generin en els col·lectius privilegiats, i quines esdevindran lleis.³

3. No sé si mai s'acabarà formulant, políticament, el dret a la pietat: o el deure de la pietat. El debat reclamarà algunes contradiccions: perquè la pietat és un exercici de llibertat. Però quan, a la Carta de drets fonamentals de la Unió Europea (vigent a Espanya), s'hi defensa el Dret a la dignitat humana, i se la declara «inviolable» (Unió Europea, 2000), és fàcil rumiar la dificultat de plantejar l'efectivitat d'un dret com aquest sense una concepció de les relacions humanes basades en la pietat.

Un dels emblemes recents d'aquesta legitimació política d'una ansietat, el podríem trobar a la carta que l'escriptora JK Rowling va fer pública el 10 de juny del 2020, sobre els canvis en el reconeixement legal del gènere —pensats per a persones trans— i el seu vincle amb el sexe biològic. No entro en el fons, ara. Rowling explica la seva postura a partir de «cinc raons». La cinquena raó —que l'afecta «profundament»— construeix una falsa argumentació de manual. (En síntesi: ella ha estat víctima d'abusos sexuals; això li ha generat una fòbia als espais tancats; el reconeixement de les dones trans —fins i tot les no operades o hormonades— com a dones, les habilitarà per usar vestidors i lavabos de dones; aquests espais deixaran de ser segurs per ella, en virtut de la seva ansietat fòbica: per tant, està en contra, políticament, del seu reconeixement legal com a dones.) Amb tot, el que em sembla rellevant, en aquest cas, és l'ús polític de l'ansietat. I la reivindicació del dret a l'ansietat. En aquest cas, a més, i molt paradoxalment, aparentment des d'un marc ideològic fonamentalment alliberador com és el feminisme (Rowling, 2020).

Presència assagística

Aquest 2021 ha aparegut —fent sèrie amb textos anteriors de l'autor— l'assaig *Humà, més humà: una antropologia de la ferida infinita*, del filòsof Josep Maria Esquirol. La seva mirada sobre aquesta «ferida infinita» constata com la vida humana és inseparable del dolor de viure. Esquirol —al meu entendre— qüestiona el deliri contemporani de la possibilitat d'un món sense sofriment: que voldria dir, en suma, crec, el deliri d'un món en què la pietat fos prescindible. I ho planteja —específicament— en termes de *relacionalitat*; diu: el contacte amb l'altre «fereix», però alhora ofereix «el bé de la companyia» que «vessa per damunt de tota la resta» (Esquirol, 2021: 151).

És interessant la relectura que Esquirol fa de *La condició humana*, de Hannah Arendt, amb una atenció especial a dos actes de llibertat i de poder —actes horitzontals, entre iguals—, que són clarament vinculables a la idea de pietat humana que usem aquí: són el *perdó* i la *promesa*. El *perdó*, orientat cap al passat, aconseguix que «allò que ja ha esdevingut no paralitzi totalment». I la *promesa*, diu Esquirol amb Arendt, «és la manera de poder fer front a la inseguretats respecte de mi mateix en el futur». (Esquirol, 2021: 50) Sens dubte, són dos recursos per compensar, pietosament, l'ansietat. I, alhora, quan són recursos negats o restringits, esdevenen dues fonts possibles d'ansietat, sens dubte: la incapacitat de perdó —per «iniciar» una cosa nova— i la incapacitat de confiar en el futur, en la promesa.

I si Esquirol fa d'emblema de l'assaig pietós, la revisió de l'ansietat la confiaré —des de la reflexió artística— a *Las aventuras de Genitalia y Normativa*, del professor Eloy Fernández Porta, un acadèmic singular que també posa en escena les seves idees en format de *performance*. Al llibre, Fernández Porta explora una visió «problemàtica» de l'artista i de la seva missió de «producir libertad». Una missió que xoca i que conviu amb el «sentimiento moderno por excelencia, el que a todos nos embarga: la angustia. Angustia por la identidad, por la nacionalidad, por el trabajo, por la subjetividad» (Fernández, 2021: 90, 32).

Fernández Porta ens mostra com aquesta angoixa —aquesta centralitat excessiva de l'ansietat— genera respostes artístiques, o «modos de constituir el sujeto», que condueixen a un «simplismo estratégico». Per dir-ho així, el «creador» que aspira a singularitzar-se es defineix en contraposició al «poder» que el limita i el vol «normal». I això ho emprèn en un entorn, diu, de «capitalismo afectivo», en el qual «la exposición pública de los vínculos configura la identidad» i en el qual impera una «doctrina relacionalista»: una societat basada en els vincles i, paradoxalment, en la reglamentació estricta dels vincles. Així doncs, en el camí de la singularització, i de la fugida de l'angoixa d'haver de ser «normal», s'hi respon amb una major «normatividad», diu: «cuanto más peculiar es un colectivo, cuanto más outsider, más manifiesto y necesario es un reglamento que lo diferencie» (Fernández, 2021: 32, 37-38, 50). És una paradoxa contundent: per fugir de la normativitat —la del poder, vertical—, es genera més normativitat: autoinfligida, o disputada, i horitzontal.

El món queda dividit, doncs, un cop més en clau de «sectarismo religioso»: entre el «nosotros» («los amigos del alma») i el «ellos», o sigui, els «enemigos jurados». Avisa Fernández Porta: «Tramar comunidades a partir de vínculos oficializados y expuestos es el horizonte de la existencia. Un paso más allá del homo sapiens, el *homo asociativo*.» I l'artista —el subjecte— que volia alliberar-se se sotmet a aquest «imperativo de experimentar [...] esa vivencia hiperbólica del deber». Això sí: «con un plus de intensidad y angustia» (Fernández, 2021: 33, 37, 89-90). En síntesi: menys llibertat, més ansietat.⁴

Redefinició conceptual

Ja he esbossat algunes claus de la redefinició contemporània de l'ansietat. L'origen psiquiàtric del terme és clar quan s'aborda des del diccionari: «Pertorbació psíquica caracteritzada per un estat d'extrema inseguretat i inquietud» (DIEC2). I, com a trastorn, sabem que els catàlegs especialitzats el vinculen a pors intenses, excessives i persistents davant de situacions diàries: que són pors desproporcionades respecte del perill real. I sabem, també, que les dinàmiques activadores de l'ansietat són complementàries de les dinàmiques de l'activació del consum absorbent d'entreteniment, en especial les dinàmiques vinculades al nivell d'excitació i a les gratificacions —i la sensació de benestar— que s'hi associen.⁵ La pel·lícula documental *I Am Gen Z*, dirigida per Liz Smith, aborda la qüestió dels adolescents i les xarxes amb molta complexitat. Les xarxes són l'experiència cultural més determinant de la Generació Z i, segons els experts de la pel·lícula, generen un públic cultural fet de por del futur, por del fracàs, perfeccionista, isolat, sense privacitat, en evasió contínua, esgotat d'estar sempre activat i exposat, amb incapacitat crítica, incapacitat de prendre decisions difícils, avesat a ser dividit

4. A Twitter, un grup de dramaturgs debatien sobre les obres amb «tema»: hi afegiria, a distància, ara, que una obra amb «tema» ben sovint implica una «comunitat» prèvia de defensors del tema. I que les obres amb «tema» potser l'únic que volen és generar la «normativitat» d'aquesta «comunitat». Reforçar la normativitat; no la crítica. L'artista, sembla dir —diu— Fernández Porta, pot deixar de «producir libertad» per esdevenir un «tuitero». Pensem-hi.

5. La compareixença de Frances Haugen —l'octubre de 2021— sobre els algorismes de Facebook i Instagram, davant una comissió del Senat dels Estats Units <<https://www.youtube.com/watch?v=GOnpVQnv5Cw>>, ha generat una alerta pública sobre aquests mecanismes activadors, pel que fa a infància i adolescència.

i enfrontat amb altres grups, avesat a entretenir-se amb coses que el fan enfadar... (Smith, 2021). Sens dubte, cal reflexionar-hi: és un nou «públic» en marxa, que pot reavaluar —que reavaluarà— tot el sector cultural; totes les relacions culturals.

L'antropòloga Andrea Boscoboinik assenyala la importància de la Cultura —vol dir, «el coneixement social col·lectiu»— a l'hora de conivir amb la por i amb la incertesa. I recupera una noció d'Edgar Morin: els anomenats *mecanismes antipor*. I vincula a aquests mecanismes l'existència d'un *mercant de seguretat* en què, a més de les armes o les alarmes, el consum d'oci i d'entreteniment —com a consum *antipor*— hi té la seva part: en el consum de tecnologia (i, apunto, en la il·lusió de relacions socials sense contacte); en el consum de viatges marcats (a la recerca d'un retorn als orígens, a la natura, per exemple), o en el mer consum d'entreteniment, o el consum cultural en general, potser per aferrar-se a la identitat, o a la tradició, o a una autoimatge... (Boscoboinik, 2017). Ho ha identificat, a *Barcelona, cultura sense capital. De l'ebullició col·lectiva al talentisme creatiu*, el també antropòleg Marc Roig i Badia, que assenyala com, enmig d'aquesta devastadora crisi de crisis, es mantenen les subscripcions a plataformes, i la compra de llibres i entrades, com una manera d'evitar el desclassament. Diu: «Persones amb ingressos de misèria s'aferren desesperadament a l'estil de vida de les classes mitjanes, que s'ha fet global» (Roig, 2021: 217).

Pel que fa a la pietat, que és una paraula que genera suspicàcies absurdes (entre els que la veuen lligada exclusivament a la devoció religiosa), és cert que ha generat una redefinició conceptual banal, disfressada sota la capa insubstancial de l'*empatia*. Res a veure, esclar. L'empatia és un moviment que col·loca algú en la perspectiva d'algú altre (es pot empatitzar amb la crueltat d'algú, per exemple), però la pietat és un sentiment, i implica un dolor que acompanya el dolor dels altres.

L'antropòleg Lluís Duch, en clau contemporània (en el context de la societat tecnològica, diu, que genera una *hiperafiliació* al Jo i una *desafiliació* de la Societat), va saber replantejar conceptualment la pietat: des de la reformulació d'una «relacionalitat» basada en la pietat humana. Per a Duch, la pietat és un «exercici de llibertat» i, com a tal, comporta una crítica d'idees fetes, de tot allò que apareix inqüestionat. I ho centra, especialment, en el qüestionament de la manera en què el sentit comú contemporani sol abordar dos factors centrals en el debat dramaturgic: el Temps i l'Espai. En síntesi: amb la voluntat de construir Espai «humà», que permeti la identificació, que eviti una «desestructuració simbòlica» i que defugui la patologització de l'existència fent possibles —ahora— la interioritat i l'exterioritat. I —fent síntesi ràpida també— l'assoliment d'un Temps «humà», que no s'abandoni a la *sobreacceleració* pròpia del mercat i dels diners (immediatesa, instantaneïtat, ubiqüitat) i que permeti una *relacionalitat* de Qualitat: és a dir, una relacionalitat en què s'hi pugui fer present el pes del passat (Duch, 2002).

El 2021 s'han estrenat dues peces teatrals que conjuren, al meu entendre, aquesta deshumanització. Són *El jardí*, de Lluïsa Cunillé, i *L'habitació blanca*, de Josep Maria Miró. En un cas, en la incomoditat d'una casa problematitzada com a llar —com a jardí— i com a conflicte, marcada precisament per les

dificultats d'accés al passat i d'integració d'aquest passat a un present possible (Cunillé, 2021); en l'altre cas, amb escenes com la del vestíbul impersonal d'un bloc de pisos en què es troben un arquitecte i la seva antiga professora de primària, amb la urgència de decidir si cal donar o no donar temps al passat, o si és millor jugar a l'oblit deliberat. A l'esborrament dels vincles. «No tenim una relació», implorarà l'exalumne (Miró, 2021).

També la poesia ha ofert dos llibres destacables, en aquesta línia. D'una banda, *L'anell*, de Jordi Llavina, que —com he pogut desenvolupar en una altra ocasió (Miralles, 2021)— fa central la reflexió sobre la humanització del temps, mitjançant una vindicació literària del dret de fer marrada, d'apostar per la digressió, de desadherir-se de la pressió del temps productiu en favor d'un temps erràtic, sacrificat en favor de la comprensió. (Llavina, 2021) I, d'una altra banda, destaca la poesia de *L'infern*, de Roger Vilà Padró, que fa ressonar aquesta necessitat radical —identitària— d'un temps ralentit (Vilà, 2021: 39):

Puja al turó, i baixa'n lentament [...]
 Dona temps als líquens, mentre te'ls mires,
 perquè mudin de color, dona temps
 a l'aranya perquè enllesteixi l'art [...]
 Baixa amb la lentitud amb què es desplacen
 els continents, tu mateix convertit
 en placa tectònica, en sediment
 sobre el qual reposen records, idees,
 designis, intencions, fins i tot versos
 que has llegit o escrit o deixat d'escriure.

Honestedats i impostures artístiques

Tornem al punt de partida: «L'ansietat i la pietat són dues virtuts, dues actituds prelingüístiques, dues virtuts que [...] aconseguen tenyir les accions textuais d'una intencionalitat i d'un sentit moral» (Oller, 2021: 103). Per fer aterrar, doncs, aquesta dualitat a l'àmbit literari i artístic, des de la condició d'aquest «sentit moral», entenc que cal connectar-la amb un debat contemporanista sobre l'*honestedat* i la *impostura* artístiques. No en va, una part notable de les reflexions culturalistes sobre l'ansietat, la vinculen als efectes de l'anomenada *síndrome de l'impostor*; en especial en l'àmbit de les dones intel·ligents, que és on la síndrome va ser estudiada i descrita originalment (Clance i Imes, 1978). I, d'entre els brots assagístics del 2021, en aquest sentit, pot ser simptomàtic el llibre *Frágiles: Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, de Remedios Zafra.

Entre el privilegi i la precarietat —o l'autoexplotació—, com a treballadora de la cultura —si se'm permet l'expressió—, i davant de la falta d'oportunitat, diu, d'«hacer con sentido», Zafra assenyala com «la pregunta por el sentido vuelve como un manotazo entre nuestras formas de vida, entre el exceso de producción e impostura cuando la ansiedad se naturaliza como lente opaca ante la conciencia de un ver que duele». I postil·la: «no extraña

entonces que esas vidas-trabajo sostenidas en la sobreexplotación estallen en una ansiedad normalizada» (Zafra, 2021: 46, 12, 22). L'assagista combina encerts documentals amb una certa tendència a l'autovictimització —i no sempre estic segur si concep l'ansietat com un problema o com una militància—, però sempre apunta bé cap on toca apuntar. La seva «pregunta por el sentido» ressona amb el «sentit moral» que Oller identifica com a fonamental, i més en un entorn dissolvent d'«ansiedad normalizada».

Aclarim què penso: en un debat d'idees, o en un debat artístic, tenir problemes —i problemes que mereixeries no tenir— no és sinònim de tenir raó. No té valor argumentatiu. No és el cas de Zafra, però sí que ha aparegut una certa barroeria intel·lectual, que assumeix que la intensitat del sofriment que l'ansietat provoca en un assagista és directament fonamentadora de l'encert dels seus postulats. Aquesta tendència, sobretot quan l'ansietat argüida és manifestament patològica, es pot fer comprensible en termes d'una literatura del jo: però es fa inviable de defensar —penso— des de la solidesa assagística. Per mi, seria el cas d'un llibre híbrid —malgrat el subtítol— com *Expuesta: Un ensayo sobre la epidemia de la ansiedad*, de l'escriptora Olivia Sudjic, que escriu un llibre sobre l'ansietat —l'ansietat d'exposició— que li provoca haver d'escriure aquell mateix llibre que escriu (que llegim). Des d'una apropiació narcisista de l'ansietat, Sudjic polititza aquest narcisisme ansiós, per exemple, com una forma de «resistencia activa a la opresión patriarcal». I sembla apostar, en termes creatius, pel «reconocimiento de la contradicción», o potser de la paradoxa, en què l'ansietat, d'una banda, la du a la «disolución» i a la «despersonalización» i, al mateix temps, diu, la propulsa «fuera de mí, no al vacío sino al mundo que crearía». El món que crea, finalment, és un assaig autobiogràfic mesclat i indestriable, lligat a la narració d'uns moments ansiosos en què «el yo se convierte en la única realidad», i en què explicar-ho «hizo que todo mereciera la pena» (Sudjic, 2018: 82, 79, 29, 79). En suma: l'elaboració d'un trastorn com a poètica, que proposa remeis parcials a l'ansietat d'escriure, com ara que «tú misma te hagas la crítica despiadada» (Sudjic, 2018: 78), en una constatació del vincle complementari entre pietat i ansietat, i de com la base de la centralitat social de l'ansietat no és altra que l'assumpció de la inevitabilitat —suposada, constatada o autoinfligida— d'un món sense pietat.

En termes contemporanis, el debat culturalista sobre l'honestedat és una controvèrsia dialèctica entre una cultura-conflicte i una cultura-refugi (o guaridora, com han reclamat alguns polítics recentment),⁶ o entre el qüestionament crític del poder i la mera atenuació dels efectes dels seus abusos, o entre la generació de comprensions transformadores de la visió del món i el mer proveïment de productes per al mercat de consum cultural. Però, també, entre l'ansietat i la pietat.

Artísticament, prelingüísticament, com a intenció retòrica, l'ansietat aspira a mostrar —i, per tant, a fer expressables, i a construir com a reals— els efectes del dolor de viure. Aquesta actitud conté honestedat, penso, si afronta aquests efectes amb valentia, i si convoca la complicitat nua del

6. La consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya diu: «la consolidació i ampliació de les accions relacionades amb la cultura, la salut i el benestar és un dels eixos prioritaris d'aquesta legislatura» <<http://bit.ly/3E7Uy8C>> [25/1/2022].

lector-espectador, apel·lat des de la consciència de la pròpia vulnerabilitat, o de la pròpia capacitat de ferir. Però aquesta mateixa ansietat pot nodrir la impostura d'un plantejament exhibicionista —de mer col·leccionisme d'experiències ansioses—, o d'una construcció identitarista, com a discurs d'una víctima que instrumentalitza el dolor com a mecanisme de captació d'atenció i de privilegis discursius.

Complementàriament, una escriptura moguda per la retòrica de la pietat, bàsicament, aspirarà a fer assumible —suportable, comprensible— aquest dolor de viure. A crear obres que hi ajudin. Aquesta actitud conté l'honestedat d'un esforç discursiu per donar sentit al dolor, a l'horror, a l'absurd: perquè és aquest sentit —creat artísticament— el que el farà suportable, i el que oferirà una esperança compartible i defensable —no necessàriament ni buscadament guaridora— des de la radicalitat, sense autoenganys. Però és clar que una pietat convencional, paternalista, que parteixi de la diferenciació entre els que saben i els que no saben, o que es limiti a un proselitisme de valors fixats, o de refugis conceptuals, no serà més —artísticament— que una impostura.

La pregunta que plantejo, doncs, és com es podrà abordar una controvèrsia sobre l'honestedat artística —o sobre la impostura artística—, al marge de la discussió sobre la pietat i l'ansietat: sí, plantejades com a «intencionalitat» i com a «sentit moral», per tornar, un cop més, a les paraules sàvies de Dolors Oller. I hi ha dues novel·les estranyes que permetrien acompanyar aquesta discussió, penso. D'una banda, *Els llocs on ha dormit Jonàs*, d'Adrià Pujol Cruells, que és la història d'un disruptiu programador de videojocs que continua —com si res— la seva vida quotidiana, tot i que és incapaç de recordar si la nit anterior ha matat, o no, una dona en un parc (Pujol, 2021). El relat obre, per a l'honestedat, la necessitat d'un debat previ, que és el debat sobre la consciència —no tan sols la consciència moral, sinó (abans i sobretot) la cognitiva—, en un món equipat de sofisticacions efectivíssimes de l'autoengany, que provoquen que honestedat i impostura, finalment, esdevinguin qualitats invaluables. Sense accés a la consciència —d'actes i conseqüències—, són dos valors que no es poden avaluar. També artísticament. I, d'altra banda, i potser un pas més endavant, l'honestedat implica la consciència del que hauríem de saber, però també la consciència del que inevitablement desconexem: o del que és fragmentari i incompletable, des dels límits de la construcció personal, o de la completesa del jo. *Aliment*, de Martí Sales, que és i no és una novel·la, conté el poema «Y d'Y» (Sales, 2021: 241-246), que, entre la declaració amorosa versificada i una mena de declaració de patrimoni íntim, conjura la centralitat d'afrontar —«misteri», «obra de pietat»— enigmes i profecies inconsistentes, inevitables, constitutives. Diu:

i vas aparèixer tu
i a mi em va costar seguir sense esperar res
al cap d'una estona ja parlàvem d'això
del puto destí
i de les putes expectatives
de la fi del món [...]

però de moment res de res
 encara res [...]

mantenint l'esperança a ratlla

el siniestro experimento de la esperanza

que diu la Liddell

ocupats desballestant expectatives [...]

l'obra a punt de començar i nosaltres que no sabem

si serà una tragèdia o un misteri

una obra de pietat o una gigantomàquia [...]

no esperàvem res ni sabíem res

només xerràvem

un nucli dur i espontani

d'ignorància esca i possibilitat

un començament

un començament qualsevol

qualsevol lloc serveix per començar [...]

començant de nou sense res a perdre encara

Retòriques de l'ansietat i la pietat

Honestedat i impostures, consciència i autoenganys, expectatives i esperances, construcció personal i relacions humanes... El debat de conclusions és ampli i es fa més vast a cada tomb; no l'emprenc aquí. Però en canvi, per tancar aquesta pensada, com he avançat, sí que proposaré algunes retòriques —cinc subretòriques, en vinc dient per intentar ser més clar— d'aquesta Retòrica de l'ansietat i la pietat. Són hipòtesis temptatives: són cinc idees d'acció creativa, potser cinc creences preexpressives però implícitament expressades, que, hermenèuticament, m'han semblat identificables (constatables i articuladores) en alguns brots més, en algunes obres més, del 2021.

Irrellevància (i Falsa irrellevància)

Existeix una tendència entròpica a la Irrellevància, i existeix un món —una construcció social de capitalisme de mercat, antiintel·lectual, presentista, espantada de les seves pors, autopunitiva— que afavoreix i ratifica aquesta tendència. I s'acompanya sovint, també, d'una acció individual de Falsa irrellevància, o d'irrellevància autoinfligida, que emana d'una mirada colonial sobre el jo, que se supedita i s'adhereix als codis i als atractius de realitats —metròpolis, persones, figures mediàtiques, punts de venda— enteses com a centres del món. En aquesta hipòtesi, aquest mecanisme colonial s'exerciria des d'una comprensió del llenguatge com a forma de dominació, connectada a processos d'*hiperjudicació* i d'*hiperdevaluació*: dels altres, del món (o parts del món), del jo. Saber-se hiperjudicat o hiperdevaluat —i saber-ho, més o menys conscientment, perquè també reconeixem la pulsio hiperjudicadora i hiperdevaluadora en nosaltres mateixos— genera ansietat, i vivència de la impietat.

L'ambiciosa novel·la *Els angles morts*, de Borja Bagunyà, exemplificaria aquesta subretòrica, mitjançant la força desbordant d'un narrador que

no deixa cap moviment (ni cap associació mental, ni cap derivació temàtica) sense jutjar: de cap dels seus personatges, permanentment desconstruïts sense pietat. Tot hi és jutjat, i severament, implacablement: cada bri de dignitat —de refugi de dignitat personal— és desactivat i delatat com a fràgil, desmuntable, reduïble a miratge. (Bagunyà, 2021) La severitat extrema, alhora, també autodelata una por de la pèrdua del control —narratiu, existencial— del discurs; una por, probablement, d'haver-lo de negociar, de dialogar, de pactar, i que aquest compromís obri la porta a una dissolució del *self* del narrador, que és la veu del llibre, l'obra creada. Potser por d'embrutir-se, o de ser fràgil, i desmuntable. Impietat màxima del subjecte per (aspirar a) no ser objecte de pietat. Com a hipòtesi, en esquema, no em sembla una subretòrica gens aliena a les dinàmiques *ad hominem*, contundents, immatisades, dels *haters* de twitter. Per exemple. La hiperjudicació ho redueix tot a informació de part, i la reducció constata —i potser provoca— la impossibilitat de donar solidesa constitutiva a res. A cap jo.

Amb més pietat discursiva, altres operacions creatives aposten per l'assumpció de la pròpia irrellevància; observada, confessada, presa com a punt de partida. En termes de creixement personal, o d'acomiadament d'un jo no autoconscient, o en favor d'un nou jo adult, que edificarà la maduresa —l'honestedat com a veu— sobre la irrellevància. Dues cançons recents ho reflectirien, penso. La primera és la «Musica leggerissima» del duet Colapesce/DiMartino, que des d'un pop fresc i musicalment lleugeríssim afronten l'ansietat, l'angoixa existencial, «per non cadere dentro al buco nero/che stà ad un passo da noi». Amb la *musica leggera*, que busquen com a soroll, conscientment, per evitar o atenuar el dolor de viure, induït per l'alè nihilista de la voluntat: «ho voglia di niente», canten. (Colascesce i DiMartino, 2021) I proposen:

Ripensi alla tua vita
 Alle cose che hai lasciato
 Cadere nello spazio
 della tua indifferenza animale

És la irrellevància feta conscient, com a mecanisme que la natura (l'animalitat) ha habilitat, però també com a responsabilitat personal. Com a acció d'autodevaluació. Compensable amb una acció antientròpica a l'abast: repensar-se, diuen. I, a l'altra cançó que convoco, en canvi, en una altra cara d'aquesta «indifferenza animale», i amb certa inconsistència, sí, l'autora s'hi decanta més per la llibertat del despensar, o del no pensar: «Que si yo ahora fuera perra/ juguetona y muy amable/ no tendría estos problemas de ansiedad», perquè «todos estos miedos se disiparían/ y viviría en armonía y libertad» (Bandini, 2021). Les inconsistències venen, esclar, de voler-se animalitzar mantenint la llibertat —humana— de tenir veu pròpia (i no ser irrellevant), i de continuar cantant lliurement; però la lletra de «Perra», de Rigoberta Bandini, mostra amb encert un marc recurrent dels refugis antiansietat, que —atès que som incapaços de reivindicar un tracte pietós— aposta per l'autodevaluació retòrica.

Falta de poder (i Falsa falta de poder)

El món —la societat— desempodera; o limita el poder, o el circumscriu a entorns que el dissolen. I, alhora, els individus generen dinàmiques —sovint desinculpatòries— d'autodesempoderament. Lluís Duch, ja ho hem apuntat, parlava de la hiperafiliació al Jo i de la desafiliació de la Societat: sigui com sigui, combinant una cosa i l'altra, entenc que el que esdevé detectable artísticament és una inclinació a provocar o a constatar l'*hiperisolament*. Que, per descomptat, desempodera; afebleix, deixa indefens, genera vulnerabilitat, por, ansietat.

Al muntatge teatral *De què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*, de Joan Yago i La Calòrica, s'hi exerceix una certa pietat empàtica, de constatació constant de les mútues incongruències de tots els personatges que recorren l'escena. (Yago, 2021) Òbviament, el procés és generós i alhora limitat —poc valent—, perquè tendeix a la igualació dels que tenen poder i dels que no, i a una certa estereotipació de la condició humana. Però mostra molt bé com —davant d'un conflicte inesquivable— l'enfrontament ha esdevingut un tabú, i com la covardia genera tot de retòriques d'autojustificació: per no assumir que la política —la gestió i la definició del bé comú— és víctima també del tabú de la desactivació d'una visió dialèctica de la societat humana. En aquest context, l'enfrontament produeix ansietat, evitació. El llenguatge, que aquí ataca fluix i es defensa fort, i tot alhora, es perd en el seu propi laberint; es converteix en laberint. I articula la inacció. I es desil·lustra; es desmodernitza. Es delata inoperant, insuficient.

Amb aquest tabú de l'enfrontament, s'hi trenca el tabú de demanar ajuda. D'acudir als altres. (Més isolament.) En termes metafòrics d'ansietat social, si voleu, sí; però també en termes de constatació nua del desempoderament davant de temors identitaris radicals, com el de ser capaç, o no, de protegir la gent que estimes. L'ansietat de constatar la impossibilitat de ser una protecció —una empara— per a la gent que confia en tu (inclòs tu mateix) és, penso, un dels efectes secundaris més devastadors de l'economia neoliberal.⁷ La sobreacceleració del temps, la desconfiança mútua, la incapacitat o la prevenció d'intervenir col·lectivament contribueixen, encara més, a una realitat desempoderada. A *Old (Tiempo)*, el cineasta M. Night Shyamalan ficciona aquestes fonts d'ansietat en una faula fantàstica, que —amb moments de major o menor encert narratiu— desencadena preguntes sobre el sentit de continuar lluitant (per escapar), sobre la força existencial de saber envellir estimats (la *pietas* romana és, en origen, intergeneracional: envers als pares) o —més sociològicament, o políticament, o filosòficament— sobre la pietat continguda en l'aposta de lligar la vida pròpia al temps —a les vides futures— d'aquells que ens sobreviuran (Shyamalan, 2021).

7. A l'episodi 5 de la temporada 4 (2020) de la sèrie *The Crown*, la ficció relata la història de l'intrús que va accedir a les estances de la reina. La conversa entre l'aturat i la monarca és l'emblema d'aquesta devastació neoliberal. Diu l'intrús, sobre Thatcher, mare fundadora de la deshumanització de l'actual sistema econòmic: «Ella està destruint el país. [...] Pensava que em recuperaria. Però no. [...] I et preguntes on ha anat tot plegat? No només la teva confiança, o la teva felicitat, sinó... [...] Ho ha desmantellat tot, tot allò en què creïem que podíem confiar. Un sentit de comunitat, d'obligació dels uns amb els altres, un sentit de bondat. Tot això està desapareixent. [...] el dret de ser fràgil, de ser humà.»

Intensitat existencial (i Falsa intensitat existencial)

Viure intensament —com a construcció i com a pràctica associada— genera una poderosa activació del jo recompensat i, alhora, genera una major fricció amb els altres: més ferides, com diu Esquirol. Potser ferides als altres, però amb gairebé tota seguretat més ferides a un mateix, també. I, en una autollegenda d'*hiperactivació* —de voracitat, d'acceleració, d'acumulació d'experiències—, les ferides poden arribar a semblar la garantia de l'assoliment de la plenitud vital. Prendre mal, sofrir contínuament, bulímicament, acumulativament —recordeu el «capitalismo afectivo» que ens assenyalava Fernández Porta— pot contribuir a la dificultat d'«hacer con sentido» (Zafra). No parar de fer coses, com a compulsió ansiosa, més aviat farà que les coses s'igualin, en nom de la intensitat, sí, però que esdevinguin cada cop —igualades— menys significatives. Si ets el que fas, i el que fas perd sentit, deu ser més difícil saber qui ets, i què vols en realitat, etcètera. La compulsió, doncs, no sacia l'ansietat —no la calma—, sinó que la realimenta. La renova.

Com a esquema, com a hipòtesi, podríem rastrejar aquesta subretòrica en diverses pel·lícules. La sueca *Julia & I*, de Nina Hobert, en clau d'autorelat documental, l'explica amb contundència i desbordament, i ho fa a través dels cicles d'ansietat combinada que sorgeixen entre les dues protagonistes del film: l'una enganxada a les compulsions voraces (sexe, drogues, menjar, risc), l'altra engarrotada per una profunda ansietat d'exposició; l'una afamada per accedir a la completeness d'una vida «normal» descontaminada, l'altra aterrida per la vulnerabilitat que sent d'haver-se d'assumir com a estranya. «Jo soc un *fake*», es diu, amb ecos de la síndrome de la impostora que ja hem recordat. I la constatació: «No sé com viure amb tota aquesta ansietat. [...] La vergonya del que has estat. La vergonya del que ets. La vergonya de sentir-te avergonyida. [...] L'únic que importa: fer-te amiga de la teva obscuritat» (Hobert, 2021).

Al costat d'aquesta pel·lícula, sens dubte, una altra directora, la jove israeliana Hadas Ben Aroya ha trobat, al meu entendre, el pols més torbador possible per expressar el desert relacional que, en la mateixa senda de l'erradicació de la pietat, provoca la igualació de les experiències i la desactivació afectiva —sentimental— de tota la vida viscuda, en especial en la generació dels joves, a *All Eyes Off Me*. Inquietant i exacta, al final —sense deixar de torbar-nos com a espectadors—, la protagonista es deixa endur, però per decisió pròpia, cap a la necessitat d'aturar-se, de no fer res, de sentir (sensacions, sentiments), d'apropiar-se del temps i del silenci, de voler-los, malgrat la dificultat d'aquest aprenentatge per a algú que ha viscut com si el temps ralentit fos el contrari de viure⁸ (Ben Aroya, 2021).

Impossibilitat de conèixer (i Falsa impossibilitat de conèixer)

El món, malgrat la ubiqüitat de la informació massiva, es fa cada cop més complex i més difícil de conèixer. També el coneixement, tant l'històric (que

8. M'hauria pogut aturar en dues pel·lícules més. L'una, que mostraria aquest prejudici endèmic que concep la vida com un enfilall d'estimulacions i una impietat narcisista: *Ovella* (2021), dirigida per estudiants de l'ESCAC. I l'altra, argentina, que exacerba el narcisisme victimista d'un sofriment reiterat, fet identitari, autoinfligit amoralmment però percebut com a rellevant, tot i ser banal: *La calor* (2021), de Martín Liji, amb guió de Liji i Rosario Cervio.

és constantment posat sota sospita) com el científic, s'apareix com a més i més inabastable, i més incontrolable, menys fiable com a equipatge personal. Però, alhora, acomodàtiament, no saber —renunciar a entendre— allibera energies i permet garantir-se una mena d'innocència permanent, inqüestionable, emparada per aquesta (falsa) impossibilitat de conèixer. I aquest determinisme de la ignorància, per descomptat, porta aparellada —sovint sota una pseudoprogressista doxa de negació de la culpa personal— una via de fugida, franca, del purgatori de la maduresa: que, en realitat, tan sols és possible sobre la consciència i l'assumpció de les responsabilitats.

És possible que una de les ficcions que fa més evident l'estructura ansiòsa del seu relat, i del seu personatge principal —gairebé més bastit com un diagnòstic que com una psicologia—, sigui *Sola*, de Carlota Gurt. L'ansietat d'anticipació mou la trama de la novel·la entre aprensions, sospites i emparanaments de la protagonista. I els altres —els *altres* d'ella— funcionen com la gran font de l'ansietat: el fet de conèixer (bé) els altres, en concret. Que vol dir, per ella: tenir-los controlats, ajustats a la pròpia subjectivitat. La protagonista manté una relació malalta amb la seva mare, però en un moment donat sembla identificar una mica de distensió, perquè troba que la mare «potser amb l'edat [...] s'ha convertit per art d'encantament en la persona que necessito que sigui». Vet aquí l'esquema d'aquesta subretòrica: conèixer és —resulta ser— adequar el món a les necessitats personals. Això —quan passa— potser calma temporalment l'ansietat, però a la llarga també la realimenta, perquè cada jo sap —no pot deixar de saber— que ell també és (part del) món, i que amb l'èxit i l'extensió d'aquesta epistemologia, ella, per als altres, també esdevindrà merament un objecte per a les necessitats que els altres tinguin. La Mei, la protagonista i narradora, se'n plany: «Costa molt trobar algú que t'entengui i, tot i així, mai no t'entén del tot o ets tu qui no l'entén» (Gurt, 2021: 235-6, 159).

D'aquí que el mecanisme activador d'aquesta subretòrica sigui, principalment, el de la *hiperverificació de les relacions* personals. Des de la sospita, esclar. Des de la insatisfacció permanent, davant de cada nou aprenentatge que, de seguida, passarà a ser sospitós: sobretot si no atén, sense negociació ni petició (no *demanar abans* ni *agrair després* són constituents narcisistes bàsics), les necessitats que esperem que satisfaci. Una contradinàmica pietosa de desarmament d'aquesta dinàmica ansiosa d'hiperverificació, la descriu amb precisió Carles Sanjosé a la cançó «Punxes»: «Gastes l'energia en va, lluitant sempre contra vent/ Ja t'entenc però ara descansa/ Mira'm bé, de debò veus l'enemic aquí?» (Sanjosex, 2020).

I, en aquesta lògica de la (falsa) impossibilitat de conèixer i el bloqueig de les relacions interpersonals, sens dubte, també ens podríem ajudar de les obres *L'habitació blanca*, de Miró, i *El jardí*, de Cunillé, que ja hem comentat més amunt: sobretot pel que fa a les dificultats grans amb què les relacions humanes semblen no poder avançar (no poder superar la fase d'anamnesi), cap a nous estadis de major confiança i, també, esclar, de major desprotecció del jo, davant de la por de ser decebut, o atacat, traït. O, merament, mal comprès. O potser, finalment: massa ben conegut.

Treure el passat, i el seu pes, de les relacions humanes, com dèiem, sembla ser el joc de l'individualisme ansiós, perquè fora dels poquíssims i hiper-verificats «amigos del alma» (el mite actual del *bestie*, i del *bff*, lliga plenament amb això), tota la resta són «enemigos jurados», reconvocant aquí la idea de Fernández Porta.⁹

Distanciament afectiu (i Fals distanciament afectiu)

I vaig acabant: com a subretòrica, el distanciament afectiu té, com just ara apuntava, un efecte de protecció, de recerca de protecció, almenys. Però també apareix vinculat a una narrativa d'emancipació. En aquesta visió, que evidentment és deutora d'una actitud d'individuació adolescent, l'afecte és —sembla ser— un fre a la individuació.¹⁰ Amb tot: si els afectes dissolen el jo —o el fereixen, tornant al terme d'Esquirol—, no és menys cert que la falta d'afectes dissol encara més, fins i tot si l'únic del que s'agafa distància és de la ratificació —explícita, contrastable— dels vincles afectius.

Vet aquí les retòriques del fals distanciament afectiu, que volen escenificar radicalment un distanciament que, confien, no serà irreversible: a *Chavalas*, la pel·lícula dirigida per Carol Rodríguez Colás i escrita per Marina Rodríguez Colás, s'hi evidencien les contradiccions d'aquest mecanisme de *sobreactuació anempàtica*, en la història d'emancipació revertida d'una protagonista forçada a tornar al seu barri obrer després d'haver-se reinventat com a artista *cool* en entorns cosmopolites. Encaixos i desencaixos, autenticitats i falsificacions, el narcisisme identitari no prescindeix de sistemes d'ajuda (família, amistats, xarxa veïnal); senzillament, n'oculta l'ús. O, ansiosament, lluita per invisibilitzar els rastres del vincle¹¹ (Rodríguez, 2021).

Amb una major radicalitat, en la tensió (irresolta) entre ansietat i pietat, hi ha dues novel·les que han explorat les profunditats existencials de l'afectivitat amb encerts brillants. En un univers d'adults precaris i de costumisme deficiós —en realitat, en una falla emmascarada—, a *L'aigua que vols*, Víctor Garcia Tur s'enjogassa amb les trames d'una comèdia convencional, aparentment innòcua, però que avança sense pausa cap a l'evidència de no ser, de no trobar-nos, com semblava, en un lloc segur. El lector tendeix a donar la realitat i el realisme per descomptats, però la nostàlgia i la tristesa, els il·lusionaments estantissos i els fracassos que s'imposen, les decepcions i el dolor de viure (sí, les morts, les malalties) són la veritable història. He evitat donar dades argumentals de les ficcions que he esmentat, i tampoc no ho faré —amb bons motius— per a *L'aigua que vols*: però si hi ha una manera brillant

9. Un tabú ferotge de les retòriques narcisistes d'ansietat, aposto, és la idea que una relació humana pugui iniciar-se al marge de la decisió d'iniciar-la. En la comunicació humana, i ho sabem almenys des de Watzlawick (1967), la intencionalitat és irrellevant a l'hora d'interactuar i d'engagar —de trobar engegada— una relació interpersonal. I quan ja has interactuat, ja tens un passat —pautat— en comú. La voluntat no hi té capacitat d'intervenció: i aquesta falta de poder, sens dubte, és font possible d'ansietat per qui vol poder decidir-ho tot de totes les seves relacions.

10. La sèrie de televisió *Sex Education* (2019-2021) deu ser un dels millors exemples de la representació d'això, actualitzada, en la ficció actual.

11. Des de l'autoparòdia, és interessant la proposta del migmetratge *Stop* (2021), del grup barceloní Doble Pletina. Com en un musical *mod* fora d'època, el film parodia el victimisme del *quejica*: «Sola otra vez, ¿quién se compadecerá de mí?» I tot el relat, entre l'infantilisme i la sèrie B, transita per un distanciament anempàtic, indiferent, de desídia *cool*. La metàfora de l'extraterrestre, i de l'absurd, també connecta amb la «indifferenza animale» que hem vist abans: aquí, lligada a un món desconflicuat, o banalitzat, com a refugi, o coartada, o passatemps.

d'explicar que ni l'ansietat ni la pietat no són evitables, ni prescindibles, ni destriables fàcilment, cal acudir al final d'aquest llibre. I a la seva capacitat per mostrar el valor, valuosíssim, preciós, de com ens posem a viure. Per saber què —o sigui, qui— som.

Això: què som. Aquesta és la pregunta latent, també, de la segona novel·la que vull convocar en aquest apartat, que és *La Klara i el Sol*, de Kazuo Ishiguro. En un món hostil, que sembla i resembra les llavors del feixisme fins a fer-lo (semblar) raonable, la pregunta de la singularitat —de què ens fa singulars com a individus— no desapareix. I, esclar, és la mort, i les ansietats que la mort fa presents, el que manté viva la pregunta. La mort pròpia, i la mort dels altres. Un robot —disculpes, ara sí, per si explico potser de més— discrepa de les opinions del científic que el vol preparar perquè substitueixi un humà. Segons el científic, no existeix res «especial» que no pugui ser identificat i aïllat en aquell humà, i res «a lo que yo no pudiera dar continuidad»: diu que l'investigador «lo había buscado con insistencia y nunca había dado con nada parecido». Però el robot intel·ligent —la novel·la és, també, una faula— dissenya i creu que el científic ultratranshumanista, en realitat, «estaba buscando en el lugar equivocado». I conclou: «Sí que había algo muy especial, pero no estaba en el interior» d'aquella persona que aspiraven a substituir. Diu: «Estaba en el interior de quienes la querían» (Ishiguro, 2021: 333). En fi: què som, qui (més) som. Relacionalitat.

Fins aquí, el resum d'aquestes cinc subretòriques temptatives. I fins aquí aquest article sobre la Retòrica de l'ansietat i la pietat. Queden moltes preguntes obertes, esclar. Amb unes noves pautes de relacionalitat, com s'alterarà el fet teatral, o el fet literari en general? Com es relacionaran els personatges? Com es bastirà el pacte relacional entre les obres i els lectors-espectadors? I, quin paisatge artístic —quina societat— en sorgirà, d'aquesta nova relacionalitat? Sense pietat mútua —relacional— entre lectors i obres, faran sentit la literatura, el teatre, l'art?

Amb els anys, suposo, guanyarem perspectiva sobre aquest moment històric i sobre el valor de les seves representacions. Finalment, però, haurem de tornar a les preguntes —i les respostes— sobre la relacionalitat humana, i haurem de tornar a la mesura dels «exercicis de llibertat» que s'hi hauran fet possibles, o molt sovintejats o molt marginals. I als esforços de gestió de l'ansietat que hagin motivat, i als esforços discursius —creatius— de pietat renovada que s'hi hagin fet útils. No sé si hi ha marge per a un art futur sense pietat; sí que sé, en qualsevol cas, que fins ara no he trobat bons motius per contribuir a fer-lo possible.

Més aviat, em sento convocat a un futur de respecte de la dignitat humana, en paràmetres com els que Jordi Palet ha plantejat a *La motxilla de l'Ada*, una obra de teatre familiar, escrita per a la companyia Teatre al Detall (Palet, 2021). L'obra conta la història d'un nen que es deia Adam i que va voler ser nena; perquè ho era. Els seus pares —personatges de la peça— s'expliquen i intenten fer-s'hi comprensibles, vèncer la seva ansietat, i la de la seva filla. L'entorn —el món— pot ser hostil, i no fer-ho fàcil. I comprendre —i el necessari temps per comprendre— també és, en bona part, ineludiblement,

un acte de voluntat. Un acte lliure. Com ho és la pietat. I l'obra de Palet, i l'espectacle de Teatre al Detall, això, ho explica molt bé. Diuen, els pares, en acomiadar-se del públic:

PARE: Tot això és el que us hem intentat explicar.

MARE: Potser és complicat.

PARE: És així de senzill: és complicat.

MARE: No us demanem que ho entengueu, ni tan sols que ho accepteu.

PARE: Només us demanem que ho respecteu.

MARE: Que això sí que és senzill.



Referències bibliogràfiques

- BAGUNYÀ, Borja. *Els angles morts*. Barcelona: Periscopi, 2021, 491 p.
- BANDINI, Rigoberta. [RIBÓ, Paula.] «Perra», 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=luUagFR-g1Q>> [Vídeo: 5,51 min].
- BEN AROYA, Hadas. *All Eyes Off Me*. [Mishehu Yohav Mishehu]. Israel: BFF, 2021, 88 min. <<https://www.filmin.es/pelicula/all-eyes-off-me>> [Pel·lícula].
- BOSCOBOINIK, Andrea. «¿Por qué estudiar los miedos desde la antropología?». *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, núm. 16, 2016, p. 119-136.
- CLANCE, Pauline Rose; IMES, Suzanne Ament. «The impostor phenomenon in high achieving women: Dynamics and therapeutic intervention». *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 1978. <<https://doi.org/10.1037/h0086006>> [Consulta: 8 febrer 2022].
- COLAPESCE; DIMARTINO. «Musica leggerissima». 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=Q7NjUxGMv7Y>> [Vídeo: 3,34m].
- CUNILLÉ, Lluïsa. *El jardí/Els subornats*. Barcelona: Beckett, 2020, p. 113.
- DUCH, Lluís. «Cultura i societat tecnològica: l'Espai i el Temps». *La substància de l'efímer: assaigs d'antropologia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, 248 p.
- ESQUIROL, Josep M. *Humà, més humà: Una antropologia de la ferida infinita*. Barcelona: Quaderns Crema, 2021, 171 p.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Las aventuras de Genitalia y Normativa*. Barcelona: Anagrama, 2021, 117 p.
- GARCIA TUR, Víctor. *L'aigua que vols*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2021, 421 p.
- GURT, Carlota. *Sola*. Barcelona: Proa, 2021, 379 p.
- HOBERT, Nina. *Julia & I*. Suècia: Nina Hobert Universe, 2021, 80 min [Pel·lícula].
- ISHIGURO, Kazuo. *La Klara y el Sol*. Barcelona: Anagrama, 2021, 334 p.
- LLAVINA, Jordi. *L'anell*. Barcelona: Meteora, 2021, 90 p.
- MIRALLES, E. «Paradojas del deseo. Apuntes sobre la dramaturgia catalana del siglo XXI». Pròleg a : DD.AA. *Dramaturgia catalana contemporànea. Antologia I*. Ciutat de Mèxic: Paso de Gato, Serie Dramaturgia, 2017, p. 9-22.

- MIRALLES, E. «*L'anell*: un llibre d'aventures?» [Conferència de presentació de *L'anell*, de Jordi Llavina]. Barcelona: Llibreria Ona, 7 abril 2021.
<<https://www.youtube.com/watch?v=oQZiQGy4WaE>> [Vídeo]
- MIRÓ, Josep M. *L'habitació blanca*. Barcelona: Flyhard, 2021, 90 p.
- MOUZO, Jessica. «Hay una tormenta perfecta para que aumente el riesgo de suicidio». *El País*, 1 març 2021. <<https://elpais.com/sociedad/2021-02-28/hay-una-tormenta-perfecta-para-que-aumente-el-riesgo-de-suicidio.html>> [Consulta: 8 febrer 2022].
- OLLER, Dolors. «L'ansietat i la pietat: dues tessitures estilístiques». A: *Pel camí de Carner*. Sant Pol de Mar-Girona: Curial-Fundació Pere Coromines/Universitat de Girona, 2020, p. 97-125.
- PALET, Jordi. *La motxilla de l'Ada*. Igualada-Calella: 2021, 38 p. [PDF].
- PORRAS FERREYRA, Jaime. «Las cifras confirman el impacto de la pandemia sobre la salud mental». *El País*, 24 desembre 2020, <<https://elpais.com/ciencia/2020-12-23/las-cifras-confirman-el-impacto-de-la-pandemia-sobre-la-salud-mental.htm>> [Consulta: 8 febrer 2022].
- PUJOL CRUELLES, Adrià. *Els llocs on ha dormit Jonàs*. Barcelona: Empúries, 2021, 285 p.
- RODRÍGUEZ COLÁS, Carol. *Chavalas*. Barcelona: Balance ME, 2021, 91 min [Pel·lícula].
- ROIG I BADIA, Marc. *Barcelona, cultura sense capital. De l'ebullició col·lectiva al talentisme creatiu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2021, 222 p.
- ROWLING, J. K. «JK Rowling writes about her reasons for speaking out on sex and gender issues» <<https://www.jkrowling.com/opinions/j-k-rowling-writes-about-her-reasons-for-speaking-out-on-sex-and-gender-issues/>> [Consulta: 12 octubre 2021].
- SALES, Martí. *Aliment*. Barcelona: Club Editor, 2021, 249 p.
- SANJOSEX. [SANJOSÉ, Carles]. «Punxes». 2020.
<<https://www.youtube.com/watch?v=SgfSH7Gafwo>> [Vídeo: 4,11min].
- SHYAMALAN, M. Night. *Old*. [Tiempo.] Berwyn: Blinding Edge Pictures, 2021, 108 min [Pel·lícula].
- SMITH, Liz. *I Am Gen Z*. Londres: Coco & Cloud Films, 2021, 101 m, <<https://www.filmin.es/pelicula/i-am-gen-z>> [Consulta: 8 febrer 2022]
- SUDJIC, Olivia. *Expuesta. Un ensayo sobre la epidemia de la ansiedad*. Barcelona: Alpha Decay, 2019 [2021, 3a edició], 84 p.
- UNIÓ EUROPEA. *Carta dels drets fonamentals de la Unió Europea*. <<https://bit.ly/3EaKTxU>> pdf. [Consulta: 8 febrer 2022].
- VILÀ PADRÓ, Roger. *L'infern*. Barcelona: Godall, 2021, 85 p.
- YAGO, Joan. *De què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*. Barcelona: TNC [Companyia La Calòrica], 2021, 1h 50 min. [Muntatge teatral].
- ZAFRA, Remedios. *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama, 2021, 277 p.

La categoria «procés» en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual

Ramon X. ROSSELLÓ

Universitat de València
ORCID: 0000-0002-4089-7428
ramon.rosello@uv.es

NOTA BIOGRÀFICA: Professor titular del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València i membre del Grup d'Investigació de Literatura Catalana Contemporània d'aquesta universitat. La seua investigació està centrada en la història del teatre contemporani. Va ser director de l'Aula de Teatre de la UV i, actualment, és professor del Màster en Gestió Cultural i del Màster en Teatre Aplicat.

Resum

Atesa la diversificació de les formes de creació en el teatre actual —que van més enllà de l'escriptura individual solitària—, aquest article se centra en l'interès de l'exploració de la categoria «procés» amb l'objectiu d'aprofundir en la caracterització de la dramaturgia més recent. Aquesta exploració, en primer lloc, atén qüestions metodològiques amb la voluntat d'aproximar-se als diferents objectes i elements que són susceptibles de ser considerats en l'anàlisi dels processos. En segon lloc, a partir de les dades recollides de diversos creadors, es planteja una proposta de delimitació de diversos models de procés. Finalment, l'article s'aproxima a l'estudi del procés de creació col·lectiva de la companyia valenciana Pont Flotant, una de les més reconegudes del segle XXI.

Paraules clau: procés de creació, dramaturgia catalana, teatre català actual, creació col·lectiva, Pont Flotant

Ramon X. ROSSELLÓ

La categoria «procés» en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual

Introducció

Podem assenyalar, per començar, que en l'estudi del teatre català no ha estat habitual incorporar l'anàlisi detallada dels processos de creació, sobretot si pensem en termes de literatura (o escriptura) dramàtica.¹ Segurament, i açò ho diem sense gaire convicció, perquè hi ha hagut un procés dominant durant força temps, que potser feia innecessari acostar-se a aquest element. Així, enteníem que un autor o autora, de manera individual i solitària, escrivia un text —García Barrientos (2015) parla del dramaturg de gabinet—, el qual després era representat o escenificat per una companyia o una institució, sota la direcció d'algú diferent a l'autor. I potser era editat després, alhora o abans de l'escenificació. Potser era editat i mai no arribava als escenaris o era representat però no esdevenia llibre.

Ara bé, atés l'increment de la diversitat quant als processos durant les darreres dècades, diríem que l'estudi d'aquests processos, tot incloent-hi el text teatral —tant de manera aïllada com dins el sector escènic i/o el del llibre—, s'hauria d'incorporar a allò que cal tenir present per a la caracterització del teatre actual. Val a dir, però, que no comptem amb una metodologia assentada a l'hora d'enfrontar-nos a l'anàlisi externa dels diferents processos —una altra cosa seria l'autoanàlisi o el relat que en poden fer els mateixos creadors. Per tant, hem d'abordar també quines metodologies (i terminologia) serien més adequades per estudiar i descriure correctament els processos, la qual cosa —i pensem ara en l'autoria viva— ens portaria a tècniques de recerca que són característiques, sobretot, de les ciències socials, com ara qüestionaris, entrevistes en profunditat o l'observació directa.

Amb l'objectiu d'explorar la categoria «procés», que per a nosaltres va més enllà d'un mètode, una tècnica o un procediment concret d'escriptura, podem dir que també hem viscut el nostre procés a partir de lectura

1. No obstant això, entre la bibliografia revisada sobre literatura dramàtica catalana del segle XXI, alguns treballs sí que han mostrat certa atenció als processos o contextos específics de creació, com veiem en Massip (2009) o Riera (2011).

bibliogràfica, d'edicions teatrals i, sobretot, a partir de qüestionaris i d'entrevistes a autors valencians, als quals volem agrair la seua col·laboració: Guadalupe Sáez, Xavier Puchades, Begoña Tena, Núria Vizcarro, Juli Disla, Pasqual Alapont, Rodolf Sirera, Pont Flotant i Anna Albaladejo.² Durant dos mesos hem acumulat i llegit materials, que en gran part no han pogut trobar el seu espai en la redacció final d'aquest article, però que han estat força útils per fonamentar aquest camí a la recerca de l'anàlisi dels processos, tot i que aquest siga, encara, un camí més ple d'interrogants que no de respostes. Així, ens queda la pregunta de si realment podem arribar a conèixer els processos de cada creador o romandrem inexorablement en el terreny d'allò inaprehensible, misteriós, com a part de la biografia íntima de l'artista. En tot cas, sempre podem veure aquest recorregut com un punt de trobada i de diàleg entre els dramaturgs i un observador extern.

A la recerca del procés: la importància dels paratextos

Aquest acostament als processos també vol posar en relleu l'interés pel fet que els autors escriuen i reflexionen sobre aquest concepte i sobre els seus propis processos. En aquest sentit, recordem com la revista valenciana *Acotaciones en la caja negra* (posteriorment *Red Escénica*), des de 2003 ha comptat amb una secció en què els creadors han parlat sobre els processos creatius. Considerem, així mateix, rellevant que els paratextos editorials (pròlegs, introduccions, notes, epílegs...) o escènics (programes de mà, dossiers...) aborden de manera explícita aquestes qüestions, ja que pot ser un bon punt de partença per aproximar-se al seu coneixement. Segurament perquè, a més del que ja hem comentat, ens passa com a Josep Maria Miró (2020: 13), quan diu que «a mi sempre m'ha semblat fascinant i profundament estimulante veure, conèixer o poder entendre els mecanismes, procediments i metodologia de creació d'un artista. Recordo que l'estimat i desaparegut *Papitu*, tal i com anomenàvem els amics al mestre, en Josep Maria Benet i Jornet, tot i la seva veterania, s'interessava pels procediments dels altres i l'havia sentit en més d'una ocasió amb aquella pregunta: "Nano, com ho fas tu? Com escrius?"».

A tall d'exemple del que estem dient sobre paratextos editorials que incideixen en la idea de procés, n'exposarem alguns exemples de caràcter divers.³ Així, en la recent edició del volum 2 de *Teatre complet* (2020), de Manuel Molins, en la secció dedicada al teatre breu, s'inclouen tot de notes autorials en la part final de cada peça, en les quals se'ns dona certa informació sobre alguns processos en què sorgiren. També en el volum *Teatre reunit (2007-2017)*, de Lluïsa Cunillé, de 2017, tenim alguns paratextos que ens parlen d'espectacles d'autoria múltiple en què aparegueren peces breus seues com *Geografia*, dins *Fronteres* (2017: 276), o *Sud* (2016), dins *Pares nostres*

2. Aquest procés de recerca també ha estat útil per sotmetre a prova el disseny de qüestionaris i d'entrevistes als autors.

3. Volem fer constar que només oferirem alguns exemples de paratextos recents relacionats amb la idea de procés de creació. Sens dubte, es podria fer una anàlisi —força interessant— d'aquests diferents casos, tant a títol individual com respecte a les opcions de les editorials o de les col·leccions en què les obres foren publicades.

(2017: 350).⁴ Si mirem l'edició de *Teatre reunit (2004-2020)*, de Pau Miró, i anem al paratext «fitxa d'estrena», trobem que hi ha informació com aquesta per a textos com *Bales i ombres*: «Un encàrrec del Teatre Lliure dins del projecte d'autoria textual catalana realitzat gràcies al premi a projectes d'especificació de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona» (2021: 50). En els casos de *Singapur*, *Búfals* i *Lleons* veiem: «Text escrit dins del Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya» (2021: 114, 158 i 190). I quant a *Victòria*, llegim: «Un encàrrec del Teatre Nacional de Catalunya» (2021: 332).⁵ Aquesta edició, però, consta d'un altre paratext, un apèndix que aplega textos del dossier que la revista *Pausa* va dedicar a Miró el 2013. Entre aquests textos hi ha l'entrevista que li feu Marc Artigau —un epitext esdevingut ara peritext— on trobem algunes preguntes que donen lloc a parlar de manera més detallada sobre qüestions vinculades als processos (P. Miró, 2021: 506-507):

M. A. [...]. De vegades has explicat que quan comences no saps on et portarà... D'*Els jugadors*, per exemple, en tenies moltes versions abans de començar els assajos...

P. M. Primer de tot, construeixes un univers, unes regles de joc, un cop l'has fundat, comences a jugar, comences a escoltar el que volen dir els personatges i no el que vol dir l'autor. Has de trobar la respiració de cada personatge, «l'idiòlecte», que diu el Xavier Albertí. Això permet desviar-te dels llocs comuns. Si sé on vull anar a parar, arribaré a un lloc conegut, tòpic, per això no val la pena escriure. M'agrada descobrir mentre escric [...].

M. A. Treballes l'escriptura des de l'actor? A l'inici dels assajos d'*Els jugadors* vas venir amb tota la peça ja escrita, però vas reescriure un parell o tres vegades l'escena de l'atrancament a partir de la respiració actoral...

P. M. Escric a casa, i mai a partir d'improvisacions amb els actors. Després, sí, soc permeable a tot allò que aporta el treball actoral. Quan treballes una escena amb els actors hi veus el triple de clar que no pas quan ets sol davant la pantalla de l'ordinador. Els actors, però, no em donen pistes argumentals. Una altra cosa és escriure sabent per a qui ho fas, és una possibilitat que cada vegada m'agrada més. En certa mida, els fas un vestit a mida [...].

Un altre paratext interessant és el que acompanya l'edició de *La travesia*, de Josep M. Miró (2016), un text del mateix autor que apareix en forma de postfaci. En aquest text, «Vint anys, de Tuzla a Idomeni», Miró (2016: 181-184) aporta informació sobre els orígens de l'obra, tot connectant-la amb la seua biografia, i sobre la relació d'aquesta peça amb una altra de posterior:

Hi ha obres que un s'adona que, de manera conscient o inconscient, les escriu durant anys.

4. En alguns casos aquests paratextos formen part de decisions editorials o dels responsables d'una col·lecció, com podem veure en les edicions de «Textos a part-Teatre reunit», d'Arola i el TNC.

5. Constatem com els tres exemples citats sobre obres de Pau Miró incideixen en la idea de textos sorgits en un context institucional, com a encàrrecs o com a part de projectes concrets. En el proper apartat parlarem sobre aquest factor com un dels elements d'estudi dels processos, a partir de l'etiqueta «motor» o «desencadenant».

El 1996, a les acaballes del primer curs a la facultat de periodisme, vaig trucar a casa dels pares des d'una cabina telefònica: «Aquest estiu me n'aniré a Bòsnia amb una ONG» [...]. Aquell estiu vaig anar a Tuzla i vaig repetir l'experiència el mateix període de l'any següent.

En aquests vint anys que hi ha pel mig, han passat moltes coses [...].

Tot just aquesta tarda, abans de posar-me a escriure aquestes línies, he fet un cafè amb el director teatral Xicu Masó. El Teatre Lliure de Barcelona obre la seva programació 2016-17 amb *De Damasc a Idomeni*, un espectacle solidari on els diners recaptats es destinaran íntegrament als refugiats i on participaran molta gent de teatre. Una vintena d'autors hem escrit monòlegs de cinc minuts [...]. En Xicu dirigirà el monòleg que he escrit i que he titulat *Rai*, on he donat continuïtat al personatge del fotògraf que obre i tanca *La travessia*.

En *Ombres de memòria*, de Toni Cabré, text editat el 2021, també trobem un «postfaci de l'autor» en què se'ns donen informacions biogràfiques i dades sobre el procés d'escriptura, tot ampliant la nota que acompanya les acotacions inicials: «Aquesta obra és de ficció però s'ha escrit a partir de diversos testimonis i fets reals» (Cabré, 2021: 6). Escriu Cabré (2021: 76-78) al postfaci:

[...] a partir dels records originals del front de l'Ebre i de la rereguarda, he ideat uns personatges i he lligat el text de manera que l'obra parli del que a mi m'interessa [...]. Per això demano disculpes als autors dels records que he utilitzat, començant pel meu pare, Carles Cabré Junqueras, i el tiet Paquito, Francesc Riera Ambrós. Ells, que fa anys que van morir, em van explicar de viva veu moltes de les vivències que he incorporat a *Ombres de memòria*. També hi he fet servir documents i referències que he trobat en llibres, opuscles i treballs sobre aquella època i naturalment comentaris de molta altra gent a qui també agraeixo la sinceritat.

Un darrer exemple en seria el volum *Teatre trans i altres textos no normatius*, de Marc Rosich, el qual, a més d'un pròleg i un epíleg, presenta diverses notes autorials. La peça *De tritons i sirenes* en presenta una en què se'ns explica que el text «va néixer de l'encàrrec de la Cia. Roberto G. Alonso, per tal que formés part de l'espectacle de dansa-teatre *La fragilitat dels verbs transitius*, estrenat el juliol de 2016 [...]. A la peça, els fragments extrets de *De tritons i sirenes* conviuen al costat d'altres textos escrits per Carlos Be i Helena Tornero [...]. El text que es publica en aquest volum és la totalitat dels materials que vaig passar a la companyia, dels quals només un petit percentatge va acabar integrat dins de l'espectacle definitiu [...]». (Rosich, 2020: 113).

En aquest sentit, són els paratextos editorials —ja que parlem sobretot de literatura dramàtica— els que ens poden acostar com a lectors a la categoria procés, un procés centrat en qüestions més estrictament d'escriptura o que poden connectar també amb el vessant escènic. Sovint aquests processos, com hem vist en un dels exemples citats, han format part habitualment de les entrevistes als autors més que no dels estudis sobre el drama. Podríem dir així que, junt amb el resultat o producte final editat, podem trobar, segons

els casos, restes ací i allà del procés que hi ha hagut darrere de les obres, si més no, com sol ocórrer, descobrirem les dates i el lloc en què una peça fou escrita.

Cap a una delimitació dels elements implicats en el procés

Per començar, podem dir que «procés» ens situa davant una altra paraula: resultat o punt final, punt d'arribada. En aquest sentit, es podria dir que habitualment hem estudiat el producte d'un procés, el qual, si parlem en termes de literatura dramàtica, té forma de text-llibre —o només de text inèdit— i pot «haver format part» (o no) d'un espectacle teatral. Amb la voluntat d'indagar en aquesta categoria, deixarem de banda ara els processos de recepció per centrar-nos només en els de creació-transmissió.

Entre la bibliografia consultada, Sainza Fraga (2013: 16) plantejava el següent sobre l'etiqueta «procés»: «Hace años que esta palabra deambula un poco sonámbula en nuestros discursos de tal modo que al nombrarla parece que todos sabemos por qué lo hacemos y a qué nos referimos, y sin embargo, al tratar de desmenuzarla, de argumentarla y contextualizarla se produce un espacio casi vacío y un tanto silente, porque aparentemente no es una palabra excesivamente problemática, sino una palabra amable que sirve para casi todo».

Aquestes observacions ens serveixen per posar-nos en alerta sobre el fet de trobar-nos davant una categoria excessivament àmplia o difusa, per la qual cosa tractarem de donar-ne una concreció a partir de la fixació d'una sèrie d'elements que hi associem, els quals permetran fer-ne una caracterització. El procés, tal com nosaltres l'entendem, tot deixant de banda ara la recepció empírica, té o pot tenir connexions directes, segons quina siga la modalitat de procés, amb altres vessants o agents de l'ecosistema cultural: els mecanismes o sistemes de producció, la gestió cultural pública i privada (què es produeix, amb quins formats, amb quines línies, amb quins processos...), les condicions laborals, el sector literari i editorial, les polítiques d'igualtat (que poden afectar els components del procés) o l'ensenyament. Tal com el plantejem veiem el benefici d'interrelacionar qüestions de caràcter artístic amb elements que ens connecten amb la producció i la gestió cultural.

Així, i com a resultat directe de la nostra recerca, proposem vincular l'estudi del procés a sis elements, els quals poden ser objecte d'atenció per tal d'arribar-ne a una anàlisi detallada:

- a) El motor o desencadenant del procés. Aquest pot estar lligat estrictament a l'impuls d'un escriptor (el plaer o la necessitat d'escriure) o a un encàrrec, a un procés de producció pròpia, a una convocatòria, un laboratori o taller, etc., que ens ubica en un determinat marc d'actuació. Els processos poden partir així d'una iniciativa individual o pròpia, però també poden engagar-se a causa d'un motor extern, a iniciativa del sector públic o privat. Sobre aquest element Rodolf Sirera, en una nota autorial a l'edició de *Plagi* (2019), s'hi referia amb aquestes paraules: «De vegades, les obres de teatre naixen de forma inesperada.

Vull dir que no sempre són fruit de la inspiració. O de la necessitat d'escriure. O de contar històries. De fet, molts dels textos que he escrit en el transcurs de la meua ja llarga trajectòria com a autor han estat fruit d'encàrrecs» (Sirera 2019: 105). I seguia explicant el procés llarg que va donar lloc al text definitiu, estrenat el 2018, a partir de dos desencadenants diferents (2019: 105-106):

Fa quatre o cinc anys em van proposar participar en un d'aquells, que ara estan de moda, combats de dramaturgia. Jo realment no volia participar-hi, però com em passa sempre, vaig dir que sí [...]. Era una obra relativament curta, perquè aquestes eren les regles del joc [...]. Uns anys després, un grup de gent seriosa, de bons professionals, em va demanar de recuperar l'obra, de tornar a treballar-la. I, quan m'hi vaig posar, vaig comprovar que aquell material que, en el seu moment, m'havia costat tant d'inventar, ara em resultava molt fàcil d'enriquir-lo, millorar-ne l'estructura i desenvolupar amb molta més profunditat el conflicte i els personatges. Així, aquell *Plagi* de fa cinc anys es va convertir en un nou *Plagi*.

En aquests casos esdevé interessant la «ubicació» de l'escriptor quant al procés de creació/producció (companyia pròpia o encàrrec per a una companyia o institució, el tipus i línies de producció —pública/privada, comercial/alternativa—, els formats —gran, mitjà, petit—, el circuit o públic al qual s'adreça...). Açò ens porta també a pensar en el paper de les companyies i de les institucions en el desenvolupament de la literatura dramàtica pròpia, amb programes d'ajudes a l'escriptura, amb laboratoris, tallers, residències, premis, edició (institucional o privada), etc. I, al capdavall, a pensar en polítiques culturals i accions que se'n deriven.

- b) La temporalitat o durada. La temporalitat comporta un punt d'inici, vinculat a l'element anterior, i un de final, que pot donar lloc a objectes diferents: un text, un llibre, un espectacle. I comporta també una durada més o menys llarga. Aquesta temporalitat pot ampliar-se de manera considerable, per exemple, amb textos que tenen diverses versions, més o menys separades en el temps, fins i tot en contextos relativament diferents. Així, en alguns casos, assistim a un «macroprocés» que dona lloc a versions/edicions diferents d'una mateixa obra-ficció, la qual cosa ha propiciat tot un seguit d'estudis que les comparen. En el cas català en tenim exemples il·lustres com els d'Oliver, Espriu i Villalonga. Un exemple recent de versions, vinculat a processos de posada en escena, podem veure'l a *Still life (Monroe-Lamarr)*, de Carles Batlle, obra editada en solitari el 2018 i també dins el volum *Teatre reunit (1995-2019)*. En aquest segon cas llegim: «El text d'aquesta edició s'ha publicat durant el període d'assajos al TNC. Amb la qual cosa, s'hi han pogut incorporar modificacions que no han estat recollides a l'edició del volum independent de l'obra» (Batlle, 2020b: 422). En aquest element és important observar el temps atorgat a les diferents fases del procés, la qual cosa pot estar estretament lligada a un

finançament adequat o precari dels projectes o a calendaris imposats pels desencadenants.

- c) Les fases. Veiem processos que donen lloc a delimitar diferents fases, les quals poden presentar un desenvolupament lineal o cronològic o, més aviat, en paral·lel o de fases superposades. El desenvolupament lineal connecta amb el que Melendres (2000: 46-47) planteja sobre la posició —en el seu cas centrat en la direcció— de l'autor, director, actor i espectador en tot el procés i amb una de les maneres de veure el seu desenvolupament, la del denominat «teatre lineal», segons un ordre temporal d'intervenció de cada un d'aquests elements o funcions. Per la seua banda, les fases en paral·lel respondrien a la idea d'escriptura de *plateau* (Batlle, 2020a: 158) o a la creació col·lectiva. Podríem parlar, de manera simplificada, d'escriptura, de producció/creació escènica i d'edició,⁶ on l'ordre en les fases o el nombre de fases en què aquesta «obra» apareix és un assumpte rellevant.⁷ El mateix procés d'escriptura pot plantejar-se amb diverses fases: ací entrarien les metodologies, els procediments i tècniques, i les diverses reescriptures d'un text. Aquestes diferents fases poden respondre a processos oberts o també a processos amb una metodologia establerta, dins un procés propi o amb condicions externes vinculades als encàrrecs o als equips. Les fases poden estar condicionades, fins i tot, per qüestions relacionades amb accions de difusió, com pot ser l'edició lligada a l'exhibició d'una obra, amb, per exemple, clubs de lectura. Aquestes fases poden fer que el text que ens arriba pugui ser vist com una «partitura», susceptible d'esdevenir un espectacle, però també com un «document» o «memòria» (amb acotacions que traslladen l'espectacle realitzat) o com a «textos-material» (Batlle, 2020a: 158) que formaren part (totalment o parcial) d'un muntatge.
- d) Les persones/professions/equips, entitats i espais implicats. En aquest cas podem atendre la configuració del conjunt de les persones-professions involucrades en un procés, tot tenint en compte l'equip artístic i de producció i la relació entre les persones i les diferents tasques que cadascú assumeix. Un dels aspectes destacats, que es vincula als elements anteriors, és veure si es tracta de processos individuals, amb nom propi, o de caràcter col·lectiu, denominats a partir del nom d'un col·lectiu més o menys estable, o per un treball en equip plantejat per a un projecte concret. En primer lloc, podem veure el nombre d'escriptors/creadors implicats, és a dir, si es tracta d'una escriptura individual, una escriptura amb dos o més autors amb una «ficció-història» única, o una autoria múltiple amb una dramàtúrgia formada per peces breus o materials diversos de diferents escriptors. En aquests models

6. La primera fase del procés, d'acord amb una perspectiva més àmplia que no la del teatre de text, es pot vincular al concepte «intenció prèvia» de Fàbregas (1973: 16), entès com «la forma assolida per la intenció prèvia en tant que etapa anterior al plantejament de l'espectacle en sí». Dins aquesta intenció prèvia el text seria «una de les formes sota les quals podem descobrir la intenció prèvia, per més que no és pas l'única» (Fàbregas, 1973: 15).

7. En alguns casos es podria considerar com una fase més la lectura dramatitzada. Així, per exemple, aquesta lectura s'incorpora com a part del procés del Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, com veurem a l'apartat 4.3.

d'autoria múltiple (o obra col·lectiva) trobem propostes que comporten, per una banda, una polifonia i, per una altra, una jerarquia de veus, a partir del treball de dramaturgia i direcció. En casos com aquests podem veure la participació de diferents persones a partir d'etiquetes com ara idea, concepte, creació, text o textos i dramaturgia.

Així mateix, podem pensar en funcions que acompanyen l'escriptura, com ara tasques de supervisió, coordinació, tutorització o assessoria. En aquest sentit, en l'entrevista a Pau Miró citada anteriorment, comentava que «en el meu desenvolupament com a autor vaig tenir la sort de topiar amb la Cunillé. A part del seu talent infinit, és molt generosa. Quan tenia una versió mínimament digna d'algun text, el passava a la Lluïsa (em consta que no soc l'únic). Tenia molt en compte els seus comentaris. A *Plou a Barcelona*, em va donar un consell que va millorar considerablement l'obra» (P. Miró, 2021: 505). També podem valorar l'impacte o la intervenció de directors artístics d'espais públics i privats que gestionen projectes sobre escriptura, encàrrecs, programes de residències, etc., els quals poden fixar criteris, premisses, condicions, etc., o quan la producció/programació, per exemple d'un teatre públic, se centra en una temàtica. Pel que fa al camp editorial, tindriem els responsables editorials o els directors de col·leccions. Poden ser rellevants les persones o entitats que sovint trobem en un apartat d'agraïments en un programa de mà o en un llibre, que poden remetre a professionals del sector o no professionals vinculats a l'esfera íntima del creador. En tot aquest conjunt, és important atendre les relacions que s'estableixen entre els diferents intervinents, relacions que potser responen a jerarquies o relacions de poder (com es prenen les decisions?, qui decideix l'equip?...) i que ens fan pensar en termes com verticalitat o horitzontalitat.

- e) Les professions de l'escriptor/creador en el procés. Ací és interessant veure la confluència (o no) de professions en una mateixa persona dins un procés concret, que poden ser de caràcter artístic (escriptura, direcció, interpretació...) o no (producció, gestió...). Respecte a aquestes situacions, els germans Sirera, en parlar dels seus processos, feien esment a la «irrefrenable tendència al hombre-orquesta que existe en nuestro teatro con esa proliferación de actores/directores/autores condenados a dialogar consigo mismo» (Sirera, 2003: 165).⁸ En aquest cas, podem veure si la confluència es dona per decisió pròpia o, més aviat, per una situació de necessitat-precarietat, vinculada als contextos de producció.⁹ També podem considerar en aquest element la possibilitat de l'autoedició.

8. Podem tenir en compte, tal com ens recorda Melendres (2000: 45), que les confluències, especialment la de l'escriptura i la direcció, es donen des dels orígens del teatre. Serà posteriorment, «al llarg del segle XIX, sobretot amb el moviment naturalista», quan la figura del director es desenvolupa i se singularitza.

9. Per citar algun exemple —respecte als autors que hem entrevistat— d'aquesta confluència, podem recordar com Núria Vizcarro i Juli Disla són alhora escriptors i intèrprets d'espectacles propis, com és habitual en produccions de les denominades companyies d'autor, a les quals ens referirem a l'apartat 4.4.

f) Finalment, podem tenir en compte la biografia professional i personal. Des del punt de vista del vessant professional, es poden atendre qüestions com ara els diferents treballs (o no) que un creador exerceix habitualment,¹⁰ i si durant el procés d'una creació es donen altres ocupacions en paral·lel (del mateix tipus o diferent). Des del punt de vista personal, pot ser força interessant la història familiar, pel que pot tenir d'impacte en el procés, com, per exemple, estar en períodes de maternitat/paternitat o de cures. Aquest aspecte esdevé encara més rellevant si les obres tenen relació directa amb la «realitat» de l'artista (autoficció, autobiografia, documental...). Tampoc no hem d'oblidar la xarxa de contactes o relacions dins el sector escènic i editorial, la trajectòria anterior i els reconeixements obtinguts fins al moment, elements que poden incidir en els que hem esmentat, com el motor o els equips de treball.

Per acabar, veuríem com s'interrelacionen tots aquests elements i com —si fossen peces d'un puzzle— encaixen. Podem atendre la col·locació (o la relació) de les diferents peces, que en cada cas pot ser diferent, o la jerarquia —les peces poden ser més grans o menudes, o fins i tot en podria desaparèixer alguna— en la configuració o prevalença d'uns elements sobre uns altres, d'acord amb les característiques particulars de cada procés.

Un acostament al panorama de processos

Amb la voluntat d'iniciar una classificació del complex i divers panorama processual, presentarem en aquest apartat un seguit de processos diferents a partir de dos elements, el nombre de dramaturgs implicats en l'equip creatiu i el motor (o marc) dels processos, els quals exemplificarem amb casos concrets dels autors valencians consultats. Ara bé, hem de ser conscients que en alguns dels processos citats trobarem combinats elements diferents. Deixarem per a un proper apartat la creació col·lectiva, a la qual ens aproximarem des del treball de la companyia Pont Flotant.

La «coescriptura»

Els processos de «coescriptura», amb una ficció-història única, compten amb una tradició, amb exemples com el de Josep Lluís i Rodolf Sirera des dels anys setanta i fins al traspàs de Josep Lluís el 2015, els quals van escriure tretze obres, des d'*Homenatge a Florentí Montfort* (1971), fins a *París, anys 60* (2015). En aquest cas disposem d'alguns textos que els mateixos dramaturgs van redactar sobre la seua trajectòria d'escriptura a quatre mans. El 2003 se'n publicava un, d'autoria compartida, en què els Sirera explicaven el que denominaven «escriptura en col·laboració», tot exposant com havien evolucionat

10. Pensem en l'escriptura d'altres gèneres o per al món audiovisual i en altres treballs dins el camp de la creació o no. Aquesta circumstància es dona en alguns dels autors entrevistats, com ara Rodolf Sirera, Juli Disla, Xavier Puchades o Guadalupe Sáez, que tenen experiència com a guionistes, o Pasqual Alapont, que compta amb una trajectòria rellevant en l'escriptura d'altres gèneres literaris.

els seus processos d'escriptura al llarg dels temps, des del que denominen un «exercici de muntatge» (2003: 157) als primers textos, fins a les «sessions d'escriptura conjunta» (2003: 160) que els portaren a confondre les seues escriptures, amb la qual cosa ja no hi havia resposta possible a preguntes com: qui ha escrit aquesta escena o de qui és aquesta frase? (2003: 163).

Sobre la relació entre processos i la redacció de paratextos comentada, podem ara recordar la darrera obra que ha estat estrenada i editada (2019) sota l'autoria dels germans Sirera, *Dinamarca*, el pròleg de la qual ens acostava al procés d'escriptura de la peça que tanca la trilogia «Europa en guerra»: «Quan va arribar la tardor de 2015, havíem començat a pegar-li voltes a una nova idea: Dinamarca, un país que va ser ocupat pels alemanys al principi de la guerra [...]» (Sirera, 2019: 10). Tot seguit se'ns plantegen la fase de documentació històrica i les fases següents: «Completada aquesta primera fase, el pas següent hauria d'haver estat ordenar tot aquest material històric i fer-lo servir, com en les altres obres de la trilogia, de suport d'uns personatges i una història que tot seguit havíem d'inventar. I després, clar està, posar-se a escriure el text» (2019: 11).

Un altre autor valencià que ha fet servir l'escriptura a quatre mans amb certa assiduïtat ha estat Carles Alberola, tant amb Pasqual Alapont, en diferents moments de la seua trajectòria, com amb Roberto García, amb espectacles per a la seua companyia Alben Teatre. Més recentment, a València hem assistit a processos de coescriptura amb tres i quatre autors implicats, impulsats des del sector públic. Així, el 2017, s'estrena *TIC-TAC*, una producció de teatre musical de l'Institut Valencià de Cultura (IVC) i la Diputació de València, amb Alberola, Alapont i Rodolf Sirera com a responsables del text, el procés de la qual expliquen els autors a l'edició de l'obra (Alberola *et al.*, 2018). Un segon exemple en seria *Els nostres* (2018), de Juli Disla, Patrícia Pardo, Xavier Puchades i Begoña Tena, peça escrita a partir d'una proposta plantejada sobre el tema de les migracions.

L'escriptura o autoria múltiple

Un altre dels processos és el que denominaríem d'escriptura o autoria múltiple, en aquest cas amb diversos textos (o materials) dins un espectacle, cada un dels quals és responsabilitat d'un autor o autora.¹¹ Voldríem, com a exemple emblemàtic del teatre valencià recent, destacar *Zero responsables*, obra estrenada el 2010 i editada el 2017 per Artezblai, on s'abordava l'accident del metro de València ocorregut el 2006. Des del punt de vista textual és un exemple d'escriptura múltiple (també de direcció), conformat per deu peces breus, amb la participació de tretze dramaturgs (P. Pardo, P. Montalbán Kroebel, J. Gomar, X. Puchades, A. Sánchez Velasco, J. L. Sirera, R. Sirera, G. Ochoa, J. Disla, J. Cornelles, J. Picó, P. Zarzoso i B. Tena), on quatre de les peces, a més, foren coescrites. L'edició inclou un paratext en forma de pròleg, a càrrec de Xavier Puchades (2017), un dels impulsors d'aquesta obra i coordinador de la dramaturgia, que en detalla el procés: creació d'un equip

11. Sobre aquest tipus de procés —que compta ja amb certa tradició— podem recordar, per exemple, diversos muntatges de la companyia catalana T de Teatre des d'*Homes!*, espectacle estrenat el 1994 i publicat per Edicions 62 el 1996.

de treball inicial, enviament d'invitacions als autors, elaboració d'un dossier sobre l'accident, per tal que tots compartissen una mateixa base documental, i elaboració d'una llista de persones implicades en el tema, que eren triades pels autors. Aquests, qui també, a més, reberen algunes pautes: evitar monòlegs extensos, una durada no superior a dotze minuts, amb la possibilitat de dividir la peça en dues o tres parts, i que es tendís a l'espai buit amb uns pocs objectes si eren necessaris.

També se'ns explica com dins el procés alguns dels textos es van compartir amb la resta d'autors i es van reescriure a partir de les opinions rebudes o dels ajustos que Puchades s'encarregava de suggerir des de la coordinació, especialment per evitar redundàncies i establir possibles nexes, més o menys subtils, entre les peces. El conjunt dels textos comptà amb un disseny dramàtic final, un text resultant, l'estructura del qual respon a dues parts: una primera amb set escenes i una segona amb deu, on algunes de les peces apareixen segmentades en parts, com ara la de Pardo, que presentava tres escenes, entre elles la que obria i tancava l'obra.¹²

Laboratoris, convocatòries, residències...

Des de fa un temps els textos —la seua escriptura, l'escenificació i l'edició— formen part de processos vinculats a residències, laboratoris, tallers o, fins i tot, tornejos. Totes aquestes iniciatives, moltes d'elles nascudes al si d'institucions o iniciatives públiques, plantegen processos que presenten característiques i condicions pròpies, tant pel que fa a l'escriptura (contactes entre un grup d'autors, acompanyament d'autors sèniors...) com a la seua difusió a partir de la posada en escena (o lectura dramatitzada) i l'edició. En aquest cas, trobem la iniciativa del Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, impulsada per l'IVC durant la temporada 2017-2018, que en la seua primera edició —i com a mostra del suport a les autores— va acollir només projectes de dramaturgues.¹³ Aquest laboratori, coordinat per Paco Zarzoso, compta amb una assessoria externa i acaba amb un cicle de lectures dramatitzades i l'edició dels textos que en resulten. En la tercera convocatòria l'assessor fou Josep M. Miró, qui redactà un pròleg que aporta informació abundant sobre el procés, amb la qual cosa, una vegada més, els paratextos esdevenen font destacada per aproximar-nos-hi (J. M. Miró, 2020: 10-14):

Es va obrir una convocatòria en la qual els aspirants havien de presentar els seus projectes d'escriptura i tenien una única premissa: el punt de partida havia de ser un material clàssic [...]. En Paco [Zarzoso] ha tingut moltes trobades amb ells. Ha vist i acompanyat el creixement de les seves criatures literàries [...]. A mi m'ha tocat el paper de l'oncle que viu fora, que ve de tant en tant, se sorprèn dels canvis perquè no ha vist el dia a dia i aporta una mirada diferent, d'aquell que viu als marges d'aquesta quotidianitat. A l'equador del projecte va haver-hi una proposta fascinant, la de passar uns dies al recinte monacal del

12. En termes d'edició, veiem com es pot publicar el text complet d'un espectacle d'aquestes característiques, però també una peça breu que en formà part. Així, per exemple, Pardo inclogué dins *Obra escollida 1996-2017* (2017) la peça *La incomprensió*, que va escriure per a l'espectacle d'autoria múltiple *València* (2012).

13. Podeu veure més informació al web de l'IVC: <https://ivc.gva.es/val/escena-val/projectes-escena/insula-dramataria-escena-val>.

Sant Esperit de Gilet, a mitja hora de València [...]. Aquí se'ns hi sumava un altre element interessant, el dramaturg Javier Sahuquillo (València, 1982), en qualitat de relator del procés [...]. Fa poques setmanes vaig rebre un correu amb les quatre obres en les versions revisades i definitives d'aquesta present edició, tot i que en teatre no es pot parlar mai de versions definitives fins que aquests textos no hagin estat contrastats amb el procés d'assajos i l'escenari que és on es tanca definitivament l'escriptura.

Companyies d'autor/creador

En altres casos, podem dir que l'origen dels textos és la dinàmica d'una companyia creada o de la qual forma part el mateix autor, una situació força habitual en el teatre valencià. Així, com hem tingut ocasió de destacar, l'aparició i la consolidació de molts dramaturgs es vincula, de manera recurrent, a la creació de companyies pròpies —en alguns casos podem parlar de col·lectius de creadors—, amb les quals els seus textos han arribat als escenaris i sovint també els han dirigit i/o interpretat. En el context valencià dels anys noranta assistim al naixement de companyies encara en actiu, amb exemples com Albenà, amb Carles Alberola, o Hongaresa, amb Paco Zarzoso, Lluïsa Cunillé i Lola López. Amb posterioritat, comptem amb casos com els d'Inestable, amb Jacobo Pallarés i Maribel Bayona; la companyia de Patrícia Pardo; Pérez&Disla, amb Juli Disla; Wichita CO, amb Víctor Sánchez, o La Teta Calva, amb Xavo Giménez i María Cárdenas, entre d'altres. En aquestes situacions ens trobem sovint amb textos destinats a ser escenificats per un nombre reduït d'intèrprets, vinculats a les estructures productores, com és, per exemple, el cas d'*Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora*, de Núria Vizcarro, producció de la Ravalera Teatre, una companyia fundada per Vizcarro i l'actriu Laia Porcar. Aquesta peça fou estrenada el 2018, sota la direcció de J. M. Albinyana, amb interpretació de Vizcarro i Porcar. Un segon exemple d'aquest model de companyia d'autor seria el de La família política, on trobem Guadalupe Sáez, amb espectacles com *Se'ns està quedant cos de postguerra* (2015) o *L'alegria està ací dins* (2017). En tot cas, constatem com els processos dins de cada companyia tenen les seues característiques particulars i com aquests autors, que escriuen habitualment per a les seues companyies, també entren en processos diferents fora d'elles.¹⁴

La creació col·lectiva de Pont Flotant: etapes i fases

Per acabar, volem centrar-nos en el treball de Pont Flotant, companyia creada a València l'any 2000, caracteritzada per la creació col·lectiva dels seus membres: Àlex Cantó, Jesús Muñoz, Joan Collado i Pau Pons.¹⁵ El seu treball es caracteritza per una forta connexió entre el procés de creació i l'obra que

14. Un altre model de procés sobre el qual no podem detenir-nos és el que porta a terme Anna Albaladejo, amb el seu Projecte Obs-cenus, que podríem encabir dins la idea d'escena expandida. Aquest projecte, encetat el 2018, ha donat lloc a dues peces escèniques, accions artístiques i performatives de participació, col·loquis i instal·lacions audiovisuals (Albaladejo, 2021).

15. Volem agrair la informació facilitada per la companyia, entre la qual destaca el treball final de màster que Pau Pons va dur a terme com a autoanàlisi de l'activitat de Pont Flotant (Pons, 2018).

en sorgeix, un fet que implica, segons s'explica des de la mateixa companyia, que el procés d'investigació i de recerca escènica pot incidir, condicionar i, fins i tot, configurar-ne el resultat final, amb la qual cosa es posa en relleu la causalitat entre el desenvolupament processual i un resultat artístic determinat (Pons, 2018: 7).

Recordem que la companyia compta amb un espai propi, la Sala Flotant, actualment al barri de Patraix i que, respecte a la temporalitat, porta a terme processos llargs, la qual cosa ha donat lloc a nou espectacles (en el moment d'escriure aquest text estaven a punt d'estrenar el desé), un cada dos o tres anys des del primer, de 2002, i també a períodes extensos de gira. Alhora, no hem de perdre de vista que els membres de Pont Flotant desenvolupen altres ocupacions en àmbits educatius i escènics, que també condicionen els seus processos, sense oblidar les circumstàncies personals i familiars, que, així mateix, hi han impactat. Per citar només un exemple d'aquesta relació entre els processos i la biografia, *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013) va comptar com a intèrprets amb només dos dels membres de la companyia, atés que prengueren la decisió de respectar el període de cria dels fills dels altres dos. Tot això sense oblidar la importància que la biografia ha tingut en els continguts de la creació, especialment en la que considerem la segona etapa, encetada amb *Com a pedres* (2006), seguida per *Exercicis d'amor* (2009), *Algunes persones bones* (2011) i *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013), la qual ha estat batejada com una tetralogia sobre el temps (Pons, 2018: 14).

Amb *Com a pedres*, peça clau en la trajectòria de la companyia, Pont Flotant explica que s'intervé de manera conscient sobre el disseny del procés, ja que no es marca una data per a l'estrena, sinó que es focalitza en la importància i la necessitat de la investigació escènica. A més, el lloc per a l'estrena fou el seu espai propi, la qual cosa va motivar que, per primera vegada, el treball sobre l'espai s'integrés i influís de manera significativa en la creació. Els processos de Pont Flotant, però, s'han fet més complexos, especialment des de 2015, amb *El fill que vull tindre*, peça estrenada el 2016, la qual enceta un tercer període, en què la investigació se centra en allò comunitari a partir de laboratoris d'investigació.¹⁶

A banda del resultat dels seus espectacles, amb molt bona acollida, esdevé interessant acostar-se a Pont Flotant, ja que han generat materials i impartit docència al voltant dels processos, amb un treball de sistematització i anàlisi de la seua metodologia de creació, el qual es pot seguir al treball final de màster que Pau Pons va presentar el 2018. El desenvolupament del procés és plantejat en quatre fases, tot i que són conscients que una sistematització en fases cronològiques suposa un intent de estructurar un procés que es pot veure alterat per l'arbitrarietat dels temps de la creació (Pons, 2018: 30). La primera fase s'articula al voltant de dos elements, el primer dels quals és la tria del tema, que es troba condicionada, per una banda, per la implicació personal i pel fet que genere un conflicte en cada un dels membres. Per una

16. Anteriorment, la companyia organitzava i participava en cursos de formació, els quals van evolucionar cap a cursos ajustats a les necessitats de la producció que portaven a terme, com va ocórrer ja per a *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2011), per a la qual van posar en marxa dos tallers impartits per Juan Domínguez i per Daniel Abreu.

altra, la temàtica ha de formar part d'allò compartit amb la resta de la societat, és a dir, ser un tema «universal», de manera que siga capaç de provocar empatia i identificació en els receptors, amb la idea d'establir un camí d'anada i tornada, d'allò particular a allò universal i viceversa. Des d'aquestes premisses els temes triats per la companyia han estat el pas del temps, l'amor, el compromís, el treball, l'educació o, per a l'espectacle que està ara en fase de creació, la mort. Un segon element en aquest moment és la investigació i la recerca teòrica sobre la temàtica, a partir de les bases científica, filosòfica, biològica, social i històrica.

La segona fase se centra en la creació i la recerca de materials en diferents suports. Així, a partir de reunions i converses creatives es van definint les línies d'investigació concretes sobre el tema. Progressivament se selecciona i s'acota l'amplitud temàtica i es comença a definir l'eix dramàtic i discursiu en el qual se centrarà la peça. En el cas d'*El fill que vull tindre*, en aquesta fase es veié com a substancial el fet de jugar juntes les tres generacions (fills, pares i avis), mitjançant accions com dibuixar, pintar, modelar o botar. Aquestes accions apuntaven cap a una línia d'investigació concreta al voltant del trencament dels rols socials establerts, en la qual posteriorment s'aprofundiria. En aquesta fase, i des d'*El fill que vull tindre*, han esdevingut un element essencial els tallers o laboratoris d'investigació amb persones externes a la companyia.

Aquest nou plantejament, que ha comportat un increment d'intèrprets i que el format de les obres siga més gran, des del punt de vista de la producció ha estat possible, tal com explica la companyia, mitjançant col·laboracions econòmiques pre pactades que els ha permés comptar amb equips grans i amb investigacions més llargues i profundes.¹⁷ El canvi temàtic des d'*El fill que vull tindre*, on es passa de l'autobiografia dels membres de Pont Flotant a la seua relació amb l'altre, amb altres edats o, com ocorre amb *Les 7 diferències* (2018), amb altres cultures, va fer necessari per a la companyia tot un procés de documentació i d'investigació a partir d'aquests laboratoris. Aquests es plantegen amb diferents objectius (Pons, 2018: 31), com ara conviure amb el «concepte» de la investigació, ampliar els horitzons creatius més enllà d'ells quatre, incorporar altres punts de vista al discurs i ser un primer espai de creació, ja que s'hi van gestant i provant primeres accions dramàtiques.

Per a *El fill que vull tindre* es va organitzar un «taller escènic intergeneracional» amb la participació de deu nens d'entre 6 i 10 anys i tretze adults d'entre 45 i 86 anys, amb els quals es va treballar a propòsit del tema de l'educació mitjançant diferents llenguatges. En aquest cas fou clau el fet que el taller acabés propiciant que els seus participants s'integrassen en l'espectacle final. Per a *Acampada*, el 2018 Pont Flotant va organitzar un laboratori sota el títol «Altres InCapacitats», que va tenir lloc al Real Coliseo Carlos III d'El Escorial de la Comunitat de Madrid, amb 23 participants. A més dels membres de Pont Flotant, comptaren amb quatre artistes col·laboradors (la ballarina, coreògrafa i professora Ana Erdozain, l'artista Fermín Jiménez, el

17. Las Naves, el Teatre Escalante, el Festival de Otoño de Madrid o el Teatre El Musical han col·laborat en les tres obres d'aquesta nova etapa.

músic i actor Pedro Aznar i la ballarina Alba González Herrera), a més d'un psicòleg, Juan Carlos Morcillo, i d'un educador, Primitivo Sáez. Aquest taller es va desenvolupar en tres fases i va comptar amb dos grups de participants d'entre 18 i 65 anys: un primer grup per a persones amb alguna discapacitat i un segon grup per a persones amb experiència prèvia en arts escèniques. En una primera fase (juny i juliol), es van portar a terme sessions de treball dels participants del grup de diversitat funcional. En una segona fase (setembre i octubre) es van portar a terme sessions conjuntes del grup de professionals i el de diversitat funcional. En una tercera fase (octubre i novembre) es van seleccionar tres participants de cada grup, que, de manera remunerada, van participar en la preparació i la mostra del laboratori en el marc del Festival de Otoño de Madrid, el novembre de 2018 a la Sala Verde de Teatros del Canal, dins la programació de treballs en procés. Amb aquest laboratori s'assentaren les bases ètiques, estètiques i discursives del futur espectacle, *Acampada*, estrenat l'octubre de 2019 al Teatre El Musical de València.¹⁸

En una tercera fase es dona forma dramàtica als materials mitjançant mecanismes i tècniques de treball propis de la companyia. Es tracta de mecanismes de manipulació i organització material com la simultaneïtat, la seqüenciació, la juxtaposició, l'oposició, la coordinació, l'exageració, la poetització, la ralentització, l'ampliació o la contradicció. En el conjunt és fonamental trobar connexions entre les diferents parts i els materials acoblats, de manera que aporten coherència i cohesió temàtica i progressió discursiva (Pons, 2018: 35). Durant la quarta fase obrin les sessions a col·laboradors o persones afins a la companyia amb la intenció d'introduir l'espectador en la creació. En aquestes sessions es calibra la ubicació, el rol, la identificació i el viatge emocional de l'espectador i la seua presència condiona *in extremis* la peça. Per exemple, per a *Les 7 diferències* es feren mostres amb nens i les seues respectives famílies a propòsit del tema de la diferència, en les quals se'ls va convidar a jugar junt amb els intèrprets, a parlar altres llengües, a disfressar-se d'altres persones, a tastar menjars d'altres països, etc. I, posteriorment, compartiren les seues impressions, opinions i experiències amb persones d'altres cultures i orígens per conèixer, de primera mà, els seus punts de vista. Aquestes mostres es porten a terme dues o tres vegades durant el procés, a partir de les quals i del desenvolupament natural d'aquest procés tenen lloc reescriptures constants, que poden anar més enllà del dia de l'estrena (Pons, 2018: 35-37).

No oblidem, i això també esdevé interessant, que la companyia ha mostrat sempre interès perquè els seus processos incloguessen l'edició posterior de les obres, la qual cosa podríem considerar una altra fase del procés global.¹⁹ Sobre aquest assumpte, la companyia (Rosselló, 2015) traslladava la idea que

18. Sobre processos amb tallers, podem recordar un projecte singular com fou *I tornarem a sopar al carrer*, en què participaren veïns del barri del Cabanyal de València, del qual sorgiren quinze dels divuit intèrprets del muntatge final. Aquest espectacle, dirigit per Begoña Tena i Isabel Caballero, fou estrenat dins la programació del festival Cabanyal Íntim de 2017, el qual, per la seua ubicació, tenia un lligam directe amb la temàtica de la peça. En aquesta proposta es va combinar la realització d'un taller a càrrec de les directores amb l'escriptura a quatre mans de Tena i Xavier Puchades.

19. Pont Flotant té editades *Com a pedres*, per Teatres de la Generalitat Valenciana, el 2008, i com a autoedicions *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2015), *El fill que vull tindre* (2017) i *Exercicis d'amor* (2021).

els resulta molt estrany que algú pugui mostrar interès a muntar una obra seua i que tenen un vincle tan profund amb les seues peces que senten una mena d'invasió de la seua intimitat, una estranya vergonya que no acaben de comprendre, la qual cosa no deixa de resultar paradoxal ja que editen les obres i, en canvi, mantenen aquest sentiment. Sobre la publicació dels seus textos, comenten que sempre ha estat complicat editar-los perquè estan molt vinculats a la realitat dels seus intèrprets i perquè, a més, utilitzen diferents llenguatges i codis performatius. Per això inclouen acotacions que descriuen les accions gestuals, els moviments escènics o els vídeos que es projecten, així com també fotos o, fins i tot, notes del procés de creació, esquemes o dibuixos, tot això des de la consideració que proporcionar aquesta informació ajuda a completar el sentit de les obres. A la fi, el que emergeix és la idea d'un text-document com un arxiu del que va ser la peça efímera, la creació teatral esdevinguda així memòria d'una experiència singular.

Consideracions finals

Tot i que podríem acabar dient que hi ha tants processos com obres i escriptors o col·lectius, sembla rellevant, cada vegada més, valorar i sistematitzar la categoria «procés» a l'hora d'analitzar les obres, bé de manera individual o bé en termes de trajectòria d'un autor o una autora, o d'un col·lectiu. Així, per una banda, observem com —des d'una mirada sincrònica— assistim, de manera simultània, a la creació de textos que podem encabir en diferents modalitats de procés, la qual cosa ens dona compte de la diversitat actual i, també, si abordàssim una anàlisi quantitativa, la prevalença d'uns processos sobre altres.²⁰ Per una altra, veiem que —des d'una mirada diacrònica— en la trajectòria dels escriptors les obres poden ser resultat d'un procés, si fa no fa, habitual o, més aviat, de processos diversos, que s'han alternat segons èpoques o d'una manera aleatòria. Així, podem observar si les característiques dels processos seguits han canviat o s'han modificat al llarg del temps, segons diferents elements, com ara els sis assenyalats. En aquest sentit, comptem amb trajectòries en què els processos poden donar lloc a una distinció d'etapes, com es comprova amb *Pont Flotant* o amb autors, com alguns dels consultats, que han format part de diferents col·lectius o companyies al llarg de la seua trajectòria (Rosselló, 2018).

En aquest panorama de processos en veiem d'espontanis o sotmesos a l'atzar creatiu i també d'estandarditzats o sistematitzats que esdevenen formes pròpies de treball, que poden alhora acabar sent objecte d'ensenyament i de seguiment per altres. Així mateix, també *Pont Flotant* en seria un exemple amb els tallers impartits pels seus membres a professionals de l'escena. Igualment, quan analitzem els processos en la trajectòria d'alguns autors o autores, comprovem que la seua escriptura respon a diversos processos vinculats a motors o desencadenants de caràcter diferent, que donen compte de l'ofici d'escriptor teatral (un ofici singular i alhora plural, i normalment

20. Sobre aquesta qüestió aplicada al teatre en castellà, García Barrientos (2015), a partir d'una mostra de 66 dramaturgs, assenyalava que el 75 % responien al perfil dramaturg-director respecte al que ell denomina el dramaturg de gabinet.

compartit amb altres ocupacions),²¹ com hem vist amb els autors entrevistats, amb processos vinculats a companyies pròpies, a encàrrecs públics i privats, a la participació en projectes d'escriptura, a l'autoria individual solitària, a la coescriptura o a propostes d'autoria múltiple. Aquesta circumstància ens porta a pensar què hi pot haver de diferent en el resultat a causa de les diferències quant al procés i els seus elements. Així, per exemple, Francesc Massip comentava, sobre el treball de Jordi Casanovas, que «cal dir que les obres que han crescut en escena tenen una textura molt diferent de les que l'autor escriu per presentar-les a premis i obtenir recursos. En canvi, les que treballa i escriu durant els assaigs, resulten potser més caòtiques com a escriptura, però molt més contundents com a muntatge escènic» (2009: 354).

També podríem arribar a plantejar-nos si hi ha una relació directa entre aquelles obres que representen més bé un autor i els processos d'on han sorgit. Ens podem preguntar si hi ha algun tipus de procés que dona peu a allò que seria més genuí o propi, allò més representatiu o, des d'un punt de vista crític, allò més preuat. A més, constatem que el fet de com s'han donat els processos d'escriptura respecte als d'escenificació i d'edició, pot explicar que una trajectòria siga més o menys llarga en el temps, més o menys nombrosa quant a obres, o més o menys concentrada en determinats moments. Fins i tot, si pensem en el text com a partitura, podem veure com el procés d'escriptura i de producció escènica poden incidir en el mateix estatut del text respecte a qüestions sobre ficció/autoficció/autobiografia, com passa, per exemple, amb *La sort*, de Juli Disla, ja siga interpretada aquesta obra pel mateix autor i el director-company o per la companyia argentina Timbre4.

Podem anar més enllà, i plantejar-nos la presència dels processos en la història de la literatura dramàtica o en la història del teatre, tot donant peu, d'acord amb les novetats o amb els dominants, a partir d'anàlisis quantitatives, a etapes o períodes, com, per exemple, la creació col·lectiva del teatre independent. Si fixem la mirada en el teatre actual, podríem considerar l'impacte del projecte T6, del Teatre Nacional de Catalunya, amb les seues diferents etapes i condicions al llarg d'una dècada. I, atés el desenllaç d'aquesta iniciativa, l'impacte que han tingut les crisis viscudes en el panorama processual, i això no només quant als resultats sinó pel que va tenir de model de suport i de promoció de la dramaturgia catalana —¿passem així d'un context caracteritzat per un model de processos com els impulsats des de les institucions, amb el T6 i d'altres, a un model de companyies joves marcades per la creació pròpia o col·lectiva? O, més recentment, podríem considerar l'etapa encetada el 2017 a València amb els laboratoris d'escriptura de l'IVC. Constatem com l'estudi dels processos pot relacionar-se també amb àmbits geogràfics, d'acord amb el paper i les activitats del teatre públic i privat, com trobem en el cas valencià, un àmbit històricament marcat per les companyies d'autor i, en gran part, amb perfils d'autor-director. Tot això sense oblidar que, encara que per a nosaltres aquest no era un element d'atenció, el procés pot acabar esdevenint objecte de l'obra, amb la seua tematització. Sens dubte, el

21. Aquesta pluralitat també es pot relacionar amb els diferents tipus d'escriptura (textos originals, adaptacions, versions, dramaturgies o traduccions), els formats (peces breus i llargues) o els públics (teatre per a adults i teatre familiar).

temps i la recerca ens aniran confirmant la significació de tots aquests processos, nous i no tan nous, en l'anàlisi del teatre del segle XXI.

Com ja hem tingut ocasió d'exposar en altres treballs, si mirem en conjunt el teatre actual, podem afirmar que la dramaturgia és plural i diversa i es troba en constant exploració, característiques que, malgrat tots els entrebancs, fan evident la seua vitalitat i el seu dinamisme, amb interessos ideològics i formals de tarannà diferent. En aquesta diversitat estètica i ideològica també els processos mereixen trobar cada vegada més el seu espai i el seu reconeixement; igualment —des d'àmbits de la gestió— és necessària la seua avaluació quant a condicions i resultats. Caldria reivindicar sobretot aquells models que permeten el desenvolupament de la creativitat i de la reflexió i que, per tant, són sensibles a les persones que s'hi involucren. Així doncs, podem ser conscients de quins beneficis i quines limitacions aporten els diferents models de procés. I, ja per acabar, deixem algunes preguntes per seguir pensant-hi, per imaginar el futur, les quals, sens dubte, donarien lloc a continuar la nostra recerca. Sabem que els processos tenen forma, però quina ideologia tenen? ¿Han de ser ètics, saludables, tenir cura dels creadors, donar el temps i els recursos adequats, ser lliures? Invertir i innovar en els processos, ens portarà a uns «resultats» més «bons»?



Referències bibliogràfiques

- ALBALADEJO, Anna. <<http://annaalbaladejocreacioninvestigacion.blogspot.com/>> [Consulta: 5/10/2021].
- ALBEROLA, Carles, ALAPONT, Pasqual i SIRERA, Rodolf. *TIC-TAC*. València: Institut Valencià de Cultura, 2018.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu*. Barcelona: Institut del Teatre / Angle Editorial, 2020a.
- BATLLE, Carles. *Teatre reunit (1995-2019)*. Tarragona: Arola, 2020b.
- CABRÉ, Toni. *Ombres de memòria*. Tarragona: Arola, 2021.
- CUNILLÉ, Lluïsa. *Teatre reunit (2007/2017)*. Tarragona: Arola, 2017.
- FÀBREGAS, Xavier. *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1973.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. «La figura del dramaturgo-director en el teatro actual». *Las Puertas del Drama*, núm. 55, p. 1-15, 2015.
- INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA. <<https://ivc.gva.es/val/escena-val/projectes-escena/insula-dramataria-escena-val>> [Consulta: 10/10/2021].
- MASSIP, Francesc. «Teatre català i dramaturgia europea». A: Kálmán Faluba i Ildikó Szijj (eds.). *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, p. 345-356.
- MELENDRES, Jaume. *La direcció dels actors*. Barcelona: Institut del Teatre, 2000.
- MIRÓ, Josep Maria. *La travessia*. Barcelona: Comanegra / Institut del Teatre, 2016.

- MIRÓ, Josep Maria. «Pròleg». A: Xavier Puchades i Lucía Sáez. *Indústria / Y en la mañana todo se desvanece*. València: Institut Valencià de Cultura, 2020, p. 9-52.
- MIRÓ, Pau. *Teatre reunit (2004-2020)*. Tarragona: Arola, 2021.
- MOLINS, Manuel. *Teatre complet 2*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2020.
- PONS, Pau. *La creación colectiva de Pont Flotant*. Treball final de màster. Universidad Internacional de La Rioja, 2018.
- PONT FLOTANT. <<https://pontflotant.es/>> [Consulta: 20/9/2021].
- PUCHADES, Xavier. «Zero responsables, una dramaturgia colectiva». A: Varios autores. *Zero responsables*. Bilbao: Artezblai, sense paginació, 2017.
- RIERA, Pere. «La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador». *Estudis Escènics*, núm. 38, 2011, p. 73-84.
- ROSICH, Marc. *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra / Institut del Teatre, 2020.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «En torno al texto teatral en la actualidad: entre la pluralidad escénica y los rumbos particulares». *Las Puertas del Drama*, núm. 46, 2015, p. 1-7.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «L'autoria teatral valenciana del segle XXI: la consolidació de noves veus», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 31, 2018, p. 313-343.
- SAINZA Fraga, Bárbara. «Las palabras y los procesos». *Efímera Revista*, vol. 4, núm. 5, 2013, p. 16-23.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf. «Cuando la palabra nace del diálogo». A: José Monleón i Nel Diago (eds.). *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*. València: Universitat de València, 2003, p. 153-166.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf. *Dinamarca / Plagi*. Alzira: Bromera, 2019.

Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani (2008-2021)

Helena BUFFERY

University College Cork, Departament d'Estudis Hispànics, Portuguesos i Llatinoamericans, Cork, Irlanda
ORCID: 0000-0002-0949-8728

h.buffery@ucc.ie

NOTA BIOGRÀFICA: Helena Buffery es va doctorar en Estudis Hispànics per la Universitat de Birmingham. Ha escrit sobre aspectes relacionats amb la traducció catalana contemporània, el teatre i els Estudis de Performance. Entre les seves publicacions cal esmentar *Shakespeare in Catalan* (2007), *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theatre and Performance Cultures* (2011), *Barcelona: Visual Culture, Space and Power* (2012) i *Contaminated and Dislocated Bodies in Catalan Visual and Performance Cultures* (2019), entre altres.

Traducció al català, Pere BRAMON i CANTA

Resum

El concepte de paisatge lingüístic prové de l'etnolingüística i la sociolingüística per referir-se a la visibilitat de les diverses llengües que conviuen en un territori determinat i la necessitat de cartografiar-ne la relació. En el marc dels Estudis de Traducció, s'ha combinat amb qüestions ecològiques per repensar la complexitat de la connexió entre llengües, cultures i territoris, tot reconeixent la vulnerabilitat de les llengües minoritàries dins dels marcs actuals de la globalització. En aquesta primera aproximació, voldria explorar els canvis en els paisatges lingüístics del teatre català contemporani, tot relacionant-los amb la triple crisi —socioeconòmica, política i ecològica— que es va viure amb intensitat entre els anys 2008 i el 2021. Tractaré tres aspectes d'aquests canvis ecolingüístics: 1. La presència i la visibilitat de dramaturgies plurilingües; 2. El tractament i la recuperació de figures invisibles o marginades del patrimoni teatral (sobretot, pel que fa a la diversitat dialectal); 3. El paper de la traducció d'altres tradicions (especialment pel que fa a la representació de conflictes lingüístics i identitats/cultures minoritàries).

Paraules clau: multilingüisme, plurilingüisme, ecolingüística, ecotraducció, paisatges lingüístics, teatre català contemporani

Helena BUFFERY

Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani (2008-2021)

Introducció: un paisatge teatral plurilingüe?

Un dels canvis més visibles en el paisatge teatral català en els anys compresos entre el 2008 i el 2021 ha estat el seu creixent plurilingüisme. Institucions que abans dedicaven bona part de la seva programació a muntatges en llengua catalana, sobretot el Teatre Romea, el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya, ara inclouen de forma habitual espectacles en altres llengües, sobretot el castellà. Les obres de les sales comercials, els cartells de les quals estan penjats a rètols i columnes publicitàries del centre de Barcelona, es caracteritzen per ser bàsicament traduccions al castellà o al català d'èxits comercials internacionals i comparteixen espai amb reclams de llocs comuns patrimonials –des del flamenc fins a Gaudí– dissenyats per atraure turistes, la qual cosa sovint dificulta saber en quina llengua es representarà l'espectacle sense mirar-ho amb més deteniment:



Figura 1. Un exemple de publicitat teatral a la Rambla de Barcelona, octubre del 2021.

Fins i tot les nombroses sales alternatives de format més petit que van sorgir en un context de crisi econòmica, política i, més recentment, de salut pública, contribueixen a aquest paisatge plurilingüe i multicultural (Ramon i Perro-ne, 2013; Tierz i Muniesa, 2013; Saumell i Olivella, 2021). Això s'explica perquè han hagut d'apostar per crear, connectar i mantenir els seus propis públics i comunitats de pràctica diferencials per garantir la seva supervivència. Així, mentre que la Sala Flyhard al barri de la Bordeta es va crear específicament per portar a escena teatre contemporani escrit en català, Porta4 (ara L'Autèntica) i La Badabadoc donen prioritat a altres tradicions teatrals, incloent un ampli ventall d'obres amb diferents variants del castellà.

En part perquè el plurilingüisme no és un fenomen nou en el teatre català contemporani, amb companyies que sovint tradueixen al castellà els seus muntatges en català per poder fer gires fora dels territoris de parla catalana, dins de la recent crítica cultural això sovint s'ha formulat com un senyal de la fluïdesa i la creativitat característiques de la negociació individual i col·lectiva d'una «zona de traducció» (Apter, 2006; Simon, 2012). Tanmateix, mentre que Buffery (2013a; b) ho considera primer de tot com un procés de translació intracultural que reflecteix el patrimoni plurilingüe de la península Ibèrica, Feldman (2022: 18) —seguint Carlson (2006)— ha identificat una «new cosmopolitan [tendency] that seeks to move beyond the confines of the nation-state to encourage new paradigms of solidarity and interconnectedness that accentuate cultural and linguistic pluralism». Això encaixa de moltes maneres amb canvis de més abast en la percepció de fenòmens com el bilingüisme, la traducció i el translingüisme, que ara són generalment benvinguts més que vistos amb suspicàcia per part de lingüistes, científics cognitius i educadors, així com amb les crides creixents a favor d'un replantejament trans- o postnacional de la historiografia literària. Fins i tot en estudis que han reexaminat de forma més sistemàtica la qüestió del plurilingüisme en la història literària catalana, distingint diverses modalitats —alternança lingüística, amflingüisme i mixtilingüisme— i funcions, el teatre contemporani s'assenyala com a quelcom diferent, i per tant es tracta amb menys profunditat que altres gèneres, precisament per la seva aparent permeabilitat a la diversitat dialectal i lingüística (Rossich i Cornellà, 2014: 189-190; 235-236). En altres paraules, des d'una llarga perspectiva històrica, la pràctica plurilingüe (especialment, bilingüe i translingüe català-castellà) és tan habitual que es podria considerar que no té res d'especial, sinó que és evident (vegeu també London, 1998).

Tanmateix, altres historiadors culturals, com Orozco (2007), presenten una visió alternativa, associant la intervenció institucional en el paisatge teatral del anys 1980 i 2000 amb un intent d'eradicar el plurilingüisme:

La relación entre Cataluña y el resto del Estado ha jugado un papel clave en la configuración de las políticas teatrales. Durante el gobierno socialista, las heridas todavía abiertas de la dictadura perfilearon una política teatral proteccionista del hecho catalán que dirigió su mirada hacia el interior y hacia Europa. Esta situación empeoró ligeramente durante el mandato del Partido Popular, cuya política cultural radicalizó las posiciones de los nacionalismos periféricos. En

este sentido, la reacción del gobierno autonómico ha sido la de poner en marcha una discriminación positiva de la cultura catalana, que utiliza como lengua de expresión el catalán... Por ello, desde el punto de vista del sector más escéptico de la crítica, el teatro ha sido utilizado como instrumento para llevar a cabo la frenética lucha por la diferenciación cultural de la nación catalana (Orozco, 2007: 270).

Darrerament s'ha donat una tendència crítica (vegeu, per exemple, Forti, 2017) a relacionar l'aparició de l'activisme independentista a Catalunya amb els efectes de la normalització lingüística i cultural durant el període en què Jordi Pujol va ser president de la Generalitat (1980-2003), sovint associant l'operació més restrictiva de «la norma» —caracteritzada principalment per la planificació educativa i la planificació d'estatus— amb els processos neoliberals paral·lels vinculats amb l'anomenada C.T. o Cultura de la Transición (Martinez, 2012). Tanmateix, com en el cas d'Orozco (2007), aquests tipus d'enfocaments deixen de banda la limitada capacitat de legitimització dels nacionalismes subestats i passen oportunament per alt les maneres com el neoliberalisme econòmic i els mercats globalitzats no únicament depenen de les llengües hegemòniques sinó que en general han ajudat a reforçar-les (vegeu Fernández, 2008). Tot plegat acaba enfortint posicionaments més problemàtics com els dels militants del Foro Babel, els quals presenten la política lingüística catalana com un ultratge als drets lingüístics. La culminació d'aquesta «guerra de les llengües» (Cuenca, 2009) ha estat la sentència del Tribunal Suprem espanyol de l'any 2022 per la qual a les escoles catalanes almenys un 25% de les classes han de ser en castellà.

És aquesta «complex linguistic diversity» (Kraus et al., 2021: 449), caracteritzada per la interacció entre «historical forms of multilingualism and more recent patterns of linguistic heterogeneity», la que cal abordar en el context d'imaginar el futur en/per a l'escriptura dramàtica catalana, tant si la definim en el sentit estricte de textos de *proto-performance* en llengua catalana o (com en Batlle, 2020) com qualsevol teatre de text creat per a l'escenari o els escenaris catalans. Tot i que m'interessa menys avaluar com es representa o es gestiona actualment la diversitat lingüística complexa que començar a imaginar un futur en què aquesta es reconegui i cartografiï en tota la seva complexitat, el camp emergent dels Paisatges Lingüístics ofereix un model útil, tant pel seu interès a analitzar la representació i la interacció entre llenguatges en un espai públic definit com per la manera com ha començat a abordar el repte de fusionar dos dels seus centres d'atenció principals: els contextos de llengües minoritàries —especialment aquelles, com en el cas de Catalunya, en què una situació històrica de disglòssia o d'asimetria lingüística ha portat a intervencions de planificació lingüística (Landry i Bourhis 1997; Cenoz i Gorter 2006; Lipovsky, 2019; Leimgruber, 2020)— i la superdiversitat dels entorns urbans (Blommaert, 2013; Arnaut et al., 2016), en què fins ara el centre d'atenció normalment havia estat la interacció amb grans llengües hegemòniques (com l'anglès o el castellà) més que en el tipus de minories lingüístiques analitzades per Kraus (2021). Abans d'examinar amb més deteniment les implicacions d'utilitzar Paisatges Lingüístics com

un marc per avaluar el teatre català contemporani, cal reflexionar breument sobre les maneres com s'ha representat al teatre català dels darrers anys la situació sociolingüística cada vegada més complexa als territoris de parla catalana.

El teatre català i la crisi de la llengua

Els debats sobre la llengua als estudis del teatre català del segle XXI sempre fan palesa una consciència del mateix procés de canvi de llengua que és cada cop més visible en els estudis sociolingüístics sobre l'ús actual de la llengua a Catalunya (vegeu, per exemple, Sala Beckett, 2008). Efectivament, la consciència d'un paisatge lingüístic canviant i la seva relació amb canvis demogràfics, geopolítics i mediambientals s'ha abordat clarament en la dramaturgia catalana des de principis del segle XXI, i de forma més commovedora en la reflexió que fa Josep Benet i Jornet sobre les condicions de la transmissió i la supervivència culturals a *Salamandra* (2005). Cap al final de l'obra, un dels protagonistes li pregunta a un veí de Barcelona:

CLAUD: ... I... I això del català...?

SENYOR, *encara amb el cap a la carta*: Eh? (*Es recupera ràpid. Busca una resposta.*) Ah, res. No ho sé..., com aquest barri. Un..., un fenomen en vies d'extinció. (Benet i Jornet, 2005: 144)

Uns anys més tard, a *Oblidar Barcelona* (2009) de Carles Batlle trobem una altra mostra de la fragilitat de la llengua catalana davant el ràpid canvi que es dona a l'espai urbà:

SALVADOR: El barri. La gent no és la mateixa, i no parlo per vostè. [...] Totes aquestes places dures, brutes, plenes de canalla amb patins, gorres, i movent-se així, com els negres de les pel·lícules. Els rètols de les botigues són tots escrits amb gargots: línies ondulades, punts, palets, teuladetes, signes d'exclamació... (Batlle, 2009: 117-118)

Si bé ambdós criden l'atenció sobre els efectes subjectius produïts pels canvis en el paisatge lingüístic circumdant i examinen obertament l'impacte de la globalització, la multiculturalitat i les asimetries sociolingüístiques en l'experiència individual i col·lectiva viscuda, malgrat tot descarten l'opció que es considera cap cop més «realista» als mitjans audiovisuals, la d'oferir un mirall directe del plurilingüisme social:

Pel que fa a la televisió i la ràdio, en aquest tombant de segle sembla detectar-se un retorn al bilingüisme, sobretot als programes d'humor (com *Polònia* o *APM*) i a les sèries costumistes (*Jet lag* o *Plats bruts*). Molts d'aquests casos són un reflex de la renúncia a construir una realitat literària o mediàtica lingüísticament independent — contra allò que fan les altres cultures del nostre entorn, empeses per l'hegemonia indiscutida de la seva llengua. No ho jutgem, ens limiten (sic) a constatar una evidència. L'evidència, ahora, que possiblement ens trobem davant un símptoma més de substitució lingüística. (Rossich i Cornellà, 2014: 236)

Al contrari, ens recorden que el teatre és una forma cultural la funció del qual no és només representar, sinó també ajudar a configurar i constituir el context sociocultural de què forma part.

Aquesta funció és especialment evident en dues obres escrites en el pic de la crisi política associada amb el procés independentista a Catalunya (vegeu Buffery, 2019: 333-338). A *tots els que heu vingut* (2017) de Marc Rosich relaciona sense embuts el malestar cultural català darrere la consulta del 9 de novembre del 2014 amb l'intervencionisme lingüístic i cultural del pujolisme. Mitjançant la reconstrucció crítica de la figura de Jordi Pujol, i la seva influència en els veïns d'«Un típic pis antic de l'Eixample» durant «un compte enrere que comença un 25 de juliol de 2014, tot just quan esclata el cas Pujol, i acaba la tarda de l'11 de setembre de 2014», Rosich satiritza i alhora mostra el poder simbòlic vigent de la institucionalització de la cultura catalana sota Convergència i Unió. Per contra, *L'hort de les oliveres* (2015) de Narcís Comadira ofereix una visió més complexa dels actors i les xarxes implicats en un paisatge polític, econòmic i demogràfic canviant, el qual es mou entre el rebuig al moviment independentista per part d'un catalanista compromès com Frederic Riu («Tota una vida militant,/ tota una vida al partit/ per fer d'aquest país un país cohesionat,/ català... i ara/ quatre eixelebrats ho volen fer anar tot en doina» [Comadira, 2015: 33]), a favor de mantenir l'estatu quo socioeconòmic, i la decisió de prioritzar la resistència lingüística del poeta Cordelira:

Per mi, Catalunya és la llengua
[...]
Que la seva llengua sigui humiliada,
que mori lentament
per desídia de tots,
un poeta no ho pot suportar... (Comadira, 2015: 98)

Ambdues obres ofereixen profundes reflexions sobre els posicionaments i les perspectives al voltant de la forma desitjada de la cultura catalana, posant de manifest l'operació de marcs narratius sovint mútuament excloents que determinen l'anàlisi del paisatge sociocultural contemporani. El que ens interessa aquí és la prioritat que donen a la relació entre llengua i paisatge, i les diverses maneres com es considera que això ha estat modificat pel context polític i econòmic, segons factors socioeconòmics, generacionals, culturals i identitaris. Mentre que en l'univers de l'obra de Comadira l'autoidentificació amb altres grups minoritaris (com els grups LGBTQ+) sembla permetre el reconeixement de la necessitat de resistir a la minorització lingüística, en altres llocs la protecció de la llengua catalana en l'educació, els mitjans de comunicació o el comerç es percep com a artificial, retrògrada o exclusivista. Això ajuda a comprendre fenòmens tan diferents com la relativa minimització de les inquietuds sociolingüístiques per part del moviment secessionista català, tal com es denuncia al *Manifest Koiné* (Soler et al., 2020) de l'any 2016, la prioritització per part de nous professionals del teatre de processos de creació relacionats amb el cos en lloc de la llengua i el text dramàtic i, fins

i tot, les crides a tornar al «català que ara es parla» —o com prefereix Enric Gomà, al «català tranquil» (Gomà, 2021)— com antídoto a les restriccions de la normalització.

Paisatges lingüístics i teatre català

Si tinc recurs a la paraula paisatge aquí, és en part metafòricament: per arrelar aquesta anàlisi en una visió del teatre català que vagi més enllà dels llistats d'autors, textos, espectacles, temes, estètiques i espais escènics físics/virtuals per examinar les relacions entre tots aquests aspectes. Però, com he esmentat als apartats anteriors, és també en reconeixement del significat més concret i referencial que ha adquirit el terme en el camp dinàmic dels Paisatges Lingüístics, tenint en compte les maneres com les llengües es representen als espais físics i virtuals que ens envolten i els configuren mitjançant la publicitat, els rètols, els noms dels edificis, empreses i botigues, la senyalització d'informació pública, els cartells i els fulletons, els grafitis i l'art urbà. Tot i que no han estat estudiat abans des d'aquesta perspectiva, els espais, les activitats i els usos relacionats amb el paisatge teatral contribueixen



Figura 2. *Eva contra Eva* (2021) al Teatre Goya, setembre de 2021, com a exemple d'amfilingüisme.



Figura 3. Informació sobre la programació de la temporada 2021-2022 a la paret exterior del Teatre Tantarantana, amb exemples de variació dialectal.



Figura 4. El paisatge lingüístic del Paral·lel de Barcelona, octubre de 2021.

dinàmicament al paisatge lingüístic català, tal com es pot veure en la imatge anterior d'una columna publicitària i en les fotografies fetes al carrer reproduïdes més endavant:

D'altra banda, el teatre i els propis espais escènics mereixen el tipus d'atenció que darrerament s'atorga a altres espais públics definits com ara escoles i edificis governamentals (Cernoz i Gorter 2015; Ràmini Díaz, 2015) com a paisatges lingüístics en què la interacció de llengües que s'hi dona ajuda a configurar les percepcions, les respostes i els comportaments dels usuaris.

Això comportaria el tipus d'anàlisi multimodal que s'ha començat a utilitzar en estudis a nivell de carrer (Comajoan Colomé, 2013; Lyons 2015; Pütz i Mundt, 2018), els quals combinen l'examen de la senyalització, els cartells, els



Figura 5. Vista del Teatre Lliure des de la plaça Margarita Xirgu els mesos posteriors (novembre de 2017) al controvertit referèndum d'independència amb crides a favor de la llibertat i la democràcia.



Figura 6. Diferents tipus de senyalització al Teatre Lliure de Montjuïc, 2021-2022.

fulletons i els diferents formats d'escriptura en escena, incloent la sobresubtitulació, amb l'anàlisi de paisatges sonors dins i fora de l'escenari i eines de realitat augmentada i de realitat virtual (com per exemple el cada vegada més habitual ús de codis QR que enllacen amb continguts digitals). Tal com es pot veure a la Figura 5, la creixent difusió de l'accessibilitat i la inclusió culturals en resposta als canvis demogràfics radicals produïts des de mitjans del anys 1990 i la consegüent reflexió sobre el paper del teatre i la cultura en una societat democràtica han ajudat en gran manera a la proliferació de llengües en la cultura teatral catalana. Juntament amb tècniques dissenyades per incloure nous públics —mitjançant diferents formes de reescriptura audiovisual— i el creixent contacte i implicació amb altres espais comunitaris, com ara biblioteques públiques, centres cívics i escoles, trobem també les diverses iniciatives que es van posar en pràctica durant la pandèmia de la Covid-19, com ara la retransmissió en directe d'espectacles i debats, l'accés a versions en format PDF dels textos i altres aplicacions i recursos (vegeu Figura 8).

L'anàlisi multimodal no només contribuiria a assolir una comprensió més rica i matisada dels processos dinàmics i complexos de la traducció i el translingüisme implicats a l'hora de negociar paisatges lingüístics contemporanis, sinó que també podria possibilitar una visió més empírica —i, potencialment, menys polaritzada— del lloc que ocupa la llengua —o, millor dit, les llengües— en el paisatge teatral català. Traçar la presència i la interacció de diferents codis i varietats lingüístics diacrònicament i sincrònicament, utilitzant metodologies de lectura a distància (com ara anàlisi basada en el corpus i tècniques de sistemes d'informació geogràfica), ajudaria a contextualitzar tries lingüístiques específiques i permetria lectures més crítiques dels usos

i els efectes del plurilingüisme en diferents autors, textos i muntatges. D'altra banda, l'aplicació de mètodes etnogràfics per examinar els efectes en els diferents agents, públics i comunitats que habiten i negocien el paisatge podria conduir a una avaluació més reflexiva dels efectes i les implicacions del plurilingüisme per a la pràctica teatral catalana, capaç de dur-nos més enllà de les tendències actuals d'oposar l'aparent exclusivitat de la normalització lingüística i del text dramàtic amb l'assumida inclusivitat, diversitat i pluralisme multicultural del teatre postdramàtic. Com podem imaginar el futur, tant des de la perspectiva de la recerca com de la pràctica creativa?

En el que resta d'aquest article, em centraré en alguns dels canvis que he observat en els paisatges lingüístics del teatre català, generalment quan investigava altres aspectes de la representació cultural. Tal com he assenyalat abans, aquests canvis s'han d'entendre com una funció del context socioeconòmic i politicocultural, sobretot arran de la triple crisi —econòmica, política i mediambiental— d'ençà del 2008, que en el cas català va adoptar la forma d'una mobilització a favor de la independència (Crameri, 2014; Dowling, 2018). El que procuraré demostrar és el benefici de llegir i cartografiar aquests canvis tot reconeixent la complexitat de la relació entre llengües, cultures i territoris, i la vulnerabilitat de les llengües minoritàries davant els fluxos de la globalització. Al meu parer, això vol dir adoptar el «paradigma de l'ecologia de la llengua» de Tsuda (2007) i reconèixer, amb Cronin (2016), la necessitat de prendre una perspectiva més profunda i geològica envers la llengua i l'entorn: una perspectiva que vagi més enllà dels marcs habituals dels Estudis Culturals, en què textos i representacions s'entenen com a miralls de la societat actual, per imaginar les capes de restes que aquests deixen enrere, i la relació entre sediments passats, presents i futurs. En altres paraules, començo des d'una perspectiva que reconeix la relació entre la realitat sincrònica dels paisatges lingüístics i qüestions més diacròniques i ecolingüístiques. Aquí, examino tres aspectes d'aquests canvis ecolingüístics que són interpermeables: 1. La presència i la visibilitat de les dramatúrgies plurilingües; 2. El tractament i la recuperació de figures invisibles o marginals del patrimoni teatral català (sobretot pel que fa a la diversitat dialectal); 3. El paper de la traducció d'altres tradicions (especialment pel que fa a la relació del conflicte lingüístic i les identitats culturals minoritàries).

La presència i la visibilitat de l'escriptura teatral plurilingüe

Tot i que encara és bastant habitual escoltar l'afirmació que els vertaders escriptors es dediquen a conrear una sola llengua per a la seva escriptura, un bon nombre de dramaturgs catalans actuals qüestionen aquesta opinió produint textos tant en català com en castellà i/o autotraduint les pròpies obres del català al castellà. Entre altres autors destacats podem esmentar Victoria Szpunberg, Helena Tornero, Jordi Casanovas, Pau Miró, Sergi Belbel i, més recentment, Josep Maria Miró, que ha escrit dos textos en castellà: *Olvidémonos de ser turistas* (2019) i *Restos del fulgor* (2022). Sobretot el cas de Lluïsa Cunillé crida l'atenció sobre les limitacions de la historiografia literària nacional, si tenim en compte el fet que la majoria d'estudis existents s'han

centrat en les seves obres en català, mencionant només anecdòticament les seves col·laboracions amb Paco Zarzoso per a la Companyia Hongaresa de Teatre, algunes de les quals són particularment interessants des de la perspectiva dels paisatges lingüístics, des d'*Aquel aire infinito* (2003) a *El alma se serena* (2012), una obra que reflecteix els conflictes urbans de la capital valenciana. Sense tenir aquestes obres en compte, ni les seves col·laboracions creatives amb Xavier Albertí al voltant d'aspectes del repertori teatral popular del segle XIX com ara els sainets de Serafí Pitarra i la sarsuela, costa més comprendre el canvi radical en el seu univers teatral que va dur a creacions tan dinàmicament heteroglòssiques com *El bordello* (2008), *Carrer Franklin* (2015) i, més recentment, *L'emperadriu del Paral·lel* (2021). En altres paraules, mentre que el fet de l'autoria bilingüe no sempre tindrà un efecte directe en el paisatge lingüístic, és rellevant considerar les causes darrere les tries lingüístiques dels autors i la creixent visibilitat d'una pràctica semblant, com també ho és la manera en què configura el paisatge sonor d'obres concretes.

Un tret destacat de la dramaturgia catalana ha estat sempre el fet de comptar amb un grau de plurilingüisme. Només cal pensar en les preferències i el comportament de grups com Els Joglars, l'ús de textos bilingües —català i castellà— del qual als anys 1980 i 1990 constituïa un mètode evident per qüestionar la institucionalització de la llengua i la cultura catalanes d'aquella època. La funció primordialment còmica o satírica d'aquesta mena d'alternança de llengües es confirma en l'estudi de l'any 2014 de Rossich i Cornellà sobre el plurilingüisme literari:

Un cas diferent és el del teatre, sobretot el còmic on companyies com Els Joglars o La Cubana i comedians com Joan Capri, La Trinca, Eugenio o Pepe Rubianes han jugat sovint amb el bilingüisme català/castellà. El cas d'Eugenio ha estat analitzat per Woolard. En aquest àmbit, d'obres plurilingües n'hi ha moltes, des de *EEUUROPA* (2003) del Teatre de Guerrilla, que inclou català, castellà, anglès, francès i alemany, macarrònics o no, fins a *Forever Young* del Tricicle, “que incorpora el català en breus fragments de textos i es mostra un diàleg bilingüe, tan col·loquialment esquizofrènic com es viu al carrer” (Bordes 2011). (Rossich and Cornellà, 2014: 235-236)

Tornant enrere en el temps, trobem dramaturgs de finals del segle XIX i principis del XX, com Santiago Rusiñol, que els darrers anys han estat recuperats del patrimoni a un nivell sense precedents. Efectivament, Rossich i Cornellà (2014: 291-3) consideren que aquest mixtilingüisme ha gaudit d'una gran continuïtat diacrònica i sincrònica als territoris de parla catalana, només interromput durant la dictadura franquista, quan l'amfilingüisme es va convertir en una estratègia habitual. Les figures 1 i 2 anteriors exemplifiquen casos més recents d'amfilingüisme castellà/català com una estratègia afavorida pels teatres comercials contemporanis.

Casos i funcions menys còmics del mixtilingüisme català/castellà, com l'emprat la temporada 2003-2004 al cicle de la Sala Beckett *L'acció té lloc a Barcelona* —amb *Barcelona, mapa d'ombres* (2003) de Cunillé sovint presentada com un altre del punts d'inflexió en la seva pràctica envers espais menys

el·líptics— o per Manuel Veiga a *16.000 pessetes* (2005), van ser considerats en principi com a intents de reflectir la realitat sociolingüística de la ciutat de Barcelona, seguits per la creixent presència d'altres variants del castellà, com les inflexions argentines de *La màquina de parlar* de Szpunberg de l'any 2007 i la seva trilogia de la memòria del 2008-2010: *El meu avi no va anar a Cuba*, *La marca preferida de las hermanas Clausman* i *La memòria d'una Ludísia*. Però és l'augment de la incidència d'altres llengües que no siguin el castellà i el català en l'escriptura teatral el que ha passat a ser un tret particular del paisatge posterior a l'any 2009, sobretot l'anglès, però també l'italià, el francès, l'alemany, altres llengües minoritàries com l'irlandès, el basc o el gallec i les llengües de nouvinguts de l'Europa de l'Est i del Sud Global (com en el teatre documental de La Conquesta del Pol Sud i de l'Agrupación Señor Serrano). Pel que fa a l'anglès, les principals tendències apunten a crear intertextualitat amb èxits i tòpics dels mitjans audiovisuals internacionals que van més enllà de l'ús estès de cançons en anglès en les posades en escena de Calixto Bieito i Àlex Rigola de finals dels anys 1990 i principis del 2000 i es caracteritzen la incorporació de la mena de fraseologia tabú tan predominant hores d'ara en varietats de joves urbans. Per exemple, sovint s'utilitza «fucking ****», en certa manera irònicament, com una abreviatura per reflectir contextos de violència, conflicte i abusos de poder. Aquest és el cas d'*El combat del segle* (2020) de Denise Duncan, traduïda al català per Marc Rosich, on trobem «Collons, soc el gegant de Galveston, / Soc Jack fucking Johnson!» (Duncan, 2020: 96). Una pràctica semblant es pot trobar en les traduccions al català de les obres de Wajdi Mouawad.

En el cas de llengües que no siguin l'anglès o el castellà, la seva inclusió s'utilitza normalment per mostrar sensibilitat envers situacions de diferència cultural, en reconeixement de l'alteritat radical, tot i que en alguns casos es fa per indicar el contrari, o sigui, la manca de consciència cultural associada amb el turisme global. Dues obres amb què estic familiaritzada perquè vaig tenir l'oportunitat de traduir-les a l'anglès són l'adaptació de Josep Maria Miró d'*Un cel de plom* (2016) i *El futur* (2019) d'Helena Tornero. En ambdues, el recurs al plurilingüisme reflecteix processos d'exili, migració i mobilitat així com el desig de reconèixer i donar fe de realitats sovint traumàtiques de contacte i exclusió intra- i transcultural. A *Un cel de plom* (2016), basada en una novel·la biogràfica sobre la vida de la deportada a Mauthausen Neus Català, el plurilingüisme s'utilitza per donar fe d'històries traumàtiques; d'aquí el rebuig a suavitzar les dures paraules del camp («—Raus! Raus! Austreten! Weiter Machen!»), el respecte per les diferències culturals i lingüístiques de les dones que sobreviuen gràcies als records de Català, i la sensibilitat logorètica per expressar diferents estats i processos emocionals de negociació intersubjectiva. Entre els moments clau des d'una perspectiva de paisatge lingüístic trobem la cartografia que fa la protagonista dels noms i els llocs francesos que van marcar la seva vida com a membre de la Resistència, incloent la seva narració de quan van cantar plegades *La Marseillaise* en homenatge als presos que seran executats pel règim Vichy i la seva protesta l'any 1968 davant l'Ambaixada d'Espanya a París on va llegir en veu alta la Declaració dels Drets Humans en castellà.

En el cas d'*El futur* (2019) de Tornero, una *road play* que embarca els espectadors en un viatge des del port de Barcelona fins al Golf de Bòtnia, creuant quatre fronteres nacionals diferents i recorrent un paisatge lingüístic farcit de senyals en múltiples llengües (com es pot veure a la Figura 7), trobem una reflexió més lleugera sobre la situació sociolingüística catalana en les repetides mostres de sorpresa per part de diferents personatges pel fet que un immigrant com Halim s'hagi pres la molèstia d'aprendre un català tan perfecte:

DIANA: D'on ets? I com és que parles tan bé?

HOME ESTRANGER [HALIM]: Gràcies.

DIANA: De res. On has après a parlar així?

HOME ESTRANGER [HALIM]: Aquí. He estudiat.

DIANA: Has anat a classe?

HOME ESTRANGER [HALIM]: No. A la biblioteca. (Tornero, 2019: 373)

HOME ESTRANGER [HALIM]: Disculpi. (*Ella riu.*) Per què rius?

DIANA: Per les expressions que utilitzes.

HOME ESTRANGER [HALIM]: Estan malament?

DIANA: No. Però són curioses. [...] La gent ja no les diu, aquestes coses. Parles com un llibre. (Tornero, 2019: 374)

ALFRED: Qui t'ho ha explicat? Qui és aquest home? És d'alguna organització pacifista? *Who are you?*

HALIM: Pots parlar-me en català.

ALFRED: Parles català?

HALIM: Sí.

DIANA: Ha llegit més llibres en català en tres anys que tu en tota la teva vida. Tot un exemple d'integració. (Tornero, 2019: 400)

A banda d'una clara intenció de representar el paisatge europeu més ampli com un espai plurilingüe, l'obra es basa en les experiències de primera mà de Tornero com a voluntària amb refugiats sirians a Grècia i a Barcelona per oferir un examen crític dels estereotips, explorar el paper de la intertextualitat en la construcció de relats compartits i inserir encertats recordatoris de les relacions asimètriques entre llengües, fins a la qüestió de què has de fer amb la llengua si vols passar per europeu.

Això inclou des de Diana ensenyant a Halim algunes frases bàsiques en italià per tal que pugui fingir la identitat que apareix en el passaport italià que ella va pispar per a ell (Tornero, 2019: 377, 386) fins a la connexió que fa Halim, mentre passen per davant de l'antic centre de detenció del camp Joffre a Ribesaltes, entre la paraula *harki* i l'àrab *haraki*, que significa rapidesa de moviment (381). La reflexió performativa que trobem a *El futur*, com en el cas de la increïblement potent *Après moi, le déluge* (2007) de Lluïsa Cunillé, sobre la (im)possibilitat de traducció en situacions d'injustícia socioeconòmica i asimetria sociocultural crida l'atenció sobre els límits dels paisatges lingüístics i les polítiques de la representació.

Figura 7. Diversitat de llengües a *El futur* (2019).

Noms propis / topònims	Referències històriques/literàries/culturals	Altres llengües
Halim/Agnetha/Diana/Manar / Daniele Milano / Hennig Tössberg	Camp Joffre, harkis, guerra d'Algèria	<i>Merde, Scheisse, Skit</i>
Moll de Sant Bertran / Meridiana/ Eixemple	<i>Pont de l'Europe</i> i <i>Europbrücke</i>	<i>S'il vous plaît, ¿Me entiendes? Comprenez-vous?</i>
Michelin / La Sorbona / <i>Ingenium 14 Turbocharged engine</i> / <i>Caldera Red</i>	Judicis de Nuremberg / Heidegger	<i>Benissimo. Bravissimo. Grazie. Ciao. Ciao, bella</i>
Haraki / Dollyo Chagui / alla Milanese / Dolores/ <i>Kreditbanken</i>	Síndrome d'Estocolm / Jan Erik Olsson	<i>"Oh! Mi piace molto l'Italia! Io he passato le vacanze a Italia. A Sorrento"</i>
Portvendres/Cotlliure/Argelers/ Perpinyà	Alfred Nobel/Nobel/Vasa	<i>L'Allemagne: deux points. Tatoo</i>
Kehl/Flensburg/Krusa	Txèkhov/Andresen/Elsinor / Les mil i una nits / Agnetha Fältskog / Victor Hugo / Strindberg	<i>avant-la-lettre</i>
Malmö/Kronborg/Helsingborg/ Jönköping/Linköping/Norrköping/ Nyköping / Golf de Bòtnia	Judith Nisse Shklar/Saramago	<i>God dag. Vad vill du ha?</i>

La recuperació i/o el rearmament de dramaturgs i textos anteriorment invisibles o marginats del patrimoni teatral

Tal com s'ha assenyalat en la categoria anterior, i destacant les superposicions entre diferents aspectes del paisatge teatral, moltes de les figures recuperades del patrimoni teatral des de l'any 2008 semblen haver estat escollides precisament pel seu plurilingüisme. En aquest sentit, són especialment significatius els casos abans esmentats de Santiago Rusiñol (1861-1931) i de Serafí Pitarra/Frederic Soler (1839-1895), atès que responen no només a la missió del Teatre Nacional de Catalunya al segle XXI de difondre un repertori teatral variat en català, sinó que també fan palesa una obertura més gran envers la variació lingüística que la que es podia observar abans de l'any 2008 (Sala Beckett, 2008). Les operacions per rescatar l'obra de Rusiñol i Pitarra van estar encapçalades per Xavier Albertí i van anar des de la seva col·laboració amb Cunillé a *Assajant Pitarra* (2007) fins al focus de l'any 2014 en l'obra del pioner del segle XIX. Per la seva banda, abans del 2017, Rusiñol era més conegut entre els espectadors contemporanis per la seva faceta d'artista que per la de dramaturg, essent *L'auca del senyor Esteve* (1907) la referència literària més reconeixible associada amb el seu nom. El recent grup d'obres adaptades per als escenaris del segle XXI van des de la versió musical de *La Cubana* de *Gente Bien* al Coliseum (2017) fins a l'*Epicentre* Rusiñol al Teatre Nacional de Catalunya la temporada 2018-2019, culminant en els muntatges d'*Els Jocs Florals de Canprosa* (2018), *L'Hèroe* (2020), les reimaginacions creatives d'*El místic* d'Albert Arribas (a *Ilud mysticum*), *Señor Ruiseñor* dels Joglars (2019), i la més modesta, però implacablement satírica, adaptació d'*El bon policia* al Maldà del 2021. Totes elles han ofert una oportunitat per fer una reflexió afilada sobre les relacions sociopolítiques contemporànies, la hipocresia, la

injustícia i la corrupció, així com la manera en què aquestes s'entrellacen amb la navegació pel paisatge lingüístic. Per exemple, la línia temporal seleccionada per a l'acolorida opereta de La Cubana comença l'any 1917 per commemorar la primera representació de l'obra de Rusiñol, centrant-se en els intents maldestres de la burgesia industrial dels *nouveaux riches* barcelonins de canviar al castellà per refermar el seu lloc entre l'alta societat espanyola, abans de saltar fins al 1951 i la vaga de tramvies de Barcelona, el 1980 i els primers dies de l'autonomia catalana i, finalment:

Al 2017. Les corrupteles estan a l'ordre del dia. No se'n salva ningú. El món s'ha globalitzat i els protagonistes també. Les llonganisses les exporten per tot el món. I fins i tot estan a punt d'obrir una factoria a la Xina. El títol nobiliari s'amaga i no s'utilitza ni a les targetes de visita. Perquè Hisenda no els busqui les pessigolles, la riquesa es gaudeix, però no s'exhibeix gaire. El català el parla tothom. El que està de moda és l'anglès. I el castellà només quan s'agafa l'AVE per anar a Madrid a fer negocis. La moda és ser independentista, però tots acaben votant el PP (Programa de mà de *Gente Bien*, 2017).

Aquí, no és només l'al·lusió del 2017 a l'anglès macarrònic a *Gente bien* el que marca un canvi en el paisatge lingüístic contemporani, sinó la pròpia recuperació d'un dramaturg resistent a la normalització lingüística. D'altra banda, l'adaptació musical de La Cubana porta al primer pla el ventall d'usos i interpretacions de la relació entre llengua/llengües i paisatge: els esforços de diferents generacions d'una família burgesa per adaptar-se a contextos sociopolítics canviants al llarg de tot un segle són divertidíssims precisament perquè tant els actors com el públic se situen a una distància crítica de les negociacions sovint desesperades entre polaritats canviants dels primers. L'asimetria sociolingüística entre català i castellà es veu en certa manera desplaçada per la presència de l'anglès, però en absolut fins a l'extrem de ser invertida.

Altres obres recuperades o adaptades del patrimoni literari han dedicat més atenció a la variació dialectal, les més destacades de les quals són *Pedra de tartera* (2010) de Maria Barbal i *Solitud* (2021) de Víctor Català / Caterina Albert al Teatre Nacional de Catalunya, i *Canto jo i balla la muntanya* (2021) d'Irene Solà a la Biblioteca de Catalunya, totes elles versions escenificades de cèlebres novel·les de tres generacions d'escriptores catalanes. Tot i que en certa manera això pot semblar un fenomen banal, especialment quan pensem en iniciatives anteriors com el Projecte Alcover (ara Xarxa Alcover) o el Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, que van impulsar activament la dramaturgia catalana arreu dels Països Catalans, la transformació més remarcable prové del fet que en l'actualitat es mostren diverses varietats del català als principals escenaris de Barcelona. Anteriorment, aquesta mena d'obres es podien veure sobretot en espais més petits o més perifèrics, com el Círcol Maldà, el Teatre Tantarantana o la Sala Tallers del TNC. El fet de prestar atenció a les veus femenines en aquestes tres aplaudides adaptacions, així com a la seva sensibilitat sensual i ecohumanista pel que fa a la relació entre paisatges humans i naturals, es va traduir en tots tres casos en la mena de posada en escena despullada i atenta a les qüestions mediambientals que

ha caracteritzat les darreres adaptacions de Txèkhov d'Àlex Rigola. En altres paraules, el compromís a promoure una visió més plural, inclusiva i democràtica del patrimoni teatral català reflecteix un reconeixement més profund de la relació entre llengua i paisatge: el vincle entre un focus ecolingüístic en la supervivència de la llengua i el tipus de respostes ecotraductològiques a la crisi mediambiental preconitzades per Cronin (2016).

Una darrera qüestió per completar el meu breu estudi en aquesta categoria és el dels aspectes del patrimoni teatral que semblen irrecuperables. Aquí destaca el cas de Josep Maria de Sagarra, algunes obres del qual, sobretot les del període immediatament posterior al final de la Guerra Civil, com *Galatea*, han merescut ser reposades, però aparentment a costa de la desaparició de les seves traduccions de Shakespeare, malgrat la riquesa dialectal d'aquestes i la importància que van tenir fins a finals dels anys 1990. Tot i que havia interpretat la creixent diversitat de traduccions de Shakespeare a finals del segle xx i principis del XXI com un senyal de maduresa en el sistema teatral, una superació de l'ansietat de la influència (Buffery, 2010), es fa més difícil explicar l'absència total de versions de Sagarra al llarg de la darrera dècada. Es deu a motius polítics, com la suposada ambivalència política de Sagarra cap a finals de la dictadura franquista? Sobretot si tenim en compte la prioritització del patrimoni republicà des de la creació del Memorial Democràtic l'any 2007? O senzillament al fet de prioritzar traduccions acurades, flexibles i creïbles, que sonen més naturals en boca d'actors i actrius contemporanis (Sala Beckett, 2008)? La darrera sembla ser l'explicació més probable, especialment si tenim en compte els reptes dramàtics que es van haver d'afrontar a l'hora d'adaptar obres com *Els Jocs Florals de Canprosa* (2018) de Rusiñol, a més dels nombrosos anacronismes que s'hi van haver d'introduir per fer que aquesta fos intel·ligible i interessés al públic contemporani. És tanmateix sorprenent que una font tan rica de diversitat dialectal hagi desaparegut ara d'un paisatge lingüístic en què va tenir un paper destacat durant dècades.

El paper de la traducció d'altres tradicions

Reflexionar sobre les versions de Shakespeare de Sagarra connecta perfectament amb la darrera categoria que tractaré breument aquí: el lloc que ocupa la traducció d'altres tradicions en el paisatge lingüístic contemporani del teatre català, així com l'ús de diferents formes de reescriptura audiovisual. Mentre que parar atenció a traduccions i adaptacions d'obres de teatre clàssiques pot aportar visions excepcionals sobre l'ús lingüístic, els costums i les ideologies canviants, és igualment revelador cartografiar els autors contemporanis que poblen les biblioteques i els programes teatrals institucionals. Per exemple, la plataforma clau per difondre dramaturgs catalans que ofereix l'editorial taragonina Arola en col·laboració amb el Teatre Nacional de Catalunya inclou traduccions de reculls d'obres de Sarah Kane, Martin Crimp i Tim Crouch, així com algunes edicions d'obres en castellà, sobretot les del dramaturg francouruguaià Sergio Blanco, sobre el qual parlaré més endavant. Així mateix, el compromís de la Sala Beckett amb la literatura dramàtica contemporània europea situa el teatre, la llengua i la cultura catalans en un diàleg continu

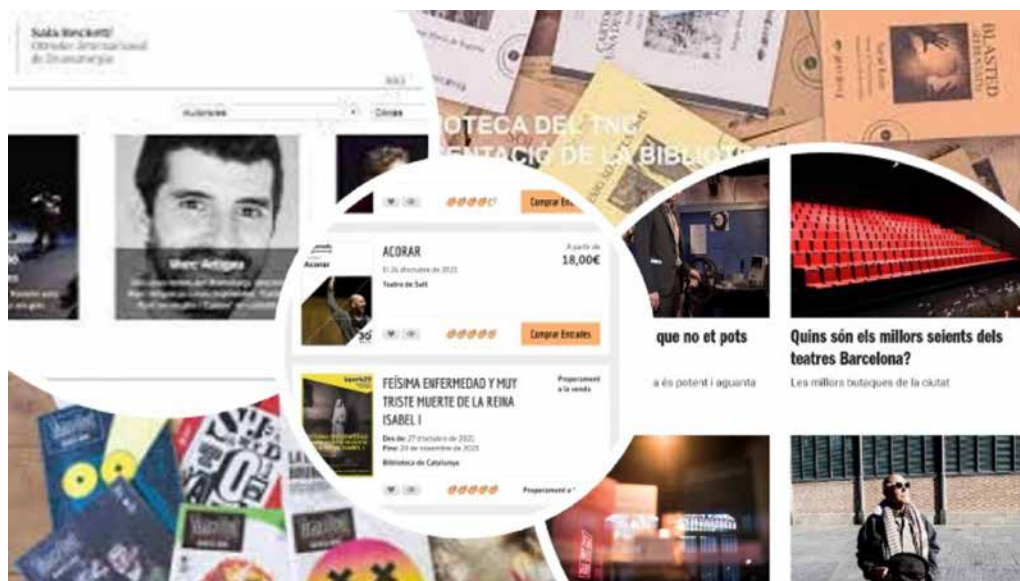


Figura 8. Un collage de diferents aspectes del paisatge contemporani del teatre català a l'espai virtual.

amb altres llengües i tradicions, visible en la seva programació, els tallers de l'Obrador d'Estiu i una notable presència d'iniciatives transnacionals com Fabulamundi-Playwriting Europe (<https://www.fabulamundi.eu/en/>).

Tanmateix, examinar fenòmens com aquests planteja el problema de definir els límits dels paisatges lingüístics, parant atenció a la manera en què la multiculturalitat i la multimodalitat desdibuixen les fronteres entre diferents àmbits socials, polítics i culturals. Aquest és un dels motius pels quals he escollit centrar-me principalment, com als apartats anteriors, en com es representa la interacció entre diferents llengües en obres concretes, com per exemple el conjunt de traduccions de teatre irlandès entre els anys 2008 i 2021 i les aplaudides versions de les obres de La Perla 29 (vegeu www.laperla29.cat/historic).

La visió d'Irlanda que predomina a les adaptacions de La Perla 29 no és, significativament, ni la del període del Tigre Celta ni tampoc la més recent crisi econòmica que va portar a afegir l'illa a Portugal, Itàlia, Grècia i Espanya en el grup de països PIIGS per no tenir un desenvolupament econòmic suficient, sinó la que evoca amb un nostàlgia més o menys crítica un passat de cordialitat i convivència rural en consonància amb el to d'algunes de les obres que s'han tractat a l'apartat anterior. Això vol dir que la multimodalitat és un tret fonamental, mitjançant la incorporació de la música, el ball i les cançons irlandeses, i que sovint s'intenta preservar les traces lingüístiques del gaèlic, tot i que generalment les paraules irlandeses es pronuncien incorrectament (per exemple, *fleadh* a la versió de Ferran Utzet de *Dansa d'agost* de Brian Friel (2015) es verbalitza com a *flé-ad* en comptes de *flà*). El cas de *Traduccions/Translations* de Friel, traduïda per Joan Sellent i dirigida per Ferran Utzet l'any 2014, és particularment interessant no només per com negocia una història de substitució lingüística a causa de la violència colonial, sinó també pels efectes que va tenir en el debat sobre el context sociolingüístic català contemporani (Buffery, 2019: 338-340). Identificat per molts crítics teatrals com un text l'impacte emocional del qual provenia del reconeixement dels

efectes de la violència real i simbòlica en la relació entre diferents llengües i cultures, molts d'ells van dibuixar clars paral·lelismes amb el conflicte lingüístic que es vivia en aquell moment a Catalunya. Per exemple, Ramon Oliver va reflexionar amb nostàlgia sobre la situació sociolingüística al país als anys 1980 i 1990 —«Llavors el sistema d'immersió lingüística semblava tan plàcidament consolidat [...] Però, ara amb tanta llei Wert, tant 'lapao' i tant decret de trilingüisme... aquella realitat consolidada sembla torna a trontollar» (Oliver, 2014) — cridant l'atenció sobre la creixent incidència de l'Estat espanyol en les polítiques culturals i lingüístiques. Mentre que Sellent escull traduir la relació entre les llengües dels colonitzadors i dels colonitzats recorrent a diferents registres del català, i per tant contribueix a la creixent presència de la variació dialectal a què m'he referit abans, és rellevant que l'obra de Friel es portés a escena per primera vegada en català durant aquest període de crisi política, econòmica i sociolingüística en comptes del període de «plàcida» normalització lingüística.

En comparació, els paisatges translacionals de les obres de Wajdi Mouawad en català es caracteritzen generalment per un grau més alt de pluralitat cultural i lingüística a causa de la seva representació d'experiències i històries de migració, mobilitat i memòria multidireccional. Això vol dir que creen paisatges sonors en què sovint trobem una alternança lingüística entre català, francès, anglès, àrab i, en el cas de *Boscós* (2017), alemany, així com exemples més experimentals de mixtilingüisme, com en aquest fragment d'*Incendis* (2012):

NIHAD: [...] You know, well, I wrote this song when it was war. War on my country. Yes, one day a woman that I loved died. Yes. Shouting by a sniper, I feel a big crash in my hart. My hart colaps. Yes. I crie. And I wrote this song.

It will be a plaer to heare your love song, Nihad.

No problem, Kurt. (Mouawad, trad. Genebat, 2017: 219)

NIHAD: You know, Kirk, sniper job is fantastic job.

Justament, Nihad, can you talk about this?

Yeah! It is an artistic job.

Because a good sniper, don't shoot de qualsevol manera, no, no, noooo! I have a lot of principe, Kirk!

[...]

Yes, yes, I kill children. No problema. Is like an ocell, you know.

So.

No, I don't shoot women like Elizabeth Taylor. Elizabeth Taylor is a strong actriu. I like her very much and I don't want to kill Elizabeth Taylor. So, when I see a women like her, I don't shoot her... (Mouawad, trad. Genebat, 2017: 223)

Aquí, en traduir el mixtilingüisme anglès/francès de l'original de Mouawad, el qual transmet l'alienació i desplaçament culturals i lingüístics de Nahid recorrent al mateix anglès hegemònic i globalitzat que hem vist en els casos de dramaturgies plurilingües tractats a l'apartat anterior, Genebat manté restes del francès (*crie*, *principe*) en la seva creació d'un equivalent anglès/català. D'aquesta manera, ens ofereix un exemple de com el mateix procés de

traducció pot contribuir a una pluralitat lingüística inesperada, alhora que reflecteix canvis de més abast en la funció de l'anglès dins dels paisatges lingüístics del teatre català contemporani.

Finalment, m'agradaria tornar breument al cas de la interacció recent de Sergio Blanco amb el paisatge teatral català, des de muntatges de les seves obres a diversos escenaris des del 2017 fins a la publicació d'obres en castellà amb Arola i el Teatre Nacional de Catalunya (Blanco, 2017; 2018). Una d'aquestes intervencions portava per títol *Cartografía de una desaparición* (Blanco, 2017), posada en escena com a resposta performativa a una invitació del director del TNC Xavier Albertí a reflexionar sobre la vida i l'obra de Joan Brossa en el període previ al centenari del seu naixement. Posada en escena i representada pel propi Blanco el 15 de maig de 2017 com una conferència autoficcional, l'obra entrelaça la història ficcionalitzada de la seva trobada amb la vida i obra de Brossa, sempre citat en traducció al castellà, amb relats sobre la pròpia negociació corporeïtzada del paisatge sociocultural de Barcelona, a través de noms de carrers, llocs emblemàtics, institucions, cossos i llengües, incloent una llengua catalana que s'imposa en ell mitjançant la pràctica de fer que vianants escollits a l'atzar llegeixin en veu alta poemes de Brossa en la llengua original.

De a poco, he podido dejar de leerlo en español y he empezado a leerlo en catalán.

Finalmente, Brossa terminó imponiéndome su lengua. En solo cuatro meses, logró establecer el catalán entre nosotros. Y a tal punto que un día me sorprendo a mí mismo escribiendo Catalunya sin ñe.

Solamente con la fuerza y la belleza de sus palabras, Brossa logró la independencia: la autonomía: la emancipación: la libertad.

Queremos vivir plenamente en catalán, dice su famoso afiche.

El diseño es hermoso.

La fórmula, contundente.

El credo, irrefutable.

Si hay algo que he aprendido en estos cuatro meses de catalán intensivo, es que la verdadera independencia pasa por la lengua, porque es ahí en donde empieza todo y en donde termina todo. (Blanco, 2017: 81-82)

L'humor auto-reflexiu d'aquest fragment —en el fet que l'aprenentatge autoficcional del català per part de Sergio Blanco se simbolitzi mitjançant un procés de substitució gràfica extremadament limitada, un canvi que ni és audible— no resta valor al poder de la peça en el seu conjunt com una exploració de la pluralitat cultural i lingüística. L'epíleg (Blanco, 2017: 89-90) vincula clarament l'exploració alhora lúdica i dolorosa de diferents capes del llenguatge de Brossa amb una altra geografia de la desaparició, capturada en la imatge del mar Mediterrani que serveix de teló de fons a la lectura de la conferència. En altres paraules, les inquietuds sociolingüístiques i ecològiques s'entrellacen per apuntar qüestions de memòria i supervivència lingüística i cultural, en un context de migració, necropolítica i crisi medioambiental.



Referències bibliogràfiques

- APTER, Emily. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton i Oxford: Princeton University Press, 2006.
- ARNAUT, Karel; BLOMMAERT, Jan, RAMPTON, Ben; SPOTTI, Massimiliano. *Language and Superdiversity*. Nova York: Routledge, 2016.
- AYATS, Aïda; FOGUET, Francesc. *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2021.
- BATLLE, Carles. *Oblidar Barcelona*. Tarragona: Arola, 2009.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial / Institut del Teatre, 2020.
- BENET I JORNET, Josep M. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005.
- BLANCO, Sergio. *Cartografía de una desaparición. Panegírico a Joan Brossa*. Tarragona: Arola, 2017.
- BLANCO, Sergio. *Ficciones (2000-2011)*, Tarragona: Arola, 2018.
- BLOMMAERT, Jan. *Ethnography, Superdiversity, and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity*. Clevedon: Multilingual Matters, 2013.
- BUFFERY, Helena. *Shakespeare en català: Traduir l'imperialisme*, trad. Dolors Udina. Vic: Eumo, 2010.
- BUFFERY, Helena. «Iberian identity in the translation zone». An: S. Pérez Isasi; A. Fernandes (eds.), *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Berna: Peter Lang, 2013a, p. 249-264.
- BUFFERY, Helena. «Negotiating the translation zone: Invisible borders and other landscapes on the contemporary heteroglossic stage». *Translation Studies*, núm. 6, 2013b, p. 150-165.
- BUFFERY, Helena. «In Process: The Catalan independence movement in on-stage translation». *Journal of Catalan Studies*, núm. 21, vol. 3, 2019, p. 325-344.
- CALVIA, Maria Vittoria. «Paisajes lingüísticos hispánicos: Panorama de estudios y nuevas perspectivas». *LynX-Panorámica de estudios lingüísticos*, núm. 17, 2018, p. 5-58.
- CARLSON, Marvin. *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- CENOZ, Jasone; GORTER, Durk. «Linguistic Landscape and Minority Languages». A: Durk Gorter (ed.), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006, p. 67-80.
- CENOZ, Jasone; GORTER, Durk. «The linguistic landscape inside multilingual schools». A: Bernard Spolsky et al. (eds.), *Challenges for Language Education and Policy: Making Space for People*. Nova York: Routledge, 2015, p. 151-169.
- COMADIRA, Narcís. *L'hort de les oliveres (una òpera de Catalunya)*. Tarragona: Arola, 2015.
- COMAJOAN COLOMÉ, Llorenç. «El paisaje lingüístico en Cataluña: caracterización y percepciones del paisaje visual y auditivo en una avenida comercial de Barcelona». *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana-RILI*, núm. 21, 2013, p. 63-88.
- CRAMERI, Kathryn. *'Goodbye Spain?': The Question of Independence for Catalonia*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2014.
- CRONIN, Michael. *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Londres / Nova York: Routledge, 2016.

- CUENCA, Maria Josep. «The war of the languages: Metaphors of linguistic conflict in Catalonia». *11th Joan Gili Memorial Lecture*. The Anglo-Catalan Society, 2009, <<https://bit.ly/3HD9sWI>>
- DOWLING, Andrew. *The Rise of Catalan Independence: Spain's Territorial Crisis*. Abingdon: Routledge, 2018.
- DUNCAN, Denise. *El combat del segle*, trad. Marc Rosich. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett, 2020.
- FELDMAN, Sharon. «Toward a new cosmopolitanism in contemporary Catalan drama». *Journal of Catalan Studies*, núm. 23, vol. 1, 2022, p. 15-31.
- FERNÀNDEZ, Josep-Anton. *El malestar en la cultural catalana*. Barcelona: Editorial Empúries, 2008.
- FORTI, Stephen, et al. (eds.). *El proceso separatista en Cataluña: análisis de un proceso reciente*. Granada: Editorial Comares, 2017.
- GOMÀ, Enric. *El català tranquil: Un manifest*. Barcelona: Pòrtic Edicions, 2021.
- KRAUS, Peter; CLIMENT FERRANDO, Vicent; FRANK, Melanie; GARCIA, Núria. «Governing complex linguistic diversity in Barcelona, Luxembourg and Riga». *Nations and Nationalism*, núm. 27, 2021, p. 449-466.
- LANDRY, Rodrigue; BOURHIS, Richard. «Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study». *Journal of Language and Social Psychology*, núm. 16, vol. 1, 1997, p. 23-49.
- LEIMGRUBER, Jakob. «Global multilingualism, local bilingualism, official monolingualism: the linguistic landscape of Montreal's St Catherine Street». *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, núm. 23, vol. 6, 2020, p. 708-723.
- LIPOVSKY, Caroline. «The Linguistic Landscapes of Girona and Perpignan: A Contrastive Study of the Display of the Catalan Language in Top-down Signage». *Journal of Catalan Studies*, núm. 21, vol. 2, 2019, p.150-94.
- LONDON, John. «What is Catalan Drama?: Language and Identity in Contemporary Catalan Theater: 1939-96». *Estreno*, núm. 24, vol. 2, 1998, p. 6-13.
- LYONS, Kate; RODRIGUEZ-ORDÓÑEZ, Itxaso. «Public legacies: Spanish-English (in) authenticity in the linguistic landscape of Pilsen, Chicago». *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, núm. 21, vol. 2, 2015, <<https://bit.ly/3uOmuZB>>
- MARTINEZ, Guillem. *La Cultura de la Transición*. Madrid: Debolsillo, 2012.
- MOUAWAD, Wajdi. *La sang de les promeses: Litoral / Incendis / Boscos / Cels*, trad. Cristina Genebat i Raimon Molins. Barcelona: Edicions del Periscopi, 2017.
- OLIVER, Ramon. «Siguem civilitzats i parlem només la llengua imperial». *La Vanguardia*, 31 de gener de 2013, p. 13.
- OROZCO, Lourdes. *Teatro y política: Barcelona 1980-2000*. Madrid: ADE Teatro, 2007.
- PÜTZ, Martin; MUNDT, Neele (eds.). *Expanding the Linguistic Landscape: Linguistic Diversity, Multimodality, and the Use of Space as a Semiotic Resource*. Clevedon: Multilingual Matters, 2018.
- RÁMILA DÍAZ, Noemi. «El paisaje lingüístico o la construcción de un paisaje híbrido en el Instituto Cervantes de París». *Estudios interlingüísticos*, núm. 3, 2015, p. 89-104.
- RAMON, Antoni; PERRONE, Raffaella. *Teatres de Barcelona: un recorregut urbà*. Barcelona: Albertí Editor, 2013.
- ROSICH, Marc. *A tots els que heu vingut*. Tarragona: Arola, 2017.

- ROSSICH, Albert; CORNELLÀ, Jordi. *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2014.
- SALA BECKETT. «Dossier: Llengua i Teatre». (*Pausa*.) *Quadern de teatre contemporani*, núm. 29, 2008, <<https://www.revistapausa.cat/la-llengua-a-escena/>>
- SAUMELL I OLIVELLA, Eva. «Cartografia teatral del segle XXI: Espais de contagi». A: Aïda Ayats and Francesc Foguet (eds.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Institut d'Estudis Catalans, 2021, p. 75-96.
- SIMON, Sherry. *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. Abingdon; Nova York: Routledge, 2012.
- SOLER, Josep; ERDOCIA, Iker. «Language policy and the status of languages in contemporary Catalonia: A public debate». *European Journal of Language Policy*, núm. 12, vol. 2, 2020, p. 215-234.
- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona, ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Viena Editorial, 2013.
- TORNERO, Helena. *El futur*. A: Helena Tornero Brugués, *Teatre Reunit (2008-2018)*, ed. Gabriel Sansano. Tarragona: Arola, 2019, p. 366-419.
- TSUDA, Yukio. «The hegemony of English and strategies for linguistic pluralism: Proposing the ecology of language paradigm». A: Molefi Kete Asante, Yoshitaka Miike, Jing Yin (eds.), *The Global Intercultural Communication Reader*. Nova York: Routledge, 2013, p. 445-456.

Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

Universitat de Barcelona

ORCID: 0000-0002-1916-3200

anicolauj@uoc.edu / nicolau.adriana@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Marc Adriana Nicolau Jiménez és doctora per la UOC amb la tesi *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* (Premi Extraordinari de Doctorat 2021). Ha publicat articles a revistes com *Tangence*, *Feminismo/s*, *New Theatre Quarterly*, *Revista de Filologia*, *Núvol* i *El Temps de les Arts* i actualment és investigadora postdoctoral Margarita Salas al grup ADHUC de la Universitat de Barcelona.

Resum

Aquest article explora un conjunt de peces d'autoria femenina estrenades als escenaris catalans al llarg dels últims anys, que aborden la maternitat com a temàtica explícita des de perspectives crítiques. El *corpus* presentat és simptomàtic dels efectes que han tingut sobre el teatre català la progressiva incorporació de les dones als rols creadors així com l'impacte dels feminismes, i s'erigeix com un factor potencialment desestabilitzador de la distribució genèricament marcada entre *creació* i *reproducció*. L'anàlisi explora com, a través de textos i paratextos, les obres evidencien tant el desig de traslladar la maternitat a escena com la negociació amb una recepció potencialment (des)legitimadora per raons de gènere i context teatral.

S'analitzen les peces *Llibert* (2013) de Gemma Brió, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) de Cristina Genebat, *Conillet* (2015) de Marta Galán, *Fes-me una perduda* (2017) de Mercè Sarrias, *La noia de la làmpada* (2017) de Marta Aran, *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Lull i *Una gossa en un descampat* (2018) de Clàudia Cedó, a la qual es dedica una atenció especial.

Paraules clau: teatre català, maternitat, autorepresentació, autobiografia, dramaturgues, feminismes, cures, mort perinatal, Clàudia Cedó

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani

Des dels anys 1990, el teatre català ha viscut una transformació demogràfica fonamental amb el progressiu augment de dramaturgues i directores (Ragué Arias, 1996, 2000). Es tracta d'un canvi que implica un doble trencament amb el rol de les dones com a *reproductores*: en primer lloc, perquè s'emmarca en la incorporació progressiva de les dones al mercat laboral a partir dels anys 1980, que comença a revertir el confinament femení a l'àmbit domèstic i al treball reproductiu (Millán Vázquez de la Torre *et al.*, 2015). I, en segon lloc, perquè a la indústria teatral les dones han estat tolerades sobretot com a actrius i, per tant, han ocupat un rol de *reproducció* de discursos aliens, majoritàriament masculins. Tant en l'àmbit social com en el teatral, el moviment vers posicions *productives* s'oposa a la identificació històrica del gènere femení amb la funció reproductora i, de retruc, amb allò corpori i animal, que ha permès negar la capacitat de les dones de crear discursos intel·lectuals i artístics i, en conseqüència, d'esdevenir subjectes amb veu pública (Beard, 2017).

En aquest marc, i tenint també en compte la invisibilització que la maternitat en tant que experiència ha patit en la representació cultural (Rich, 1995), considero rellevant l'aparició, en l'últim decenni, d'un grup creixent d'obres d'autoria femenina que aborden la maternitat com a temàtica explícita. Són obres que s'allunyen del relat hegemònic que ha concebut les dones com a productores de vida en una equació que les iguala totes en la figura restrictiva i homogeneïtzadora de la Mare (Lozano Estivalis, 2006). Per una banda, totes les peces comparteixen el caràcter (auto)representatiu, ja que tradueixen experiències en força casos autobiogràfiques i prioritzen la primera persona narrativa o el protagonisme de les dones i les mares, a diferència del que han fet les narratives tradicionals (Lozano Estivalis, 2006).¹ I, per l'altra, aborden diferents aspectes denigrats o invisibilitzats per la narrativa dominant de la maternitat:

1. He optat per no fer ús del terme 'autoficció' ja que no em sembla operatiu per abraçar l'ampli rang d'operacions que duen a terme les obres seleccionades en relació amb la inspiració autobiogràfica, i que van de la no-ficció a la ficció sense paratextos autobiogràfics, passant pels dobles ficcionals.

Aspectos como el rechazo femenino a la maternidad, la infertilidad, la menopausia, la negligencia materna en el cuidado de los hijos o la misma imagen de la madre como ser sexuado y con deseos individuales son eliminados sistemáticamente de la representación dominante de la maternidad o son categorizados de manera negativa en una constante que se mantiene a lo largo de los siglos (Lozano Estivalis, 2006: 107).

La maternitat continua sent una qüestió social d'envergadura per l'impacte molt superior que encara té sobre les vides de les dones, en aspectes que van des de les expectatives socials sobre la criança al repartiment efectiu de les tasques, passant per la possibilitat de patir violència obstètrica o la penalització al mercat laboral (Ajenjo Cosp *et al.*, 2011; Arciniega Cáceres, 2019; Vallespín, 2018). L'àmbit del teatre no queda exclòs d'aquesta realitat, entre d'altres motius perquè per a les dones esdevenir mares implica un alt cost professional, atesa l'amenaça que suposa per a la continuïtat de la presència al circuit d'exhibició (Gázquez, 2015; Juanico, 2018). El *corpus* analitzat en aquest article duu de manera crítica la tasca *reproductora* atribuïda socialment a les dones a l'àgora pública del teatre, i en fer-ho concorre en la desconstrucció entre allò personal i allò polític inherent a tota activitat feminista (Spivak, 1996). Com veurem, l'operació evidencia les tensions que genera el fet de travessar aquesta línia, en especial quan es tracta de narratives explícitament (auto)representatives.

L'(auto)representació escènica de la maternitat i el seu context

Com explica Dee Heddon, l'expressió escènica de continguts autobiogràfics per part de les dones es vincula històricament al moviment feminista i, de manera més concreta, a la màxima que epitomitza els postulats de la Segona Onada: «Allò que és personal és polític». En el context en què la *performance* autobiogràfica feminista va néixer, l'expressió escènica de continguts autobiogràfics tenia una gran càrrega política, entre d'altres motius perquè «women were revealing previously hidden or silenced female experiences» (Heddon, 2006: 134). Mig segle després, l'ús del mateix format per part de la comèdia comercial i la proliferació de narratives personals a les xarxes socials no permeten afirmar que la *performance* autobiogràfica posseeix la mateixa dimensió política de llavors.² A més a més, al teatre català —i europeu— les escriptures del jo han proliferat des dels anys 1990 i ho continuen fent a l'actualitat (Gázquez, 2015; Gomila, 2021).

D'una banda, doncs, no és acurat inferir una potencialitat política de l'ús de qualsevol material de natura personal, ja que, com apunta Gerry Harris, «not all of the personal is political in exactly the same way and to the same effect» (1999: 167). De l'altra, convé recordar la importància històrica dels feminismes en la introducció de les narratives autobiogràfiques a escena, ja que «[i]t is easy to forget, in the midst of the overwhelming deployment of the seemingly 'personal experience' in contemporary mass media, that prior to the feminist movement of the 1970s the 'personal' remained firmly private»

2. A tall d'exemple, la tesi doctoral de Ricard Gázquez (2015) estudia l'escenificació del jo per part de performers dones, la majoria de les quals, en el context de principis de segle, es distancien de l'herència feminista.

(Heddon, 2006: 134). És per això que, en l'anàlisi del tractament teatral de l'experiència materna, cal tenir en compte la valoració pública dels feminismes, que al teatre català recent pot dividir-se en dues grans etapes: en primer lloc, un període marcat per un clima postfeminista —és a dir, que considera que el feminisme ha atès els seus objectius i, per tant, és un moviment caduc (Tasker i Negra, 2007)— que abraça dels anys 1990 als primers 2010. En segon lloc, un període d'eclosió d'obres i reivindicacions feministes que s'inicia entorn de l'any 2016 (Nicolau Jiménez, 2021a).

En paral·lel, convé no perdre de vista el rol no determinant, però sí decisiu, que juga el gènere de l'autoria en el tractament de l'experiència materna. Que les excepcions al relat hegemònic de la maternitat en la tradició teatral catalana provinguin d'autories femenines —penso en casos com *La Infanticida*, de Caterina Albert, o *L'huracà*, de Carme Montoriol— reafirma aquesta conveniència. També ho fa la comparació del teatre amb d'altres esferes de la cultura catalana contemporània que van viure una progressiva normalització de l'autoria femenina en dècades precedents. En l'àmbit literari, per exemple, des dels anys 1970 trobem autores com Montserrat Roig, Maria-Mercè Marçal, Carme Riera, Isabel-Clara Simó i Maria-Antònia Oliver, que aborden qüestions que encara trigaran dècades a aparèixer en l'àmbit teatral. Entre d'altres, aquestes autores retraten les condicions socials que determinen la maternitat, s'ocupen d'avortaments voluntaris i de pèrdues gestacionals, i adrecen els dubtes sobre si tenir fills o no, així com els sentiments ambigus envers la progenitura.³

Així doncs, el *corpus* que presento constitueix un fenomen significatiu en conjunt, tant en nombre com per les característiques compartides, mentre que la potència política de cadascuna de les obres, com veurem, és heterogènia i depèn de múltiples factors entrecreuats, entre els quals ocupa un rol gens negligible la (potencial) recepció de les obres. Aquesta recepció depèn, en el marc del camp teatral, de les diferents implicacions polítiques que posseeixen els diversos espais i llenguatges teatrals. No perquè determinats llenguatges tinguin de manera intrínseca més potència política que d'altres, sinó perquè l'horitzó d'expectatives del públic no és el mateix davant d'una peça de factura clàssica o d'un monòleg postdramàtic; al Teatre Lliure, a La Villarroel o a l'Antic Teatre. En termes de gènere, per altra banda, les obres estudiades entrecreuen diversos factors que poden actuar com a deslegitimadors: l'autoria femenina, que a més ha estat menystinguda especialment quan s'ocupa de qüestions íntimes o privades; i l'exposició d'una activitat, la de maternar, sotmesa a tot tipus de judicis socials.

En primer lloc, com exposa l'estudi ja clàssic de Joanna Russ, la qualitat de les obres amb continguts autobiogràfics se sotmet a una doble vara de mesurar que ha tendit a interpretar les obres d'autoria femenina com a confessionals, inadequades i de menor valor artístic, atesa la menysvaloració de l'experiència femenina en l'àmbit social. Per això les obres que tematitzen

3. En aquest sentit, resulta significatiu que als anys 1990 algunes visions inusuals de l'experiència materna apareguin de la mà de l'autoria femenina: per exemple, a *Al tren* (1995) de Mercè Sarrias, la protagonista és una dona que acaba d'abandonar el propi rol com a esposa i mare de cinc fills. Entre d'altres, han tractat aquesta producció Nichols (2011) i Mira (2022).

qüestions molt vinculades a la fisiologia i l'experiència femenines, com la maternitat, corren el risc de suscitar una recepció que consideri «that what has been written is *not art* [...] and that such writing is *shameful* and *too personal*» (2018: 29). No sorprèn, doncs, que en el teatre la crítica hagi observat la tendència de les autores a evitar temàtiques molt marcades com a femenines o a vincular-se explícitament als feminismes, com una estratègia per evitar una recepció deslegitimadora —tant en l'àmbit anglosaxó (Goodman, 1993; Aston i Harris, 2006; Aston, 2010) com en el català (Ragué Arias, 2013, 1998; Garbayo Maeztu, 2017; Madariaga, 2019).

En segon lloc, la prevalença del relat hegemònic de la maternitat implica que tots aquells comportaments que se'n desvien són rebuts per un judici social provinent d'esferes com els manuals contemporanis sobre criança, els mitjans de comunicació (Hays, 1996; Ladd-Taylor i Umansky, 1998), els entorns propers o les mateixes mares, que tendeixen a autoculpar-se de les limitacions o dels defectes dels fills (Warner, 2005). Per tant, l'exposició de la pròpia experiència o activitat materna implica un risc substancial de rebre judicis negatius, en especial quan s'aborden experiències que s'escapen del relat dominant. Com assenyala Lena Šimić, l'exposició de la pròpia experiència o activitat materna en discursos escènics exposa les mares/creadores «to criticism and to being condoned or judged in their private roles as (m)others» (2018: 412).

Tots els factors esmentats concorren en una negociació de les obres —implícita o explícita, present en les peces o als paratextos que els acompanyen— amb una recepció potencialment (des)legitimadora. Per això, totes elles testimonien un desig de *dir* l'experiència de la maternitat, de dur-la als escenaris d'una manera que ha estat infreqüent i escassa fins fa pocs anys, i alhora fan palesa una tensió entre el dir i el no dir, entre l'explicitació i l'ambiguació tant de la natura personal dels materials com de perspectives que s'allunyin de les narratives hegemòniques. Les obres estudiades desestabilitzen l'oposició *productors/reproductores* en dur l'experiència (privada) de la maternitat a l'àmbit (públic) dels escenaris: en fer-ho, topen amb tabús, normes i expectatives que varien en funció dels diferents contextos teatrals i de gènere i de l'horitzó d'expectatives que se'n deriva. Considerar aquestes variacions ens ajudarà a tenir present que la potencialitat política del teatre no es reparteix de manera homogènia i ens permetrà elucidar, per manllevar les paraules de Gerry Harris, quines instàncies d'allò personal són polítiques, de quina manera i amb quins efectes.

Les obres que abordo són les que de manera més clara em semblen constituir aquest grup: *Llibert* (2013) de Gemma Brió, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) de Cristina Genebat, *Conillet* (2015) de Marta Galán, *Fes-me una perduda* (2017) de Mercè Sarrias, *La noia de la làmpada* (2017) de Marta Aran, *Una gossa en un descampat* (2018) de Clàudia Cedó i *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Llull.⁴ L'anàlisi es

4. La llista pot ampliar-se amb altres obres, com *ESTIgMES* (2019) de Concha Milla (vegeu Nicolau Jiménez, 2023), *Madres, tetas y nanas* (2009), *Els diners, el desig, els drets* (2019) i *Accions de resistència* (2019) de Marta Galán, *Frankenstein* (2019) de Clàudia Cedó (dins del cicle «Clàssics desgenerats»), *A les set em llevo* (no representada) de Mercè Sarrias, *Mujer embarazada con hoja en blanco* (2010) de Constanza Brnčić, *Moviments polítics* (2012) de Sònia Gómez, així

presenta dividida en una primera secció dedicada a una visió de conjunt, i una segona secció consagrada a *Una gossa en un descampat*, obra que constitueix un cas d'estudi particularment significatiu.

Estratègies escèniques d'(auto)representació de la maternitat

Llibert (2013), de Gemma Brió, és potser la primera peça catalana contemporània que posa la maternitat al centre i alhora obté un ressò destacat. Amb aquest text, l'actriu fa el salt a l'autoria acompanyada de la seva parella, Norbert Martínez, a la direcció. Ambdós busquen explicar l'experiència de la mort d'un fill que, per complicacions de l'embaràs, s'hauria vist abocat a una vida marcada per una paràlisi cerebral severa i que els pares, juntament amb l'equip mèdic, decideixen deixar morir. L'obra s'estrena el 2013 al Teatre Almeria i es produeix, per tant, en un context postfeminista: l'experiència no s'hi aborda des d'un plantejament explícitament feminista, mentre sí que s'explicita, al text i als paratextos, una reivindicació de caràcter polític, a favor d'una sanitat pública de qualitat. En canvi, l'obra posseeix un element no textual que sí que resulta inusual i, per tant, significatiu en aquest context: un elenc enterament femení, compost per Brió, qui interpreta el paper protagonista; una amiga —l'actriu Tàtels Pérez— i una cantant i guitarrista de rock —Mar Orfila, àlies Mürfila.

La tríada de personatges femenins —que esdevé força més habitual en els anys posteriors— sembla encarnar un èmfasi en la perspectiva femenina i, alhora, tradueix l'experiència de l'autora en un diàleg que, tot i que poblat per múltiples personatges, protagonitzen dues veus femenines, Ada i Etna. La peça, doncs, no opta per centrar-se en l'intercanvi de la parella heterosexual que formen els pares de *Llibert* —com podria haver fet una narrativa de caràcter realista—, sinó que gira entorn d'una conversa més propera al que s'ha constituït com a sociabilitat femenina: com si, d'alguna manera, aquesta conversa fos més adient per traduir l'experiència viscuda. És per això que Ada designa Etna com «la que sempre ha estat al meu costat i sense la qual no em sortirien les paraules» (Brió, 2018). Com apunta aquesta descripció, la possibilitat d'arribar a *dir* l'experiència viscuda és un aspecte crucial de la peça, ja que s'aborda una qüestió profundament tabú, que fa emergir sentiments de culpa —«Mala mare! Qualsevol mare s'hauria d'alegrar que el seu fill visqués!!!» (*ídem*: 62)— i es troba al límit d'allò socialment formulable: «Per fi he trobat la manera d'expressar-ho... una forma ètica... he trobat l'expressió social de desitjar que el meu fill es mori» (*ídem*: 52). De fet, el referent cultural que passa pel cap dels personatges per xifrar la situació que viuen és netament negatiu: «Vicent, soc Medea... ara mateix el podria matar. [...] Sí, jo també ho faria... » (*ídem*: 66). I, tot i que l'actuació de la protagonista no es presenta mai com a aberrant respecte al model normatiu de maternitat, ja que les seves accions no deixen de ser guiades per la compassió, des de bon començament s'allunya de la imatge de la dona sacrificada a tot preu quan es

com amb obres que aborden críticament la maternitat sense posar-la al centre: *Només sexe* (2008) de Daniela Feixas, *Andrea Pixelada* (2019) de Cristina Clemente o *Amor mundi* (2019) de Victoria Szpunberg.

recorda de les mares amb nens amb paràlisi cerebral que coneix i deixa ben clar que no vol ser com elles.

La inspiració autobiogràfica de l'experiència representada queda clara en les diverses aparicions promocionals de Brió i Martínez, així com als paratextos de l'edició. Pel que fa al muntatge, íntim i amb el públic a tocar de les actrius, el fet que l'autora interpreti la protagonista abona una certa ambigüïtat respecte al grau de ficcionalitat de la narrativa, generant la impressió d'un relat confessional explicat en primera persona. Aquesta ambigüïtat contrasta amb les declaracions de Brió i Martínez, que separen sempre la creació teatral de la vivència més íntima i personal dels fets. Qüestionats per la periodista Júlia Bertran sobre els possibles efectes terapèutics de l'obra, ambdós responen amb una negativa tallant i desvinculen totalment el procés artístic del procés de superació personal (Brió i Martínez, 2014a), cosa que també fan a *Els matins* de TV3 (Brió i Martínez, 2014b). Tàtels Pérez fa una distinció similar entre ambdues esferes, i només Mar Orfila reconeix: «la primera vegada que vam crear l'última escena va ser superemotiva perquè ens vam trencar tots bastant» (Brió i Martínez, 2014a). En el context de creació de l'obra, aquestes declaracions no són banals: el discurs de Brió, Martínez i Pérez podria buscar evitar una lectura de la peça que la deslegitimés pel seu caràcter confessional o massa personal (Russ, 2018), així com la identificació amb allò emocional, tradicionalment considerat propi de les dones i que s'ha utilitzat per argumentar la seva incapacitat de raonar (Ahmed, 2014).

Santa nit. Una història de Nadal, de Cristina Genebat, s'estrena un any després que *Llibert* i hi coincideix en més d'un punt: com Brió, Genebat fa el salt a l'escriptura amb aquesta peça —de fet, és l'única obra sencera escrita per l'actriu i traductora— i, com l'autora de *Llibert*, Genebat n'interpreta la protagonista. Produïda per Bitò Produccions i La Brutal, *Santa nit...* es va poder veure el Nadal de 2014 al Club Capitol, i per tant és també una obra prèvia a l'esclat dels feminismes que s'inicia entorn de l'any 2016. Un altre tret de l'obra permet explicar la moderació de les reivindicacions que conté: es tracta d'un muntatge representat en una sala de teatre comercial i que no trenca amb l'objectiu primordial d'entreteniment que caracteritza aquest registre. L'obra es presenta com una reescriptura contemporània d'*Els pastorets* de Josep Maria Folch i Torres i desplega una narrativa àgil amb abundància de tocs humorístics. És en aquest marc que s'insereixen dos elements significatius: per una banda, una reinterpretació del naixement de Jesús —amb, com a tret més destacat, que la Maria contemporània de Genebat pareixi una nena— i, per l'altra, una crítica a la violència obstètrica.

En efecte, el periple que viuen Maria i el seu company per parir a un hospital la nit del 25 de desembre, quan tot el personal voldria tenir festa, permet plantejar una crítica a l'ús innecessari de cesàries per adaptar el ritme dels parts als horaris laborals del personal sanitari, així com a la manca de respecte per les decisions de les dones i al maltractament verbal que poden patir per part dels professionals. L'escena en què Maria, cridant i enfadada, pren la decisió de marxar de l'hospital per parir a casa recull el nucli del plantejament de l'obra: «No se celebra un *puto* naixement? No és això el Nadal? És o no és un naixement, el Nadal?» (Genebat, 2014). Plantejada des de l'enuig,

aquesta pregunta retòrica també assenyalava la distància entre una tradició religiosa i cultural que gira entorn d'un naixement i la manca de visibilitat de l'experiència femenina del part: a diferència de l'obra de Genebat, a la peça de Folch i Torres i als textos bíblics el part de Maria queda elidit.⁵

Tanmateix, aquesta trama és una més entre les diverses subtrames que configuren el relat, que no es vinculen a aquesta reivindicació i fugen de tons de denúncia explícits. L'enuig de Maria, a més, queda matisat pel fet que tant ella com Josep són personatges risibles i, tot i que el part acaba sent natural com ella desitjava, es resol de manera estrambòtica. Aquests matisos troben un eco en el relatiu silenci que emanen els paratextos sobre la qüestió: el possible aspecte autobiogràfic o autorepresentatiu de la peça no es fa explícit en cap moment i, a la sinopsi de l'obra, l'al·lusió a la història «d'una mare que pareix i que vol fer-ho amb dignitat» (autor desconegut, 2014) apareix mesclada entre moltes altres facetes de la peça. Així doncs, per una banda, podem inferir la dimensió (auto)representativa de l'obra del fet que es tracti de l'única peça escrita de Genebat, com si l'experiència de la maternitat hagués generat un desig de *dir*, de traslladar als escenaris una experiència viscuda. Per l'altra, aquest desig de *dir* topa amb una possible recepció negativa, ja que l'enuig per part de les dones s'ha interpretat com un indicador de la baixa fiabilitat de reivindicacions femenines o feministes, seguint la creença que les emocions impedeixen l'ús correcte de la raó (Ahmed, 2014). Per això es pot entendre el to lleuger de la peça i la manca d'explicitació del possible caràcter autobiogràfic com una manera, no només de contenir l'enuig de la protagonista, sinó també de protegir-ne la legitimitat, alhora que es distancia el personatge de la figura autorial, allunyant possibles interpretacions de l'obra com a confessional o reivindicativa. *Santa nit*, així doncs, és un cas d'interès per la tensió que testimonia en la representació —pionera— de la violència obstètrica i la relativa excepcionalitat de les reivindicacions feministes en el marc de l'anomenat teatre comercial (Nicolau Jiménez, 2021b).⁶

Estrenada al Festival Temporada Alta un any després de l'obra de Genebat, *Conillet*, de Marta Galán, té una repercussió inèdita en la trajectòria de la directora, vinculada en bona part a l'actriu elegida per interpretar el monòleg, la popular Clara Segura. L'obra sorgeix arran de la petició, per part de Marc Martínez, de dirigir un text de Galán escrit l'any 2006: quan Galán la rep, ha estat mare —esdeveniment que l'ha allunyada dels escenaris des de 2011— i hi accedeix amb la condició de fer-ne una reescriptura. En dur-la a terme, Galán transforma una peça de tons existencials en un monòleg centrat a criticar les

5. Només dos dels evangelis parlen explícitament del naixement de Jesús: el de Mateu i el de Lluc. El de Lluc menciona el moment del naixement, sense entrar en les particularitats del part: «Mentre eren allà, se li van complir els dies del part, i va infantar el seu fill primogènit; l'embolcallà i l'ajagué en una menjadora, perquè no tenien lloc a l'hostal» (Lc. 2:6-7, *La Bíblia de Montserrat*). El de Mateu comenta les particularitats de la concepció de Jesús i després passa a la visita dels Reis, esmentant només de passada el naixement del fill de Maria, però no les seves circumstàncies. Al text de Josep Maria Folch i Torres, el naixement no apareix en escena, i els pastorets es retroben amb la Sagrada Família un cop el nen Jesús ja ha nascut. La menció més directa del naixement la fa l'àngel Gabriel quan anuncia la notícia als pastors protagonistes de l'obra.

6. El baix nombre d'aparicions d'aquesta temàtica a les escenes del Principat —amb excepcions puntuals com el muntatge *Part* (2021) de Tanit Plana— pot explicar-se pel reconeixement encara contestat i recent que la violència obstètrica té en el pla social. A tall d'exemple, la modificació de la Llei 5/2008, del dret de les dones a eradicar la violència masclista, que inclou entre les violències tipificades a l'apartat «Violència obstètrica i vulneració de drets sexuals i reproductius», és la Llei 17/2020, que va ser tramitada l'any 2019 i aprovada el 22 de desembre de 2020.

condicions socials que fan de la maternitat una experiència esgotadora. Tot i que el text no conté cap marca autobiogràfica, qüestionada sobre aquest punt Galán respon: «Aquesta dona soc jo, esclar, [...] i llavors diu tot això. És capaç de dir tot això».⁷ Es tracta d'una obra que, per tant, també sorgeix del desig de *dir* que genera la maternitat —i que en el cas de Galán s'estén a d'altres obres, com *La bellesa*, *Accions de resistència* o *Els diners, el desig, els drets*.

Aquest desig de dir troba un topall en l'adaptació del text que fa Martínez, que unifica i dona coherència al text de Galán, allunyant-lo del teatre postdramàtic i apropant-lo a un monòleg convencional —i per tant amb més possibilitats d'èxit comercial. Ahora, l'adaptació també retalla passatges en els quals, per exemple, la protagonista parla del desig de mantenir relacions sexuals amb molts homes diferents i critica el model monogàmic que circumscriu les relacions i la cria dels fills a una única persona.⁸ En línies generals, la versió de Martínez elimina els aspectes més allunyats de la representació hegemònica de la maternitat i rebaixa la dimensió desconstruïda del text, com apunta Galán: «El Marc [...] em deia: “no, esta dona no pot marxar”. Jo crec que ell necessitava fer-li un homenatge a la seva mare [...] Jo crec que també li interessava aquesta figura més idealitzada, aquest perfil femení més *todopoderoso*, i esclar, amb alguns fragments del text jo l'estava posant en qüestió una mica».

Per una banda, la versió escènica manté la que és potser la idea més transgressora de l'obra, la de l'abandó de la tasca materna. En efecte, al clímax de l'obra la protagonista amenaça amb renunciar a totes les responsabilitats adquirides si no es proporcionen estructures socials que donin suport al treball de cures, en una proposta obertament política que beu de fonts com Silvia Federici (2012) i Jean Baudrillard (1976). Per l'altra, al muntatge aquest clímax va seguit de la trobada final de Clara Segura amb el públic, quan surt a repartir un estofat de lleties en al·lusió a la pròpia tasca de cuinera. L'acció recorda els finals festius d'altres obres de Galán, però situada al final de *Conillet* sembla rebaixar la dimensió radical i de confrontació de la tirada que anuncia l'aturada de la protagonista. En suma, l'obra constitueix un dels casos més explícits de la fúria i el cansament de les mares al teatre català contemporani, amb passatges com la llarga llista sobre les tasques de cura que la protagonista duu a terme quotidianament, però la dimensió política de l'obra queda sensiblement disminuïda en l'adaptació de Martínez. Val la pena constatar, a més, que l'autoria de Galán no es posa en primer pla en la promoció de l'obra, en favor dels més mediàtics Segura i Martínez, una opció que ahora sembla desvincular, als ulls de l'opinió pública, la voluntat de dir el cansament i la fúria materns de l'autoria femenina de la peça.

Conillet comparteix amb *Fes-me una perduda*, de Mercè Sarrias, que es representa l'any 2017 al Teatre Eòlia, l'abordatge de la dificultat pràctica i emocional de conjugar la maternitat amb altres aspectes de la vida en un context de manca de temps i sobrecàrrega de responsabilitats. En forma de

7. Tant aquesta declaració com la següent procedeixen de l'entrevista inèdita realitzada a Marta Galán el 25 de maig de 2017.

8. Podeu descarregar el text que Galán va escriure per a Martínez de la web personal de l'autora: <<http://www.marta-galan.com>>. Per a una lectura més aprofundida del text vegeu Nicolau Jiménez (2017).

comèdia musical, l'obra de Sarrias comparteix amb la de Galán la voluntat de donar un espai prioritari a la subjectivitat de la mare, materialitzada en la multiplicació en tres facetes del seu jo. Aquest desdoblament (Nicolau Jiménez, 2021a) es presenta com una crítica al mite de la *superwoman*, ja que l'escissió de la protagonista s'ha produït a causa de la tensió entre les seves facetes materna, laboral i de dona que desitja —Mònica Glaenzel, Eli Iranzo i Maria Pau Pigem, respectivament. En aquest sentit, l'obra sembla recollir el concepte de doble jornada de les dones que exerceixen una professió remunerada a més de fer les tasques de cures a casa (Hochschild i Machung, 1989), alhora que subratlla que el desig de realitzar-se en múltiples plans resulta incompatible amb les exigències que comporten les categories *dona* i *mare*.

Com a *Llibert*, l'element autobiogràfic no apareix en el si de la ficció però s'explicita en els paratextos, en aquest cas per part de la mateixa Sarrias en un vídeo publicat a una pàgina Facebook promocional. Segons l'autora, l'obra busca representar la immensa càrrega de feina que tenen moltes dones mares a partir de vivències reals: «Aquesta obra ve a ser com una mena d'autoteràpia. És una biografia col·lectiva després de molts anys de fer molt parc, d'anar a buscar nens al *cole* [...]. són tot d'anècdotes i històries que m'han passat o que han passat al meu voltant» (Sarrias, 2017b). A diferència dels comentaris de Brió i Martínez, aquesta declaració del 2017 no nega el potencial reparador —en el vessant emocional i polític— de traslladar una experiència poc valorada socialment a l'àgora pública que és l'escena. El context més favorable a les reivindicacions feministes potser va afavorir no només aquest comentari, sinó també la programació de l'obra mateixa, ja que es tracta d'un text de 2014 que no es va representar al Principat fins a l'any 2017.

Estrenada el mateix any que *Fes-me una perduda* a la Sala Flyhard, *La noia de la làmpada* de Marta Aran comparteix, amb la peça de Sarrias, la voluntat de condensar múltiples testimonis en una única trama de ficció. En efecte, per escriure entorn de la maternitat no desitjada Aran es va «documentar a partir d'entrevistes amb dones embarassades» que van proporcionar-li algunes claus de la trama, com el repòs absolut a què obliguen alguns embarassos de risc, el desig de perdre la criatura per no deixar escapar una oportunitat laboral important o el cas d'una dona que durant la baixa va ser substituïda per la seva parella a la feina (Ginart, 2017). En aquest sentit, l'obra no parteix d'una voluntat autorepresentativa, si bé en l'origen sorgeix d'una interrogació personal de l'autora sobre la maternitat, davant la constatació que la societat assumeix com a natural i desitjable el sacrifici laboral que fan les dones per ser mares, i que en el cas de les actrius és especialment alt (Aran, 2017b).

La ficció d'Aran, de tons melodramàtics, aborda la penalització de la maternitat al mercat laboral a través de la història d'Alba —Lara Díez—, una galerista d'art que, en una etapa decisiva de la pròpia carrera, decideix tirar endavant un embaràs per satisfer les demandes del seu company i, quan torna a la feina, descobreix que ell li ha usurpat el lloc a la galeria on treballen (Aran, 2017a). Un cop ha parit, doncs, opta per marxar tot encomanant el fill nounat a la seva germana, en una clausura ambigua que deixa imaginar que l'Alba es treu la vida, després de veure tots els camins que la il·lusionaven tallats, o bé que se'n va a formar-se a l'estranger, com tenia planejat de fer abans de quedar

embarassada. Aquest final, molt inspirat en el de *Casa de nines* de Henrik Ibsen (conversa personal amb l'autora, 07/10/2020), planteja una qüestió molt tabú, la de l'abandó matern (Gómez Urzaiz, 2022). Malgrat l'ambigüitat del plantejament, aquest resulta més explícit que el de *Conillet*, on la possibilitat de la renúncia es planteja només de manera poètica. La diferència fonamental entre les dues obres és, per descomptat, que la maternitat de *Conillet* és desitjada, tot i que les condicions d'invisibilització i negligència de les cures per part de la societat la facin difícil de suportar.

La interrogació implícita d'Aran sobre la maternitat apareix tematitzada al monòleg *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Lull, una obra de «teatre autodocumental» (autor desconegut, 2019), on s'aborden els dubtes de la creadora i intèrpret sobre si ser mare o no, tot fent explícita la voluntat autorepresentativa des de l'inici. Al llarg de la peça, elements com les opinions sobre la maternitat de la seva mare —que apareix en veu en off— posen en evidència la pressió que exerceix el discurs social, pretesament fonamentat en la lliure elecció i que en realitat condueix les dones a triar una vida normativa: «No et pots esperar per sempre. Has de prendre tu la decisió. Crec que disfrutaries. Si no en tens et quedaràs sense saber» (Planes Lull, 2019, 26:54). A aquesta pressió social es contraposa, entre d'altres, l'humor negre d'una cançó que imagina la protagonista responent així a la pregunta 'per què no tens fills':

Cuando me preguntan: ¿por qué no tienes hijos? Me encantaría decirles que nada me haría más feliz, que hace tiempo que lo intento [...] que estoy yendo al psicólogo y que me estoy gastando todos los ahorros en la fecundación in vitro [...] que ya llevo tres abortos [...] que tuve un hijo y que se murió [...] (Planes Lull, 2019, 38:47).

L'escalada cada cop més extrema de respostes suggereix que, per a certes persones, és preferible imaginar que les dones persegueixen la maternitat a qualsevol preu abans de reconèixer que, per a algunes, la maternitat pot ser una opció no desitjable. El fet que *Converses amb el meu úter* sigui la primera peça que planteja de manera central el dubte sobre la maternitat sembla corroborar que, en un cert sentit, la manca de desig matern continua essent un indicible, i potser no és del tot casual que aquest discurs aparegui per primera vegada en un espai alternatiu com és l'Antic Teatre. El fulletó que es reparteix al públic subratlla, a més, que aquest no és un afer individual, ja que es relaciona estretament amb el tractament social de les cures, com recull el «MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA» (Planes Lull, 2019b). En una disjuntiva similar a la vaga amb què amenaçava la protagonista de *Conillet*, el manifest afirma que, si no s'instaura un pla nacional de conciliació que canviï la vivència negativa que descriuen la majoria de mares a l'actualitat, les futures mares en potència no tindran fills.

En definitiva, les obres analitzades tematitzen de manera crítica diferents facetes de la maternitat, testimonien un desig —heterogeni i complex— de representar l'experiència materna sobre els escenaris, i palesen una negociació amb una recepció potencialment deslegitimadora que varia en funció

del context teatral i històric. Són obres que exemplifiquen la potencialitat política que pot tenir, amb múltiples variants, l'(auto)representació de la maternitat als escenaris, com reblen les al·lusions que moltes d'elles fan a col·lectivitats més àmplies i a problemàtiques de caràcter estructural. Així, la mare de *Conillet*, que no té nom, sembla encarnar en la seva proposta de vaga moltes altres mares, i esdevé una amenaça als fonaments de la societat: «És molt perillós que jo m'aturi./ ÉS LA FI DEL MÓN./ LA FI DEL NOSTRE MÓN» (Galán i Martínez, 2015: s.p.); i les protagonistes de *Fes-me una perduda* clouen així la seva peripècia: «I aquí s'acaba la història / d'una dona que són tres / però podrien ser totes / lluitant en un món cruel» (Sarrias, 2017a: 45). En la mateixa línia, *Santa nit* parla de la violència obstètrica que pateixen les dones a través de la figura de Maria, representativa de totes les dones a la cultura cristiana; i *Converses amb el meu úter* trasllada, a través del fullotó, la problemàtica de la protagonista a tota una generació. Com veurem, *Una gossa en un descampat* també apunta a una representativitat àmplia i assenyala la dimensió política que comporta traslladar l'experiència de la mort perinatal a l'espai públic dels escenaris.

Un estudi de cas: *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó

Una gossa en un descampat, de Clàudia Cedó, constitueix un cas d'estudi que encoratja una atenció detallada al fenomen que descriu aquí, per la resignificació i la valoració que fa d'una qüestió invisibilitzada com és la mort perinatal, la negociació amb la recepció que evidencien els paratextos i el ressò que obté, molt lligat al context de l'estrena. La peça resulta paradigmàtica d'un desig d'escriptura teatral entorn de la pròpia experiència materna que reivindica i legitima la inclusió de determinades experiències al cànon teatral, d'una manera que constitueix en si mateixa una renovació de l'imaginari escènic català.

La història de la creació d'*Una gossa en un descampat* és la història d'un imprevist que esdevé motor d'escriptura: Clàudia Cedó, autora resident a la Sala Beckett durant la temporada 2017-2018, es proposa escriure sobre una altra qüestió quan, a inicis de la temporada, pateix la mort perinatal del que havia de ser el seu primer fill. Així ho explica al vídeo promocional de l'obra: «Al setembre, jo estava embarassada de cinc mesos, i el vaig perdre; llavors, davant d'això, vaig parlar amb la Beckett i els vaig dir [...] puc escriure sobre això?» (Cedó i Belbel, 2018). El que fa sorgir el desig d'escriptura en Cedó és, així doncs, no el desenrotllament esperat dels esdeveniments —el que descriu la narrativa hegemònica de la maternitat—, sinó el seu truncament. O sigui, la desemparança que suposa topar-se amb una experiència per a la qual no es tenen guies, perquè no forma part de la representació cultural:

I jo tenia molta por, i penso que si jo hagués llegit alguna cosa sobre això, o hagués vist alguna pel·lícula, o alguna obra de teatre sobre aquest tema, doncs hagués estat una altra cosa. I per això una mica també jo penso que n'hem de parlar, no? Perquè és un tabú, sembla que no passi, o que passi poc, i passa més del que ens pensem [...], potser és un tema més femení [...] no sé, sembla que hagi estat una mica invisibilitzat, no? (Cedó i Belbel, 2018).

Tant o més significatiu que aquest comentari és el fet mateix que s'expliciti d'entrada que l'obra es basa en una inspiració autobiogràfica, a més molt recent. Aquesta explicitació, que es manifesta no només al vídeo promocional de l'obra sinó a les diverses aparicions de l'autora als mitjans, s'aproxima a la dels creadors de *Llibert* pel que fa al reconeixement de l'origen autorepresentatiu del relat. Se'n distancia, tanmateix, per l'èmfasi de Cedó en el vincle entre l'experiència viscuda i la pulsio d'escriptura —«aquest text el vaig escriure una mica instintivament [...], senzillament, vaig tenir aquesta necessitat d'escriure sobre això» (Cedó i Belbel, 2018)—, així com per l'explicitació del caràcter alhora reparador i polític de la proposta. En efecte, Cedó afirma haver optat per abordar l'experiència per subvertir el silenci cultural que l'envolta: «Ostres, realment, hi ha molta gent a qui li ha passat i en puc parlar, i el fet de parlar-ne, doncs, t'ajuda a tu i també pot ajudar altres persones. Sí que té una cosa com de trencar el tabú» (Cedó i Belbel, 2018).

Es poden considerar diverses causes concomitants per a la publicació d'un vídeo promocional que planteja de manera tan explícita la inspiració autobiogràfica de la peça i no en nega la potencial capacitat terapèutica. El fet que *Una gossa...* sigui una ficció que no conté en ella mateixa un reconeixement explícit del propi origen autobiogràfic podria ser-ne una, juntament amb l'augment de les escriptures del jo. Però potser la més important és el context de creació: *Una gossa...* s'estrena al Grec de 2018, en plena eclosió dels feminismes al teatre català i, per tant, en un clima de major acceptació envers els feminismes i les temàtiques considerades femenines.

Tot i així, al vídeo promocional de l'obra l'assumpció de l'experiència autobiogràfica com a font d'inspiració no es presenta sense matisos: al costat de la intenció explícitament visibilitzadora s'hi percep una aprensió que la inspiració autobiogràfica i la temàtica puguin fer enrere el públic o puguin ser vistes com un demèrit. Pel que fa a la dramaturgia, anticipa i es protegeix d'aquest tipus de recepció remarcant que la inspiració autobiogràfica de l'obra no va en detriment de la seva dimensió artística: «Jo tinc la sensació d'haver fet dramaturgia, d'haver fet teatre i haver aprofitat totes aquestes coses que m'havien sortit en un primer moment per fer una ficció» (Cedó i Belbel, 2018). Pel que fa a Belbel, explica que, quan Toni Casares li proposa dirigir l'obra de Cedó, accepta de seguida per l'interès que li suscita el text i perquè, a través de la seva parella, havia viscut una experiència similar. En paral·lel a aquesta manifestació, el director implica de manera paradoxal un cert rebuig a la temàtica de la mort perinatal, ja que pot ajudar «poc a fer que el públic vingui» (Cedó i Belbel, 2018). Tot i que el comentari pot atribuir-se a diversos factors —entre els quals el viratge que Belbel ha fet en els últims anys cap a un teatre d'entreteniment, que pot entrar en contradicció amb el tractament de temes 'difícils'— sens dubte es pot vincular a la idea que, en tractar-se d'un tema lligat a la fisiologia femenina, pot semblar de menys interès per a part del públic, ja sigui per prejudici o desconeixement. Per això la comparació amb un gran referent (masculí) del cànon teatral occidental —«ella sense adonar-se'n ha escrit ni més ni menys que un *Hamlet* femení» (Cedó i Belbel, 2018)— es pot entendre com un mecanisme, conscient o no, per legitimar la peça a ulls del públic.

Tot i que al vídeo promocional Belbel assegurí que l'obra no té una dimensió política, el nucli del conflicte dramàtic estableix una relació directa entre l'experiència que Cedó relata al vídeo i les vicissituds de la protagonista. L'heroïna de Cedó, la Júlia, és una dona encinta que ingressa a l'hospital als cinc mesos d'embaràs perquè ha perdut el líquid amniòtic. Aquesta complicació la porta a enfrontar-se a una doble decisió —interrompre o no l'embaràs, i veure o no el fill mort un cop hagi nascut— clarament agreujada pel desconeixement que té de l'experiència, ja que no coneix els protocols a l'ús, incloent-hi la conveniència de passar per un part i acomiadar-se de la criatura. La relació de causalitat entre la manca de representació cultural de determinats aspectes de la maternitat i la forma en què la dramaturga, i per extensió la protagonista, viuen els successos de l'obra s'explicita en una al·lusió programàtica a la necessitat d'ampliar les representacions escèniques de la pèrdua gestacional. L'al·lusió apareix a la conversa que la Júlia manté amb la psicòloga de l'hospital, quan li comenta que la mort perinatal «[é]s un tema que no surt enlloc. Si ho veiessis a les pel·lícules o als llibres o jo què sé, a...». Just en aquest moment, a una trama metateatral paral·lela, un personatge que manté una conversa distinta pregunta: «Aquí?» (Cedó, 2018a: 49). D'aquesta manera, allò que succeeix en escena es pot llegir alhora com una ficció i com un comentari de l'autora sobre la pròpia experiència en clau de reivindicació simbòlica.

Aquesta dimensió reivindicativa es fa més evident si tenim en compte que els precedents de dones que han tractat públicament les pèrdues gestacionals resulten clau perquè Cedó consideri la possibilitat de *dir* aquesta experiència. Al vídeo promocional, la dramaturga explica que va adonar-se que podia parlar sobre l'experiència en un grup de dol gestionat per l'hospital on va conèixer la periodista Bàrbara Julbé, autora d'*On em portin els ametllers* (2017), una novel·la sobre una experiència similar. A més, quan l'obra de Cedó s'estrena ja fa cinc anys que s'ha pogut veure *Llibert* (2013); s'ha publicat la novel·la gràfica *40 semanas: Crónica de un embarazo* (2014), de Glòria Vives Xiol; i la pintora Paula Bonet ha fet pública a través de les xarxes socials la vivència d'un segon avortament espontani en un sol any (Vivas, 2019). En distintes entrevistes (Cedó, 2018b; Blanco, 2018), Cedó declara que el precedent de casos com aquests l'encoratja a prendre la decisió d'escriure sobre la pròpia experiència. Cal no oblidar, un cop més, que moltes d'aquestes narratives es fan públiques en ple auge d'una onada de conscienciació feminista que porta a un primer pla els discursos que posen en qüestió la maternitat tradicional i n'ofereixen visions alternatives, incloent-hi una sèrie d'obres entorn de la infertilitat.

Per tot plegat, resulta probable que el públic que l'any 2018 va a veure una funció d'*Una gossa en un descampat* pugui fer una lectura de l'obra en clau política, és a dir, que tingui en compte la capacitat renovadora de l'obra, en tant que narrativa que s'erigeix contra un tabú cultural. És una possibilitat que no es fonamenta només en l'origen autobiogràfic de la peça, sinó en els diversos mecanismes que desplega el text per legitimar el tractament escènic de la mort perinatal. El primer i més evident és el desdoblament de la protagonista en la Júlia, «noia embarassada que perd el fill. És mestra en una

escola», i la Júlia 2, un personatge definit alhora com a «veu interior» i «[a] miga invisible de la Júlia» (Cedó, 2018a: 11). A les dues Júlies els acompanya un correlat de la ment i el record, el descampat, que permet amplificar la trama realista dels dies a l'hospital amb una atenció prioritària a la subjectivitat de la protagonista, de manera que es posen en primer pla els efectes negatius de la narrativa predominant sobre la maternitat en l'experiència de les dones que són mares. Alhora, el motiu del desdoblament permet posar en qüestió la unitat, un dels trets fonamentals del model de subjecte modern. De fet, el protagonisme d'una dona gestant posa en crisi altres trets del model cartesià, com la manca de vulnerabilitat lligada a l'obliteració del cos i la racionalitat entesa com a independent d'allò fisiològic i emocional. D'aquesta manera, la peça apunta a la necessitat de crear nous models de subjecte i d'ampliar els imaginaris del protagonista dramàtic.

El segon mecanisme per afirmar la legitimitat d'abordar al teatre la pèrdua gestacional és l'equiparació de la peripècia de la Júlia a d'altres processos de superació d'adversitats. Aquesta associació es fa a través de l'ús repetit de metàfores èpiques i bèl·liques que acosten la història als codis més reconeguts dels relats heroics: la Júlia és una «campiona» (*ídem*: 61) i una «valenta» (*ídem*: 60), ella i el Pau són uns «herois» (*ídem*: 25), i el fill de la parella és «[c]om un exèrcit armat cap a la línia enemiga» (*ídem*: 85). També pren importància la connexió emocional de la Júlia amb diferents referents, que van des de les pròpies avantpassades a col·lectius més amplis com la «humanitat» i «les persones» (*ídem*: 103). A més, la introducció d'una trama metateatral paral·lela sobre les interrogacions vitals d'un director i d'una actriu de teatre equipara la vivència de la protagonista amb d'altres processos de cerca de sentit per tal de comprendre i assimilar diferents dificultats vitals. Són recursos que assenyalen la similitud d'una experiència invisibilitzada i molt lligada a la fisiologia femenina amb d'altres vivències tradicionalment més valorades, percebudes com a neutres perquè són masculines. A través d'aquesta equiparació, l'obra encoratja la identificació amb l'heroïna del conjunt del públic —i no només del públic femení o del públic que hagi viscut casos similars.

Aquest conjunt d'estratègies legitima la mort perinatal com a temàtica teatral i posiciona la Júlia com a subjecte d'àmplia representativitat, alhora que testimonia una necessitat de blindar la proposta respecte a la percepció que la temàtica li resta interès, com semblen apuntar les declaracions del propi director. Potser aquesta voluntat legitimadora és responsable, en part, de l'èxit de crítica i públic que obté *Una gossa...*, que també podem relacionar amb altres factors més enllà de l'interès de la peça en si mateixa. Sergi Belbel, un dels noms més centrals del panorama teatral català, possiblement actua com a agent legitimador d'una dramaturgia fins llavors poc coneguda, i d'una temàtica que no havia estat abordada en escena, amb l'excepció de *Llibert*. Per altra banda, la inspiració explícitament autobiogràfica i la narrativa realista dels dies a l'hospital potser atreuen l'assistència, no només de públic general, sinó també de persones que han passat per experiències similars —en alguns casos en tant que integrants de grups de dol—, i personal sanitari. Tot plegat, en el marc d'un període de favor públic als feminismes, responsable

ahora que l'experiència de Cedó arribi a ser *dita* i que tingui un recorregut que ateny l'esfera mediàtica i social.

En efecte, l'èxit d'*Una gossa...* no es limita al món teatral, sinó que l'obra aconseguix una fita rara: que una peça teatral tingui influència en l'esfera social. L'obra de Cedó serveix de catalitzador per al muntatge de «Sense bates», una edició del programa de TV3 *30 minuts* dedicada a la pèrdua gestacional que té com a fil conductor la creació de l'obra i que s'emet en hora punta a la televisió pública catalana mesos després de l'estrena. De forma encara més significativa, segons que expliquen l'autora i Anna Barrachina (2019), l'obra propicia que l'hospital Doctor Josep Trueta de Girona canviï un dels protocols d'atenció clínica per millorar el tractament que reben les pacients amb complicacions similars a la de la protagonista. En definitiva, es tracta d'un exemple paradigmàtic de fins a quin punt traslladar a l'escenari l'experiència de la maternitat pot revestir-se d'una dimensió política i esdevenir transformador, si es produeix en un context suficientment favorable.

Conclusions

El *corpus* creixent d'obres que (auto)representen la maternitat des de perspectives crítiques o que en visibilitzen aspectes tabú reafirma l'existència d'un interès del teatre català d'autoria femenina per enriquir i problematitzar les representacions escèniques de la maternitat.⁹ En paraules de Deirdre Heddon, podem afirmar que aquestes obres actualitzen «the immense potential» de les narratives de subjectes i experiències infrarepresentats, en què l'(auto)biografia «might be an act of reclamation, reinvention, transformation or survival» (Heddon, 2006: 133). En fer-ho, desestabilitzen la distribució genèricament marcada entre *creació* i *reproducció*, i alhora fan palès fins a quin punt el context de producció determina la llibertat de *dir* aspectes silenciats de l'experiència materna. És per aquest motiu que resulta essencial entendre aquest conjunt d'obres en relació amb els múltiples eixos que travessen el camp teatral, i en especial respecte a l'eclosió de feminismes que viu el teatre català des de l'any 2016 i el progressiu augment d'autores que es detecta des dels anys 1990.

En efecte, la normalització de l'autoria femenina i de determinades temàtiques ha estat indispensable per subvertir la tendència a l'aïllament de les autores, que històricament han estat cooptades pel cànon d'una en una, com a excepcions respecte al propi gènere, i no han pogut «devenir, así, modelos autoriales a partir de los cuales otras mujeres puedan imaginarse y (re) pensarse como escritoras» (Pérez Fontdevila, 2019: 43). El cas paradigmàtic d'*Una gossa en un descampat* mostra que s'ha produït una certa reversió d'aquesta tendència històrica, però que la negociació amb la recepció continua essent ben present, fins i tot en períodes favorables a les reivindicacions feministes. Tot i així, les obres que he comentat constitueixen ja, per si mateixes, una renovació en temps present de l'imaginari escènic català, un

9. El grup d'obres ha continuat augmentant des de l'última que comento, amb peces com *Mare de sucre* (2021) i *Els àngels no tenen fills* (2021) de Clàudia Cedó, *Part* (2021) de Tanit Plana i *Exit through the gift shop* (2022) de Carla Rovira.

síntoma molt significatiu de les transformacions copernicanes que comporta la incorporació de creadores i la influència dels feminismes, i una afirmació que, des dels escenaris, es pot pensar, experimentar i (auto)representar més i millor l'experiència materna.



Referències bibliogràfiques

- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014 [edició original 2004].
- AJENJO COSP, M.; GARCÍA ROMÁN, J. «El tiempo productivo, reproductivo y de ocio en las parejas de doble ingreso». *Papers. Revista de Sociologia*. Vol. 96, núm. 3 (2011), p. 985-1006.
- ARAN, Marta. «Marta Aran - Dramatúrgia i direcció *La noia de la làmpada*». Barcelona: Flyhard TV, 2017b. <<https://vimeo.com/241203534>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- ARAN, Marta. *La noia de la làmpada*. Barcelona: Edicions Sala Flyhard, 2017a.
- ARCINIEGA CÁCERES, M. *La construcción de la maternidad en los discursos de los blogs de madres. Motivaciones, preferencias y percepciones de las lectoras*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2019. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/667067>> .
- ASTON, Elaine. «Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's "Blasted" and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting». *Theatre Journal*. Vol. LXII, núm. 4 (2010), p. 575-591.
- ASTON, Elaine; HARRIS, Geraldine. «Feminist Futures and the Possibilities of 'We'?». A: Elaine Aston i Geraldine Harris (ed.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, p. 1-16.
- AUTOR DESCONEGUT. «Sinopsi». Girona: Bitò Produccions, 2014. <<https://bito.pro/ca/fitxa/santa-nit/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- AUTOR DESCONEGUT. «[Sinopsi]». Barcelona: Antic Teatre, 2019. <<https://www.anticteatre.com/events/event/nuria-planes-llull/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BARRACHINA, Anna; CEDÓ, Clàudia. «Anna Barrachina i Clàudia Cedó. *Una gossa en un descampat*» [Tot és comèdia, programa de ràdio]. Barcelona: SER Catalunya, 28 setembre 2019. <https://cadenaser.com/emisora/2019/09/30/sercat/1569834356_687935.html> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. París: Gallimard, 1976.
- BEARD, Mary. *La veu i el poder de les dones. Dues conferències*. Traducció d'Anna Llisterrí. Barcelona: Arcàdia, 2017.
- BLANCO, Leticia. «El penúltimo tabú de la maternidad». *El Mundo* (22 juny 2018). <<https://www.elmundo.es/cataluna/2018/06/22/5b2d1aaaca4741347b8b4592.html>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BRIÓ, Gemma; MARTÍNEZ, Norbert. «Llibert. Entrevista de Júlia Bertran» [*Ànima*, programa de televisió]. 7 abril 2014a. <<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/animallibert/video/5009951/>> [Consulta: 11 febrer 2022].

- BRIÓ, Gemma; MARTÍNEZ, Norbert. «Gemma Brió escriu i protagonitza “Llibert”» [*Els matins*, programa de televisió]. Sant Joan Despí: TV3, 16 abril 2014b. <<https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/els-matins/gemma-brio-escriu-i-protagonitza-llibert/video/5028071/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BRIÓ, Gemma. *Llibert*. Barcelona: Comanegra: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 2018.
- CEDÓ, Clàudia; BELBEL, Sergi. «Clàudia Cedó (autora) i Sergi Belbel (director) ens parlen d'*Una gossa en un descampat*. Entrevista de Raquel Barrera Sutorra i Oriol Puig Taulé». [Vídeo], 2018. <<https://www.salabeckett.cat/espectacle/una-gossa-en-un-descampat/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- CEDÓ, Clàudia. *Una gossa en un descampat*. Barcelona: REMA 12, 2018a.
- CEDÓ, Clàudia. «Entrevista a Clàudia Cedó. Entrevista de Flora Saura» [Àrtic, programa de televisió]. Barcelona: Betevé (26 juny 2018b). <<https://beteve.cat/artic/entrevista-a-claudia-cedo-artic/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- FEDERICI, Silvia. *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland/ Brooklyn/ Londres: PM Press: Common Notions: Autonomedia: Turnaround, 2012.
- GALÁN, Marta; MARTÍNEZ, Marc. *Conillet* [text inèdit]. Web personal de Marta Galán, 2015.
- GARBAYO MAEZTU, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GÁZQUEZ PÉREZ, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/384527>>.
- GENEBAT, Cristina. *Santa nit, una història de Nadal* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de Bitò Produccions, 2014.
- GINART, Belén. «El rebuig a ser mare surt de l'armari a 'La noia de la làmpada'». *Diari Ara* (2 novembre 2017). <https://www.ara.cat/cultura/teatre/rebuig-mare-surt-larmari-lampada_1_3851107.html> [Consulta: 11 febrer 2022].
- GÓMEZ URZAIZ, Begoña. *Las abandonadoras*. Barcelona: Ediciones Destino, 2022.
- GOMILA, Andreu. «La autoficción llega al teatro». *La Vanguardia* (31 juliol 2021). <<https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20210731/7635021/autoficcion-rigola-conde-de-torrefiel.html>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. Londres: Routledge, 1993.
- HARRIS, Geraldine. *Staging Femininities. Performance and Performativity*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- HAYS, Sharon. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1996.
- HEDDON, Dee. «The Politics of the Personal: Autobiography in Performance». A: Elaine Aston i Geraldine Harris (ed.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, p. 130-148.
- HOCHSCHILD, Arlie; MACHUNG, Anne. *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home*. Nova York: Viking, 1989.
- JUANICO, Núria. «Ser actriu i mare, una cursa plena d'obstacles». *Diari Ara* (24 novembre 2018). <https://www.ara.cat/cultura/actriu-mare-cursa-plena-obstacles_1_2681915.html> [Consulta: 11 febrer 2022].

- LADD-TAYLOR, Molly; UMANSKY, Lauri (ed.). «*Bad*» Mothers: The Politics of Blame in Twentieth-Century America. Nova York / Londres: New York University Press, 1998.
- LOZANO ESTIVALIS, María. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- MADARIAGA, Iolanda. «Dones a l'abordatge dels escenaris!». *Entreacte*, núm. 205 (2019), p. 5.
- MILLÁN VÁZQUEZ DE LA TORRE, M, Genoveva; SANTOS PITA, Manuela del Pilar; PÉREZ NARANJO, Leonor M. «Análisis del mercado laboral femenino en España: evolución y factores socioeconómicos determinantes del empleo». *Papeles de población*, núm. 21 (84) (2015), p. 197-225.
- MIRA-NAVARRO, Irene. «Genealogies afectives: el naixement de la filla i la mort de la mare en la poesia actual». *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, núm. 4 (1) (2022), p. 61-78.
- NICHOLS, Geraldine C. «Precarious Generation: Women Writers and Reproduction in Catalonia». *Romance Notes*, núm. L1:1 (2011), p. 35-47.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*. Tesi Doctoral. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2021a. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/671649?locale-attribute=es>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. «Aspectos de la maternidad actual en *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán». *Feminismo/s*, núm. 30. Alacant: Universitat d'Alacant, 2017, p. 169-191.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. «Teatre comercial i feminismes», *Núvol* (24 setembre 2021b). <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre-comercial-i-feminismes-206684>>. [Consulta: 11 febrer 2022].
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. «To Be or Not to Be a Mother: Doubtful, Fraught, and Denied Access to Motherhood in Contemporary Catalan Theatre», *Feminismo/s*, núm. 41 (2023) (acceptat per a publicació).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina. «Qué es una autora o qué no es un autor». A: Aina Pérez Fontdevila; Meri Torras Francès (ed.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019, p. 25-59.
- PLANES LLULL, Núria. *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [enregistrament inèdit]. Arxiu personal de Núria Planes Llull, 2019a.
- PLANES LLULL, Núria. «MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA». A: *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [fulletó]. Barcelona: Antic Teatre, 2019b.
- RAGUÉ ARIAS, María José. *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Centro de Documentación Teatral, 2000.
- RAGUÉ ARIAS, María José. «Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat». A: Jordi Lladó; Jordi Vilaró (ed.). *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, 2013, p. 17-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nova York: W.W. Norton, 1995 [edició original 1976].
- RUSS, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 2005 [edició original 1983].

- SARRIAS, Mercè. *Fes-me una perduda* [text inèdit]. Arxiu personal de Mercè Sarriàs, 2017a.
- SARRIAS, Mercè. «Voleu saber una mica més? #fesmeunaperduda del 23 de març al 9 d'abril!» [Videopost de Facebook]. 20 març 2017b. <<https://www.facebook.com/Fes-me-una-perduda-1225484867541144/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- ŠIMIĆ, Lena. «Encountering Performing (M)Others: Feminist Maternal Practice in Contemporary Performance». *Contemporary Theatre Review*, núm. 28:3 (2018), p. 401-412.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Explanation and Culture: Marginalia». A: Gayatri Chakravorty Spivak; Donna Landry; Gerald MacLean (ed.). *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Londres: Routledge, 1996, p. 29-52.
- TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane (ed.). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- VALLESPÍN, I. «Les mares catalanes, les més tardanes d'Europa». *El País* (24 març 2022). <https://cat.elpais.com/cat/2018/09/28/catalunya/1538127911_822805.html> [Consulta: 11 febrer 2022].
- VIVAS, Esther. *Mama desobedient: una mirada feminista a la maternitat*. Barcelona: Ara Llibres, 2019.
- WARNER, Judith. *Perfect Madness: Motherhood in the Age of Anxiety*. Nova York: Riverhead Books, 2005.

Fragmentació d'una cultura: la política lingüística dels teatres valencians a partir d'un repàs de les produccions teatrals des del 2008 fins al 2021

Clàudia SERRA

Sueca, País Valencià
claudiateular@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Clàudia Serra és dramaturga, crítica literària i membre del comitè editorial d'«Afers Narrativa». Formada en Filologia Catalana a la Universitat de València, es va especialitzar en teatre català i va cursar el Màster Universitari en Estudis Teatrals a l'Institut del Teatre. Actualment col·labora en *El Temps de les Arts* i *La veu dels llibres*.

Resum

Quina és la situació del teatre en català al País Valencià? Es considera que el teatre valencià forma part del conjunt del teatre català? Per respondre aquestes preguntes caldrà fer abans un breu recorregut per les cartelleres dels teatres més importants del País Valencià, com ara el Teatre Rialto, el Teatre Principal de València, el Teatre Talia, el Teatre Arniches d'Alacant i el Teatre Principal de Castelló. També caldrà tenir en compte el context polític del País Valencià durant els anys que delimiten el nostre estudi.

El Partit Popular va governar al País Valencià vint anys, des del 1995 fins al 2015. Després, el govern passà a mans d'una aliança entre el Partit Socialista, Compromís i Podem. Aquest canvi en el govern ha implicat un gir significatiu en la política cultural i lingüística del País Valencià? L'intercanvi teatral entre Catalunya, les Illes Balears i el País Valencià és molt puntual, cosa que limita tant la projecció professional dels actors, directors i dramaturgs com la viabilitat econòmica de les companyies de teatre. Pel que fa a les funcions totals que es fan en català, podem afirmar que no sumen ni tan sols la meitat dels espectacles programats en cada temporada. Tenint en compte aquestes dades, podem esbrinar quin és el criteri lingüístic que apliquen les institucions valencianes i quin és el repertori teatral que s'ofereix al País Valencià.

Paraules clau: Teatre Rialto, Teatre Principal de València, Teatre Principal de Castelló, Teatre Arniches d'Alacant, política cultural i lingüística, institucions valencianes, repertori teatral

Clàudia SERRA

Fragmentació d'una cultura: la política lingüística dels teatres valencians a partir d'un repàs de les produccions teatrals des del 2008 fins al 2021

Sovint ens preguntem per què som incapaços de crear un espai comú de comunicació cultural en català. Què ens impedeix eludir les fronteres administratives i la segmentació política del territori? O encara més: per què les fomentem, aquestes fronteres? És evident que hi ha una desconexió cultural preocupant entre el País Valencià, Catalunya i les Illes Balears —per no parlar de la Catalunya del Nord, la Franja de Ponent i Andorra—, i això queda reflectit, és clar, en l'àmbit de les arts escèniques. Abans del 2015, els valencians carregàvem totes les culpes al Partit Popular, com a representant indiscutible de l'espanyolisme provincià i sucursalista. Ara diem que és cosa de les xarxes socials i de les plataformes digitals, que tendeixen a l'homogeneïtzació dels mercats. El cas és que cap dels nostres polítics no es dona per al·ludit i el problema s'allarga, sense que ni tan sols aparegui en les seves taules de debat. Estem acostumats a rebre discursos catastrofistes sobre la nostra llengua, vivim resignats a aquesta «mala salut de ferro» del nostre panorama cultural i acceptem —de mala gana, si es vol, però ho acceptem— que Catalunya, el País Valencià i les Illes Balears siguin comunitats autònomes que cerquen solucions mirant cap a Madrid, en lloc de mirar-se més entre elles.

El País Valencià, per exemple, no cau dins de l'àrea d'atracció dels espais de formació teatrals que més èxit tenen a Catalunya, com és el cas de l'Obrador Internacional de la Sala Beckett. Tampoc no hi solen arribar notícies dels dramaturgs que han irromput en l'escena catalana actual, encara que hagin fet gira per tot l'estat i, fins i tot, per tot Europa. D'aquesta manera, podem dir que Clàudia Cedó, Lara Díez Quintanilla, Llàtzer Garcia, Josep Maria Miró o Jordi Oriol —per citar només alguns noms— són autors que, encara que alguns d'ells hagin guanyat algun premi literari valencià de cert renom (com ara els que fomenta l'editorial Bromera o els de l'editorial Onada), no han aconseguit que se'ls representi cap obra als teatres principals del País Valencià, tots ells gestionats per fons públics. Amb sort, han pogut estrenar en alguna sala petita de barri, sense a penes repercussió i, dit de passada, sense gaire públic (quan a Catalunya les sales que programen les seves obres exhaureixen ràpidament les entrades).

En el cas de les produccions teatrals, el tema és encara més incompreensible, perquè la majoria dels muntatges de les arts escèniques catalanes (ja siguin de Catalunya, de les Illes o del País Valencià) es veuen condemnats a fer gires de curta volada, restringides al propi «corral autonòmic», en lloc de saltar la tanca i ampliar el nombre de representacions. Per tant, es podria dir que, al cap i a la fi, el que hem creat són tres circuits teatrals petits i sacrificats. Molt sacrificats.

D'altra banda, això fa també que els referents teatrals no siguin els mateixos a tot el territori catalanòfon. Per exemple, un espectacle relativament recent que va tenir molt d'èxit a Barcelona, com ara *Falaise*, estrenat el 2019 per la companyia Baró d'Evel, és totalment ignorat a València; així com l'adaptació *Tirant* que el mateix any va estrenar la dramaturga valenciana Paula Llorens, que fins i tot va repetir en la temporada següent al Teatre Rialto, difícilment es considerarà a Catalunya. I l'obra *Kelly*, de Rafel Gallego, que també va ser molt ben rebuda pel públic del Teatre Principal de Mallorca, tampoc no s'ha vist ni a Catalunya ni al País Valencià.

I encara més. Alguns dels actors valencians més acreditats, com ara Josep Manel Cassany o Pilar Almeria, són pràcticament desconeguts a Catalunya i a les Balears. I les mateixes circumstàncies afecten els dramaturgs Roberto Garcia, Patrícia Pardo, Pasqual Alapont o Núria Vizcarro, per citar-ne alguns dels més premiats en l'escena valenciana actual. D'altra banda, quan hi ha algun intent de col·laboració entre Catalunya i el País Valencià, sempre hi ha pel mig la llengua espanyola, entaforada com sigui perquè faci el paper de llengua pont entre els dos territoris. Vegem, per exemple, què va passar l'any en què la Sala Beckett va organitzar un cicle de teatre valencià contemporani (el D. O. València):¹ de les cinc peces que es van seleccionar per al cicle, tres eren en espanyol. També s'anuncià amb un títol en espanyol un dels dos col·loquis sobre la dramaturgia valenciana i el concert que es programà per al final del cicle. El resultat: de les vuit activitats del D. O. València, cinc es feien en castellà i, la resta, en català. No passava això, en canvi, en el D. O. Illes Balears, que s'havia fet en la temporada anterior també a la Sala Beckett² amb totes les activitats en català.

Un altre exemple de voler fer de l'espanyol la llengua d'unió cultural entre el País Valencià i Catalunya es pot observar en les recents col·laboracions que s'han engegat entre el Teatre Nacional de Catalunya i el Teatre Principal de València. Els dos autors valencians que darrerament han estrenat les seves peces al TNC, ajudats per l'Institut Valencià de Cultura, són autors que escriuen en espanyol. És el cas de Paco Zarzoso, amb *La casa de las arañas* (traduïda al català per Lluïsa Cunillé i estrenada el 22 de gener del 2020), i de Víctor Sánchez, amb *La casa del dolor* (que es dugué a escena el 20 de gener del 2022). No es podien escollir dramaturgs valencians amb una obra interessant i en català per fer aquests encàrrecs? Evidentment, no és per falta d'escriptors en llengua catalana que se seguí aquest criteri.

1. Del 28 de febrer al 28 de març del 2018 a la Sala Beckett de Barcelona.

2. Del 18 al 22 d'abril del 2017 a la Sala Beckett de Barcelona.

Si revisem les cartelleres dels grans teatres valencians des del 2008 fins a l'actualitat, veurem que el foment del bilingüisme és constant, fins i tot després del canvi de govern del 2015. Com hem arribat fins aquí i quins prejudicis ens dominen? Abans d'entrar en matèria, però, caldrà que fem un breu repàs del context polític valencià des del 1995 fins a l'actualitat.

El context polític dels darrers anys al País Valencià

Tal com explica Ramon X. Rosselló en el seu article publicat en la revista *Pygmalion* (2010), és en la dècada dels vuitanta quan, des de les institucions valencianes, es comencen a fer els primers passos per crear el teatre públic valencià. El 1981, un any abans que el país disposés d'un estatut d'autonomia, la Diputació de València va crear els Teatres de la Diputació, que van quedar a càrrec de Rodolf Sirera, que s'havia d'encarregar de la gestió del Teatre Principal de València i de la Sala Escalante (Rosselló, 1999). Els Teatres de la Diputació fomentaven la representació d'obres en català i tenien en compte tant els autors contemporanis europeus (com ara Ibsen) com els dramaturgs valencians que havien començat a escriure entre els seixanta i els vuitanta en els grups de teatre independent (i que, essencialment, eren Manuel Molins, Juli Leal i el mateix Rodolf Sirera).

Més endavant, el 1985, i copiant el model del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (1980-1998), es va impulsar la creació del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, que va encetar la seva activitat l'any 1988 i que va col·laborar amb el Centre Dramàtic català per tal d'estrenar a Barcelona algunes peces destacables de la dramaturgia valenciana dels anys noranta, com ara *Indian Summer* (1991) de Rodolf Sirera o *Ombres de la nit* (1991) de Manuel Molins, a banda d'algunes de les traduccions de teatre estranger de Josep Lluís Sirera i de Juli Leal (Rosselló, 2010).

El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, però, va ser substituït el 1994 per una altra entitat, anomenada Teatres de la Generalitat Valenciana, que ràpidament passà a ser gestionada pel Partit Popular, que va guanyar les eleccions al País Valencià el 1995. Fou llavors quan una bona part de la feina feta per les institucions i les arts escèniques valencianes va començar a dissoldre's. A causa de la política cultural i lingüística del PP (adversària, és clar, a la llengua catalana) el teatre valencià quedà relegat de nou al teatre d'aficionats, i foren poques les companyies de teatre en català que van poder professionalitzar-se.

El Partit Popular va governar al País Valencià ni més ni menys que dues dècades (1995-2015). Durant aquests anys, el panorama cultural valencià era desolador, tal com es pot comprovar si es revisen les programacions teatrals de l'època, disponibles a l'arxiu del Centre de Documentació Escènica que té la seva seu a València. En teoria, els Teatres de la Generalitat Valenciana (que en 1997 van ser assumits per un nou òrgan, anomenat CulturArts) s'havien d'encarregar de coordinar totes les actuacions que incidien en l'exercici del teatre i de la dansa al País Valencià. La majoria dels espectacles que es programaven, però, estaven inclosos dins d'un cicle —atenció— anomenat

Ballets Russos de la Generalitat, que començà la seva activitat a partir de l'any 2000 i que, el 2012, passà a dir-se Ballets de la Generalitat.

Els Teatres de la Generalitat Valenciana havien d'assumir la gestió i les despeses dels següents teatres: el Teatre Principal de València, el Teatre Rialto (València), el Teatre Talia (València), L'Altre Espai (València) i el Teatre Arniches (Alacant). El finançament cultural deficitari, però, va fer que el 2009 els Teatres de la Generalitat Valenciana perdessin L'Altre Espai. També a finals del 2012 deixaren d'ocupar-se del Teatre Talia, un dels teatres històricament més importants de la ciutat de València (tal com expliquen Herreras i Rodríguez, 2008), que llavors va passar a mans de l'empresa privada Olympia S. A.

El Partit Popular havia tallat les ales al teatre professional valencià que havia començat a emergir en els anys vuitanta, després de recuperar-se de la censura del règim franquista i després de desfer-se, per fi, de les reminiscències del sainet. A partir de la segona meitat dels anys noranta i fins al 2015, la producció teatral en valencià en els grans teatres públics passà a ser pràcticament inexistent. Des de les institucions es prioritzaven les funcions en castellà (i, fonamentalment, les que venien d'altres llocs de l'estat), de manera que les companyies valencianes rarament trobaven una esclatxa en algun dels principals teatres valencians per dur a escena els seus muntatges en català. Sí que ho podien fer, en canvi, en les sales de teatre alternatives, com ara la Sala L'Horta o el Teatre Micalet, entre d'altres, que anaven a càrrec de les companyies L'Horta Teatre (1974) i Companyia de Teatre Micalet (1995), respectivament.

L'any 2015 el Partit Popular va perdre la majoria absoluta en les eleccions a les Corts Valencianes. El nou govern valencià, format per l'Acord del Botànic (una coalició entre el Partit Socialista, Compromís i Podem), va dissoldre els òrgans de gestió cultural que el PP havia creat. Per substituir-los, va crear una nova entitat: l'Institut Valencià de Cultura,³ que intentava crear una nova xarxa de teatres públics al País Valencià i que precisava d'un increment considerable d'inversions destinades a l'àmbit de la cultura (DOGV 7832, 20-07-2016).

Es va acordar aleshores que l'Institut Valencià de Cultura seria el responsable de programar, gestionar i finançar, entre d'altres, quatre dels grans teatres del País Valencià: el Teatre Rialto, el Teatre Principal de València, el Teatre Arniches d'Alacant i, com a novetat, també el Teatre Principal de Castelló. A diferència dels Teatres de la Generalitat Valenciana, l'Institut Valencià de Cultura pretenia evitar la centralització de l'activitat teatral a la ciutat de València, però, alhora, repetia l'anquilosada divisió provincial. Sigui com sigui, el cas és que des del nou govern es va explicitar el compromís de fomentar l'activitat teatral valenciana i de crear les condicions que permetessin avançar cap a unes majors quotes de professionalitat.

3. Que legalment es va anomenar CulturArts fins al 2019, tal com consta en el DOGV 7832, 20-07-2016.

Les cartelleres dels teatres valencians des del 2008 fins al 2021

Per veure quins efectes ha tingut el canvi de govern en l'àmbit de les arts escèniques del País Valencià, s'analitzaran, primer, els tipus d'espectacles que s'han representat durant l'etapa dels Teatres de la Generalitat, tenint en compte només les dues darreres legislatures del Partit Popular (2008-2015). Després, s'examinaran les obres que s'han representat als quatre teatres de l'IVC des del 2016 fins a l'actualitat.⁴ Per fer-ho, hem hagut de crear una base de dades a partir de la informació disponible al Centre de Documentació Escènica, que té la seva seu a València. Finalment, hem completat els buits de l'historial dels espectacles a partir d'una recerca personal.

En cada una de les temporades que hem tingut en compte, després de precisar el nombre total de produccions teatrals (deixant de banda els Ballets Russos), hem especificat quines d'aquestes produccions es van fer en català, aportant-ne informació bàsica, com ara: l'autoria, la direcció, la companyia que l'ha dut a escena i les dates i el lloc de la representació. També hem afegit algunes observacions sobre el tipus d'espectacle i la procedència de la companyia en cas que no sigui valenciana, així com si forma part d'algun cicle, mostra o festival teatral important. En diversos casos, també hem comentat alguns dels muntatges que ens han semblat més significatius, o bé perquè han estat finançats per diferents institucions públiques, o bé per la seva repercussió entre el públic. Finalment, hem fet una anàlisi de les dades aportades per poder extraure'n unes conclusions bàsiques.

Temporada 2007-2008

En aquesta temporada, d'un total de trenta-cinc espectacles de teatre de text, només sis d'ells es van dur a escena en valencià: un d'ells al Teatre Principal de València; dos al Teatre Arniches i, finalment, tres més al Teatre Talia. Aquest és el resum de les produccions teatrals en català:

Taula 1. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2007-2008.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Gosses/Perras</i> ⁵	Néstor Caniglia, Enrique Federman, Mauricio Kartun i Claudio Martínez Bel	Laura Useleti	Albena Teatre	7-11 de novembre	Teatre Talia	Comèdia. Versió de Jerónimo Cornelles
<i>Mala ratxa. Glengarry Glen Ross</i>	David Mamet	Carles Sanjaime	Ornitorrincs	23 de gener - 10 de febrer	Teatre Talia	Versió de l'obra de David Mamet adaptada al context valencià
<i>Revolta a l'abocador</i>	Puri Tafalla Peñalver	Rosa Fraj Pla	Papallona Teatre	12-14 de febrer	Teatre Arniches	Teatre infantil (teatre d'objectes)

4. Cal recordar que en l'etapa de Teatres de la Generalitat comptem amb el Teatre Principal de València, el Teatre Rialto, el Teatre Arniches i el Teatre Talia (aquest darrer fins a finals del 2012). Pel que fa a L'Altre Espai, només el tindrem en compte fins al 2009, ja que després deixà de formar part dels Teatres de la Generalitat, tal com hem dit anteriorment. En el període de l'IVC, a banda dels tres teatres que resten de l'antic òrgan gestor (el Principal de València, el Rialto i l'Arniches), també caldrà tenir en compte el Teatre Principal de Castelló.

5. Aquest espectacle també es feia alguns dies en versió castellana.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Enric IV</i>	Pirandello	José Sancho	Teatres de la Generalitat	14 de febrer - 9 de març	Teatre Principal de València	Clàssic contemporani
<i>Va de bo!</i>	Ximo Llorens i Miquel Peidro	Pep Cortés	La Dependent	29 de febrer - 1 de març	Teatre Arniches	Comèdia
<i>L'infern de Marta</i>	Pasqual Alapont	Gemma Miralles	La Dependent	26 de març - 6 d'abril	Teatre Talia	Adaptació teatral de la novel·la <i>L'infern de Marta</i> (2003) de Pasqual Alapont

Pel que fa als espectacles en castellà d'aquesta temporada, cal destacar, en primer lloc, que la seva durada en cartellera és, generalment, molt superior a la de les peces en valencià. Així, per exemple, *Utopía Marivaux (de la disputa a la isla de los esclavos)*, dirigit per Juli Leal, es va representar al Teatre Principal de València des del 17 d'octubre fins al 4 de novembre de 2007. També cal esmentar el cas de la representació de la *Fuga*, de Jordi Galceran, duta a escena en espanyol al Teatre Talia entre el 28 de maig i l'1 de juny. Veurem, però, que aquest cas es repetirà: Jordi Galceran, un dels autors actuals catalans de més renom, arribarà sovint al País Valencià en castellà.

Temporada 2008-2009

En aquesta temporada, d'un total de cinquanta-cinc produccions de teatre de text, deu es feren en català (tres d'elles també es representaven en castellà, segons el dia de la funció). El Teatre Principal de València va programar onze peces, totes elles en espanyol. El Teatre Rialto només comptava amb quatre espectacles, un d'ells en català. Per la seva banda, el Teatre Arniches incloïa tres funcions en català d'un total de vint-i-vuit. Al Teatre Talia, de vuit peces, dues es representaren en català (*Mans quietes!* i *T'esperaré baix*, que ja s'havia dut a escena al Teatre Arniches d'Alacant i a L'Altre Espai). Finalment, a L'Altre Espai es van poder interpretar quatre peces en català.

Taula 2. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2008-2009.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Moby disc</i> ⁶	Roberto Garcia	Alfred Picó	L'Horta Teatre	6 i 7 de febrer	Teatre Arniches	Espectacle musical i teatral
<i>Jaume I, amic i amat</i>	Juanjo Prats	Juanjo Prats	Companyia de Repertori Contemporani	10-15 de febrer	Teatre Rialto	Espectacle de teatre, poesia i música
<i>T'espere baix / Te espero abajo</i> ⁷	Juli Disla, Carles Garcia i Patrícia Pardo	Joan Miquel Reig i Pau Pons	Companyia Combinats	19 i 20 de febrer	Teatre Arniches	Peça configurada per diferents històries i textos
<i>El museu del temps</i> ⁸	Jose Antonio Portillo i Patxo Telleria	Fernando Bernués i Laura Useleti	Albena Teatre i Tanttaka Teatroa	1 de març	Teatre Arniches	Teatre infantil
<i>Satisfaction. Hurlyburly</i>	David Rabe	Carles Sanjaime	Companyia Ornitorrics	19 de febrer - 1 de març	L'Altre Espai	Comèdia. Versió de Diego Braguinsky

6. També a L'Altre Espai en aquesta mateixa temporada. A més, es feia de vegades en versió en castellà. Per tant, un dia es representava en català i l'altre en castellà. El mateix passava amb *T'espere baix*, que ofería la seva funció en castellà (*Te espero abajo*) al dia següent, i també amb *La dona irreal/La mujer irreal*.

7. També al Teatre Talia el 5 de maig de 2009.

8. Representada al Teatre Nacional de Catalunya des del 26 de novembre fins al 20 de desembre de 2009.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Exercicis d'amor</i>	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	El Pont Flotant	4-8 de març	L'Altre Espai	Comèdia
<i>La dona irreal / La mujer irreal</i>	Jaume Policarpo	Jaume Policarpo	Bambalina Teatre Practicant	31 de març - 5 d'abril	L'Altre Espai	Amb elements del teatre d'objectes
<i>Mans quietes!</i>	Piti Español	Carles Alberola	Albena Teatre	27 de maig - 14 de juny	Teatre Talia	Comèdia

Temporada 2009-2010

En la temporada 2009-2010 hem pogut comptar trenta-nou espectacles programats, sis d'ells en català. Al Teatre Principal de València es feren un total de set representacions, totes elles en castellà. El Teatre Rialto, per la seva banda, en va fer sis, dues d'elles en català: *L'art de la fuga*, de Roberto García, i de *Questi fantasmí (Estos fantasmes)*, d'Eduardo De Filippo, que es va repetir en la següent temporada.⁹

Pel que fa al Teatre Arniches, es van poder veure vint-i-quatre peces, quatre d'elles en català (tot i que dues no eren produccions noves, sinó que ja s'havien representat anteriorment en d'altres teatres). Finalment, el Teatre Talia només va programar dues obres (segons el CDE), totes dues en espanyol: *Calígula*, de Camus, duta a escena per la companyia L'Om-Imprebís, i *Pollo & hijos*, de Bruno Chapelle, dirigida per Juanjo Prats, una comèdia protagonitzada pels actors de *L'Alqueria Blanca*, una de les poques sèries televisives que es feien en català en el Canal Nou en aquell moment.

Taula 3. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2009-2010.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>L'art de la fuga</i> ¹⁰	Roberto García	Roberto García	Dramatúrgia 2000	10 de novembre	Teatre Arniches	Monòleg que es va veure dins de la XVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>Exercicis d'amor</i> ¹¹	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	El Pont Flotant	12 i 13 de febrer	Teatre Arniches	Comèdia
<i>El somriure de M. O'Hara</i> ¹²	Pasqual Alapont	Gemma Miralles	La Dependent	12 de març	Teatre Arniches	Teatre i metaficció
<i>Eiximenis, el viatger de les mil paraules</i>	Jordi Peidro	Gemma Miralles	La Dependent	15-17 de març	Teatre Arniches	Teatre infantil
<i>Questi fantasmí (Estos fantasmes)</i>	Eduardo De Filippo	Juanjo Prats	Teatres de la Generalitat	28 d'abril - 6 de juny	Teatre Rialto	Clàssic contemporani

9. Cal destacar aquesta producció, així com la *d'Enric IV* de la temporada 2007-2008, ja que rarament es podien veure clàssics contemporanis en català en teatres com el Rialto o el Principal de València.

10. Després, des del dia 2 fins al 6 de desembre de 2009, també al Teatre Rialto de València.

11. Recordem que ja s'havia vist a L'Altre Espai en la temporada passada. A més, també es va poder veure a la Sala Beckett el 18 i 19 de desembre de 2010.

12. També al Teatre Talia en la temporada següent. S'havia estrenat a Alcoi, al teatre on residia la companyia La Dependent.

Temporada 2010-2011

En aquesta temporada hem pogut comptar trenta-sis representacions. El Teatre Principal de València va programar set peces, totes en castellà tret d'una, dirigida al públic infantil: *El meu príncep*, un espectacle sense paraules que entrava dins del cicle Ballets de la Generalitat. Pel que fa al Teatre Rialto, s'hi representen quatre peces, una d'elles en català (*Questi fantasmí*, que ja s'havia vist en la temporada anterior). El Teatre Arniches va programar tretze funcions en castellà per a aquesta temporada i, finalment, el Teatre Talia, dotze (dues d'elles en català).

Taula 4. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2010-2011.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Una jornada particular</i>	Ettore Scola, Ruggero Maccari i Gigliola Fantoni	Rafael Calatayud	La Pavana	27 de gener - 13 de febrer	Teatre Talia	Adaptació de la pel·lícula <i>Una giornata particolare</i> (1977). Versió de Rodolf Sirera
<i>Questi fantasmí (Estos fantasmes)</i>	Eduardo De Filippo	Juanjo Prats	Teatres de la Generalitat	10 de febrer - 13 de març	Teatre Rialto	Clàssic contemporani
<i>Què fem de la mare?</i>	Ximo Llorens	Pep Cortés	La Dependent	23 de març - 3 d'abril	Teatre Talia	Tragèdia

Temporada 2011-2012

En la temporada 2011-2012 es programen un total de quaranta-quatre obres, nou d'aquestes en català (tot i que una d'elles també es representa en versió castellana, segons el dia de la funció). Així, al Teatre Principal de València es duen a escena vuit peces (totes en espanyol); al Teatre Rialto, set (una d'elles en català) i al Teatre Arniches, vint (tres en català). Finalment, el Teatre Talia torna amb una temporada de nou espectacles, cinc d'ells en català. Serà la seva darrera temporada completa com a teatre públic.

Taula 5. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2011-2012.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Eufòria</i>	Roberto García	Roberto García	L'Horta Teatre	4 de novembre	Teatre Arniches	Peça que s'estrena dins de la XIX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>Que tinguem sort</i> ¹³	Carles Alberola	Carles Alberola	Albena Teatre	30 de novembre - 18 de desembre	Teatre Talia	Comèdia
<i>La comèdia Borja</i>	Ignasi Moreno	Patrícia Pardo i Ximo Vidal	Pluja Teatre	27-30 de desembre	Teatre Talia	Teatre infantil
<i>Algunes bones persones</i> ¹⁴	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	El Pont Flotant	29 de febrer - 11 de març	Teatre Talia	Comèdia

13. S'havia estrenat anteriorment en castellà, el 14 de novembre del 2010, al Teatre Arniches d'Alacant, en la XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

14. També en la temporada següent en la XX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Una jornada particular</i> ¹⁵	Ettore Scola, Ruggero Maccarí i Gigliola Fantoni	Rafael Calatayud	La Pavana	11-29 d'abril	Teatre Talia	Adaptació de la pel·lícula <i>Una giornata particolare</i> (1977). Versió de Rodolf Sirera
<i>Reset</i> ¹⁶	Roberto García	Roberto García	—	18 d'abril - 6 de maig	Teatre Rialto	Tragèdia
<i>30/40 Livingstone</i>	Sergi López i Jorge Picó	Sergi López i Jorge Picó	Setze Fetges Associats	10-13 de maig	Teatre Talia	Teatre gestual

Temporada 2012-2013

En aquesta temporada, segons el registre que s'ha fet al Centre de Documentació Escènica valenciana, el Teatre Principal de València va programar set peces en castellà; el Rialto, només una (també en castellà), i el Teatre Arniches dotze en castellà i una que, segons el dia de la funció, es feia en català o en castellà. El Teatre Talia, per la seva banda, al final de 2012 es privatitzava. Així i tot, des del setembre fins al desembre d'aquest any (malgrat l'escàs finançament que rebia), encara va poder programar tres peces, una d'elles en català: *La gavina*, d'Anton Txékhov.

Taula 6. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2012-2013.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>La Gavina</i>	Anton Txékhov	Eduardo Vasco	—	10-14 d'octubre	Teatre Talia	Clàssic adaptat per Yolanda Pallín
<i>Algunes persones bones/Algunas personas buenas</i> ¹⁷	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	El Pont Flotant	10 i 11 d'octubre	Teatre Arniches	Dins de la XX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Temporada 2013-2014

Es realitzen una trentena de funcions en total, quatre d'aquestes en català. Al Teatre Principal de València es representen sis peces en castellà; al Teatre Rialto tres en català d'un total d'onze,¹⁸ i al Teatre Arniches tretze (una d'elles en català). Així, el resum de les peces en català en aquesta temporada és el següent:

Taula 7. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2013-2014.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Jo de major vull ser Fermín Jiménez</i> ¹⁹	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz i Pau Pons	El Pont Flotant	8 de novembre	Teatre Arniches	Dins de la XXI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

15. Aquesta peça, que ja s'havia vist la temporada passada al Teatre Talia, també havia estat representada al Teatre Arniches d'Alacant entre el 18 de gener i el 5 de febrer de 2011.

16. L'11 de maig d'aquesta temporada, també al Teatre Arniches d'Alacant.

17. Que en la temporada anterior havia estat en cartellera al Teatre Talia.

18. A més, es programen cinc peces de microteatre al mes, incloses a la mostra «Càpsules Escèniques», gairebé totes en castellà.

19. Interpretada el dia següent, el 9 de novembre de 2013, en castellà, dins del mateix festival de teatre.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Enoch Arden</i>	Alfred Tennyson	Rosana Pastor	—	16-19 de febrer	Teatre Rialto	Composició musical de Richard Strauss. Versió i dramatúrgia de Manuel Molins
<i>Adéu encara</i>	María Cárdenas	Xavo Giménez i Mariano Stolkiner	La Hongaresa	11-13 de juliol	Teatre Rialto	Dramatúrgia de Paco Zarzoso
<i>Tartuf</i>	Molière	Ramon Moreno	Jove Companyia d'Entrenament Actoral. Teatre de l'Abast	25-27 de juliol	Teatre Rialto	Clàssic. Comèdia

Temporades 2014-2015 i 2015-2016

El 2014 és un any complicat per a les arts escèniques valencianes. Recordem que, abans, entre el 2009 i el 2012, a causa de l'escàs finançament cultural, el PP ja va perdre dos teatres públics: L'Altre Espai i el Teatre Talia. A més, el 29 de novembre de 2013 es van tancar les emissions de Radiotelevisió Valenciana, on treballaven alguns dels actors, directors i dramaturgs valencians. D'aquesta època de crisi, el Centre de Documentació Escènica no en conserva cap document que ens pugui donar alguna pista sobre la temporada 2014-2015, perquè, en definitiva, a penes hi va haver temporada teatral. Només la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos es va poder celebrar com cada any, i és per això que al Teatre Arniches es van poder programar sis obres, totes sis en castellà.

El 2015, el nou govern, format per la coalició del PSOE-PSPV, Compromís i Podem (que el 2019 va canviar el seu nom pel d'Unides Podem), va començar a fer les seves primeres gestions culturals. Així i tot, al Centre de Documentació Escènica només es conserven els fulletons teatrals de les peces que es van poder veure durant els tres primers mesos del 2016 al Teatre Arniches, dins de la temporada 2015-2016. En total, de les vint-i-quatre funcions que s'hi feren, cinc n'eren en català:

Taula 8. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2014-2015.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>El somni de Juli Verne</i>	Julio Martí Zahonero	Julio Martí Zahonero	Màgic 6	9 de gener	Teatre Arniches	Teatre infantil
<i>Pséudol. Golfus hispanicus</i>	Joan Carles Roselló	Joan Carles Roselló	Zircó Produccions	15 de gener	Teatre Arniches	Escrit a partir d'una comèdia de Plaute: <i>Pseudolus o L'enredaire</i>
<i>El crèdit</i>	Jordi Galceran	Sergi Belbel	—	6 de febrer	Teatre Arniches	Comèdia. Producció de Catalunya
<i>Cubs</i>	Jaume Policarpo	Jaume Policarpo	Bambalina Teatre Practicale	26 de febrer	Teatre Arniches	Teatre infantil
<i>La gata</i>	Juli Disla / Tennessee Williams	Sergio Caballero	—	19 de març	Teatre Arniches	Text a partir de <i>La gata sobre la teulada de zinc calenta</i> de Tennessee Williams

Temporada 2016-2017

Aquesta és la primera temporada sencera que programa l'Institut Valencià de Cultura. Recordem que als tres teatres públics que restaven emparats per l'antic òrgan gestor CulturArts (ara anomenat IVC) se n'afegeix un de nou: el Teatre Principal de Castelló. En primer lloc, respecte a les programacions anteriors, veiem un canvi significatiu pel que fa a la quantitat d'obres que configuren aquesta temporada teatral (un total de seixanta-dos, divuit d'elles en català).

El Teatre Principal de València (que sempre ha estat el més reticent a incloure peces de teatre en català) programa vint-i-tres obres, quatre d'aquestes en català, onze en castellà i vuit espectacles de teatre sense paraules (dansa, teatre físic o circ). El Teatre Rialto es definirà des del principi de l'era de l'IVC com un teatre més accessible per a les produccions en català. Així, de dotze peces programades, nou eren en català i tres en castellà. El Teatre Arniches aconseguix programar disset peces (només dues en català). Finalment, al Teatre Principal de Castelló es representen un total de deu peces, tres en català, sis en castellà i una de teatre sense paraules (un espectacle de la companyia Tricycle). De mica en mica veurem, però, com en les temporades següents el nombre de peces programades al Teatre Principal de Castelló va augmentant.

Abans de passar al resum de les peces en català, hi ha una sèrie de fets d'aquesta temporada que cal destacar. En primer lloc, des de l'Institut Valencià de Cultura es fan molts esforços per aixecar una producció comercial en català, cosa que fins ara no s'havia vist mai en els teatres públics valencians. Es tracta de *Happy End!*, que s'anunciava per Nadal com «una comèdia en valencià amb cançons». El cartell d'aquesta opereta musical es podia veure penjat a cada cantonada de València i la propaganda que es va fer des dels mitjans de comunicació digitals valencians la catalogava com la primera producció de l'IVC destinada a recuperar un públic que s'havia anat perdent en els anys anteriors, a causa de la gestió cultural que s'havia fet des del PP (*La Veu*, 23 de novembre de 2016).

En segon lloc, des del 2008 fins al 2016 no s'havia vist a cap dels escenaris valencians ni una producció de Catalunya que fos en català. La primera vegada que això passa (tenint en compte les temporades que analitzem) és el febrer de 2016, quan es representa al Teatre Arniches d'Alacant *El crèdit*, de Jordi Galceran, sota la direcció de Sergi Belbel. A partir d'aquest moment, en les temporades següents veurem que per fi arriben als teatres públics valencians, de tant en tant, les produccions de Catalunya en català. En 2016-2017, concretament, en trobem tres: *El test*, de Jordi Vallejo, dirigit per Cristina Clemente; *L'electe*, de Ramon Madaula, dirigit per Jordi Casanovas, i, de nou, *El crèdit*, de Jordi Galceran, dirigit per Sergi Belbel. A més, també es representa al Teatre Rialto una producció mallorquina: *Guim o la ciutat adormida*, de Toni Lluís Reyes, dirigida per Víctor Muñoz Calafell.

Finalment, un altre dels mèrits de l'IVC és la creació del Torneig de Dramatúrgia Valenciana, copiant el model del Torneig de Dramatúrgia Catalana que es duia a terme des del 2006 al Temporada Alta de Girona. És un dels intents que es fa des de la institució per incentivar l'escriptura dramàtica, tot i que els criteris lingüístics no queden gaire clars i la majoria dels autors que s'hi acaben presentant escriuen en castellà.

Taula 9. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2016-2017.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Iceberg</i>	Paco Romeu	Elsa Tronchoni	Teatre Corrent	12 de novembre	Teatre Arniches	Dins de la XXIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia</i>	Germans Sirera (Josep Lluís Sirera i Rodolf Sirera)	Maria P. Bosch i Pep Sanchis	Assaig, Grup de Teatre de la Universitat de València i CRIT (Companyia de Recerca i Innovació Teatral)	30 de novembre - 4 de desembre	Teatre Principal de València	Barreja de ficció i realitat
<i>Happy End!</i> ²⁰	Bertolt Brecht i Dorothy Lane	Salvador Bolta	Teatre del Poble Valencià	2-25 de desembre	Teatre Principal de València	Opereta musical. Composició musical de Kurt Weill
<i>Joan Gabriel Borkman</i>	Henrik Ibsen	Sergi Juevas Aucejo	Grup de Teatre El Molinet	12 de gener	Teatre Rialto	Dins de la Mostra de Teatre Amateur 2016
<i>Trio Faraona</i>	Mariano Lloret	Aiguamar Teatre	Aiguamar Teatre	13 de gener	Teatre Rialto	Dins de Mostra de Teatre Amateur 2016
<i>El test</i>	Jordi Vallejo	Cristina Clemente	—	1-5 de febrer	Teatre Principal de València	Comèdia. Producció de Catalunya
<i>Guium, o la ciutat adormida</i>	Toni-Lluís Reyes	Víctor Muñoz Calafell	La Fornal d'Espectacles	2-5 de febrer	Teatre Rialto	Premi Micalet de Teatre XX. Producció mallorquina
<i>Trio</i>	Rodolf Sirera	Rebeca Valls i Edison Valls	—	9-26 de febrer	Teatre Rialto	Comèdia
<i>El suïcida</i>	Nikolai Erdman	Ramón Moreno	Escola Superior d'Art Dramàtic de València. ESAD	19 de febrer	Teatre Rialto	Mostra de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València. Versió d'Ester Alabor
<i>L'electe</i>	Ramon Madaula	Jordi Casanovas	—	22-26 de febrer	Teatre Principal de València	Comèdia. Producció de Catalunya
<i>El crèdit</i>	Jordi Galceran	Sergi Belbel	—	1-5 de març	Teatre Rialto	Comèdia. Producció de Catalunya
<i>Ambar</i>	Lucas Ruiz	Joan Casas	Botproject	21-23 d'abril	Teatre Rialto	Circ i música en valencià
<i>El fandango de Marx</i>	Patricia Pardo	Patricia Pardo	CIA. Patricia Pardo	26-30 d'abril	Teatre Rialto	Circ i música en valencià
<i>Els quatre genets de l'apocalipsi</i>	Vicent Blasco Ibáñez	Imma Sancho	Teatre del Poble Valencià	12-28 de maig	Teatre Rialto	Adaptació teatral en valencià de Juli Disla de la novel·la de Blasco Ibáñez
<i>Eugeni Alemany. En persona guanya</i>	Eugeni Alemany	Eugeni Alemany	—	14 de maig	Teatre Principal de Castelló	Sitcom
<i>El sopar dels idiotes</i>	Francis Veber	Enric Guimerà	—	28 de maig	Teatre Principal de Castelló	Comèdia. Versió de Josema Juste. Adaptació al valencià de Juli Disla

20. També en aquesta temporada al Teatre Principal de Castelló el 21 de gener de 2017 i al Teatre Arniches d'Alacant el 14 de febrer del 2017. A més, sembla que el 28 de gener també es va representar al Teatre Principal de Palma.

Temporada 2017-2018

En aquesta temporada, es programen trenta-cinc peces en total, onze d'elles en català. El Teatre Principal de València engega sis produccions, tres en català (tot i que una d'aquestes, segons el dia de la funció, també es fa en castellà). Al Teatre Rialto es programen set produccions: dues de circ, dues en català i tres en castellà. Al Teatre Arniches, quinze (dues d'elles en català), i al Teatre Principal de Castelló, set (quatre en català). Aquest és el resum de les funcions en català que es duen a terme en aquesta temporada:

Taula 10. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2017-2018.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Hamlet canalla</i>	Manuel Molins	Joan Peris	Companyia de Teatre Micalet	13 d'octubre	Teatre Arniches	Versió del <i>Hamlet</i> de Shakespeare feta per Manuel Molins
<i>La treva</i>	Donald Margulies	Julio Manrique	La Brutal	13 d'octubre	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>Biblioteca de sons i sorolls</i> ²¹	José Antonio Portillo i Enric Montfort	José Antonio Portillo	—	25 d'octubre - 5 de novembre	Teatre Principal de València	Teatre infantil
<i>In memoriam. La quinta del biberó</i>	Lluís Pasqual	Lluís Pasqual	—	4 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>Terra Baixa</i> ²²	Àngel Guimerà	Pau Miró	—	9-12 de novembre	Teatre Principal de València	Clàssic català. Interpretació de Lluís Homar de tots els personatges de <i>Terra Baixa</i> . Producció de Catalunya
<i>Un tret al cap</i>	Pau Miró	Pau Miró	—	14 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>De Sukei a Naima</i>	Gemma Miralles	Cristina Lügstenmann	La Dependent	16 de novembre - 3 de desembre	Teatre Rialto	Premi de Teatre Eduard Escalante
<i>Pinocchio</i>	Carlo Collodi	Jokin Oregi i La Baldufa	La Baldufa Teatre	19 de novembre	Teatre Arniches	Teatre infantil. Teatre de titelles. Adaptació de La Baldufa: Enric Blasi, Emiliano Pardo i Carles Pijuan
<i>Càries</i>	Juan Luis Mira	Pascual Carbonell	Teatre del Poble Valencià	13-23 de desembre	Teatre Rialto	Comèdia
<i>Tic-Tac</i> ²³	Pasqual Alapont, Carles Alberola i Rodolf Sirera	Carles Alberola	Albena Teatre	14 de desembre - 7 de gener	Teatre Principal de València	Musical
<i>Non solum</i>	Sergi López i Jorge Picó	Sergi López i Jorge Picó	Setze Fetges Associats	25 de maig	Teatre Arniches	Comèdia. Producció de Catalunya

21. També en versió en castellà. I també al Teatre Principal de Castelló en aquesta mateixa temporada, el dia 17 de novembre de 2017.

22. En la temporada següent, al Teatre Arniches d'Alacant.

23. També en la temporada següent, el 24 de gener del 2019, al Teatre Principal de Castelló.

Abans de passar a la temporada següent, cal dir que entre el 2017 i el 2018 són cinc les peces de teatre que venen de Catalunya.²⁴ Però el que és més significatiu no és el nombre sinó que, per primera vegada en la trajectòria dels teatres públics valencians, es representa *Terra Baixa* d'Àngel Guimerà. Ara bé: en lloc d'establir una continuïtat, aquesta versió de Lluís Homar i Pau Miró serà l'únic clàssic de la literatura dramàtica catalana que comptarà amb el suport de l'IVC. En les properes temporades, ja no es representaran al País Valencià cap Rusiñol, cap Sagarra ni cap altre Guimerà. En canvi, sí que es veuran contínuament obres de Lorca, Tirso de Molina, Quevedo, Zorrilla i adaptacions teatrals dels textos de Cervantes.

Pel que fa a les produccions valencianes del 2017/2018, destaca *Tic-Tac*, un musical també impulsat per l'IVC que pretenia assolir uns resultats semblants als de *Happy End!* en la passada temporada. L'espectacle també fou programat per a les vacances del mes de desembre, i quedà a càrrec de tres dels dramaturgs valencians més destacats del moment: Carles Alberola, Pasqual Alapont i Rodolf Sirera. Així, *Tic-Tac* va ser un altre dels èxits de l'Institut Valencià de Cultura, ja que va batre el rècord de tota la història de les produccions públiques valencianes i va arribar a superar els 10.000 espectadors (*La Veu*, 9 de gener de 2018).

Temporada 2018-2019

Aquesta vegada trobem que d'un total de cinquanta-dues produccions, vint-i-tres són en català (moltes d'elles repetides en temporades anteriors), tres de teatre sense paraules i tota la resta en castellà. El Teatre Principal de València va programar nou funcions (quatre d'elles en català); el Rialto, set (sis en català); l'Arniches, vint-i-una (sis en català i un espectacle de circ que barrejava el català i el castellà), i el Principal de Castelló, quinze (set en català).

Taula 11. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2018-2019.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Separeu-vos junts</i>	Gemma Miralles	Pepa Miralles	La Dependent	5 d'octubre	Teatre Arniches	Espectacle amb cançons
<i>Pedra a pedra</i>	Rosa Díaz	Rosa Díaz	L'Home Dibuijat	21 d'octubre	Teatre Principal de Castelló	Teatre infantil
<i>I tornarem a sopar al carrer</i>	Xavier Puchades i Begoña Tena	Isabel Caballero i Begoña Tena	—	21-28 d'octubre	Teatre Rialto	Teatre participatiu sobre el barri del Cabanyal
<i>Joc de xiquets</i>	Adrián Novella	Adrián Novella	Bullanga Companyia Teatral i Bullanga Teatre	26 d'octubre	Teatre Arniches	Premi Max 2018 del Públic
<i>Porta'm al bosc</i>	Joan Ramon Gironés	Mercè Vila Godoy	Maror Produccions	2 de novembre	Teatre Arniches	Dins de la XXVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

24. A les quals es pot afegir *Kassandra*, una producció del TNC, que es va representar el 10 de maig del 2018 al Teatre Arniches. Aquesta peça de Sergio Blanco, interpretada per Elisabet Casanovas i dirigida per Sergi Belbel, estava escrita en un anglès expressament macarrònic.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Antígona</i>	Sòfocles	Paco Macià	Companyia Ferroviària	9-18 de novembre	Teatre Principal de València	Clàssic versionat per Paco Macià des de la seva posada en escena
<i>Alexandria</i>	Mertxe Aguilar i Guadalupe Sáez	Juan Pablo Mendiola	—	9-25 de novembre	Teatre Rialto	Teatre jove: una oportunitat per als intèrprets menors de trenta anys
<i>My baby is a queen</i>	Eva Vilamitjana i Albert Vilà	Eva Vilamitjana i Albert Vilà	La petita Malumaluga	11 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Teatre infantil. Producció de Catalunya
<i>La nit de Catalina Homar / Les darreres paraules</i>	José Carlos Llop / Carme Riera, respectivament	Rafel Lladó / Rafel Duran	—	23-25 de novembre	Teatre Principal de València	Producció mallorquina
<i>Sopa de pollastre amb ordi</i>	Arnold Wesker	Ferran Utzet	La Perla 29	24 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>La gallina dels ous d'or</i>	Zum-zum Teatre	Zum-zum Teatre	Zum-zum Teatre	25 de novembre	Teatre Arniches	Teatre infantil
<i>Faust</i> ²⁵	J. W. Goethe	Jaume Policarpo	—	5-23 de desembre	Teatre Rialto	Text i adaptació d'Arturo Sánchez Velasco i Jaume Policarpo
<i>Èdip</i>	Sòfocles	Oriol Broggi	—	8 de desembre	Teatre Principal de Castelló	Clàssic versionat per Jeroni Rubió Rodon. Producció de Catalunya
<i>Les set diferències</i>	Pau Pons i Jesús Muñoz	Pau Pons i Jesús Muñoz	El Pont Flotant	14 de desembre	Teatre Arniches d'Alacant	Teatre infantil
<i>En els núvols</i>	Carlos Amador, Xavo Jiménez, Diego Guill	Xavo Jiménez	La Negra	26 de desembre	Teatre Principal de Castelló	Teatre infantil
<i>Terra Baixa</i>	Àngel Guimerà	Pau Miró	—	13 d'abril	Teatre Arniches	Clàssic català. Interpretació de Lluís Homar de tots els personatges de <i>Terra Baixa</i> . Producció de Catalunya
<i>Tirant</i> ²⁶	Joanot Martorell	Eva Zapico	—	14 de febrer - 10 de març	Teatre Rialto	Clàssic adaptat. Adaptació de Paula Llorens
<i>Tot explota</i> ²⁷	Pep Ruiz	Carla Chillida	—	22 de març - 7 d'abril	Teatre Rialto	
<i>Somni</i> ²⁸	Núria Vizcarro	Juan Carrillo	—	10-12 de maig	Teatre Principal de Castelló	Versió del <i>Somni d'una nit d'estiu</i> , de Shakespeare

25. Des del 31 de gener fins al 9 de febrer, en versió en castellà a càrrec del mateix equip artístic, al Teatre Principal de València. En la temporada 2019-2020 també es duu a escena en castellà al Teatre Principal de València.

26. Un dels espectacles més reeixits de la temporada. També al Teatre Principal de Castelló (18 de maig de 2019), al Teatre Arniches d'Alacant (31 de maig de 2019) i, en la temporada següent, una altra vegada al Teatre Rialto (des del 12 de desembre de 2019 fins al 26 de gener), tal com es pot veure en la taula de la temporada 2019-2020.

27. També al Teatre Principal de Castelló en la temporada següent.

28. També al Teatre Rialto en la temporada següent, des del 15 de novembre fins a l'1 de desembre de 2019.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
VALENCIANA. <i>La realitat no és suficient</i> ²⁹	Jordi Casanovas	Jordi Casanovas	—	21 de maig - 2 de juny	Teatre Principal de València	Producció de l'IVC, la Diputació de València i el Grec 2019 Festival de Barcelona
<i>Lil·liput</i>	Roberto García	Roberto García	L'Horta Teatre	26-27 de maig	Teatre Arniches d'Alacant	Teatre musical infantil

Entre les funcions d'aquesta temporada cal destacar sobretot *VALENCIANA. La realitat no és suficient*, una obra que va nàixer de la col·laboració entre l'IVC i el Festival Grec de Teatre. L'obra, escrita i dirigida pel dramaturg català Jordi Casanovas, comptava amb un repartiment d'actors valencians i parlava de la València de la Ruta del Bakalao, del mediàtic cas de les nenes d'Alcàsser i de la corrupció del Partit Popular durant els anys de govern al País Valencià.

Una altra de les activitats que va engregar l'IVC el 2018-2019 fou la creació de l'Ínsula Dramatària de Josep Lluís Sirera, una mena de laboratori de dramaturgia que va quedar des del principi a càrrec de Paco Zarzoso. A partir del 2018, Zarzoso i l'IVC seleccionen cada any dues autores i dos autors valencians perquè escriguin una peça cada un, que es llegirà al Teatre Rialto al final del laboratori. La intenció és fomentar l'escriptura teatral a València. Ara bé, dels quatre dramaturgs que s'escullen, necessàriament dos han d'escriure en castellà i els altres dos, en valencià.

Temporada 2019-2020

En aquesta temporada de cinquanta-nou peces, vint-i-sis són en català. Al Teatre Principal de València es poden veure catorze obres, quatre d'elles en català. Al Teatre Rialto se'n programen sis, una de teatre-dansa (*Perenne*), una funció en castellà i quatre més en català. Al Teatre Arniches, vint-i-quatre (de les quals nou són en català). I, finalment, al Teatre Principal de Castelló, quinze, nou d'aquestes en català. Cal tenir en compte, però, que aquestes són les dades de les programacions conservades, i que moltes d'aquestes funcions, a causa de les restriccions de la COVID-19, van haver de suspendre's o reprogramar-se en unes altres dates.

Taula 12. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2019-2020.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Antígona</i>	Sòfocles	Paco Macià	Companyia Ferroviària	5 d'octubre	Teatre Arniches	Clàssic versionat
VALENCIANA. <i>La realitat no és suficient</i>	Jordi Casanovas	Jordi Casanovas	—	9 d'octubre - 8 de novembre	Teatre Principal de València	Producció de l'IVC, la Diputació de València i el Grec 2019 Festival de Barcelona
<i>Anna i la màquina del temps</i>	Manuel Valls	Cristina Fernández	Dacsa Teatre	10-21 d'octubre	Teatre Principal de Castelló	Teatre infantil
<i>L'electe</i>	Ramon Madaula	Carles Sanjaime	L'Horta Teatre	11 d'octubre	Teatre Arniches	Adaptació al context valencià de Juli Disla

29. Tornarà al Rialto en la temporada 2020-2021.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Les aventures de Tom Sawyer</i>	Mark Twain	Xavo Giménez	La Teta Calva	23 d'octubre - 3 de novembre	Teatre Principal de València	Teatre infantil. Adaptació de María Cárdenas i Xavo Giménez
<i>Una Iliada</i>	Eduard Farello	Juan Carlos Martel Bayod	—	2 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Epopeia. Producció de Catalunya
<i>Dinamarca</i> ³⁰	Rodolf Sirera i Josep Lluís Sirera	Carles Alfaro	—	3 d'octubre - 3 de novembre	Teatre Rialto	Text recuperat dels germans Sirera
<i>Lapònia</i>	Marc Angelet i Cristina Clemente	Marc Angelet i Cristina Clemente	—	30 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Comèdia. Producció de Catalunya
<i>Somni</i>	Núria Vizcarro, a partir d'un text de William Shakes-peare	Juan Carrillo	—	15 de novembre - 1 de desembre	Teatre Rialto	Versió a partir de <i>Somni d'una nit d'estiu</i> de Shakespeare
<i>Sabates noves</i> ³¹	Tian Gombau i Jordi Palet	Jordi Palet	L'Home Dibuijat	1 de desembre	Teatre Principal de Castelló	Teatre infantil
<i>Tirant</i>	Joanot Martorell	Eva Zapico	—	19 de desembre - 26 de gener	Teatre Rialto	Clàssic adaptat per Paula Llorens
<i>El misteriós cas de Houdini i l'habitació tancada</i> ³²	Nacho Diago	Nacho Diago	—	3 i 4 de gener	Teatre Principal de València	Cicle Nadal. Teatre i màgia per a infants
<i>A.K.A</i> ³³	Daniel J. Meyer	Montserrat Rodríguez	—	18 de gener	Teatre Arniches	Producció de Catalunya
<i>La neta del senyor Linh</i>	Philippe Claudel	Guy Cassiers	—	24 de gener	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>Horta</i>	Pau Pons	Pau Pons	L'Horta Teatre	26 de gener	Teatre Arniches	Teatre infantil
<i>Hamlet</i>	Shakespeare	Jaume Policarpo	Bambalina Teatre	14 de febrer	Teatre Arniches	Teatre de titelles. Adaptació de Jaume Policarpo
<i>La dona del 600</i>	Pere Riera	Pere Riera	Bitò / Minoria Absoluta	16 de febrer	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>La casa de les aranyes</i>	Paco Zarzoso	Lurdes Barba i Paco Zarzoso	—	14-23 de febrer	Teatre Principal de València	Primera col·laboració del TNC i del Teatre Principal de València (IVC)
<i>Libració</i>	Lluïsa Cunillé	Lola López	—	27 de febrer	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>@Rita_Trobador</i>	Joan Nave	Joan Nave	Esclafit Teatre	13 de març	Teatre Arniches	Teatre juvenil
<i>Tot explota</i>	Pepe Ruiz	Carla Chillida	—	22 de març - 7 d'abril	Teatre Principal de Castelló	Producció de l'IVC
<i>Classe</i>	Guillermo Calderón	Xavier Puchades	Teatre Companyia i La Medusa	26 de març	Teatre Principal de Castelló	Text xilè traduït i adaptat al català per Xavier Puchades
<i>Godot</i> ³⁴	Juli Disla	Jaume Pérez Roldán	—	13 de febrer - 22 de març	Teatre Rialto	Versió a partir de <i>Esperant Godot</i> , de Samuel Beckett

30. També dins de la XXVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. I, en la temporada següent, també al Teatre Principal de Castelló.

31. També al Teatre Arniches d'Alacant el dia 1 de març de 2020.

32. També programat per a la temporada següent al Teatre Arniches, el 8 d'octubre de 2020 (ajornat al 20 de març de 2020 a causa de les restriccions per la COVID-19).

33. També en la temporada següent, dins de la XXVIII Muestra de Teatro Español, el dia 12 de novembre de 2020 al Teatre Arniches, en castellà.

34. També en castellà, segons el seu programa de mà conservat al CDE. El 27 de març al Teatre Arniches.

El fet més significatiu de la temporada és que, a principis del 2020, es produeix la primera col·laboració entre el Teatre Principal de València (sota la direcció de l'Institut Valencià de Cultura) i el Teatre Nacional de Catalunya. Les dues institucions, que per primera vegada engegaven un projecte conjunt, van encarregar un text a Paco Zarzoso, un dramaturg valencià que escriu en castellà. El text, per acabar d'embolicar la troca, va ser traduït per Lluïsa Cunillé al català i es va estrenar al Teatre Nacional de Catalunya el 20 de gener de 2020, sota la direcció de la catalana Lurdes Barba. Va comptar amb un repartiment format, aquesta vegada, per actors valencians i catalans. Després, el 14 de febrer, es va representar al Teatre Principal de València.

Per què es va demanar justament a un autor d'obres en espanyol que escrigués una peça per a l'ocasió, quan hi ha molts d'altres dramaturgs valencians de renom que escriuen en català? No és potser massa recargolat que d'un acte tan simbòlic com és la primera coproducció entre les institucions teatrals públiques més importants de Catalunya i del País Valencià en surti una peça escrita en espanyol per després encarregar-ne una traducció quan es podia haver fet des del principi en català?

Temporada 2020-2021

Finalment, en aquesta temporada es programen setanta-vuit funcions, i d'aquestes només vint-i-quatre són en català: una davallada percentual significativa respecte a les quatre temporades anteriors. El Teatre Principal de València té en cartellera dotze peces teatrals, una de teatre-circ, tres funcions en català, una en bilingüe (*Saguntíada*, de Paco Zarzoso) i tota la resta en espanyol. El Teatre Rialto programa nou espectacles: un de teatre-circ, quatre en català, un trilingüe (que barreja el serbocroat, el castellà i el català)³⁵ i els quatre restants en castellà. Al Teatre Arniches es poden veure vint-i-sis peces, una d'elles bilingüe (9, de Javier Sahuquillo), set en català i la resta en castellà. Al Teatre Principal de Castelló, trenta-una: deu en català (quatre d'elles venen de Catalunya), una en bilingüe (*Por delante y por detrás / Pel davant i pel darrere*) i tres de teatre sense paraules.

Taula 13. Classificació de les obres teatrals en català de la temporada 2020-2021.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
<i>Només la fi del món</i>	Jean-Luc Lagarce	Oriol Broggi	La Perla 29	4 d'octubre	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
<i>El misteriós cas de Houdini i l'habitació tancada</i>	Nacho Diago	Nacho Diago	—	8 d'octubre	Teatre Arniches	Teatre i màgia per a infants
<i>Poder i santedat</i> ³⁶	Manuel Molins	Paco Azorín	—	16 d'octubre - 8 de novembre	Teatre Principal de València	Producció de l'IVC
<i>Els nuvis</i> ³⁷	Adrián Novella	Vicente Genovés	Bullanga Companyia Teatral	11 de novembre	Teatre Arniches	Dins de la XXVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

35. Es tracta de *Grad*, d'Ana i Hadi Kurich, del 25-28 de març.

36. També al Teatre Principal de Castelló el 13 de desembre.

37. Text participant en el IX Torneig de Dramatúrgia del Festival Internacional Temporada Alta.

Espectacle	Autor/a	Director/a	Companyia	Dates	Teatre	Tipus d'espectacle
@Rita_Trobador ³⁸	Joan Nave	Joan Nave	Esclafit Teatre	21 d'octubre	Teatre Arniches	Teatre juvenil
Família Normal ³⁹	Núria Vizcarro	Pau Pons	L'Horta Teatre	21-22 de novembre	Teatre Principal de Castelló	Comèdia
Nautilus	Toni Agustí, Xavo Giménez i Diego Guill	Toni Agustí i Xavo Giménez	La Negra	22 de novembre	Teatre Arniches	Teatre infantil
Classe ⁴⁰	Guillermo Calderón	Xavi Puchades	Teatre Companyia i La Medusa	17 de desembre	Teatre Principal de Castelló	Text xilè traduït i adaptat al català per Xavier Puchades
T'estimo si he begut	Empar Moliner	David Selvas	Dagoll-Dagom, La Brutal i T de Teatre	8-10 de gener	Teatre Principal de València	Comèdia musical Producció de Catalunya
Dinamarca	Rodolf Sirera i Josep Lluís Sirera	Carles Alfaro	—	15-31 de gener	Teatre Rialto	Text recuperat dels germans Sirera
Adeu, Peter Pan	Íngrid Teixidó	Pere Pàmpols	Festuc Teatre	17 de gener	Teatre Arniches	Teatre de titelles, públic infantil. Producció de Catalunya
Els ocells	Joan Yago	Israel Solà	La Calòrica	23 de gener	Teatre Principal de Castelló	Comèdia a partir d' <i>Els ocells</i> d'Aristòfanes. Producció de Catalunya
Alguns dies d'ahir	Jordi Casanovas	Ferran Utzet	—	31 de gener	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
Dinamarca ⁴¹	Rodolf Sirera i Josep Lluís Sirera	Carles Alfaro	—	4 de febrer	Teatre Principal de Castelló	Text recuperat dels germans Sirera
Descobrint l'illa del tresor	Julio Martí Zahonero	Julio Martí Zahonero	—	13 de febrer	Teatre Arniches	Teatre musical infantil
Una història real	Pau Miró	Pau Miró	—	14 de febrer	Teatre Principal de Castelló	Producció de Catalunya
Lluna	Juan Pablo Mendiola	Juan Pablo Mendiola	L'Horta Teatre	21 de febrer - 4 de març	Teatre Principal de València	Teatre infantil
Delirium	Marcos Luis Hernando	Isabel Martí	Teatro de Contrahecho	25 de febrer	Teatre Principal de Castelló	Tragicomèdia
La sort	Juli Disla	Jaume Pérez Roldán, Toni Agustí i Santiago Ribelles	Companyia Pérez & Disla	4-7 de març	Teatre Principal de València	Text que va sorgir en el III Laboratori d'Espectura Teatral de la Fundació SGAE
Icària	Pasqual Alapont	Pepa Miralles	La Dependent	18-21 de març	Teatre Principal de València	Comèdia
El mètode Gronhölml ⁴²	Jordi Galceran	Gemma Miralles i Rebeca Valls	—	6 de maig	Teatre Principal de Castelló	Comèdia

La moda del bilingüisme cala fort en les noves creacions. Abans hem vist que només en alguns casos hi havia una funció en català i una altra en castellà d'un mateix espectacle. Ara directament es barregen les dues llengües en una mateixa funció, com si així s'acceptés el bilingüisme no com un problema, sinó com una virtut. Ara bé: això també passa darrerament en algunes obres de teatre catalanes, on s'incorpora un personatge que parla espanyol per

38. Ja s'havia programat al Teatre Arniches la temporada passada.

39. També el 27 de novembre al Teatre Arniches.

40. Ja s'havia vist la temporada anterior també al Teatre Principal de Castelló.

41. També dins de la XXVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

42. Segons el lloc, també en castellà.

apropar-se al «realisme lingüístic» de Catalunya (aquesta és, si més no, l'excusa que utilitzen els seus creadors). Així, en algunes de les peces del teatre català actual (com ara *Una gossa en un descampat*, de Clàudia Cedó, o *Fairfly*, de Joan Yago) apareix també el bilingüisme com una cosa que fa riure, que se suposa que és «ben nostra» i, sobretot, que és inevitable. Hem tornat al 1867, quan la monarquia imposà per Reial Ordre que no s'admetessin «obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España» (Benet, 1995: 26-27). Però ara sense Reial Ordre.

A més, hi ha en aquesta temporada un espectacle que, segons el lloc, es representa en català o en castellà. Es tracta d'*El mètode Gronhölml / El método Gronhölml*, de Jordi Galceran, dirigit per Rebeca Valls i Gemma Miralles, una producció impulsada per l'empresa Olympia. L'obra fou programada als teatres de València i d'Alacant en castellà (al Teatre Talia i al Teatre Arniches), i a Castelló i als teatres dels pobles del voltant de València, en català. Curiosa concepció d'un país «bilingüe». Fins i tot es va dissenyar un cartell amb tipografia aberrant, on amb bona predisposició es podia llegir el títol tant en català com en castellà.

Conclusions

Tot i que a simple vista veiem que les funcions teatrals en l'era de l'IVC són molt més nombroses i variades que en l'etapa dels Teatres de la Generalitat, en cap temporada teatral (ni les d'abans ni les de després del canvi de govern de 2015) les produccions en català s'apropen a la meitat de les programades. El nombre de peces en català, tal com s'ha pogut comprovar després d'analitzar cada una de les temporades des del 2008 fins al 2021, sempre queda molt per sota del de les obres en espanyol.

És veritat que en l'etapa de l'IVC es realitzen alguns canvis positius, com ara l'entrada de les produccions catalanes als teatres valencians (sempre més freqüent a Castelló). Però resulta molt interessant comparar la programació d'obres procedents de Madrid amb la de les peces de procedència catalana. Així, cada temporada arriba indefectiblement al Teatre Principal de València almenys una producció del Centro Dramático Nacional. D'aquesta manera l'IVC intenta mostrar-se «neutral» i «equidistant», com una institució autonòmica que mira cap a les grans ciutats de l'Estat desinteressadament. Ara bé: quan ha calgut triar entre el CDN i una producció catalana, des de l'IVC s'han prioritzat els muntatges del Centro Dramático Nacional. És el que va passar l'any Beckett (2020), quan el Teatre Principal de València va programar *l'Esperando a Godot* dirigit per Alfredo Sanzol, en lloc de *l'Esperant Godot* de Francesc Utzet, amb l'excusa que ja comptaven amb una producció en català per a l'ocasió: la producció valenciana *Godot*, de Juli Disla, que ja hem vist que es va arribar a programar en català i en castellà, segons el dia de la funció.

D'altra banda, mentre que el Teatre Rialto intenta programar peces que són només d'autors valencians, el Teatre Principal de València ofereix una programació variada i falsament «cosmopolita», que reitera una vegada i una altra el nom de Lorca en la seva cartellera. I aquest és un altre tema: si

comptem el nombre de textos de clàssics espanyols que es duen a escena en els teatres valencians des del 2008 fins al 2021, comprovarem que sumen un total de vint-i-tres. A més dels d'aquesta temporada 2021-2022: *Andanzas y entremeses*, de Juan Rana; *La noche sin luna*, a partir dels textos de Federico García Lorca; *Alma y palabra* (poemes de San Juan de la Cruz), i les versions *Doña rosita, anotada* (a partir de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, de Lorca) i *Ulloa* (inspirada en *Los pazos de Ulloa*, d'Emilia Pardo Bazán). En canvi, de clàssics catalans, només n'hem pogut veure una peça de Guimerà (que potser va aconseguir arribar al País Valencià per la fama de Lluís Homar i no per la importància del clàssic) i una adaptació del *Tirant lo Blanch*.

El panorama és inquietant: el repertori teatral que s'està creant ignora els clàssics de la literatura dramàtica catalana i aposta fort pels clàssics literaris espanyols. Per molt que s'intenti camuflar, l'aposta de l'IVC és clara. Tal com deia Joan Fuster, «les propostes oficials pel bilingüisme són, i sempre seran, una trampa parada contra el català» (Fuster, 1981: 11).



Referències bibliogràfiques

- BENET, Josep. *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- CEDÓ, Clàudia. *Una gossa en un descampat*. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett, 2018.
- FERRERO, Sixto. «Happy End! és teatre polític i en valencià per a l'espectador actual». València: *Diari La veu*, 23-11-2016. <<https://www.diarilaveu.com/noticia/23393/happy-end-es-teatre-politic-i-en-valencia-per-a-lespectador-actual>> [Consulta: 26 desembre 2022].
- FERRERO, Sixto. «Tic-Tac, un musical en valencià, bat el rècord d'espectadors de tota la història de les produccions públiques». València: *Diari La veu*, 9-1-2018. <<https://www.diarilaveu.com/noticia/78974/un-musical-i-en-valencia-tic-tac-bat-el-record-despectadors-de-tota-la-historia-de-les-pro>> [Consulta: 28 desembre 2021].
- FUSTER, Joan. *Ara o mai*. València: 3 i 4, 1981.
- GENERALITAT VALENCIANA. Orde 33/2016, de 18 de juliol, de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, per la qual s'estableixen les bases reguladores per a la concessió de subvencions públiques en règim de concurrència competitiva de les diferents matèries culturals integrades en CulturArts de la Generalitat. DOGV 7832, 20.07.2016. <<https://dogv.gva.es/es/eli/es-vc/o/2016/07/18/33/>> [Consulta: 22 desembre 2021].
- HERRERAS, Enrique; RODRÍGUEZ David. *La casa de los obreros y el Teatro Talia. Cien años de teatro valenciano*. València: Teatres de la Generalitat Valenciana, 2008.
- INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA. <<https://ivc.gva.es/>>. [Consulta: 3 gener 2022].
- ROSSELLÓ, Ramon X. «El teatro valenciano de la Democracia». *ADE Teatro*, núm. 75. Madrid: ARCE, 1999, p. 42-46.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «Los inicios de la “nova dramaturgia” valenciana: del tardo-franquismo al estado de las autonomías». *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, núm. 1. Madrid: Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), 2010, p. 51-70. <<https://bit.ly/3P28WBT>> [Consulta: 21 desembre 2021].

SALA BECKETT. OBRADOR INTERNACIONAL DE DRAMATÚRGIA.
<<https://www.salabeckett.cat/>>. [Consulta: 2 gener 2022].

TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA. <<https://www.tnc.cat/>>. [Consulta: 3 gener 2022].

TEATRE PRINCIPAL DE MALLORCA. <<https://www.teatreprincipal.com/es/>>.
[Consulta: 2 gener 2022].

YAGO, Joan. *Fairfly*. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2019.

Teatre jove i dramaturgies no textuais

Noves formes d'escriptura dramàtica

Carme TIERZ GRAFIÀ

artistica@rbls.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Periodista i gestora cultural, directora de RBLS Festival Teatre Jove.

Resum

Si, a l'inici del nou segle, una generació de dramaturgs va renovar el repertori textual català, vint anys després, moltes companyies emergents tendeixen a *escriure* col·lectivament els seus espectacles en comptes de posar en escena textos ja existents. La seva és, sovint, una escriptura híbrida, multidisciplinària, generada durant el procés d'investigació i de creació. La tendència s'ha estès també entre els centres educatius que fan entrar a les aules les arts escèniques i la creació contemporània a les aules.

L'objectiu d'aquest estudi és observar els contextos de 'coescriptura', col·lectiva o comunitària, predominants en la creació emergent. Comprovar si el text hi té pes o si el desinterès pels textos sorgits després del 2000 és o no real.

La metodologia ha consistit a realitzar enquestes a companyies joves (emergents i no), a professionals que treballen les arts escèniques als instituts i a altres que potencien la creació jove/emergent a través de residències. Se'ls ha consultat sobre creació col·lectiva, l'obra dramàtica textual catalana o la multidisciplinarietat.

Els resultats acrediten que la necessitat de treballar empeny els nous graduats a formar companyia i assumir tots els rols de la creació; que l'horitzontalitat que defineix aquestes companyies deriva d'una crisi de jerarquia, però també d'una demanda concreta: l'anhel de l'interpret de ser subjecte creatiu, i no objecte; que la incorporació d'eines tecnològiques respon al fet que els nous creadors són nadius digitals, i que la 'coescriptura' és la manera més eficaç d'introduir l'alumnat de secundària i batxillerat en un procés de creació.

Paraules clau: creació col·lectiva, multidisciplinarietat, coescriptura, creació emergent, companyies joves, teatre jove

Carme TIERZ GRAFIÀ

Teatre jove i dramaturgies no textuais

Noves formes d'escriptura dramàtica

La creació col·lectiva, com a fenomen generalitzat, arrela en èpoques en què cal sacsejar els fonaments del teatre més institucionalitzat. La renovació de llenguatges artístics, la incorporació d'eines tecnològiques en les arts vives o la necessitat de treballar (de *començar* a treballar) en un sector que de vegades sembla no confiar en els talents en emergència són demandes actuals que comporten necessàriament canvis. Canvis que poden considerar-se en si mateixos una crisi, i que citant Ramon Rosselló, tenen a veure amb contextos de 'coescriptura': «de textualitat entesa com un material més de la creació escènica, col·lectiva o comunitària»¹. Així mateix, l'horitzontalitat que defineix moltes de les companyies joves es deriva, potser, d'una crisi de jerarquia, però també de la necessitat de molts intèrprets de ser subjectes creatius.

La formació i la continuïtat de noves companyies, conseqüència directa de la crisi econòmica que castiga severament el sector des de fa més de deu anys, és un fenomen a tenir en compte. «La feina te la dones tu o no te la donaran»,² comenta Andrea Martínez Artero, actriu i docent que, a més, justifica les petites companyies que fan creació col·lectiva pel fet que hi ha molts més intèrprets que dramaturgs o directores d'escena. Fins i tot, per una altra crisi, la generacional: el famós tap que, segons ella, fa gairebé inaccessible per als actors i les actrius joves els grans teatres que garanteixen unes condicions dignes de feina.

Creació jove, creació col·lectiva

«Creiem que el teatre és un fet col·lectiu que ha d'apel·lar al moment present des de diferents punts de vista. Construir discursos entre totes ens permet contraposar opinions i generar debat durant els processos creatius.

1. ROSSELLÓ, Ramon, introducció a «Al voltant de l'anàlisi de la literatura dramàtica actual: la categoria "procés"» dins el Simposi Internacional de la revista *Estudis Escènics* 2021, «Imaginar el futur?»

2. Declaració obtinguda en entrevista telefònica el 20 de setembre de 2021.

També fem creació col·lectiva perquè no creiem en estructures jeràrquiques (sí en el repartiment de rols i tasques) que durant anys han servit per sustentar males praxis d'abusos de poder, etc. Creiem que una persona creadora ha de tocar diverses tecles».³

Són declaracions de The Followers, una companyia de dones joves que utilitza el teatre documental i la tecnologia digital per apel·lar el públic i convertir-lo en subjecte actiu de l'acció. En les seves paraules, intuïm ja un dels motius pels quals molts graduats en art dramàtic decideixen formar companyia per iniciar la seva carrera professional i, un cop formada, opten per la creació col·lectiva. Una vegada acabats els estudis reglats, continuen la formació en la vida laboral i creativa, contradient les regles apreses i cercant nous camins a partir de qüestionar les normes i d'alliberar la creativitat, de manera que se senten part important d'un projecte.

«Per a mi, sovint, i per desgràcia, l'emergència i la joventut porten precarietat; i ja que estem en precari però tenim il·lusió, el primer que volem és estar felices i fer el que ens vingui de gust», assegura una component de José y sus hermanas, una de les companyies recents amb més projecció de la nostra escena. «Amb la creació col·lectiva gaudeixes més i t'empoderes». «La figura de la direcció s'està posant en qüestió, crec que la gent s'entén més en el col·lectiu». «Estem en una època en què es qüestionen molt les estructures piramidals i jeràrquiques, i el teatre pot ser un lloc on es qüestioni això. La col·lectivitat i la multidisciplinarietat intenten no deixar fora res ni ningú». Són opinions d'altres membres del grup.

A l'origen de l'actual proliferació de petites companyies que treballen conjuntament per fer el teatre que volen hi ha la precarietat. «És evident que, per a qui no té una posició consolidada, sumar veus, energies i idees multiplica les possibilitats creatives, de producció i de públic. A més, creiem que, després d'una època en què han primat les jerarquies verticals en el món de la cultura, hi ha un retorn a la idea que el treball horitzontal i en equip enriqueix i permet créixer juntes», comenten des de La Virgueria.

«Som companyies filles de dues crisis econòmiques i socials que ens han fet qüestionar les figures tradicionals de dramàtica, direcció, interpretació, etc.», continua The Followers. «Som creadores que hem hagut d'aprendre a fer de tot, sabent que no podríem viure al cent per cent de res, i que hem après (no sabem si és bo o dolent) que la força és allò que fem juntes. També som una generació canviant, amb interessos diversos i que defuig les etiquetes, que busca el millor mitjà per comunicar un missatge, sense tenir en compte si som una companyia de text, de gest, etc.». Una altra companyia en alça, Hermanas Pichuelo, parla de la creació col·lectiva en els següents termes: «Fem creació col·lectiva perquè ens interessa compartir la visió que

3. Aquesta i la resta de declaracions de companyies incloses en aquest article s'han extret de l'enquesta enviada el 17 de setembre de 2021 a una cinquantena de formacions participants en alguna edició de RBLA APOSTA. Fira de Teatre per a Joves. Les preguntes del formulari eren: *Feu teatre de text o creació col·lectiva? Per què? (breument) / Us interessa l'obra dramàtica (textual) contemporània catalana? Per què? (breument) / Quin és el pes del text en les vostres creacions? / Per què creieu que les companyies emergents tendeixen a fer creació col·lectiva i, sovint, multidisciplinària?* Una desena de companyies la van respondre.

cada una té sobre un mateix tema. Ens agrada pensar juntes i fer créixer les propostes de totes de manera conjunta.»

I en aquestes propostes, els llenguatges artístics es mesclen, es toquen i flueixen de la manera més natural. Al cap i a la fi, les fronteres entre disciplines són convencions fictícies: a l'inici, pintura, música, dansa o teatre eren un tot.

Creació col·lectiva, creació multidisciplinària

«Les companyies joves no trien ser multidisciplinàries, ho són, ja que dominen multitud de llenguatges que utilitzen diàriament per comunicar-se amb el seu entorn. De fet, segurament la decisió més estranya i complicada per a una companyia jove ara mateix sigui utilitzar només la paraula dita per construir un espectacle.»

Hermanas Picohueso

«Sumar veus, energies i idees multiplica les possibilitats creatives, de producció i de públic», com apuntava abans La Virgueria. Aquestes són les raons per les quals artistes emergents creen les seves companyies i s'embarquen en el teatre de creació col·lectiva. The Followers, en una declaració anterior, responia a la pregunta «Per què feu creació multidisciplinària?». Koilara Teatre parla de moda, de tendència, igual que Maria Cambil, que resum: «sembla que el jovent descobrim el món». Però afegeix també:

Però, d'altra banda, hi ha noves i joves propostes multidisciplinàries molt potents que ajuden a fer evolucionar les arts escèniques contemporànies, que és el que la gent de text no solem fer i per tant sembla que seguim la tendència cap a la mort de la innovació teatral, perquè ja sabem què funciona i tirem per aquí. Es pot innovar fent teatre de text? Com? Qui ho fa? Si s'innova, ja és [una proposta] multidisciplinària? Si tinc una peça de text però la música en directe té un pes molt important, en què es converteix? És text igual.

La creació col·lectiva potencia les capacitats de cada persona per fer més ric el projecte. Segons les Hermanas Picohueso, els entorns d'ínternet han convertit la col·lectivitat en la primera norma. Tot el que fem avui en dia ho compartim, i les generacions més joves cada vegada hi estan més acostumades:

Hi ha un subtext molt interessant en aquesta tendència ja que, per una banda, realment es col·lectivitza i es comparteix tot el que fem i pensem, i per altra, es defensa una posició individual ferma, amb personalitat. Cada subjecte és un subjecte creatiu potencialment capaç de generar contingut que interessi i nodreixi la resta d'usuàries. Vivint aquesta realitat, és evident que la creació col·lectiva només ens pot dur a fer projectes més tridimensionals, més rics i més interessants.

Quant a la multidisciplinarietat, la vinculen a la manera de viure, comunicar-se i treballar que s'ha imposat en el món digitalitzat:

Anem saltant de pantalla en pantalla, i d'aplicació en aplicació. Tenim converses amb la mateixa persona per mitjans diferents (whatsapp, mail, telèfon, instagram...) i en aquestes converses no només utilitzem les paraules, sinó que utilitzem fotografies, emojis, stickers, gifs o vídeos. Per tant, el fet que les propostes teatrals siguin cada vegada més multidisciplinàries no és quelcom cercat, és un canvi que el llenguatge està fent de manera ràpida davant els nostres ulls.

Per això, insisteixen que les companyies joves són multidisciplinàries de manera espontània, instintiva, i no intencionada. Una opinió que confirmen des de José y sus hermanas:

Las artes llevan siendo porosas muchos años y nosotras localizamos eso de una manera natural. Para nosotras no es un esfuerzo pensar que el vídeo, la música, el texto, un árbol moviéndose y el teatro de sombras pueden convivir en una pieza durante una hora y media porque no es algo que nos hayan enseñado, es algo que tenemos incorporado en nuestra memoria ram.

Text publicat, text propi

No és que no hi hagi textos contemporanis interessants a Catalunya, és que sovint el que es publica o transcendeix no és el més rellevant. L'error està a pensar que només certs textos (els més aristotèlics o "dramàtics") són publicables. Per què no publicar textos de creació col·lectiva, o més textos postdramàtics? Hi ha molt bon nivell en molts àmbits de creació escènica. Per què no donar-hi més importància?

La Virgueria

Des de fa tres edicions, el festival de teatre jove RBLS [*rebels*], que té per objectiu connectar adolescents i joves amb les arts escèniques, com a públic i com a practicants, incorpora en el seu programa professional una fira de teatre per a joves anomenada RBLS APOSTA. La mecànica és senzilla: s'obre una convocatòria per a artistes i companyies amb un espectacle (o més) que pugui interessar al públic adolescent i jove; de totes les propostes inscrites, un jurat també jove en tria quinze que, finalment, es presenten en format *pitching* davant d'una audiència formada per responsables de programació de teatres, fires i festivals. La finalitat és que coneguin les propostes i les programin.

En l'edició 2021, s'hi van presentar setanta companyies, de les quals seixanta (86%) realitzen creació col·lectiva. D'aquestes seixanta, vint-i-set (45%) es defineixen com a companyies de teatre de text, per més que el text que treballen, amb una sola excepció, no és una obra dramàtica prèvia i d'autor. És a dir, la companyia construeix el seu propi text durant el procés d'assaigs.

Vint-i-sis companyies més, de les que realitzen creació col·lectiva, es declaren multidisciplinàries (43%). Pel que fa a les altres set companyies (12%), se centren en altres especialitats, com ara la improvisació, el teatre de carrer o el gestual.

Mambo Project, un col·lectiu artístic audiovisual que explora diferents disciplines des d'una perspectiva documental, pensa que «sovint es creu que l'obra textual catalana està encasellada. Hi ha moltes companyies que treballen amb text que estan intentant donar una nova mirada, però és veritat que quan parlem d'obra dramàtica clàssica de text, ens imaginem un tipus de teatre antiquat». Les Picohueso consideren que:

És important que trobem històries que ens representin per no haver d'acudir sempre als clàssics, i ampliar el ventall de possibilitats perquè més gent s'interessi pel teatre. Ara bé, nosaltres intentem fer el teatre que ens agradaria veure: propostes multidisciplinàries, la cerca de nous llenguatges, maneres diferents de sacsejar el públic. Així que mentiríem si diguéssim que gaudim molt veient obra dramàtica (textual) contemporània, catalana, búlgara, colombiana o xinesa.

El text és una part essencial de les creacions. Koilara Teatre, per exemple, explica que encara que les seves creacions neixen a base d'improvisació, i que les paraules no estiguin escrites, no deixen de ser textos prou importants per a aprendre'ls i executar-los en el temps correcte, però també prou volàtils per canviar-los durant una actuació.

L'actriu i docent gironina Maria Cambil diu que el text és la base d'una peça teatral, però que la resta l'aixeca, mentre que Mambo Project assegura que el text és present en les seves creacions, però que la reflexió ha de residir en el fet de pensar quin és el millor llenguatge per explicar allò que els surt de dins. The Followers dona al text la mateixa importància que a la resta d'elements de la creació: la projecció, la interacció amb l'espectador, etc. No entenen el text com un element central, sinó com un mitjà més per a l'expressió. Per a El Eje, una altra companyia en alça, el text acostuma a tenir un paper fonamental en el seu teatre; per últim, totes les obres de La Virgueria utilitzen la paraula.

«Però el text dialoga amb la música, el gest, l'espai i tota la resta de llenguatges escènics», puntualitza aquesta formació. «No és que el text sigui per a nosaltres una cosa menor, més aviat al contrari: es tracta d'una peça imprescindible d'un gran puzzle format per moltes altres peces. A l'hora de crear, el text es pot transformar fins l'últim moment, igual que ho pot fer la il·luminació, les interpretacions... El text està en diàleg continu amb tota la resta d'elements escènics», continuen. «Escriuim la majoria de textos a quatre mans, i també creiem en la direcció, la interpretació, l'escenografia, la composició musical... com a parts igual de prioritàries en la creació, que s'enriqueixen les unes amb les altres».

El text és un gran desplegador d'imaginari, afirma una jove creadora, Elna Roca Tarruella, que s'expressa sobretot a través de les paraules. I, tot i això, explica que intenta apostar per un teatre de text que combini diferents formats textuales i generi friccions entre el text i l'escena.

Noves textualitats als instituts

En un institut no es treballa amb talents innats, els has d'obrir, treballar amb les seves eines, i ho pots fer col·lectivament a partir d'un text. Però l'experimentació a les aules ha de ser una altra. El text no ho és tot. És viure l'experiència, donar veu als participants, escoltar-los. Treballar amb sons, matèria, objectes...⁴

Pere Borrell

Què passa amb els textos contemporanis catalans a les aules dels centres d'educació secundària i de batxillerat? Si ens centréssim en la formació en arts escèniques que s'imparteix en hores lectives, associada a matèries com llengua catalana, probablement hi trobaríem autoria catalana, contemporània o no. En aquest breu estudi, però, volem centrar-nos en l'alumnat que tria el Batxillerat Escènic perquè vol dedicar-se professionalment al teatre, o a grups d'alumnes que, en horari extraescolar, aposten per reunir-se i compartir un procés de creació. I ens centrem aquí perquè és on podem trobar l'embrió del que, més endavant, serà el relleu generacional de les companyies avui emergents. La mirada de la persona formadora, o de la que acompanya aquests grups en les seves creacions, és fonamental per obrir nous horitzons als joves.

D'entre els molts programes que desenvolupa la Direcció de Cultura i Educació, depenent de l'Institut de Cultura de Barcelona, n'hi ha cinc que vinculen directament la creació contemporània i l'educació a les aules. Són EN RESIDÈNCIA, Tot Dansa, Escena Pilot, Connexions entre instituts i espais escènics i + Escena. Tots ells tenen en comú la voluntat de construir ponts entre la cultura i l'educació; uns ponts que es fabriquen conjuntament, i necessàriament, entre creadors en actiu i els nois i noies que hi participen. Un procés de creació que és també un procés de transformació.

I perquè aquesta transformació es produeixi, una vegada més, l'alumnat (el subjecte de l'acció) ha de ser un subjecte creatiu. Com apuntava Pere Borrell, no tothom pot memoritzar un text o interpretar-lo. Aquest artista polifacètic, il·lustrador, músic i creador teatral, entén la creació des d'un punt de vista ampli i salta d'un camp a l'altre d'acord amb allò que li ve de gust. Potser per aquesta raó, la línia pedagògica que desenvolupa com a docent se centra a estimular la creativitat del seu alumnat. Sosté que cal una mirada externa a les aules per canviar la tendència que segueixen docents no especialistes en arts escèniques, que trien textos ja editats per treballar d'una manera estàndard amb els alumnes perquè, segurament, no tenen recursos per fer-ho d'una altra manera. Per exemple, agafar l'essencial d'un text, triar les paraules que els surten als alumnes i arribar a l'actor, o a l'actriu, d'una altra manera: a través d'àudios, d'imatges... Jugar amb els textos. «L'autor no és el text, sinó el context, i cal adaptar-lo al col·lectiu amb què estàs treballant», comenta. «La paraula, de vegades, no fa brillar les noies i els nois, i els fa agafar por. Jo no vull veure gent patir a l'escenari malgrat que té ganes de

4. Declaració obtinguda en entrevista telefònica el 20 de setembre de 2021.

pujar-hi. Han de viure el teatre d'una altra manera».⁵ Col·locant, en definitiva, l'alumne en una posició central, demostrant-li que pot ser un creador, encara que no s'ho pensi.

Els programes abans esmentats, com d'altres, treballen en aquesta direcció: en l'empoderament dels estudiants de secundària, batxillerat i cicles formatius a través de la creació contemporània. En el seu creixement i la seva transformació, dos resultats que s'obtenen quan assumeixen el rol creatiu.

Aquesta és la raó principal per la qual, en molts casos, l'autoria dramàtica actual entra als centres educatius a través de la literatura catalana o castellana, i de la mà de docents sense formació escènica prèvia (malgrat que puguin impartir la matèria d'arts escèniques). El perfil de l'educador amb una mirada molt àmplia encara escasseja als instituts. Es tracta, però, d'una figura molt necessària. Andrea Martínez Artero, graduada a l'Institut del Teatre i professora de Batxillerat Escènic a l'Institut Pedralbes de Barcelona, afegeix: «La realitat dels instituts és molt diversa, et trobes amb molts perfils en una sola classe. Aquesta heterogeneïtat fa que es tendeixi molt a la creació col·lectiva perquè tothom trobi el seu espai. Tampoc no els pots donar tota la base per fer un Shakespeare, però sí eines per transformar-lo». La creació col·lectiva en alumnes d'institut, diu, no és una zona de confort: tothom hi participa. Però de seguida que ho proven, se senten motivats, els sorprèn. L'alumnat adolescent és molt obert a l'experimentació, s'hi llença sense por. «I això s'ha de potenciar».⁶

Víctor Muñoz i Calafell,⁷ responsable de formació i relació amb autors de la Sala Beckett (que té un laboratori jove, els Malnascuts, creat per un grup de joves amb una idea de creació allunyada del text com a obra dramàtica) treballa també amb instituts, proposant l'alumnat a escriure l'obra que voldria veure en escena: «és un programa centrat en l'escriptura que vol que aquests estudiants escriguin teatre des del seu punt de vista, que expressin il·lusions a través de l'escriptura i, si és possible, que en facin una posada en escena», continua Muñoz. «Perquè hem vist que només defensen un text si el senten seu». L'experiència de la Beckett confirma que l'alumne busca en el teatre, moltes vegades, un lloc on expressar-se, tenir la seva pròpia veu

Impuls i suport a la creació col·lectiva contemporània

No creieu que des dels agents culturals s'està posant més la mirada en les companyies que en els artistes? Hi ha com una tendència que recolza la formació de noves companyies i la creació col·lectiva.

Sembla que l'escena híbrida i tot això s'hagi inventat ahir.

José y sus hermanas

5. Declaració obtinguda en entrevista telefònica el 20 de setembre de 2021.

6. Declaració obtinguda en entrevista telefònica el 20 de setembre de 2021.

7. Declaració obtinguda en entrevista telefònica el 16 de setembre de 2021.

Tenen raó les actrius de José y sus hermanas en aquestes dues reflexions. Perquè no, l'escena híbrida no és nova. I sí, molts equipaments de la ciutat i del país donen suport a la creació col·lectiva contemporània i a la multidisciplinària, a l'experimental, sobretot a través de programes de residència. Centres cívics, per exemple, que potencien la recerca de nous llenguatges escènics, la barreja de disciplines. Entre quinze i vint equipaments de proximitat de Barcelona obren convocatòries anuals adreçades a companyies emergents que necessiten espais (laboratoris) per provar i desenvolupar les seves creacions: Parc Sandaru (Kinètic, Mostra't), Can Felipa (La(b) Felipa), Cotxeres Borrell (Laboratori Tísner) o el CC Sant Martí (Perpetracions, performance) són alguns dels centres que ofereixen residències per a la producció de projectes artístics que, gairebé sempre, responen a criteris d'experimentació escènica.

Altres models els trobem en el programa de Fàbriques de Creació que s'estén per vuit dels deu districtes de la ciutat, i que ofereix residències d'investigació artística en diferents àmbits, o en iniciatives com El Cicló del Tantarantana, cicle de companyies independents en residència d'una durada de tres anys, durant els quals les beneficiàries creen i estrenen tres espectacles; la de l'Antic Teatre, centre d'experimentació, creació, residències, producció, exhibició, promoció i difusió dels artistes professionals en l'àmbit local, nacional i internacional que és un trampolí per a la creació emergent, o la Beca DespertaLab de la Nau Ivanow i la Sala Àtrium, adreçada, com diuen les bases, a companyies i col·lectius d'arts escèniques professionals o en vies d'inserir-se en la professionalització. La comissió valora els projectes en funció de la seva originalitat i el seu valor artístic, i té en compte la voluntat d'investigació de les companyies beneficiàries, posant l'accent en la creació i no només en la producció final. I, en aquest sentit, valora especialment els rols menys convencionals en les companyies emergents, com ara que les persones de producció i distribució formin part activa del col·lectiu.

Això referma la idea que cal sacsejar les estructures més institucionalitzades del teatre? Que el corpus dramàtic contemporani català no apel·la als talents més joves? La crisi, és generacional o va més enllà? L'escriptura i la publicació de textos escrits per autors i autores joves i que apel·lin a públic jove, seria una opció perquè les noves companyies treballassin a partir d'un material ja existent?

Molt significativament, a la Sala Beckett, la Casa de l'Autor, comenten que hi ha dramaturgs conscients que no existeix un teatre jove i que voldrien escriure'l. «Però no hi veuen sortida; per això, a diferència d'altres països europeus, aquí no hi ha una línia consolidada de textos dramàtics juvenils»,⁸ explica Víctor Muñoz i Calafell. Si l'escriptura dramàtica catalana torna a viure una època tan vigorosa i puixant com la de l'inici del segle XXI, és una incògnita que el temps aclarirà. Ara com ara, però, una nova generació de creadors sembla sentir-se més còmoda amb altres escriptures, altres textualitats.



8. Declaració obtinguda en entrevista telefònica el 16 de setembre de 2021.

Teatre en vers al segle XXI?

Joan SELLENT ARÚS

Universitat Autònoma de Barcelona

jsellent@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Joan Sellent és llicenciat en Filologia Catalana (Universitat Autònoma de Barcelona) i màster en Traducció Literària (Universitat de Manchester). Actualment, és traductor literari i exprofessor a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la UAB, on va treballar des del 1994 fins al 2013. Durant la seva carrera professional ha compaginat la traducció literària amb la traducció de guions de llargmetratges i sèries televisives, i des de fa vint anys es dedica majoritàriament a la traducció teatral. Entre d'altres autors, ha traduït al català W. Shakespeare, T. Williams, H. Pinter, A. Miller, O. Wilde, G. B. Shaw, Tracy Letts, J. B. Priestley, David Hirson i Brian Friel.

Resum

A partir de la pròpia experiència com a traductor de textos teatrals, l'autor reivindica —i il·lustra amb exemples— la conveniència de mantenir la forma versificada quan es tradueix per a l'escena un original escrit en vers, amb el convenciment que el vers, lluny de ser un simple ornament, potencia el gaudi estètic i l'eficàcia en la recepció del text, mentre que l'opció per la prosa ja està condemnada de bon començament a empobrir-lo i afeixugar-lo.

També fa un repàs als criteris versificadors que caracteritzen el teatre anglès elisabetià i el teatre francès neoclàssic, juntament amb les estratègies que s'han seguit per traslladar aquest teatre a altres llengües, èpoques i cultures.

Paraules clau: traducció, vers, prosa, tradició versificadora, decasíl·lab, alexandrí, Shakespeare, Molière, Wilbur, Oliver, Hirson

Joan SELLENT ARÚS

Teatre en vers al segle XXI?

És prou sabut que escriure teatre en vers al segle XXI constitueix una raresa, si bé encara no es pot dir que sigui una activitat del tot extinta. Ara fa set anys, a l'Unicorn Theatre de Londres (un teatre específicament orientat a un públic jove), es va estrenar l'obra *Hannah*, del dramaturg anglès Chris Thorpe, una recreació moderna del *Doctor Faust* de Christopher Marlowe, amb un llenguatge rabiosament actual però amb la particularitat que el text estava escrit íntegrament en vers, concretament en la modalitat del pentàmetre iàmbic, el model predominant i gairebé únic a l'època de Marlowe, Shakespeare i tots els dramaturgs elisabetians, i que d'ara endavant anomenarem *decasíl·lab* per entendre'ns més bé.

L'obra va ser un èxit entre el públic majoritàriament jove a qui anava destinada, però hi ha una altra peculiaritat relacionada amb aquesta producció que més d'un crític va advertir, i que no deixa de ser molt significativa: en tot el procés de promoció i publicitat d'aquest muntatge, no es va esmentar enlloc ni en cap moment que el text era en vers. Resultava evident que els productors de l'obra no es volien arriscar a fer explícita una característica del text que, al seu parer, hauria pogut tenir un efecte dissuasori entre una part dels joves espectadors potencials, i no era qüestió de posar en perill els ingressos de taquilla. D'aquí se'n pot extreure una consigna molt clara, que respon a un prejudici perfectament extrapolable a tot el teatre que es fa al món occidental: «Avui dia, el teatre en vers no ven».

El públic va anar a veure *Hannah* de Chris Thorpe sense saber que assistien a una obra en vers i, en el decurs de la funció, no sé si gaires espectadors van detectar aquesta característica del text. Però el cas és que, pel que diuen les cròniques, la majoria van sortir del teatre entusiasmats.

I és evident que, en l'èxit i en la bona recepció de l'obra per part del públic, el fet que fos en vers hi va tenir un paper no gens menor. Encara que els espectadors no en fossin conscients, el seu subconscient s'havia anat acomodant a un flux verbal i a unes cadències rítmiques que li feien la recepció del text especialment agradable i, automàticament, més creïble. El veterà actor anglès Ian McKellen, que al llarg de la seva vida s'ha fet un tip d'interpretar

Shakespeare i els seus contemporanis, constata aquest fet d'una manera que no pot ser més diàfana. Diu (tradueixo de l'anglès): «El vers posseeix un ritme i una fluïdesa que fan el text més atractiu per a qui l'escolta, i ajuden l'actor a mantenir l'atenció del públic».¹

Però el cas és que en el teatre actual, tal com acabem de dir, els originals escrits en vers són excepcions que es poden comptar amb els dits de dues mans, i encara en sobrarien. Podríem citar, com a més properes a nosaltres en el temps i en l'espai, una obra d'un autor tan transgressor com Steven Berkoff, *Decadence*, escrita en vers —i, a més a més, rimat—, que fa pocs anys va ser traduïda al català, amb un ofici impecable i conservant la versificació i la rima, per Neus Bonilla i Carme Camacho. O *La Bête*, de David Hirson, un text escrit a final del segle XX íntegrament en versos rimats, sobre el qual m'entretindrè una mica d'aquí a una estona perquè fa uns quants anys se me'n va encarregar la traducció al català.

De fet, avui dia i des de fa molts anys, qui escriu més textos teatrals en vers som els traductors. O almenys som els qui tenim més ocasions de fer-ho, sobretot gràcies a l'assiduïtat dels clàssics als nostres escenaris. Jo mateix he rebut encàrrecs de traducció de dotze textos escrits íntegrament o majoritàriament en vers: deu obres de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, *Peer Gynt* de Henrik Ibsen i la que acabo d'esmentar de David Hirson. En la majoria d'aquests encàrrecs no se'm va especificar si la versió havia de ser en vers o en prosa, però en tots els casos vaig optar per respectar la versificació, cenyint-me o allunyant-me més o menys dels patrons mètrics de l'original però no renunciant mai al vers. Tinc la sincera convicció que traduir en prosa un text que originàriament va ser escrit en vers —i sobretot si es tracta d'una versió destinada a l'escena— és una opció que ja comporta d'entrada un empobriment i una reducció del seu potencial estètic i comunicatiu, per més que el traductor s'hi escarrassi. Intentaré argumentar aquesta convicció i avalar-la amb alguns exemples.

Si avui dia escriure teatre en vers és una excepció, a l'època de Shakespeare era la norma. Una de les raons per les quals els dramaturgs recorrien majoritàriament al vers era de caire pragmàtic: el text versificat facilita la memorització als actors. Això és un fet sobradament demostrat (i molts actors m'ho han corroborat personalment), però seria una insensatesa pensar que la presència del vers en les peces teatrals s'acaba aquí, en aquesta funció purament mnemotècnica: només cal que recordem les paraules de l'actor shakespearí Ian McKellen que he citat més amunt.

El grau de perceptibilitat del vers, però, varia considerablement d'uns textos dramàtics a uns altres, segons els criteris de versificació que utilitzin. Per posar només dos exemples que ocuparien els dos extrems en aquest sentit: d'una banda el teatre de Shakespeare i els seus contemporanis, on el vers, majoritàriament sense rima, crea una cadència rítmica que l'espectador percep més en el substrat que no pas en la superfície; de l'altra, la tradició francesa del teatre neoclàssic en vers, que recolza en un esquema tan regular i distingible —alexandrins rimats de dos en dos— que el conscient i l'oïda de

1. Dins John BARTON. *Playing Shakespeare*, p. 26.

l'espectador detecten l'artifici a l'instant; i no tan sols el detecten sinó que, un cop han entrat en el joc, l'esperen i l'exigeixen.

Si repassem la història de les traduccions d'aquests textos teatrals, veiem que hi ha opcions de tota mena: tant dels elisabetians anglesos com dels neoclàssics francesos en podem trobar un amplíssim repertori de traduccions a totes les llengües, tant en vers —amb tot un ventall de pautes versificadores diverses— com en prosa. No va deixar de sorprendre'm descobrir que un escriptor de la talla d'André Gide hagués fet, just acabada la Segona Guerra Mundial, una versió francesa de *Hamlet* en prosa, i a la sorpresa s'hi va sumar un cert tremolor de cames en llegir que Gide havia renunciat al vers perquè no s'hi havia vist amb cor, i que per això havia optat pel que ell anomenava «prosa rítmica». I per què el tremolor de cames? Doncs perquè, en assabentar-me d'aquest fet, justament em trobava en ple procés de traduir aquesta obra en vers, una cosa que ni tot un André Gide no havia gosat fer. Per uns moments em vaig sentir un impostor afectat d'una arrogància desmesurada.

Però tampoc es tractava de sucumbir a la síndrome de l'impostor. El que m'imagino —per més que això s'hagi de quedar en el terreny de la simple conjectura— és que, per a André Gide, traduir *Hamlet* en vers devia comportar el deure ineludible de fer-ho respectant estrictament el patró mètric i les fronteres de vers de l'original, cosa que, sense cap mena de dubte, és una feina titànica, per no dir quimèrica. I això, per descomptat, no és el que jo pretenia ni remotament. Un traductor ha de tocar de peus a terra i ser conscient de les seves possibilitats i limitacions.

Els criteris de versificació que em veia amb cor d'aplicar sense fracassar estrepitosament, i que de fet he aplicat en totes les peces teatrals de Shakespeare que he traduït, així com en el *Volpone* de Ben Jonson i el *Peer Gynt* d'Ibsen, eren els que ja he descrit en més d'una ocasió i que coincideixen bàsicament amb els utilitzats per Salvador Oliva en les seves traduccions del teatre complet de Shakespeare, una pauta versificadora que Gabriel Ferrater ja havia iniciat en la versió dels dos primers actes de *Coriolà*.

És la combinació de versos de llargada diversa, però amb predomini del decasíl·lab i sempre amb nombre de síl·labes parell. Per il·lustrar-ho amb un breu exemple, he triat un fragment d'un soliloqui d'Edmund, un dels personatges d'*El rei Lear* (Acte I, escena 2). L'original diu així:

..... Why brand they us
 With base? with baseness? bastardy? base, base?
 Who, in the lusty stealth of nature take
 More composition and fierce quality
 Than doth, within a dull, stale, tired bed,
 Go to th'creating a whole tribe of fobs
 Got 'tween asleep and wake?²

Una versió molt literal podria dir més o menys això:

2. William SHAKESPEARE. *King Lear*, p. 72.

..... Per què ens posen la marca
De vils? De vilesa? De bastardia? Vils, vils?
Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim
una millor constitució i una qualitat més ferotge
que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat,
s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls
obtinguts entre el son i la vetlla?

Ens trobem davant d'una versió que respecta escrupolosament les fronteres de vers de l'original, però que en realitat no presenta cap línia que es pugui considerar un vers en català. Hi ha una il·lusió tipogràfica de versos però, de fet, és una traducció en prosa. Si renunciem a aquesta il·lusió visual, el text adoptarà aquesta forma:

..... Per què ens posen la marca de vils? De vilesa? De bastardia?
Vils, vils? Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim una millor constitució i una qualitat més ferotge que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat, s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls obtinguts entre el son i la vetlla?

La fluïdesa dels decasíl·labs de l'original ha desaparegut del tot, i el discurs s'allargassa i s'arrossega molt més que l'original. I una cosa que sens dubte posa en evidència aquesta versió és un dels problemes més dramàtics de la traducció del vers anglès al català o a qualsevol llengua romànica: que el nombre de síl·labes es dispara, surten frases molt aparatoses i el ritme coixeja pertot arreu. Aquesta opció (la que prioritza la màxima literalitat possible i la conservació de les fronteres de vers en detriment del ritme) és observable en algunes traduccions destinades a la publicació, sobretot en àmbits acadèmics; però, quan la destinació és l'escena, crec que es pot afirmar que la morositat del text n'emascara la recepció oral i el gaudi estètic, i una versió com aquesta, al meu entendre, només pot ser vàlida com a pas previ a una versió mètrica que pugui lliscar més sobre l'escenari: un cop assimilat el sentit i sense perdre'l de vista, es pot passar a modificar les frases per fer-les menys feixugues i per aconseguir un ritme de vers català. Amb aquests objectius a la vista, aquest és el resultat a què vaig arribar en aquesta segona fase:

..... Per què ens pengen
la marca de bastards, de vils, de miserables?
Per què, si la passió furtiva i natural
ens ha fet més enèrgics i atractius
que un llit monòton, fatigat i ranci,
que fabrica una tribu de cretins
entre el son i la vetlla?³

Una versió que s'allunya més de la literalitat però que converteix cada línia en un vers, a base de combinar alexandrins i decasíl·labs.

3. William SHAKESPEARE. *Versions a peu d'obra*, p. 288.

És evident que, perquè un text en vers funcioni satisfactòriament en la seva transmissió oral, s'ha de dir amb l'elocució adequada però també exactament tal com està escrit, sense afegir ni treure una sola síl·laba i sense recórrer a sinònims o fer canvis en l'ordre de la frase que puguin variar el recompte sil·làbic i, en conseqüència, esguerrar la mètrica. Si, per exemple, en el quart vers d'aquest fragment, en lloc de dir «ens ha fet més enèrgics i atractius», l'actor diu «ens ha fet més enèrgics i més atractius», «ens ha tornat més enèrgics i atractius» o «ens ha fet més atractius i enèrgics», qualsevol canvi d'aquests esguerrarà el vers decasíl·lab i se'n ressentirà la cadència rítmica del text.

Amb això no vull dir que, com a traductor, consideri intocable el text que he elaborat. Tot al contrari: sempre he estat obert a qualsevol proposta de canvi en les primeres lectures i abans de fixar del tot el text, o fins i tot en el transcurs dels assajos, però amb l'única condició que qualsevol canvi no tingui efectes negatius en la mètrica. Per aconseguir això, evidentment (i si el director és prou sensible a la importància del vers, cosa que passa molt sovint però no sempre), no hi ha altra via que confiar aquests canvis al mateix traductor o sotmetre'ls al seu vistiplau abans de donar-los per bons.

Aquest requisit, per descomptat, encara és més ineludible quan es tracta de textos amb vers rítmic, com és el cas de l'altra categoria de teatre en vers que he esmentat fa una estona: la del teatre neoclàssic francès del segle XVII, que té els seus màxims exponents en Corneille, Racine i Molière. Si, per exemple, en una representació de *Le Misanthrope* de Molière, el públic sent (Acte I, escena 1):

Et la plus glorieuse a des régals peu chers,⁴

sap que l'alexandri següent ha d'acabar per força amb *-ers*, i el breu compass d'espera fins que arriba la paraula triada per l'autor és un estímul que, sens dubte, li activa la imaginació i li manté l'atenció i l'interès pels enunciats.

En compliment rigorós de les regles del joc, Molière va escriure a continuació:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers.⁵

Si, per negligència o per alguna estrambòtica raó, l'actor no se cenyís estrictament al text i digués, per exemple:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout le monde,

aquesta infracció de les regles (i per partida doble, perquè també afecta la mètrica i fa que el ritme coixegi) no tan sols feriria l'orella de l'espectador, sinó que, en frustrar-li les expectatives de resolució formal del vers, faria baixar en picat la credibilitat del missatge que se li pretén transmetre.

4. MOLIÈRE. *Le Tartuffe*. *Dom Juan*. *Le Misanthrope*, p. 239.

5. *Ibidem*, p. 239.

Aquests dos versos pertanyen a la primera escena del primer acte de *Le Misanthrope*, de Molière. Joan Oliver, en la versió que en va fer als anys cinquanta del segle passat —una versió que se cenyia rigorosament a l'esquema dels alexandrins apariats—, va recrear-los de la manera següent:

I fins la més honrosa us serà un trist regal
quan veureu que us barregen amb tots, en general.⁶

Una fidelitat a la forma que, com es veu a simple vista, no es correspon amb una estricta literalitat; cosa que no és pas una excepció sinó el freqüent resultat de la negociació que imposa la traducció de textos versificats: com més a prop ens volem mantenir de l'esquema formal, més sovint hem d'allunyar-nos dels equivalents literals. Però, si en traducció de poesia aquesta opció pot resultar discutible, en les versions de teatre en vers (i sobretot en textos com aquest que ens ocupa, en què la rima i la regularitat mètrica són uns elements tan decisius en la construcció i la transmissió del sentit) no sols és molt menys discutible sinó perfectament recomanable si es vol ser fidel a la intenció de l'original. Com passa tan sovint en la traducció literària, i molt especialment en el gènere dramàtic, fidelitat i literalitat no són sinònims.

Vegem un altre breu exemple de Molière, en aquest cas del *Tartuf* (Acte I, escena 1):

Allons, vous, vous rêvez, et bayez aux corneilles.
Jour de Dieu! Je saurai vous froter les oreilles.⁷

Uns alexandrins que, en mans de Joan Oliver, es converteixen en:

I tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?
Valga'm Déu, ja veuràs com et trec les lleganyes!⁸

Si l'actor, posem per cas, es descuidés una cosa tan aparentment menor com la conjunció inicial del primer vers i digués «Tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?», el vers s'esguerraria i deixaria de ser un alexandri.

Més o menys a la mateixa època en què Oliver traduïa *El misantrop* i el *Tartuf*, el nord-americà Richard Wilbur traslladava aquestes obres a l'anglès. En mans de Wilbur, però, les dotze síl·labes de cada un dels dos alexandrins del *Tartuf* que hem triat com a exemple es converteixen en deu:

Wake up, don't stand here gaping into space!
I'll slap some sense into that stupid face.⁹

Per què ha fet aquest canvi mètric, Richard Wilbur? Doncs, en definitiva, perquè té en compte les expectatives dels seus espectadors potencials i

6. JOAN OLIVER. *Versions de teatre*, p. 67.

7. MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, p. 46.

8. JOAN OLIVER. *Versions de teatre*, p. 151.

9. MOLIÈRE. *Five Plays: The Misanthrope. Tartuffe. The School for Wives. The Miser. The Hypochondriac*, p. 123.

recorre al patró mètric habitual en el teatre clàssic en llengua anglesa, que no és pas l'alexandrí sinó el decasíl·lab.

I aquest és justament el model que David Hirson aplica quan, a final del segle XX, escriu *La Bête*, l'obra en versos anglesos que el 2012 vaig tenir ocasió de traduir al català per al TNC. Vegem-ne algun exemple.

Al final del primer acte, un dels protagonistes, Elomire (anagrama de Molière) diu en referir-se al seu ferotge antagonista, l'histriònic i verborreic Valere:

The very thought that we're not *worth* consulting
Should strike you as sufficiently insulting
To tell the Prince, as I will, face to face,
Exactly how we feel about this case.¹⁰

Quatre decasíl·labs perfectes amb un ritme iàmbic constant.

Si ens aturem a comptar el nombre de síl·labes i d'accents, comprovarem l'exacta coincidència mètrica amb els dos versos del *Tartuf* de Richard Wilbur que he citat fa un moment.

La Bête és una paròdia/homenatge que un dramaturg nord-americà de final del segle XX va voler dedicar al teatre neoclàssic del francès Molière, i, per tant, a l'hora de decidir-ne la versificació, va fer exactament el mateix que Wilbur: optar pel patró mètric associat a aquest autor tal com l'ha assimilat històricament la tradició anglòfona: és a dir, va descartar l'alexandrí a favor del decasíl·lab.

En el meu cas, l'ocasió de traduir *La Bête* al català va representar una experiència singular per més d'una raó: primera perquè, a l'hora de recrear els criteris de l'autor pel que fa a la versificació, la pura lògica em demanava que fes exactament el procés invers, és a dir, anar a parar al vers alexandrí, patró mètric dels originals neoclàssics francesos i també de la tradició establerta per les seves traduccions al català, una llengua i una cultura on el vers alexandrí té molta més implantació que en la tradició en llengua anglesa. Dit d'una altra manera: en una trajectòria de bumerang, em vaig poder permetre el luxe d'acostar-me més a la forma original de l'autor parodiat (Molière) que no pas a la de l'autor nord-americà que el parodiava i que jo traduïa (David Hirson). De tal manera que, en la meua versió, els quatre decasíl·labs de l'original anglès que acabo de citar es convertien en:

Només la sola idea que no se'ns té per res
ja hauria d'ultratjar-te i de tenir prou pes
per plantar cara al príncep, com farà un servidor,
i dir-li el que pensem de la situació.¹¹

És a dir, quatre alexandrins aïllats com els de Molière i de Joan Oliver. L'altra peculiaritat d'aquesta obra de David Hirson és que la utilització del vers rimat no és en absolut un ornament optatiu, sinó que constitueix

10. David HIRSON. *La Bête and Wrong Mountain*, p. 65.

11. David HIRSON. *La Bête*, p. 81.

la mateixa raó de ser del text. *La Bête* és un divertiment teatral en vers rimat, on aquest recurs estilístic es posa radicalment al servei de l'humor i que en alguns moments agafa uns tints d'autèntic malabarisme formal (com en certs fragments on cadascuna de les deu síl·labes d'un vers és dita per un personatge diferent). Aquí, per tant, penso que puc afirmar, sense cap risc d'equivocar-me, que una versió en prosa hauria fet baixar en picat la gràcia i l'interès de l'obra fins a uns nivells perfectament desdenyables. Imaginem per un moment que algú fa una versió en prosa de *La Rambla de les Floristes* o de *L'Hostal de la Glòria* i ens n'acabarem de fer una idea.

Per analogia, jo m'atreveria a dir el mateix pel que fa a la traducció d'una obra de Molière. És evident, però, que no tothom pensa igual: no fa pas gaires anys vam poder viure de prop el cas d'un director francès que va ser convidat a Catalunya per dirigir un *Misanthrop* en català, i que precisament va posar com a condició irrenunciable que la versió fos en prosa, suposo que perquè una part del món cultural francòfon sembla que té bastant avorrit l'alexandrí. Un experiment que, per raons òbvies, hauria estat impossible o altament improbable que aquest director l'hagués pogut dur a terme a França.

Sé de primera mà els esforços que el traductor català va haver de fer per superar una cursa d'obstacles que, entre altres coses, l'obligava a fer equilibris constants per evitar el ritme de vers i les rimes internes que li sortien soles cada dos per tres. La competència del traductor va ser capaç de produir una versió d'una gran dignitat, però que en escena (i penso que no podia ser d'altra manera) tendia a estones a allargassar-se i a fer el discurs excessivament redundant. Per què? Doncs, al meu entendre, perquè, quan un dramaturg decideix escriure una comèdia en vers rimat, sap que precisament aquesta opció estilística li permetrà recrear-se més en els circumloquis i en les redundàncies, perquè el ritme del vers i la rima no sols els dissimularan sinó que en trauran partit estètic, humorístic i comunicatiu.

A *La Bête* de David Hirson, el personatge de Valere, tan bon punt apareix en escena, deixa anar un monòleg que deu durar pels volts de mitja hora. M'imagino per un moment aquest monòleg dit en prosa, i estic segur que el discurs s'hauria fet tan insuportable per al públic com ja ho era el personatge per als seus antagonistes en escena.

Ja he dit més amunt que la traducció de textos teatrals en vers, sobretot si els versos són rimats, sovint imposa un allunyament de l'estricta literalitat si es vol ser fidel a les intencions de l'autor.

Miraré d'exemplificar-ho amb un fragment una mica més llarg de *La Bête*, quan Elomire, cansat de la incontinència verbal de Valere, ja no pot més i li engega una diatriba de la qual reproduceixo el tros final:

ELOMIRE:

[.....]

Whose only saving grace (if one there be)
Is in the unintended comedy
Arising from your weightiest pronouncements!
You seem to feel you have to make announcements

Instead of speaking in a normal tone;
 But by your orotund and overblown
 And hectoringly pompous presentation,
 You simply magnify the desolation,
 The vast aridity within your soul!
 In short, I think you're just a gaping hole—
 A talentless, obnoxious pile of goo!
 I don't want anything to do with you!
 I can't imagine anyone who would!
 And if it makes me better understood
 To summarise in thirty words or less,
 I'd say you have the power to depress
 With every single syllable you speak,
 With every monologue that takes a week,
 And every self-adoring witticism!...

VALERE:

Well, do you mean this as a *criticism*?¹²

Que jo vaig traduir de la manera següent:

ELOMIRE:

[.....]

Els vostres exabruptes grollers i colossals
 tenen només un mèrit (si és que així ho puc descriure),
 i és que, sense voler-ho, al capdavant fan riure
 de tan forassenyats i altisonants que són!
 Amb la grotesca pompa d'un vell rinoceront
 pontifiqueu a dojo i en to majestuós,
 pro encara feu més obvi, palès i escandalós
 el buit immens i estèril d'una ànima de suro!
 I per anar acabant, Valere, us asseguro
 que per mi no sou més que un ase putrefacte
 i amb la vostra persona no hi vull tenir cap tracte,
 ni se m'acut ningú que n'hi pugui tenir!
 Pro, si us han quedat dubtes, us ho puc resumir
 amb una frase més que us dono de propina:
 teniu la potestat morbosa i assassina
 de provocar les febres als més impertorbables
 amb aquests soliloquis que es fan interminables
 i aquestes gracies d'una estultícia mítica!

VALERE

Això vindria a ser... diguéssim... una crítica?¹³

12. David HIRSON. *La Bête and Wrong Mountain*, p. 47-48.

13. David HIRSON. *La Bête*, p. 61.

A l'original d'aquest fragment no apareix cap *rinoceront*, cap *ànima de suro*, cap *ase putrefacte* ni cap *estultícia mítica*, cosa que il·lustra allò que deia abans: que, al servei de la rima i de l'eficàcia escènica (i, sobretot, si la rima està al servei de l'humor), el traductor sovint es veu obligat a inventar-se coses, precisament si vol ser fidel a les intencions de l'autor.

A propòsit d'aquestes llicències semàntiques, recordo una taula rodona sobre estratègies de traducció en la qual vaig participar i vaig fer servir aquest fragment de *La Bête* per il·lustrar les meves. En el torn de paraules del final, un poeta de prestigi que hi havia entre el públic va denunciar enèrgicament les llibertats que ens preniem els traductors, quan la poesia era una cosa sagrada i, si el poeta havia triat determinades paraules, cap traductor no tenia dret a canviar-les-hi. En fi, que què ens havíem cregut.

Jo vaig haver de recordar-li que no estàvem parlant de poesia sinó d'una cosa molt diferent, que era un divertiment teatral en vers, però no sé si va quedar gaire convençut...

En fi, espero que tots aquests exemples que he anat posant i comentant hagin servit per defensar i justificar la tesi principal d'aquesta intervenció: el meu convenciment que el teatre que ha estat escrit en vers perd eficàcia si en traduir-lo no es manté algun tipus de versificació, encara que els criteris mètrics no es corresponguin fidelment als de l'original.

I no voldria acabar aquest article sense comparar l'experiència de Chris Thorpe que citava al principi —l'obra en vers *Hannah*, destinada a un públic jove— amb dos o tres muntatges d'obres de Shakespeare que s'han fet aquests últims anys en un important teatre públic de Barcelona, també suposadament destinats a atraure espectadors joves però amb uns criteris diametralment oposats als de Thorpe. I si dic que són diametralment oposats és perquè, pel que fa al text, el mateix director d'aquests muntatges (atribuint-se el paper addicional de traductor) ha perpetrat unes versions que, a part d'afusellar-ne d'altres que ja existien, a l'hora de camuflar el plagi ha esguerrat els versos i empobrit el llenguatge de manera sistemàtica, amb l'excusa de donar peixet a un públic jove. Jo, francament, faig costat sense reserves als criteris de Chris Thorpe i encara em resisteixo a pensar que *jove* i *estúpid* hagin de ser necessàriament sinònims.¹⁴



14. He dit el pecat però no diré el pecador. El que sí que vull deixar clar és que la denuncia que acabo de fer no va adreçada a la companyia Parking Shakespeare, els muntatges de la qual em mereixen tots els respectes.

Referències bibliogràfiques

BARTON, John. *Playing Shakespeare*. Londres: Methuen Drama, 1984.

HIRSON, David. *La Bête and Wrong Mountain*. Nova York: Grove Press, 2001.

HIRSON, David. *La Bête* (trad. Joan Sellent). Barcelona: Edicions Proa (ebook), 2013.

MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*. Paris: Gallimard, 1973.

MOLIÈRE, *Five Plays: The Misanthrope. Tartuffe. The School for Wives. The Miser. The Hypochondriac* (trad. Richard Wilbur, Alan Drury). Londres: Methuen Drama, 2000.

OLIVER, Joan. *Versions de teatre*. Barcelona: Edicions Proa, 1989.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Londres: Penguin Books, 1972.

SHAKESPEARE, William. *Versions a peu d'obra* (trad. Joan Sellent). Barcelona: Biblioteca del Núvol, 2016.

teo-
ria
i
anà-
lisi

Cómo la práctica dramaturgica del circo contemporáneo chileno evoluciona y se adapta a diferentes escenarios nacionales:

El caso de *Je tirerais pour toi*, de Collectif Merkén

Víctor BOBADILLA PARRA

Universitat Autònoma de Barcelona

victor.bobadilla@autonoma.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Coordinador Artístico de La Central del Circ, de Barcelona. Doctorando en Literatura y Estudios Teatrales por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente desarrolla una investigación en Dramaturgia de Circo Contemporáneo de Chile, Cataluña y Francia. Becario del programa Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CO-NICYT) 2018-2022. Recientemente ha participado en el congreso «Circus and its Others Arts», en la Universidad de Davis, en California.

Resumen

La siguiente investigación se centra en el proceso dramaturgico desarrollado en el circo contemporáneo, tomando como objeto de análisis la obra *Je tirerais pour toi* de la compañía Collectif Merkén, interpretada por la artista chilena Pamela Pantoja. Se desarrolla un análisis teórico y reflexivo sobre cómo se configura el vínculo de la conexión dramaturgica desde sus límites contextuales y/o territoriales con la escena circense chilena.

La hipótesis central de la investigación postula la transición de una dramaturgia fragmentada a una dramaturgia de autor, a partir de la práctica escénica, que ha rectificado el discurso dramaturgico del circo, con prácticas ampliadas de carácter identitario hacia prácticas híbridas e influenciada por lo postdramático, basado todo ello en los principios de búsqueda de límites dramaturgicos.

Creemos que esta hibridación reconfigura la identidad directamente relacionada con un área de creación, ideológica y social, para luego converger en reflexiones estéticas y dramaturgicas que comprenden el estado actual del circo contemporáneo.

Así mismo, Pamela Pantoja, desarrolla su espectáculo desde el relato de la dictadura chilena y el circo, concretamente en las modalidades de acrobacia en telas y suspensión capilar. Una propuesta escénica que surgió de la necesidad de dialogar con su pasado. A su manera, esta obra busca cuestionar el «pacto de silencio» que se cierne sobre Chile desde el 11 de septiembre de 1973. Trabajando a través de la investigación y el archivo basados en conceptos y cuestionamientos sobre la familia, lo chileno y el legado del golpe de estado en Chile: la censura y la apología de la violencia.

Palabras clave: dramaturgia, circo contemporáneo, circo chileno, *Je tirerais pour toi*, Collectif Merkén

Víctor BOBADILLA PARRA

Cómo la práctica dramaturgica del circo contemporáneo chileno evoluciona y se adapta a diferentes escenarios nacionales:

El caso de *Je tirerais pour toi*, de Collectif Merkén

Introducción

El proceso dramaturgico desarrollado en el circo contemporáneo es un área que necesita una reflexión sobre su propia definición y un desarrollo académico desde los estudios teatrales y sobre todo en los estudios de circo. Así mismo, uno de los motivos de esta investigación es teorizar sobre las propuestas dramaturgicas que comparten artistas y creadores desde diferentes miradas, para su comprensión general.

Se realiza una indagación teórica en relación con la pregunta ¿cómo se configura el vínculo de conexión dramaturgica desde sus límites o fronteras, como en el caso de Chile y Francia? Y se analiza cómo esta influye en su categoría identitaria desde Chile. Para ello, se desarrolla un estudio sobre dramaturgia de circo contemporáneo y análisis del espectáculo de circo contemporáneo *Je tirerais pour toi* creado y dirigido por la artista chilena radicada en Marsella (Francia), Pamela Pantoja.

A nivel histórico, el circo en Chile aparece como práctica escénica de vanguardia gracias a las acciones desplegadas en los años noventa, después de la dictadura, encabezada por artistas como Andrés Pérez, Mauricio Celledón y Andrés del Bosque. Sumado el movimiento de arte callejero en ese entonces se despliega un movimiento centrado en difundir un arte de carácter reivindicativo y social llamado Nuevo Circo Chileno, influenciado por el Nouveau Cirque francés y por las vanguardias teatrales que se desarrollaron en Europa a raíz del Mayo del 68 y que llegaron en Latinoamérica a finales del siglo xx.

Estas compañías crean una red compleja de lecturas y acciones que reconfiguran la identidad chilena, desde una transculturación, que permite aventurar una serie de relaciones de hibridación con respecto a las categorías de identidad y así mismo las metodologías de creación. Según explica Ana Harcha:

La cultura chilena no existe sino a partir de la hibridación de una serie de agentes y sólo si entendemos la chilenidad como una categoría híbrida y transculturada es posible hablar de ella.

Para la comprensión de la chilenidad también se sigue lo que explica Wilfrid Miampika (en su caso en relación con la cubanidad); entonces, la chilenidad sería una categoría cultural —y no racial, ni geográfica— que solo se hace válida cuando es completada por «la conciencia y voluntad de ser» chileno. (Harcha, 2017, pág. 113).

Se crea todo un complejo entramado de lecturas y acciones que reconfiguran la identidad escénica chilena, influenciado por un discurso teatral y estético proveniente de las diferentes corrientes extranjeras de carácter influyente en el contexto político, cultural y social, como es el caso de Pantoja y la cultura francesa. Este cambio de identidad está directamente relacionado con el ámbito de la creación, ideológica y social, para después converger en reflexiones de estética y dramaturgia que comprenden el actual estado del circo contemporáneo entre Chile y Francia.

Por lo que, para este proyecto, analizamos obras que responden al género de un circo de carácter contemporáneo indagando en la hibridación de lenguajes dramaturgicos y representados fuera de Chile. Esta dramaturgia desarrollada supone una problemática de carácter ideológico, producido por la corriente cultural desarrollada por la política histórica en Chile.

La historia del nuevo circo en Chile reúne una transformación estructural producida en los años noventa, enmarcada en políticas culturales que repercuten en el desarrollo de este arte, en el que los exponentes chilenos desarrollaron una puesta en escena con búsqueda de identidad, siguiendo una búsqueda de una representación de carácter postdramático.

Así mismo, el lenguaje postdramático produjo una ruptura con el circo tradicional moderno de las políticas públicas y culturales, de la cual resultó una nueva dramaturgia, de carácter experimental y teatral pero influenciada por artistas de referencia como Andrés Pérez y la estética del Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, una circunstancia evidente en el trabajo de Pérez con la compañía Gran Circo Teatro de Chile.

El objetivo principal de este análisis del circo contemporáneo es comprender a través de la observación de los espectáculos de nuevo circo su relación con el contexto histórico-social en que se desenvuelven. Esto nos permite comprender qué categorías aparecen asociadas al problema de identidad, como lo nacional, lo cultural, el mercado artístico, lo folclórico, lo marginal, lo masivo, y también adoptar una determinada posición respecto a los conceptos de transculturación e hibridación cultural.

Para llevar a cabo este propósito, debemos valorar nuestra comprensión y posicionamiento respecto a teorías que establecen una relación crítica con el proyecto de la contemporaneidad, así como de la concepción de lo cultural; y, por último, está lo que nos incumbe en términos generales, la cuestión de los límites fijos o móviles que se advierten en las preguntas respecto a ¿qué es la dramaturgia en el circo contemporáneo? Y ¿debemos hablar de dramaturgia de circo contemporáneo en (y desde) Chile?

Desde los estudios teatrales me centro en la investigación doctoral del proceso dramaturgico del circo contemporáneo de Chile, Cataluña y Francia. Realizo una tesis de investigación de los procesos de creación de circo en

donde el territorio y la identidad social convergen en el lenguaje circense. Y, en este escrito, expongo el análisis que abordé en la comunicación presentada en el Congreso Mutis en Barcelona el pasado 16 de marzo de 2021.

Para concretar este objetivo principal, realizo una investigación teórica y práctica que responda a las siguientes preguntas: ¿Qué es la dramaturgia en el circo contemporáneo? ¿Y cómo se aplican las teorías actuales en el campo de estudio? Desde la práctica, observaremos y analizaremos cómo esta dramaturgia incide en las decisiones de la obra *Je tirerais pour toi*, de Collectif Merkén, de la artista circense chilena Pamela Pantoja.

Desarrollo

Para contextualizar nuestro estudio debemos explicar que en Chile, en el año 2009, se crea oficialmente el Área de Circo en el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes. Es un paso importante para reconocer el circo como un arte. Chile se adelanta en el carácter cultural, pero esto no se ve regularizado en su visión académica. Así mismo, actualmente convergen dos categorías de circo que, con el tiempo, se han separado política y culturalmente: el Circo Tradicional Chileno (Circo Moderno) y el Nuevo Circo Chileno. Sin embargo, surge una necesidad de posicionar el nuevo circo con un discurso que busca entender y componer una dramaturgia dentro de la realidad cultural actual y de carácter innovador: hablamos de insertar el circo en un lenguaje contemporáneo. Esta separación entre nuevo circo y circo tradicional es debida, principalmente, a los nuevos lenguajes escénicos que emergen en Chile: el teatro callejero de Andrés Pérez y Mauricio Celedón y el movimiento de jóvenes malabaristas de Santiago, que emergen del sector Parque Forestal de Chile y también el aporte importante de la Escuela el Circo del Mundo a la escena nacional. Pero actualmente encontramos referentes chilenos de circo contemporáneo radicados en el extranjero, sobre todo en Europa. Son artistas como Andrés Labarca, Pamela Pantoja, Teatro del Silencio, etc.

El circo como investigación artística

La fundamentación teórica de este trabajo se basa en un proceso de reconstrucción teórica e indagación de diferentes fuentes desde los estudios teatrales.

Con respecto a los materiales de referencia en habla hispana elaborados desde el ámbito científico, contamos con diferentes aportaciones de los estudios teatrales, sobre todo en el área de nuevas dramaturgias y temáticas como el cuerpo, el teatro postdramático y la performance, en donde el circo aparece en forma de publicaciones particulares, realizadas por investigadores del área escénica en general, como es el caso de Mercè Saumell (Circo y teatro contemporáneo en Cataluña) o los artículos publicados por Jordi Jané en el diario *Avui* de Barcelona. En Chile existen publicaciones dedicadas al circo social y la historiografía del circo tradicional, con autores como Ilan Oxman, Pilar Ducci y el mexicano Julio Rebolledo, quien fue una referencia para el trabajo teórico en Chile. Actualmente encontramos a la investigadora Julieta Infantino en Argentina y Marco Bortoleto en Brasil, quienes han

promovido la investigación académica de circo desde diversas áreas tanto en estudios de pregrado como postgrado.

Gracias a esto podemos analizar la práctica artística contemporánea, desplazada de la noción de obra, desde una experiencia sensible y reapropiadas en su espacio cultural. Para ello buscamos herramientas de trabajo tanto prestadas de los estudios teatrales como de otras áreas, como arte, literatura, performance, artes visuales, nuevos medios e incluso cultura popular, y fuentes como documentos orales, entrevistas y memoria viva. En este caso hablamos de los «cuerpos vivientes», el artista como creador y protagonista de la creación escénica.

Tenemos dos conceptos de investigación de procesos teatrales, basados en los postulados de Milena Grass, en su *Metodología de la investigación para las artes escénicas en Chile* (Grass, 2011: 87).

Por un lado, la investigación tradicional desde los paradigmas científicos de las ciencias sociales, en donde se plantean los problemas, preguntas, diseños y herramientas metodológicas (entrevistas y cuaderno de trabajo).

Y, por otro, la investigación artística y sus variantes, desde la práctica, con preguntas y respuestas que parten de los discursos y la práctica de las obras que se analizan.

Estos dos ámbitos de la investigación nos orientan hacia el análisis de la historia e historiografía que necesitamos recopilar: las fuentes y los documentos orales y escritos. Y damos a conocer los criterios que priman en los períodos que se establecen en la historia del circo, época histórica, zonas geográficas, períodos artísticos.

Con esto debemos adaptarnos a una historiografía de circo, a un enfoque de nuevas narrativas y dramaturgias, a una reconstrucción e invención de este arte con el fin de realizar un análisis historiográfico y de estudios teatrales del circo, sobre todo en Chile, similar a una hermenéutica del circo chileno, para reescribir los métodos de trabajo y estudio, con el propósito de responder a la pregunta: ¿qué es la dramaturgia de circo contemporáneo?

¿Dramaturgia en circo?

La cuestión de la especificidad del circo vuelve regularmente al centro del debate, a menudo vinculado a la de su reconocimiento artístico e institucional. Recordemos que el primer circo moderno fue inaugurado por Philip Astley en Londres (Inglaterra) el 9 de enero de 1768. Pero antes de esa fecha ya existían expresiones artísticas como la acrobacia, los malabares y la contorsión, que contaban con siglos de historia. Fiel al sentido del teatro ecuestre, actualmente hay artistas que rechazan el nombre de circo en favor de teatro ecuestre como es el caso de Théâtre Equestre Zingaro, y otros que creen que el circo debe permanecer en él y mantener elementos irreducibles como el escenario circular o la arena. Investigadores como Philippe Goudard en Francia entregan un valioso aporte sobre este aspecto historiográfico del circo actual. Aun así, es difícil definir una sola línea de conducta para el circo contemporáneo y sobre todo para una línea de acciones y opciones dramáticas.

Para orientarnos en las referencias bibliográficas, nos centramos preferentemente en el discurso francés, entendiendo que la mayor parte del conocimiento del discurso y teoría del circo que existe hoy proviene de este país. Francia ha desarrollado un archivo profundo sobre los estudios de dramaturgia y circo. Autores como Ariane Martínez, profesora de la Universidad de Lille, Jean-Michel Guy, investigador de circo, Marion Guyez, con la reciente publicación de su tesis doctoral sobre dramaturgia y acrobacia, y también Philippe Goudard, como investigador de la Universidad de Montpellier, reconocen un circo de carácter contemporáneo que surge en Francia a finales de los años ochenta y principios de los años noventa. Así, no podemos evitar todo el trabajo que estos autores han desarrollado para el trabajo del circo contemporáneo. Es necesario, por tanto, hablar del contexto francés, donde emerge un circo que ha trasmutado a diversos contextos.

En 2020 el CNAC¹ y la Chaire ICiMa² publican *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* (con dirección de Diane Moquet, Karine Saroh y Cyril Thomas), una obra compuesta de artículos escritos por los profesores de la diplomatura de dramaturgia circense de CNAC y también por investigadores y artistas que han contribuido al análisis de la dramaturgia en el circo. Entre ellos encontramos a Thomas Cepitelli, Maroussia Diaz Verbèke, Marian Del Valle, Philippe Goudard, Bauke Lievens, Jean-Michel Guy, Marion Guyez, Ariane Martínez, Corine Pencenat, Karine Saroh, Franziska Trapp, Karel Vanhaesebrouck. Han aportado un material valioso sobre el análisis de la dramaturgia en el circo contemporáneo en Europa, partiendo de una mirada académica, pero fuertemente influenciada por la construcción teórico-práctica y el proceso de reflexión sobre la necesidad de abordar el complejo concepto de dramaturgia en las artes circenses.

Aborder la question de la dramaturgie se révèle être une entreprise particulièrement stimulante, d'une part parce que cela implique de défricher un concept entouré d'un certain flou définitionnel - le dramaturge, originairement, est en effet à la fois l'autrice-auteur de textes de théâtre et une collaboratrice-collaborateur artistique dont le rôle est soumis à variations - mais surtout parce que la dramaturgie se trouve à l'intersection de polarités qui sont souvent opposées. Entre la piste et la table, entre intellect et sensible, savoir et tâtonnement, création et réception, la dramaturgie et le/la dramaturge se trouvent dans une zone de transition difficile à situer, dans une posture d'«errance» qui amène à remettre en cause et à dépasser ces oppositions schématiques pour mieux enrichir création circassienne contemporaine³ (Moquet, Saroh y Thomas, 2020: 9).

1. Centre national des arts du cirque. Establecimiento Superior de Educación e investigación, el CNAC, con sede en Châlons-en-Champagne, se creó en 1985 por iniciativa del Ministerio de Cultura. Casi 400 artistas, que representan a 35 países, egresaron de esta Escuela Nacional Superior, con lo que se ha convertido en un referente importante del circo contemporáneo internacional.

2. Chaire d'innovation sociale et territoriale Cirque et Marionnette. Centro de investigación que, desde su creación en 2012-2013), ha demostrado su compromiso con proyectos innovadores y siempre interdisciplinarios. A nivel documental y patrimonial, el CNAC y la ICiMa son polos asociados a la Biblioteca Nacional de Francia. Este similar posicionamiento y su afianzamiento en un territorio común los ha llevado a trabajar desde 2014 en la convergencia y complementariedad de sus equipamientos, sus métodos de enseñanza y sus proyectos de investigación e innovación.

3. Abordar la cuestión de la dramaturgia resulta ser una empresa particularmente estimulante, por un lado, porque implica despejar un concepto rodeado de un cierto borrón de definición. El dramaturgo, originalmente, es de hecho el autor-autora de textos teatrales y un colaborador artístico cuyo papel está sujeto a variaciones, pero sobre todo

Así también comprendemos que, con su dramaturgia fragmentada y no lineal, el circo parece corresponder perfectamente a la evolución postdramática y performativa. Pero que también este razonamiento pueda resultar problemático. (Moquet, Saroh y Thomas, 2020: 21).

Anteriormente en su publicación *La dramaturgie du cirque contemporain en français: quelques pistes théâtrales*, Ariane Martinez explica que «el circo contemporáneo tiene un estado mental dramático»⁴ (Martinez, 2018: 13), producido esto por la hibridación con el teatro, la danza y las artes performativas que se desarrollaron en Francia, pero también la implicación en la búsqueda de nuevas formas y desarrollo de una reflexión sobre la definición de la palabra *circo*, ya no solo como reproducción fragmentaria e idéntica de un saber hacer, si no como una búsqueda de su propia dramaturgia. Todo esto nos demuestra que el circo pasa por un momento de *bonne santé* en el arte francés.

Patrice Pavis, destacado investigador del teatro explica en su *Diccionario del Teatro* en el apartado de «Dramaturgia»:

Para quien ya no tiene una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad por las artes escénicas sigue siendo necesariamente fragmentaria. En tal caso ya no se intenta elaborar una dramaturgia que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo a varias dramaturgias. Ya no se fundamenta el espectáculo sólo sobre la identificación o sólo sobre la distanciamiento; algunos espectáculos intentan incluso fragmentar la dramaturgia utilizada delegando en cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad. Así pues, la noción de opciones dramáticas es más reveladora de las tendencias actuales que la de una dramaturgia considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológico homogéneo. (Pavis, 1998: 150)

La evolución dramática en el circo tiene un carácter multidisciplinar, fragmentario y reflexivo sobre su propia fragmentación como estructura. Ya no solo consiste en una sucesión de números, sino que también está favorecido por la mezcla con otras artes, como el teatro y otras formas de artes visuales, esto ha dado lugar al nacimiento del «circo de creación» (Soler, 2016: 40). De alguna manera, el paradigma del circo tiende a semejarse cada vez más a la escena teatral, multidisciplinar y fragmentaria, y se acerca así al lenguaje contemporáneo de las artes.

Consideramos entonces que las habilidades circenses son lenguaje y, por tanto, código de transmisión estéticoideológico. El reto siguiente es de carácter dramático: consiste en saber amalgamar en un discurso unitario las especialidades circenses (lenguaje cinético) y la narratividad de la obra en

porque la dramaturgia está en la intersección de las polaridades. Entre la pista y la mesa, entre el intelecto y lo sensible, el conocimiento, el juicio, el error, la creación y la recepción, la dramaturgia y el dramaturgo o dramaturga se encuentran en una zona de transición difícil de localizar, en una postura de «vagabundeo» que lleva a cuestionar y superar estas oposiciones esquemáticas para enriquecer mejor la creación circense contemporánea.

4. Jean-Marc Lachaud, citant Bernard Dort, parlait récemment « d'état d'esprit dramatique » (Lachaud, 1999: 13; Dort, 1986) présent dans le cirque contemporain.

cuestión (lenguaje no textual, en la mayoría de los casos). Jordi Jané, periodista y crítico de circo, explica que hoy en día «és públic i notori que no tots els actuals espectacles europeus de circ d'autor superen aquest repte dramaturgic». (Jané, 2017).

Sabemos que la historia del circo contemporáneo es joven. En el circo siempre se han relatado hechos e historias. En el circo tradicional su dramaturgia es fragmentada, compuesta por números, que es atrayente al público y mantiene su sello de espectáculo, al igual que el varieté y el cabaret. Pero al construir un «relato», una «narratividad», hablamos de una dramaturgia incipiente que intenta surgir en el diálogo de los artistas circenses.

El circo siempre ha sido un género de carácter fagocitador, que atrapa todo, se yuxtapone a las artes. Si las separaciones fueron previamente marcadas, el circo contemporáneo, digno heredero del nuevo circo, perseveró en la otra forma de fusión de las artes, sin someterse a sus reglas, explotándolas y desviándose a su propio campo. En palabras de Jean-Michel Guy, « Nous n'avons pas le même présent ni le même avenir, selon que nous ayons ou non les mêmes histoires »⁵ (Guy, 2010 : 23).

En el circo contemporáneo existen relaciones con la tradición, sus fuentes de inspiración, sus referencias artísticas, sus intencionalidades y sus escritos. Las elecciones realizadas con respecto a los movimientos, los sonidos y colores de los gestos, así como el vestuario y el maquillaje privilegiado no se basan en ninguna norma preexistente. Son plurales. Como resultado, parece que se están alejando de las estrategias elegidas por sus antecesores o que a veces disienten de ellas. Solo o en asociación a diferentes niveles con otros artistas (comediantes, bailarines, músicos, artistas visuales, etc.), a menudo con la complicidad de un organizador de escenario (cuyo pensamiento y visión estructuran el objeto final y las modalidades de su desarrollo, exhibición), elaboran trabajos cuyo carácter abiertamente caleidoscópico es más o menos atenuado tan pronto como las rupturas que puntúan su progreso son menos evidentes. Pero, sobre todo de los referentes de finales de siglo en el circo contemporáneo, con trabajos de compañías francesas desde Gosch (1991) o Cirque Ici, de Johann Le Guillerm y Pocheros (1993), Le Colporteurs y Que-Cir-Que (1994) hasta la compañía Cahin-Caha (1998).

Joseph Danan, dramaturgo y profesor en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de la Sorbona París 3, explica en su libro *Qué es la dramaturgia sobre dramaturgia*:

No es solamente intentar definir una noción que sabemos hasta qué punto es huidiza para quien pretende aproximarse a ella, sino también enfrentarnos a un estado del teatro, el nuestro, al inicio del siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo. ¿Qué sucede con la dramaturgia cuando el teatro cede a la tentación de expulsar al drama de su esfera, cuando la acción se desintegra y se desacredita hasta el punto de parecer anularse, cuando el teatro se hace danza, instalación, performance? (Danan, 2012: 11).

5. No tenemos el mismo presente o el mismo futuro, dependiendo de si tenemos las mismas historias o no.

Para Danan, la palabra *dramaturgia* no aborda la actividad en su sentido estricto, a saber, como arte de composición de obras de teatro, definición aceptada por consenso desde el *Diccionario de la lengua francesa*, de Emile Littré⁶ al *Diccionario de Teatro*, de Patrice Pavis.⁷ Lo que no excluye que hoy en día nos sintamos algo estrechos en ella, incluso si nos quedáramos únicamente en el ámbito de este primer sentido. Danan propone una definición de la dramaturgia como «Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena» (Danan, 2012: 13), es decir como la práctica resbaladiza e inadvertida que facilita el paso del texto al escenario, o la materialización de un contenido de cualquier orden en el «aquí y ahora» de la sesión teatral, este espacio-tiempo. Como también lo expresa Bernard Dort, citado por Danan, «Yo daría una definición extremadamente vaga de la dramaturgia: es todo lo que pasa en el texto y todo lo que pasa del texto a la escena» (Danan, 2012). Así también alude a la definición del filósofo Jean-Luc Nancy como la «organización de la acción».⁸ Danan explica que la palabra *dramaturgia* ha estado cargada de negatividad. Como si recordara demasiado a lo que se había rechazado del texto literario, es decir, la escena, se admite *obra de teatro*, incluso *poeta dramático*, como género literario, pero no *dramaturgia*, que remitiría a la práctica de la escena compartida, donde actores y espectadores coproducen el contenido del espectáculo.

Pero la dramaturgia no está necesariamente vinculada al texto. Podría describirse como los códigos de representación, incluso si esta misma dramaturgia presupone una crítica o deconstrucción de estos mismos códigos. Con esto establecemos los límites para un análisis de una dramaturgia de circo, en su inicio fragmentada, pero ahora abierta a nuevos modos, desde la acción dramática y su búsqueda en el desarrollo del circo contemporáneo.

Análisis de *Je tirerais pour toi*

Je tirerais pour toi es un solo de circo-teatro resultado de una investigación documental realizada por la artista chilena Pamela Pantoja y su compañía Collectif Merkén, de Francia. La obra relata la experiencia de la guerrillera Fabiola, la única mujer que participó en el atentado contra el dictador Augusto Pinochet en 1986 en Santiago de Chile. A través de las disciplinas de la tela aérea y la suspensión del cabello, la artista pone en paralelo dos mundos relegados al silencio: la historia política nacional y su propia historia familiar, en el rol de las mujeres (madre y abuela) en un Chile machista. Haciendo uso del ritual del trenzado de su cabello, las dos historias se entrelazan para soldar los fragmentos de una memoria nacional e íntima hasta ahora dispar y encubierta por la brutalidad de un poder autoritario y patriarcal. Al trabajar en el desvelo de los tabúes, tanto en la historia política y personal como en las técnicas circenses, la artista testimonia así las luchas protagonizadas por las mujeres contra diversas opresiones.

6. *Dictionnaire de la langue française* (elaborado entre 1859 y 1872).

7. *Dictionnaire du Théâtre*, París: Armand Colin, 2002.

8. Jean-Luc Nancy dice de una manera más precisa «puesta en obra del drama» / «activación de la acción». (Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, «Dialogue sur le dialogue», *Études Théâtrales*, n.º 31, 2004, p. 80.

Tuve la fortuna de charlar con Pantoja en Marsella en enero de 2020. Para ese entonces asistí como asistente al espectáculo *Je tirerais pour toi*, dirigido y protagonizado por Pantoja, en el Pole de Cirque ARCHAIOS.

Al día siguiente realizamos la entrevista donde ella me explicó los pormenores de su creación. Así mismo me describió el proceso de investigación que ella desarrolló como alumna de Master ARTS, *Parcours Arts et scènes d'aujourd'hui* del departamento de Artes de la Universidad de Marsella. Dónde preparó el aparato teórico que da vida a su espectáculo. Así mismo, Pantoja da a conocer que su producto de circo lo denomina como «circo documental».

Je tirerais pour toi es una obra basada en hechos reales y alimentada por documentos que la propia artista fue recopilando, y narra el atentado contra Augusto Pinochet Ugarte, perpetrado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) cuyos integrantes decidieron a fines de 1986 planear un atentado para asesinar al dictador. La acción fue denominada Operación Siglo xx,⁹ y estaría a cargo de José Joaquín Valenzuela Levi (llamado comandante Ernesto), miembro de la Dirección Nacional del FPMR. Pantoja desarrolla una historia basada en sus recuerdos familiares con un doble rol: el de mujer de familia y el de Fabiola, la única mujer que participó en el atentado del FPMR.

« Sur des fait réels » cela veut dire que je me rapporte à des événements passés qui s'inscrivent dans des histoires familiales et nationales qui m'ont impactée d'une manière ou d'une autre et qui me dépassent. Quant aux documents ils m'ont permis d'obtenir de la matière au récit mais aussi ont transformé ma pratique circassienne¹⁰ (Pantoja, 2019: 11).

Esta práctica se trabajó a partir de datos (la duración del ataque, el discurso de Fabiola utilizado para la construcción del número de tejido, el estado emocional de la activista en el momento del tiroteo, las posibles resonancias con la práctica de la suspensión capilar, el trenzado del cabello para la suspensión, que adquiere nuevos sentidos en contacto con estas historias). Al final, *Je tirerais pour toi* pregunta sobre la representación de la historia en el teatro y el circo

Pero para eso Pantoja inicia su investigación con preguntas y la creación de hipótesis con las que analiza su problemática frente al trabajo que desplegará, basándose en la pregunta siguiente:

¿Cómo movilizar datos históricos (familiares, nacionales, activistas) en teatro y circo con un objetivo artístico incluso cuando estas historias aún son difíciles de contar?

9. Augusto Pinochet sufrió un ataque armado mientras regresaba de un fin de semana de descanso en su residencia en El Melocotón. El ataque, llevado a cabo por la organización armada marxista-leninista denominada Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), terminó con 5 muertos y 11 heridos; sin embargo, el FPMR no logró su objetivo y Augusto Pinochet se mantuvo con vida. (Hertz y Verdugo, 2021)

10. «Sobre hechos reales» significa que me relaciono con hechos pasados que forman parte de historias familiares y nacionales que me han impactado de una forma u otra y que me superan. En cuanto a los documentos, me permitieron obtener material para la historia, pero también transformaron mi práctica circense.

Quel usage faire des documents, des données ? De quelle histoire parle-t-on, une histoire nationale/familiale, individuelle/collective, la grande histoire, la petite ? Faut-il cloisonner les époques ? Qu'est-ce qui fait événement ? Parle-t-on des continuités ou des discontinuités ? Comment donner à voir une histoire sans illustrer puisqu'il s'agit de théâtre ? Quelle place accorder au silence ? Autant de questions que je me suis posées durant l'élaboration de la pièce¹¹. (Pantoja, 2019: 11)

Siguiendo este problema general, Pamela desarrolla dos preguntas teóricas centrales para su trabajo:

Pregunta estética 1

¿De qué manera la práctica teatral y las técnicas de circo (tejido aéreo y suspensión del cabello) no solo son herramientas espectaculares, sino que pueden representar una historia que es a la vez íntima, familiar y política, y que lucha por ser declarada públicamente?

Pregunta estética 2

¿Los datos obtenidos y los documentos de los que se extrae transforman el documento? En otras palabras, ¿qué van a imponerle al director? Por otro lado, ¿cómo transforma el director datos históricos?

El circo como vehículo creador entre lo íntimo y lo político

El espectáculo *Je tirerais pour toi* es una propuesta artística fuertemente enmarcada en la representación teatral. Usando herramientas del teatro y el circo, se refiere a personas y eventos que no están presentes. Pantoja también es interprete de sí misma; su cuerpo sirve de apoyo para representar a estas personas que no están ahí y para mostrar eventos del pasado. Al mismo tiempo, su cuerpo representa a Pamela Pantoja como mujer chilena, habla de sí misma, de su historia, de lo que siente. Encontramos la hibridación del circo, ya no como elemento fagocitador, sino como dispositivo de acción frente al relato y las acciones de este. También encontramos la esencia de autorreferencialidad que permite a Pantoja expresar su relación íntima con el acontecer histórico.

La historia política que se representa en este espectáculo es múltiple. Corresponde a la historia del campo político en Chile o a la historia institucional (figuras como Salvador Allende y Augusto Pinochet, pero también están presentes los partidos políticos, las instituciones y los regímenes sucesivos). Como activista revolucionaria, Fabiola es parte de esta historia cuando intenta derribar a un dictador. El espectáculo representa la política chilena a través de una mujer y su grupo militante, que irrumpieron en el juego político. Pantoja al mismo tiempo se cuestiona estas decisiones:

11. ¿Qué uso se debe hacer de los documentos y datos? ¿De qué historia estamos hablando, una historia nacional/familiar, individual/colectiva, la historia grande, la pequeña? ¿Deberían dividirse las eras? ¿Qué hace un evento? ¿Hablamos de continuidades o de discontinuidades? ¿Cómo mostrar una historia sin ilustrar ya que se trata de teatro? ¿Qué lugar se debe dar al silencio? Tantas preguntas que me hice durante el desarrollo de la pieza.

Mais est-ce là la seule histoire politique qui est montrée ? J'aurais pu prendre l'histoire d'une des femmes des 5 gardes du corps de Pinochet qui sont morts durant l'attentat ou même faire un spectacle depuis la perspective du petit-fils de Pinochet. Petit-fils qui était dans la voiture avec son grand-père au moment de l'attentat. Mais je me suis basée sur l'histoire de la seule femme qui a participé à l'attentat et me suis donc intéressée aussi à une histoire politique des militantes opposées à la dictature. Par ailleurs, ce spectacle représente une autre dimension de la politique¹². (Pantoja, 2019: 15)

La historia de Pantoja y la de su abuela están interrelacionadas con la de Fabiola. El hecho de que ella sea la única mujer que participa en este ataque contra Pinochet, muestra que hubo una división sexual de las acciones militantes. En otro nivel están la madre y la abuela de Pantoja que, a su manera, sufrieron y reaccionaron ante la violencia de los hombres de su familia, una dictadura patriarcal. De diferentes maneras, estas mujeres enfrentaban una opresión.

Para Pantoja, este espectáculo rinde homenaje a las acciones heroicas, al coraje necesario para lograrlo, tanto si estas acciones tienen lugar en el hogar o en el espacio público para matar a un dictador. No es lo mismo, pero en ambos casos requiere acción, venir y romper un orden establecido (dictadura o modelo de patriarcado) y romper con una forma de inercia. «Ces personnes ont mené à ce niveau des actions politiques que je veux rendre visibles».¹³ (Pantoja, 2019: 16)

Entonces, hay diferentes formas de ver la política en este espectáculo y lo íntimo también es un espacio en el que la política se ubica, actúa y trabaja los cuerpos, como el de su abuela, su madre, Fabiola y, por lo tanto, el cuerpo de Pantoja, quien de alguna manera representa a todas estas mujeres.

Il y a de l'intimité non pas seulement parce que je parle d'une histoire familiale non-dite, mais parce que je m'intéresse dans ce spectacle à l'intimité du corps, et à rendre visible ce qui normalement n'est pas montré au public. Il s'agit de dévoiler ce qu'on appelle souvent « l'envers du décor » tel que le mouillage de cheveux, le tressage, l'habillement, la préparation de l'artiste pour monter au tissu, la mise en place de l'agrès et de la mécanique nécessaire à la suspension.¹⁴ (Pantoja, 2019: 16)

a) Construcción dramaturgica

Pantoja realiza un profundo trabajo en la recopilación de datos y fuentes utilizadas del que ahora explicaremos cada etapa.

12. Pero ¿es esta la única historia política que se muestra? Podría haber tomado la historia de una de las esposas de los 5 guardaespaldas de Pinochet que murieron durante el ataque o incluso montar un espectáculo desde la perspectiva del nieto de Pinochet. Nieto que estaba en el auto con su abuelo en el momento del ataque. Pero me basé en la historia de la única mujer que participó en el atentado y por eso también me interesó una historia política de activistas opuestos a la dictadura. Además, este espectáculo representa otra dimensión de la política.

13. Estas personas han realizado acciones políticas a este nivel que quiero visibilizar.

14. Hay intimidad no solo porque hablo de una historia familiar no contada, sino porque me interesa esta muestra en la intimidad del cuerpo, y en visibilizar lo que normalmente no se muestra al público. Se trata de revelar lo que suele llamarse «entre bambalinas», como mojar el cabello, el tressado, el peinado, la preparación del artista para subir al tejido, la puesta a punto del aparato y la mecánica necesaria por la suspensión.

Existe un texto inédito titulado «Yo dispararé por ti», perteneciente al escritor chileno Jorge Scherman. Este texto fue de hecho el punto de partida de la investigación de Pantoja. *Yo dispararé por ti* es un texto inédito que cuenta la historia de Beatriz, un personaje ficticio inspirado en varias figuras femeninas vivas o que han existido (Fabiola y la comandante Tamara).

Este texto despierta en Pantoja el deseo de saber más sobre la historia de la guerrillera Fabiola, la única mujer que participó en el intento de asesinato contra el dictador Augusto Pinochet en 1986 y en la que Jorge se inspiró en parte. Es interesante considerar la voz de una mujer como centro de la historia.

J'ai apprécié le fait qu'il s'agisse pour une fois d'une femme combattante placée au centre de l'histoire. J'avais été nourrie de modèles masculins, d'hommes révolutionnaires tels que Che Guevara, Salvador Allende, Miguel Enriquez ou encore Victor Jara. Ici on parlait d'une femme. Par ailleurs, j'ai aussi été marquée par le fait que dans le texte de Jorge Scherman, malgré les violences que la protagoniste subit, c'est avant tout une histoire de « résilience ». Je dirais plutôt qu'il s'agit d'une histoire de force de vie et de courage. J'ai retenu de ce texte la représentation d'une figure féminine puissante et qui n'est pas placée en position de victime¹⁵. (Pantoja, 2019, pág. 17)

Pantoja explica en su investigación, el cómo se fue reelaborando la mirada narrativa coherente y los estereotipos aludidos.

C'est ainsi qu'a commencé la quête pour en connaître davantage sur l'histoire de Fabiola. *Je tirerais pour toi* devint un défi et en même temps l'opportunité de connaître plus précisément l'histoire politique et militante du Chili durant la dictature et la transition démocratique. Au début j'ai pensé que c'était le texte de Jorge qui servirait de base au spectacle. J'étais très accrochée émotionnellement au texte pour les raisons précédemment évoquées. Cet attachement ne m'a pas permis de voir dès les premières lectures le manque de cohérence esthétique et narratif. J'entends par là que le langage ne correspondait pas aux personnages, que la mise en mots et en récit n'était pas aboutie, et que le texte comprenait de nombreux stéréotypes. En résumé, le récit tel qu'il a été écrit ne constituait pas une bonne base pour créer un spectacle. Plusieurs échanges m'ont permis de commencer à cerner plus nettement les difficultés qu'il y aurait à rester fidèle à ce texte. (Pantoja, 2019, pág. 18)

Para Pantoja el texto de Jorge Scherman no era suficiente ni en términos estéticos ni históricos. No permitía representar en un espectáculo el personaje de la mujer combatiente ya que esta reflejaba una mirada grotesca y estereotipada de la historia de Chile, mirada que Pantoja buscaba cuestionar. Por otro lado, Pantoja quiere trabajar en una persona que hubiera existido para posiblemente construirlo como un personaje teatral a partir de fuentes históricas y datos no ficticios.

15. Me gustó que por una vez se tratara de una mujer-combatiente colocada en el centro de la historia. Me había nutrido de modelos masculinos, revolucionarios como el Che Guevara, Salvador Allende, Miguel Enriquez o Víctor Jara. Aquí estábamos hablando de una mujer. Además, también me llamó la atención que el texto de Jorge Scherman, a pesar de la violencia que sufre el protagonista, es sobre todo una historia de «resiliencia». Prefiero decir que es una historia de fuerza vital y coraje. He retenido de este texto la representación de una poderosa figura femenina que no está colocada en la posición de víctima.

A partir de ahí, fue en busca de testimonios y otros documentos más directamente relacionados con el intento de asesinato. En el texto de Scherman, este hecho histórico ocupaba un lugar anecdótico y Pantoja quería saber más. Entonces, cuanto más profundizaba su investigación, más se distanciaba del texto de Scherman. Cada testimonio, cada informe, cada libro traía nueva información y nuevas perspectivas.

«Era esencial escuchar a las personas que participaron en la lucha armada» (Pantoja, 2019: 18), Pantoja realiza entrevistas que le permitieron apegarse a la historia oficial y escuchar las voces desconocidas hasta ese entonces. Encontramos en Pantoja un estudio de archivo, pero también de relato oral como método de construcción del pasado. Por otro lado, estos testimonios no fueron recopilados para ser utilizados directamente como material para ser transpuestos de manera escénica. A diferencia del teatro literal o el teatro documental, Pantoja no utiliza las palabras de las personas entrevistadas directamente en el espectáculo. Sin embargo, utiliza estas entrevistas para absorber detalles, colores, olores y gestos. También les pregunta qué piensan de la política hoy y cómo veían sus compromisos pasados.

Je voulais savoir si 30 ans ou 40 ans après ces personnes restaient encore fidèles à leurs engagements de jeunesse? En fait, je trouvais ces personnes très conséquentes. Pour répondre à la question que je posais préalablement les données obtenues ont servi à alimenter le jeu de l'acteur plus que la trame narrative. Les données ne se sont pas imposées en tant que faits historiques qu'il fallait suivre à la lettre mais comme un regard sur le passé et le présent, une sensibilité politique avec laquelle j'étais en accord et que je voulais mettre en scène.¹⁶ (Pantoja, 2019: 19)

Una parte de su inspiración para el desarrollo del trabajo escénico fue el libro *Se défendre* (Defenderse), escrito por la filósofa Elsa Dorlin. El trabajo ofrece una «genealogía» de técnicas marciales de krav magá en el ghetto judío de Varsovia, de *jiu-jitsu* de sufragistas inglesas o incluso de danzas de esclavos en las Antillas. El libro también vuelve a la cuestión de la tenencia de armas en los Estados Unidos. Elsa Dorlin forja el concepto de defensa personal para un propósito muy específico y en un marco definido:

Ce dispositif défensif à double tranchant trace une ligne de démarcation entre, d'un côté, des sujets dignes de se défendre et d'être défendus, et de l'autre, des corps acculés à des tactiques défensives. À ces corps vulnérables et violentables n'échouent plus que des subjectivités à mains nues. Tenues en respect dans et par la violence, celles-ci ne vivent ou ne survivent qu'en tant qu'elles parviennent à se doter de tactiques défensives. Ces pratiques subalternes forment ce que j'appelle l'autodéfense proprement dite, par contraste avec le concept juridique de légitime défense. À la différence de cette dernière, l'autodéfense

16. Quería saber si treinta o cuarenta años después estas personas seguían siendo fieles a sus compromisos juveniles. De hecho, encontré a estas personas muy consistentes. Para responder a la pregunta que sé de antemano, los datos obtenidos sirvieron para alimentar el marco actoral más que el narrativo. Los datos no se imponían como hechos históricos que había que seguir al pie de la letra sino como una mirada al pasado y al presente, una sensibilidad política con la que yo estaba de acuerdo y que quería escenificar.

n'a, paradoxalement, pas de sujet — je veux dire que le sujet qu'elle défend ne préexiste pas à ce mouvement qui résiste à la violence dont il est devenu la cible. Entendue en ce sens, l'autodéfense relève de ce que je propose d'appeler des « éthiques martiales de soi ».¹⁷ (Pantoja, 2019: 22).

Para Pantoja, lo importante de este libro es la posibilidad de construirse como sujeto político a partir de un acto de defensa propia. Con respecto al accionar de su abuela contra su esposo, el término *autodefensa* parece describir bien la situación. Y esto en particular mediante el uso de un objeto cotidiano «inocuo» (un plato de pasta que lanza a su marido) que por el gesto operado por su abuela se convierte en un arma. En el caso de la guerrillera Fabiola, obviamente no es defensa propia en el sentido en que Dorlin la usa. Sin embargo, parece que la acción de Fabiola también la constituye como un sujeto político por derecho propio y hace que otros actos (feministas) luchen por resonar. Fabiola como figura, usa algo que va más allá del activismo y que permite representarla también desde una perspectiva feminista sin olvidar que estaba luchando por una sociedad sin clases. Entonces, como artista, Pantoja hace suya la historia de esta mujer al favorecer una iluminación, la de una mujer que amplifica su lucha con la vida de otras mujeres a las que pone en escena.

De esta manera, *Se défendre* hizo que su enfoque se ramificara al permitirse hablar también sobre la vida cotidiana y algo que es familiar, algo que está cerca de su hogar. Elsa Dorlin habla sobre la vida cotidiana tanto dentro como contra los ataques sexistas. Su objetivo también era ampliar su investigación para abordar estas luchas a los desafíos de la autodefensa femenina en los círculos familiares, en la vida cotidiana. Este enfoque la llevó a interrogar a los miembros de su propia familia: ¿por qué un día mi abuela arrojó un plato de pasta caliente a la cabeza de mi abuelo?, se pregunta Pantoja, en el desarrollo de su creación. Pantoja lee este momento como un acto de autodefensa individual a partir de un objeto cotidiano y como una ruptura dentro de la familia. Como el ataque a Pinochet, que también fue un evento, es decir, un momento de ruptura en la historia de Chile. La historia del país y la historia familiar, por lo tanto, comienzan a conectarse desde los momentos de ruptura y esta es quizás la razón por la que fue fiel a los datos recopilados. Estos enlaces confieren fuerza a las razones que empujan a crear este espectáculo.

Se défendre permitió comprender mejor por qué la historia de Fabiola se transformó en un desafío. También desarrolló una reflexión sobre las formas en que la violencia está presente en la vida cotidiana, en los lazos familiares y en la esfera íntima.

17. Este dispositivo defensivo de doble filo traza una línea de demarcación entre, por un lado, sujetos dignos de defenderse y ser defendidos, y por otro, cuerpos forzados a tácticas defensivas. En estos cuerpos vulnerables y violentos solo fallan subjetividades con las manos desnudas. Respetados en y por la violencia, estos solo viven o sobreviven en la medida en que logran adquirir tácticas defensivas. Estas prácticas subalternas forman lo que llamo legítima defensa propiamente dicha, en contraste con el concepto legal de legítima defensa. A diferencia de ésta, la autodefensa, paradójicamente, no tiene sujeto, quiero decir que el sujeto que defiende no preexiste a este movimiento que resiste la violencia de la que se ha convertido en blanco. Entendida en este sentido, la legítima defensa se encuadra en lo que propongo llamar «ética marcial del yo».

Ces violences nous ne pouvons pas les dissocier d'un contexte plus large qui est social et politique. Elles sont donc structurelles et nous avons besoin de les identifier pour les combattre dans tous les aspects de notre vie. Relier les luttes du quotidien et de l'intime aux luttes politiques ne peut que nous rendre plus fortes et plus cohérentes dans ce combat contre les abus exercés contre les femmes depuis bien trop longtemps.¹⁸ (Pantoja, 2019: 23)

En agosto de 2018 Pantoja viaja a Chile para realizar una investigación dentro de su familia. Habla con su madre, su padre y su tía (la hermana del padre) sobre sus recuerdos familiares. Se encuentra con un redescubrimiento del vínculo familiar y a veces puntos de vista contradictorios y muy diferentes.

Es decir, observar la forma en que cada persona organiza sus recuerdos y enfatiza diferentes aspectos resulta interesante como proceso de visionado y reestructuración de una dramaturgia autorreferencial. Todos (re) construyen su historia de manera personal:

Au Chili je m'entretiens avec d'autres femmes et d'autres militants et continue de rechercher Fabiola. Cette enquête s'avère difficile. Le sujet de la lutte armée reste encore un tabou au Chili. Des anciens combattants contre la dictature vivent encore en exil et peu d'entre eux se permettent aujourd'hui de sortir de leur anonymat et de raconter publiquement leur histoire. Cela fait partie d'un passé encore non avouable. Ma famille ne comprend pas le lien et me questionne sur ma recherche autour de Fabiola. Au final et en dehors des contextes militants, les discussions sur la lutte armée s'avèrent infructueuses et souvent confuses. Vis-à-vis de ma grande-mère, je comprends que parler de son action face au grand-père contredit l'idée d'une «bonne grande-mère» tendre, pacifique, passive, cette image qu'elle souhaite maintenir.¹⁹ (Pantoja, 2019 : 24)

Antes de su partida a Chile, Pantoja conoce al chileno Marcos Riesco en Toulouse. Marcos Riesco, refugiado político y exiliado en Francia, produjo *Casting* una instalación interactiva en torno al ataque. Se puso en contacto con él, ya que parecía necesario conocer a otros artistas que trabajan en el mismo tema. También tenía otra motivación: ¿tal vez podría ponerse en contacto con Fabiola? Marcos le dijo que quería hacer un documental sobre Operación Siglo xx y que había tratado varias veces de conocer a Fabiola, pero sin éxito. Se enfrentó a la resistencia de los activistas para contar su historia frente a una cámara. Finalmente, no hizo el documental en cuestión. La intensa conversación que tuvo con Marcos Riesco le hace pensar en la

18. No podemos disociar esta violencia de un contexto más amplio que es social y político. Por lo tanto, son estructurales y necesitamos identificarlos para combatirlos en todos los aspectos de nuestras vidas. Vincular las luchas cotidianas e íntimas a las luchas políticas solo puede hacernos más fuertes y coherentes en esta lucha contra los abusos que se practican contra las mujeres desde hace demasiado tiempo.

19. En Chile hablo con otras mujeres y otras activistas y sigo buscando a Fabiola. Esta investigación está resultando difícil. El tema de la lucha armada sigue siendo un tabú en Chile. Excombatientes contra la dictadura aún viven en el exilio y pocos de ellos hoy se permiten salir de su anonimato y contar su historia públicamente. Esto es parte de un pasado que aún no ha sido confesado. Mi familia no entiende el vínculo y me cuestiona sobre mi investigación en torno a Fabiola. Al final, y fuera de los contextos militantes, las discusiones sobre la lucha armada resultan infructuosas y muchas veces confusas. Frente a mi abuela, entiendo que hablar de su acción frente al abuelo contradice la idea de una «buena abuela» tierna, pacífica, pasiva, esa imagen que ella desea mantener.

«venganza», similar a la temática de las películas de Quentin Tarantino (*Kill Bill*, *Inglourious Basterds*). Menciona el trabajo de Tarantino para ilustrar las diferentes formas en que enfrentamos artísticamente la cuestión de la representación de la historia. Es una idea que ha permanecido presente en su trabajo y en su investigación, en particular, para permanecer siempre atento y crítico frente a las imágenes que construye. También la reunión con Marcos Riesco tuvo otros efectos.

La razón principal de Pantoja para ir a verlo fue tratar de ponerse en contacto con Fabiola y conocer a otros artistas que trabajaron en el ataque a Pinochet, ella sabía que su trabajo también lo vinculaba con las comunidades mapuche en lucha. Otro objetivo del viaje a Chile que estaba planeando era ir al sur para ponerse en contacto con estas comunidades indígenas. Esto se debe a que ella consideraba que no podían estar interesados en las luchas sociales en Chile sin tener en cuenta las demandas y la situación actual de los mapuches en el país. Entonces Marco Riesco se puso en contacto con el machi (médico tradicional) Cristian Collipal. Pantoja fue a su encuentro en Coñaripe, en el sur de Chile. Con él intercambiaron proyectos al conectarlo con la espiritualidad mapuche y con las luchas actuales lideradas por estas personas.

On a discuté sur le rôle des cheveux dans la tradition et sur la libération de l'esprit du corps. « Quand ils ne peuvent plus toucher ton corps, alors tu es libre », m'a-t-il dit alors que l'on parlait de grèves de la faim menées par plusieurs autres machis de la région, persécutés par les forces armées et incarcérés arbitrairement par la justice chilienne. La situation historique de vulnérabilité que vit le peuple Mapuche a été accentuée par des lois et des pratiques appliquées pendant la dictature et qui ont été pérennisées par les gouvernements démocratiques qui se sont succédés. Bien que le rapport avec cette lutte n'est pas explicite dans *Je tirerais pour toi*, les deux seuls morceaux de musique diffusés appartiennent à l'artiste et militante Mapuche Béatriz-Pichi Malén.²⁰ (Pantoja, 2019: 25)

b) Estructura dramática

Como se explicó anteriormente, los materiales que alimentan la pieza son diversos y se traducen en múltiples formas en el escenario: pasamos de un circo fragmentario a una hibridación con lo narrativo e incluso con el documento. Pantoja explica que los textos que se hablan en el escenario son tanto textos no modificados (que han permanecido fieles a la fuente) como reescritos y transformados.

Durante el proceso de investigación se crea un cuaderno de frases, pensamientos, dibujos, ideas, escrituras y rayas. Organiza la enunciación de los

20. Discutimos el papel del cabello en la tradición y la liberación del espíritu del cuerpo. «Cuando no te pueden tocar el cuerpo, eres libre», me dijo mientras hablábamos de las huelgas de hambre protagonizadas por varias machis de la zona, perseguidas por las fuerzas armadas y encarceladas arbitrariamente por la justicia chilena. La situación histórica de vulnerabilidad que vive el pueblo mapuche se ha visto acentuada por leyes y prácticas aplicadas durante la dictadura y que han sido perpetuadas por sucesivos gobiernos democráticos. Aunque la relación con esta lucha no es explícita en *Yo dispararía por ti*, las dos únicas piezas musicales difundidas pertenecen a la artista y activista Mapuche Beatriz-Pichi Malén.

textos acumulados en este cuaderno para escuchar fragmentos de la historia de Fabiola, la historia de su madre, la historia de su abuela y su propia historia.

También están representados por otros elementos importantes como la luz, el sonido, los espacios, el movimiento del actor en el escenario, durante los momentos en el tejido y durante la suspensión capilar. La estructura dramática está compuesta por la disposición de todas estas herramientas al tratar de tener en cuenta el deseo de un diálogo no jerárquico entre elementos heterogéneos.

Pantoja explica que fue al poner en contacto los asuntos textuales con los asuntos corporales cuando la dramaturgia comenzó a estructurarse. La primera evidencia apareció en relación con la suspensión capilar. Es principalmente este desorden ligado a lo tácito, al silencio, lo que inspira la escritura de *Je tirerais pour toi*.

Ainsi surgit l'idée de montrer dans le spectacle ce que nous ne montrons pas souvent : le processus de tressage. Celui-ci devient un élément structurant de la pièce. Une résonance se met en place entre les histoires qui se dévoilent à travers ma parole et le dévoilement du secret professionnel du tressage. Au-delà du secret révélé, mes cheveux deviennent une métaphore de cette multiplicité de voix et de récits qui s'entremêlent. Le tressage relie ainsi les histoires qui a priori n'ont rien à voir. De la même façon, d'autres aspects souvent cachés de l'oeil du public et qui ont à voir avec la préparation de l'artiste de cirque pour son numéro sont dévoilés. Ici on peut nommer par exemple l'utilisation de la résine pour le tissu aérien, le déshabillage / habillage, la mise en place de l'agrès.²¹ (Pantoja, 2019, pág. 26)

La estructura dramática de este espectáculo se concibe como una forma plural que reúne recuerdos que no se tocan, sino que se organizan y existen. Esta forma se convierte en una forma de reconstruir un recuerdo perdido a través del teatro y fortalecer una idea, una postura ante los eventos y ante la construcción de una identidad. A través de esta acción teatral, Pantoja se apropia de su historia o de algunos fragmentos con los que trató de desarrollar una nueva historia. Este enfoque le brinda las herramientas para desafiar un modelo de relato que no le parece convincente: el de la construcción del estado-nación de Chile hoy.

Al presenciar este espectáculo, observamos la forma en que Pamela Pantoja entrega una reapropiación de un circo contemporáneo enmarcado en la investigación de parte de la historia política de Chile y parte de la historia de la familia chilena. La atención se centra en historias ocultas, no reconocidas, que crean confusión, que ponen en evidencia contradicciones. Y este proceso está vinculado a la intimidad no solo por las historias que se narran y que les

21. Surge así la idea de mostrar en la muestra lo que muchas veces no mostramos: el proceso de tejido. Esto se convierte en un elemento estructurador de la habitación. Se establece una resonancia entre las historias que se revelan a través de mis palabras y el desvelamiento del secreto profesional del trenzado. Más allá del secreto revelado, mi pelo se convierte en metáfora de esa multiplicidad de voces e historias que se entrelazan. El trenzado conecta así historias que a priori no tienen nada que ver. Del mismo modo, se revelan otros aspectos muchas veces ocultos a la mirada pública y que tienen que ver con la preparación del artista circense para su acto. Aquí podemos nombrar por ejemplo el uso de resina para el tejido aéreo, el desvestirse/vestirse, la puesta a punto del aparato.

afectan directamente, sino también por la experiencia de la intérprete, que asimila su pasado a través de la escena.

Par rapport à mon positionnement politique : je crois que l'histoire officielle ne veut pas accepter la légitimité d'une autodéfense à travers la lutte armée soutenue par el Frente Patriótico qui a cherché à faire justice de ses mains après la configuration d'une pseudo-démocratie articulée, contrôlée et négociée par les mêmes vecteurs sociaux qui ont soutenu la dictature.²² (Pantoja, 2019: 27)

En síntesis, encontramos que la historia de Fabiola y de Pantoja desde una mirada autorreferencial es atractiva por ser la portadora de una palabra llena de acción, que defiende su autonomía y su capacidad de autodefinición, que abre el espacio a nuevas construcciones de identidad a través del circo contemporáneo. El descubrimiento de las historias como formas de resistencia en el contexto familiar permite vincular la historia familiar con la historia de resistencia específica de Fabiola. Dejamos de ver un circo de carácter fragmentando, modificado o hibridando en un circo de relato a través de la acción desde la tela y la suspensión capilar.

Observamos la práctica expandida y su hibridación cultural, de la dramaturgia de circo que se encuentra en una interrelación cultural enmarcada por un posicionamiento en los lenguajes de la práctica escénica, archivo, documento que incluye lo político, como forma de relato, desde la violencia hegemónica de la dictadura y cómo este se refleja en la violencia sistemática. Encontramos una pieza artística, con una dramaturgia que se compone con el propósito de vincular la técnica y destreza de una llamada «liberación metafórica» con una búsqueda investigativa a través de la contemporaneidad del arte escénico, que descubre un proceso interesante para el futuro del circo chileno.



22. En relación con mi posición política: creo que la historia oficial no quiere aceptar la legitimidad de la autodefensa a través de la lucha armada apoyada por el Frente Patriótico que pretendía hacer justicia con sus propias manos tras la configuración de una pseudodemocracia articulada, controlado y negociado por los mismos vectores sociales que sustentaron la dictadura.

Referencias bibliográficas

- DANAN, J. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C., 2012.
- GRASS, M. *Metodología de la investigación para las artes escénicas en Chile*. (Primera ed.). (F. A. Farías, Ed.) Santiago: Fronteras Sur Ediciones, 2011.
- GUY, J.-M. *Avant-Garde, Cirque!* Paris: Éditions Autrement, 2010.
- HARCHA, A. *Prácticas de teatralidad en Chile*. (Primera edición. ed.). Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2017.
- HERTZ, C.; VERDUGO, P. *Operacion siglo xx*. Obtenido de web.archive.org: <<https://web.archive.org/web/20150924015039/>> <<http://www.fpmr.cl/images/stories/pdf/operacionsigloxx.pdf>> [Consulta: 14 mayo 2021].
- JANÉ, J. *A propòsit d'inTarsi*. Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de MERCAT DE LES FLORS: <<http://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/>> [Consulta: 15 diciembre 2017].
- MARTINEZ, A. *La dramaturgie du cirque contemporain francais: quelques pistes théâtrales*. Obtenido de: <<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar/>> [Consulta: 15 diciembre 2018].
- MOQUET, D.; SAROH, K.; THOMAS, C. *Contours et détours des dramaturgues circassiennes*. Châlons-en-Champagne: Publication CNAC, 2020.
- PANTOJA, P. *Je tirerais pour toi, représenter en théâtre et en cirque une histoire chilienne intime et politique*. Marsella: UFR ALLSH AIX Marseille Université. Département des Arts, 2019.
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1998.
- SAUMELL, M. *Circo y teatro contemporáneos en Cataluña. Arte-a. Artea. Investigación y creación escénica*.
- SOLER, C. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Reus, S.A., 2016.

Las costuras de una dramaturgia cubana contemporánea. Autoficciones y prótesis en la obra de Rogelio Orizondo

Carlos GÁMEZ

Universidad Iberoamericana, México

gilgamezr@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Doctorando en Letras Modernas y maestro en Estudios de Artes por la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México, México). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba, Cuba). Licenciado en Teatrología por la Universidad de las Artes (La Habana, Cuba). Su investigación aborda la memoria histórica y el videoarte en el terreno de las artes visuales. Además trabaja la dramaturgia latinoamericana, la memoria desde la autoficción y la relación de ambas con el dispositivo escénico.

Resumen

El ensayo trabaja la obra dramática de Rogelio Orizondo (Santa Clara, 1983) y propone una búsqueda concentrada en la autoficción como dispositivo discursivo. A partir del análisis de la pieza *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2010), el trabajo aporta la mirada conectiva generacional entre la poética del autor y el resto de sus colegas dramaturgos. Para ello, se presenta esta pieza como modelo desde su desarrollo estructural, a manera de reflejo de un proyecto estético compartido entre los egresados del Instituto Superior de Arte. El texto busca caracterizar la construcción del dispositivo autoficcional en la poética de Rogelio Orizondo, exponer las relaciones intertextuales entre Heiner Müller y el dramaturgo cubano, así como demostrar la incidencia de una memoria prostética en la generación de los Novísimos, de la que el autor es parte. Con una estructura que parte de la visión de Orizondo de la tradición teatral y su autorreflejo en las capas de su escritura, regresa al *Hamlet* de Shakespeare, para apostar por una recontextualización enfocada en otras problemáticas alejadas del original, esta vez de tipo socio-político en Cuba. La investigación demuestra cómo la pieza del dramaturgo inglés funciona a modo de comodín para exponer la resistencia de una generación de autores, que asumen la prótesis de otras temporalidades y geografías para filtrar sus propios cuestionamientos estéticos, éticos y políticos.

Palabras clave: teatro cubano, memoria, autoficción, los Novísimos, Rogelio Orizondo, Hamlet

Carlos GÁMEZ

Las costuras de una dramaturgia cubana contemporánea. Autoficciones y prótesis en la obra de Rogelio Orizondo

En los procesos de escritura del texto contemporáneo, los dramaturgos asumen una corporalidad que desborda la presencia de su contexto a modo de expresión verbal de su biografía. La memoria ha abandonado el halo de misticismo sobre la cercanía con lo epopéyico, partiendo de la necesidad de valorizar las historias de cada individuo por igual. Con estos pensamientos el creador del siglo XXI busca la interacción con un público que lo sienta parte de su historia personal, un auditorio que se modifique a partir del consumo de otro relato que no sea suyo pero que, sin embargo, lo incorpore como si lo fuera.

Las piezas que habitan el territorio de la escena cubana hoy participan de una búsqueda cercana a la confesión. Esa particularidad ha posibilitado el nacimiento de una voz generacional en los dramaturgos egresados del Seminario del Instituto Superior de Arte. Esta inclinación textual se ha convertido en una presencia esperada por los seguidores de estos autores como resultado de un cantar de gesta popular. La expresión autoficcional conduce esta recepción del acto performativo hacia el fragor de un límite cultural porque, inspirado en las voces de una vida terrenal, se las ve transmutadas hacia el territorio del famoso gesto *ready made*, en esta ocasión fuera de lo objetual y corporizado en el lenguaje como medio expresivo.

El cambio de proyección y escenario trasciende las fronteras de la escena y coloca un puente en el lugar de la pieza escénica. Con el paso de un relato vulnerable y conocido por los asistentes a la sala, el dispositivo teatral convierte el personaje tras la convención en una referencia cognoscible, dispuesta a manifestar la recepción artística como acto terapéutico. Las pretensiones del teatro cubano hoy llegan al espacio del diálogo reflejante, es decir, la geografía donde se muestra la partitura escénica como devolución de la biografía que inspira; el campo de estudio es referencia y receptor. Son extracciones de un proceso político *in progress*.

Las marcas en la costura de una cirugía

La Habana es una de las ciudades con mayor desarrollo del teatro en la isla y, debido a que es la capital, muchos de los principales colectivos escénicos tienen su sede allí. Por eso hay una efervescencia de trabajo y un constante diálogo con invitados que llegan de gira o de intercambio. En medio de los festivales se muestra un actualizado repertorio de los estrenos a nivel nacional e internacional, por lo que se convierte en el lugar oportuno para el descubrimiento de corrientes estéticas o poéticas que inspiran a los estudiantes de las artes escénicas. Así ha pasado con las semanas de teatro que las embajadas con sede en Cuba han organizado para fomentar el estudio de sus autores y apoyar económicamente las producciones de los jóvenes dramaturgos y directores, con el mecenazgo de estrenos en el marco de estas semanas temáticas.

Parte de esta programación corre a cargo de grupos con un amplio recorrido en la escena y una presencia habitual en los festivales del continente y de Europa. Por este motivo, están en comunicación con los creadores de una poética que oxigena las visiones de un teatro en constante mutación en la isla. Al calor de estas conversaciones se proyectan los talleres que luego se organizan en la ciudad y levantan interés en los seguidores de un camino alejado de la tradición representacional acostumbrada.

En vistas a un estudio sobre la cercanía de alguna de estas corrientes internacionales que se han asentado en la voz de los creadores, nos planteamos, como pregunta de investigación, cómo se construye un dispositivo autoficcional a través del estudio de *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2010), de Rogelio Orizondo y, a través de ello, plantearnos cómo la memoria prostética moldea una generación de dramaturgos que la incorporan en su poética a modo de construcción autoficcional.

La obra de Orizondo es uno de los resultados de los diálogos de estos talleres con los estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA), así como de las influencias de los dramaturgos de otras regiones alejadas del continente. Como hipótesis a las preguntas, nos planteamos que la autoficción en el teatro cubano es una estrategia discursiva con una amplia representación en la escena contemporánea, incorporada desde la primera década del 2000 por varios de los dramaturgos jóvenes a su poética. Sin embargo, los estudios sobre teatro en la actualidad realizan un análisis de la propuesta escénica que no valoriza el desplazamiento autoficcional como parte de las características generacionales de los Novísimos. En consecuencia, el presente ensayo expone los vínculos intertextuales entre Heiner Müller y Rogelio Orizondo producto de la emergencia de una generación prostética en Cuba, a través de un dispositivo autoficcional.

Para exponer los argumentos de la hipótesis tendremos como objetivos: caracterizar la construcción del dispositivo autoficcional en la poética de Rogelio Orizondo; exponer las relaciones intertextuales entre Heiner Müller y el dramaturgo cubano, y demostrar la incidencia de una memoria prostética en la generación de los Novísimos, de la que Orizondo forma parte.

La estructura del ensayo comienza por una definición de la autoficción a manera de corriente estética que concentra el estudio de *Ayer dejé*

de matarme..., junto a la relación intertextual con la obra *Hamlet-machine*, de Heiner Müller, autor que proponemos como fundamental en la influencia de la dramaturgia contemporánea; luego viene una caracterización de algunos elementos de la generación de los Novísimos que se muestran en el texto para llegar a la memoria prostética y su identificación con la promoción del ISA y, por último, se presenta la triangulación entre autoficción, memoria prostética y la poética de Orizondo como sedimento de un relato contextual.

De la autoficción y la genealogía de Rogelio Orizondo en Hamlet

En los talleres que se han realizado a tenor de los cuestionamientos que las generaciones de recién graduados abanderan, se encuentra la renovación de varias corrientes escriturales, así como de los espacios de representación. La experimentación formal mantiene las temáticas que han estado presentes a lo largo de toda nuestra historia cultural y declara la presencia de un apego a la territorialidad simbólica a modo de *statement*. Estos temas que discursan sobre las condiciones sociopolíticas de los cubanos, la emigración, la incertidumbre en el futuro, el turismo como válvula de escape y la complejidad identitaria, entre otros, profundizan en una mirada que subyace en la psicología de todos los cubanos desde que adquirimos consciencia: qué parte de la memoria histórica es nuestra memoria.

Entre los autores que han llegado a la capital se encuentra Sergio Blanco, quien tiene una amplia presencia internacional y es uno de los latinoamericanos más representados hoy. La obra del dramaturgo se ha concentrado en una búsqueda de las particularidades de la autoficción como lenguaje escritural y a partir de su estudio y rastreo en la historia del arte, ha podido armar una genealogía y construir un concepto que la defina, así como un método de trabajo. Sus piezas se han concentrado en la evolución de la ficción y el roce con lo autobiográfico, y han producido historias con la matriz de ambas perspectivas.

Esta postura llamó la atención de los autores que buscaban una manera de incluir en sus textos una parte de su vida, de su experiencia, pasada o presente. La autoficción de la mano de Sergio Blanco les aportó la pasión que ya se venía desarrollando como parte de la estela que dejara el teatro documental y que algunas búsquedas desde lo posdramático habían comenzado a colocar en la mira. La autoficción les otorgaba la libertad de mostrarse como parte de su relato, de la Historia de todos que tantas veces habían pensado detonar.

Blanco, en su libro *Autoficción. Una ingeniería del yo*, produce un pensamiento ensayístico de manera que muestra algunas de las claves particulares de su postura personal ante el fenómeno teatral. En el taller que Sergio Blanco impartiera en La Habana dejaba los conocimientos y las raíces de algo que sería uno de los principales pilares en la voz de la poética de muchos de los dramaturgos graduados del ISA.

El autor francouruguayo define la autoficción como una intersección, es decir, no una u otra dimensión, sino que ambas coinciden en un mismo texto. En su libro expone:

(...) me he acostumbrado a definir rápidamente la autoficción como el cruce entre un relato de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de «ser o no ser», sino ante la certeza de «ser y no ser» a un mismo tiempo. (Blanco, 2018: 22-23)

Al presentar su estudio de la autoficción a un grupo de jóvenes deseosos de poder «reinventar» el teatro cubano contemporáneo, el dramaturgo les mostraba el camino de una voz personalizada, de una ilegalidad en la construcción de sus historias, una grieta en el contrato con la ficción. Los textos de los dramaturgos habían comenzado a tantear el terreno de la autoficción desde antes; sin embargo, el taller de Blanco los dotaba de una herramienta con un *background* histórico y teórico. Su libro contiene un viaje corto y conciso por algunos creadores que se incorporaron a sus propias historias y estos funcionan como antecedentes, cultores de la corriente sin el nombre con el que hoy la conocemos.

La popularidad de la autoficción a manera de postura estética resulta uno de los principales incentivos de los dramaturgos cubanos. En la escena nacional la reconstrucción de la Historia, así como el cuestionamiento de la memoria, son dos elementos que aparecen de modo recurrente en muchos de los textos que se estrenan. Por lo mismo, esta capacidad que se inserta en lo discursivo entre la realidad y la ficción viene a convertirse en el señuelo perfecto para argumentar esta impostura sin arriesgarse a ser «políticamente incorrecto».

Hay otra característica importante que la autoficción exhibe como lugar de enunciación suspicaz. Esa posibilidad que Blanco extrae de un diálogo referido al «pacto de verdad» de Philippe Lejeune desde la autobiografía aporta libertad en la convención teatral. En su libro el dramaturgo afirma:

El segundo aspecto que se desprende de esta definición es lo que he designado con el nombre de *pacto de mentira* y que es lo que separa y aleja a la autoficción de la autobiografía. Esta fórmula de *pacto de mentira* es algo que he inventado como respuesta a la noción del *pacto de verdad* del cual habla el mayor estudioso de la autobiografía, Philippe Lejeune, quien en 1975 afirma en su célebre libro *El pacto autobiográfico* que en toda autobiografía debe haber un *pacto de verdad* que el autor establece entre él y su lector. (Blanco, 2018: 23)

Las enseñanzas del taller de Sergio Blanco pueden verse en los estrenos que sucedieron una vez terminado el intercambio. Las obras que estaban en proceso de escritura, y las que luego serían pensadas, incorporaron la misión de este cruce entre verdad y mentira de manera transparente; es decir, sin posibilidades de fragmentarse entre una dimensión y la otra. Si bien el teatro ya cuenta con esta capacidad de hacer valer la mentira vivenciada en la experiencia escénica, con la autoficción se construye un puente que trasciende la cuarta pared e inserta al espectador, sin interactuar con él necesariamente, en la historia de la vida de los autores dramáticos.

En la obra de Rogelio Orizondo se pueden verificar estos diálogos autoficcionales en el camino de la relectura que hace el dramaturgo de *Hamlet*, la historia del príncipe danés, como una relación genealógica. Es decir, la pieza exhibe en su construcción del personaje de amlet una historia familiar de referentes donde el alterego de Orizondo, amlet, es nieto de *Hamlet*, el personaje de Shakespeare. Así, trazamos una línea de tres generaciones donde el *Hamlet* del dramaturgo inglés sería el abuelo, el *Hamlet* de Müller el padre, y el amlet de Orizondo el nieto.

Estas relaciones apenas son el comienzo de los alcances de la pieza del joven cubano. Con esta relación generacional se mira a la tradición teatral desde la reescritura de una misma historia en varios marcos temporales y modificada por cada uno de sus autores. Sin embargo, la tragedia de *Hamlet* vendría a ser el grupo sanguíneo que todos comparten. La historia del teatro como referente deconstruido en *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* confirma la elección del cuerpo autoficcional en el acercamiento que exhibe Orizondo.

La historia del texto teatral que Rogelio Orizondo ha escrito es el relato de un dramaturgo cubano —aunque nunca se declara tácitamente la geografía donde se desarrolla la pieza—, que está por graduarse de una escuela de arte, y su incertidumbre de cara a un futuro que se le avecina. A esta encrucijada se le suman los personajes ofelia, laertes y braz, amigos del dramaturgo amlet que muestran en la obra sus inseguridades como individuos, su vulnerabilidad emocional y las relaciones amorosas que los unen como círculo de amigos amantes.

Este relato escénico fue escrito como parte de un ejercicio de tesis de los estudiantes de actuación Aegnis Castillo, Judith González, Manuel Reyes y Dixan Romero, a petición del actor y profesor del ISA Mario Guerra, tal cual se declara en el libro de Ediciones Alarcos *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*, donde se incluye también un repositorio del proceso de montaje y de unos diarios que el dramaturgo le encargara a los actores como parte de su propio ejercicio escritural. La inclusión del montaje y la escritura de los actores en la publicación transgrede la ficcionalidad que pudiera pensarse una vez que se presentó la pieza, ya que justo en estos diarios y lo que se puede comprobar incorporado en el texto final descubrimos la relación del autor con su pasado teatral, como su intencionalidad autoficcional que se exhibe desde los metatextos del comienzo de la publicación: correos intercambiados entre Sergio Blanco y Rogelio Orizondo, donde este último narra algunos detalles de la escritura de su texto.

Ayer dejé de matarme... es una autoficción de Orizondo que contiene, a su vez, la autoficción de los actores que estrenaron la obra. Mas, en el presente ensayo nos concentraremos en la voz del autor, y cómo esta incorpora —para empezar— la intertextualidad de una tradición teatral en la alusión/reescritura de *Hamlet*. La cercanía familiar mostrada en la relación entre los tres dramaturgos comienza la exposición de las capas de citas cruzadas en el texto. Rogelio Orizondo es el nieto de Shakespeare, su personaje es el alterego, amlet, heredero del pasado trágico de su abuelo en otro tiempo, y esta es la primera capa de la cirugía autoficcional a la que nos enfrentamos. Cuando

descubrimos la trilogía de generaciones que subyace en el texto, pactamos la mentira, y comienza a resultar innegable la deuda con Sergio Blanco en el cuerpo tutorial.

El texto combina la intertextualidad con una mirada a la autoficción en una doble direccionalidad. Si bien la intertextualidad se focaliza en los textos precedentes, la autoficción coloca en esta relectura una visión personal del autor. La voz de Orizondo presenta la escritura de un texto diferente y, a su vez, la potencia como un proceso de introspección, donde el apego a la biografía de los actores y la suya son el caldo de cultivo. Por eso se muestra como nieto de *Hamlet* e incorpora a la biografía de amlet otros condicionantes que no son las del abuelo inglés fielmente.

Ahora bien, en la intertextualidad resalta la yuxtaposición de las Ofelias, la *Ofelia* de Shakespeare y la de Müller. Detengámonos en un fragmento de *Hamlet-machine*:

OFELIA. (coro/HAMLET) Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis NIEVE SOBRE LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme. (Müller, 2016: 69)

Esta cita de Müller es recuperada por Orizondo desde el propio nombre de su texto, desplazando la partitura del personaje del alemán a sí mismo, lo que lo convierte en la esposa de Heiner Müller, Inge Müller, que es a quien referencia el dramaturgo en su personaje. La esposa del alemán, quien fuera una poetisa que siempre vivió a la sombra de su figura, realizó varios intentos de suicidio hasta que lo consiguió en 1966. De ahí que esta *Ofelia* mencione varias técnicas de automutilación en su parlamento. Orizondo, sin embargo, y siguiendo uno de los elementos del decálogo, el método de escritura autoficcional que Sergio Blanco crea a partir de su experiencia en el libro citado, propone «la multiplicación» como la estrategia para ocupar la piel de la *Ofelia* del alemán. Por lo tanto, si bien su ofelia también recicla algunos elementos de Müller, el propio autor se corporiza en otro sentido más general, en diálogo con esa muerte refiriéndose a su presente como creador, a la muerte de cara a la aparición de la dramaturgia alemana como salvación para seguir viviendo/escribiendo.

Aunque las ideas que defienden los personajes vienen del dramaturgo inglés, lo cierto es que los intertextos que identificamos son de la pieza de Müller. Entre las corporalidades de Orizondo y Müller se desarrolla una propuesta estética que fluye con entera transparencia en tanto que uno y otro usan el modelo de *Hamlet* para discursar sobre sus propias problemáticas. Toda vez que el autor cubano demuestra su inspiración, el ADN de los Novísimos queda al descubierto como parte de un ejercicio de legitimación. *Ayer dejé de matarme...* expone oportunamente la urgencia de considerar las voces de los jóvenes como una participación trascendente en la escena contemporánea.

En una relación dialógica entre el autor cubano y el alemán, se impone una revisión de los detalles que mueven a Müller. Marco Antonio de la Parra,

en su texto «La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo xx (sobre *Hamlet-machine* de Heiner Müller)», analiza la pieza en un diálogo con la propia biografía del autor alemán y su circunstancia, en vías de aportar luces para la recepción y estudio de este título en particular. Parra menciona lo siguiente:

Si algo atraviesa toda la obra de Müller es esa relación perturbadora entre la biografía y la historia, entre la conciencia de clase y el individualismo, entre la obsesión por la utopía y el desaliento. Su autobiografía, *Guerra sin batalla*, no cede ante esta conflictiva convivencia. Describe su «vida bajo dos dictaduras», con la sensación culpable de estar superando el propio devenir de todos los acontecimientos a su alrededor. (De la Parra, 2000: 361-362)

Rogelio Orizondo conoce los condicionantes de una escritura inspirada por el contexto de Müller e inserta en la caracterización y diálogos de sus personajes, no solo el aura de sus antecedentes alemanes, sino la cita textual de algunos pasajes dichos en la obra. Por lo tanto, no está presentando sus credenciales bibliográficas, sino absorbiéndolas como parte de la biografía de sus propios actores. Los personajes en *Ayer dejé de matarme...* conspiran entre sí para superar su presente. La conspiración no implica, como tradicionalmente se conoce, una acción política, sino más bien una conversión psicológica. Hay en sus biografías una necesidad de sobreponerse a lo que vendrá y no quieren aceptar. Entonces conspiran para encontrar en el otro este subterfugio que les permita dejar de matarse, dejar de suspender su juventud como si fuera eterna, a la espera de un mañana mejor.

La escritura de *Ayer dejé de matarme...* se convierte ante nuestros ojos en un remix de *Hamlet-machine*, una versión libre sobre el original del alemán, como muchos de los temas que contiene el disco *Mi bollo vegetal*, que uno de los personajes recién termina de promocionar por el Congo. En las adaptaciones del disco, incluidas en el libro, hay una cita que permite construir el perfil de consumo de sus personajes, de los cuatro individuos que inspiraron la ficción y del dramaturgo que construyó la autoficción. Las canciones del disco son un metatexto del que extraer la filosofía de una generación, el pensamiento de un grupo de personas que se canta en la popularidad de los hits de su tiempo. La ofelia del autor cubano regresa de una gira promocional por África y se debate entre aceptar o no el aborto como parte de su actual éxito musical. Sin embargo, en un fragmento de la obra dice:

amlet. y te interesa la maternidad

ofelia. no cuando lo para lo mataré

amlet. ya

ofelia. lo voy a ahogar en el río y si alguien se entera diré me criaron así desde niña fue lo único que me enseñaron ahogar y con eso querido tendré una carrera muy exitosa nada mejor para una cantante que un buen escándalo primeras planas en los periódicos y millones de links en la red la diva ofelia asesina de negros me imagino a la unicef pisoteando mi nombre en medio de una manifestación y a millones de neonazis tatuándose en el culo no te parece este un buen comienzo. (Orizondo, 2010: 21)

ofelia es una chica que no está necesariamente hablando de una personalidad real, sino reinterpretando a la virgen ahogada del autor inglés que el dramaturgo inserta. En la escritura de la pieza cubana no se propone una actualización constantemente de lo ocurrido en sus obras antecedentes, sino una plataforma de aterrizaje. Hay en la ambigüedad del diálogo con Shakespeare y Müller una estrategia de socavar la espera de un respeto por el canon. El texto del dramaturgo expone algunos datos que delatan el comportamiento de ciertos referentes de la cultura pop de ese momento, en una alusión que propone una crítica al consumo y mimetización de los seguidores.

El cinismo de ofelia dispone de un fragmento de sus dos Ofelias anteriores, ambas sacrificadas, ambas víctimas, y esta versión se rebela contra ese pasado. Esta ofelia se muestra como una mujer que no sigue el molde de la mujer políticamente aceptada. Ella truquea su destino y manipula su éxito como cortina de humo ante la salud mental quebrada que no reconoce jamás. La ofelia de Rogelio Orizondo es una intertextualidad porque los poemas de Inge Müller son ahora canciones de *Mi bollo vegetal*, las letras pertenecen a un imaginario público, y no a un público instruido en la poesía, porque esta vez el dramaturgo cubano recepciona la voz de sus colegas y los empodera en el escenario. Si bien el público no puede conectar en la función con todos los intertextos del autor, seguro retiene algunas provocaciones, y ese es el objetivo de su red simbólica: ofrecer una ventana a la tradición teatral y dialogar con ella, deconstruirla, ultrajarla y modificar su novedad. La evolución que canta ofelia está en la escritura de sus líricas, está en la absorción de la voz de una temporalidad, y está en el reciclaje de un pasado de cara a un presente más verde como su disco.

La cirugía dramática. Los Novísimos y Rogelio Orizondo: una indumentaria quirúrgica por visibilizar

La obra de Rogelio Orizondo, como la del resto de sus compañeros de generación, parte de una inspiración que se junta con la dramaturgia de varios países europeos como Alemania, Polonia, Inglaterra y España, entre otros. De ahí que, en su reconocimiento con el más importante premio de teatro en la isla, el premio Virgilio Piñera, en el 2010, viniera una apertura y actualización en el consumo de influencias foráneas a la tradición nacional. Cuando *Ayer dejé de matarme...* es premiada se impone una legitimación del autor, y con él, de sus colegas de generación.

La pieza de Orizondo se acerca a las problemáticas de los jóvenes a mediados de sus veinte años, recién egresados de las escuelas de arte y con una gran esperanza por cambiar el estado del teatro con su aporte creativo. Son cuatro personajes: ofelia, laertes, amlet y braz. Después de graduarse los tres primeros se cuestionan cuál es el futuro que les depara la vida en un país como Cuba. La promoción de los Novísimos, bautizada por la teatrológa Yohayna Hernández en su antología *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*, publicada por la editorial Tablas Alarcos en el 2008, fue la primera plataforma que colocara a estos autores en la mira de quienes se interesaban por el teatro joven en Cuba.

La selección que incluyera el texto no pretendía esculpir en piedra lo que ocurría en la escena nacional, ni opacar a otras escrituras que continuaban surgiendo por esas fechas. Sin embargo, su publicación fue un parteaguas importante para lo que se escribía en el resto del país y para los directores que conocieron las piezas de los estudiantes ahora con el matiz de un sello editorial y no como trabajo de clase. Con la graduación de los estudiantes del Seminario de Dramaturgia, vino su adopción por varios grupos y el consiguiente estreno de los textos.

Lo problemático de esta antología fue la actitud con la que se mostraban en la arena nacional y la presentación del propio libro como algo completamente renovador y alejado del resto de la tradición del teatro cubano. Muchos autores de los incluidos en la antología no le daban la espalda al pasado, aunque no lo declararan, y es que en las problemáticas de sus obras, así como en los personajes o el acercamiento a las historias que aparentemente eran «novísimas», se podía seguir una línea de otras voces semejantes en la dramaturgia cubana.

El talón de Aquiles de estos jóvenes fue la prepotencia con la que arremetieron contra el pasado del país que inconscientemente estaban absorbiendo en sus textos. Tal y como el amlet de Rogelio Orizondo en su acto de graduación se muestra inseguro ante lo que pasará, así estaban estos autores cuando fueron mostrados al mundo. La posición con la que se daban a conocer estaba inspirada en las escrituras del teatro contemporáneo europeo, mas fuera de la estructura y de las soluciones escénicas, el resto seguía apegado al contexto de sus creadores, a la isla amada y rechazada en iguales condiciones.

El acercamiento a los personajes y la autoficción tiene en amlet, el alterego de Rogelio Orizondo, una de sus más claras referencias. Él es un dramaturgo de veinticinco años y estudiante del Instituto Superior de Arte que se gradúa y enfrenta a la incertidumbre de un futuro tratando de mantener su pasión a flote. En un fragmento de la pieza el personaje se ve de esta manera:

amlet sentado en medio de una enorme multitud de jóvenes todos esperan por un título de licenciados todos ríen toman fotos abrazan a sus padres
 amlet ha citado para este día tan especial a sus amigos hermanos de crianza huérfanos también la intrépida ofelia y la lacra de su hermano laertes bajo el mismo techo diez años después a mí no me digas na si se va a formar que se forme
 amlet ha invitado especialmente a una chica alemana su nombre es braz primera de su lista de amigos en facebook braz viene de alemania solo para asistir a este momento de la graduación
 amlet ha preparado varias cuartillas hablando de su proceso de aprendizaje en la universidad de las artes y de su función como artista en la sociedad contemporánea
 personalidades de la cultura aquí presentes
 personalidades de la cultura aquí ausentes
 máquinas de reproducir canónicas altoparlantes
 maestros
 compañeros
 amigos. (Orizondo, 2010: 24)

La escritura de *Ayer dejé de matarme...* acontece en una etapa específica de la vida de sus protagonistas y esta, a su vez, coincide con la de los actores con los que se trabajó para concebir esta pieza. La situación que se retrata en la cita es una ceremonia de graduación, la misma que todos vendrían a experimentar poco tiempo después de estrenar la pieza, que sirviera como ejercicio de graduación a los actores. Entonces lo que sucede es que la voz del autor se proyecta hacia el futuro y ocupa la corporalidad de su alter ego para expresar lo que todos sienten: incertidumbre.

La pieza propone desde la estructura con que se ha construido una visita al ejemplo de la dramaturgia alemana. La segmentación por cuadros y la narratividad en la concepción de las acciones, de las escenas como sacadas de un cuento, con esa rapidez con la que se muestran las historias cortas se remiten a otras tradiciones que no son las isleñas. Esta capacidad de corte constante en la enunciación, ausencia de signos de puntuación, coqueteo y cita del vocabulario del imaginario social son características que la promoción de los recién graduados del Seminario del ISA traerían a la moda en la escena cubana contemporánea.

Entonces los Novísimos renovaron la mirada a las historias y mantuvieron muchas de las características que el teatro documental había comenzado a trabajar: el uso del documento como materialidad en la escena, la referencia a hechos reales que se reciclan en la historia que contar, sumando otros giros simbólicos propios de lo que defendía la promoción de autores. Las puestas en escena adquirieron un carácter performativo que venía de las artes visuales, pero que resultaba de la yuxtaposición entre el documental, las artes visuales, la autoficción y lo posdramático, que estaba en boga también.

Cuando nos detenemos en la escritura de *Ayer dejé de matarme...*, descubrimos un desplazamiento en la voz del narrador/dramaturgo hacia la inconsciencia de su personaje amlet, como parte de la estructura dramática que gira hacia la autoficción con la sutileza de un arabesco. Así, la voz que pertenecía a una biografía ficcional se muestra como parte de un *statement* generacional. La escena que narra amlet, donde espera por su título, es más que la ilustración de un lugar común en el futuro de los colegas que estudiaron juntos; al decidir mostrar una versión del futuro, Orizondo comparte un lugar en el relato inmediato de sí mismo. La decisión de ocupar un espacio en la historia referencia también al *Hamlet-machine* de Müller. En su obra el alemán se narra de tal manera:

Yo no quiero más comer beber respirar amar a una mujer un hombre un niño un animal. Ya no quiero morirme. Ya no quiero matar. Despedazamiento de la fotografía del autor Yo desgarró mi carne sellada. Quiero habitar en mis venas, en la médula de mis huesos, en el laberinto de mi cráneo. Me retiro a mis tripas. En alguna parte están quebrando cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda. En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. Y tomo asiento en mi mierda, en mi sangre. Los pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Yo quiero ser una máquina. (Müller, 2016: 72)

La voz del autor se muestra como parte de su propia vida y, aunque no confiesa su biografía, hay suficientes elementos referenciales para deducir el dolor de una existencia en las heridas del desencuentro con una tranquilidad emocional después del suicidio de su esposa, y el cambio constante en las condiciones sociopolíticas de una Alemania convulsa. Müller se separa de sí para proyectarse en el cuerpo de su texto. No es el primero en hacerlo, pero podemos establecer un patrón entre su estrategia y la de Orizondo. Ambos se cuestionan, se miran, se retratan en la sociedad que los contiene, la que deben salvar con su escritura, la que ambos luego incorporarán a la escena.

Ahora, ¿cómo transitan las temporalidades de Shakespeare y Müller a Orizondo? ¿Cuándo los personajes del autor cubano se implican en una tradición teatral des-conocida?

La investigadora norteamericana Allison Landsberg en su texto *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* propone el concepto de memoria protésica cuando incorporamos a nuestra experiencia algo que nos es ajeno, que nunca hemos vivido, mas lo retenemos en la memoria personal como si hubiera pasado. Ella lo define así:

Esta nueva forma de memoria, a la cual llamo memoria protésica, emerge en la interfaz entre la persona y una narrativa histórica sobre el pasado, en un lugar experiencial tal como un cine, o un museo. En este momento de contacto, una experiencia ocurre, en la que una persona se sutura a sí misma a una historia mucho más amplia. (...) En el proceso que describo, la persona no sólo aprehende una narrativa histórica, sino que lo toma en un nivel más personal, profundamente experimenta el recuerdo del evento pasado aunque no lo haya vivido. La memoria protésica resultante tiene la habilidad de formar la subjetividad y el criterio político de la persona.¹

A través de esta conceptualización, la historia de *Ayer dejé de matarme...* se coloca como extracción de una memoria que no ha sido experimentada por el dramaturgo, pero que este ha asumido como suya. La memoria protésica surge como expresión de una identificación íntima con el proceso experimentado. De tal manera, las biografías de los actores en los diarios que han redactado y la obra del autor alemán con sus confesiones de una biografía de otro tiempo y geografía son yuxtapuestas a los personajes de Orizondo como parte de su militancia en el diálogo con la tradición escritural alemana.

La memoria protésica es un fenómeno que suele ocurrir al visitar un museo, ver una obra de teatro o ir al cine, dice Landsberg; es decir, gran

1. This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history. (...) In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person's subjectivity and politics. (Landsberg, 2004: 2)

parte de su experiencia se forma a través de la recepción de vivencias con un grado de intensidad alto. La contemporaneidad acude a la inmersión de los eventos culturales como medio de transmisión de emociones que actúan directo en la vulnerabilidad psicológica del público. En la puesta el autor declara al usar esta metodología sus expectativas ante un posible receptor que se condicione al compartir el mismo *background* de lectura, musical y político con los personajes contruidos por el dramaturgo cubano.

El proceso de creación de la obra de Orizondo se enfrenta a la mixtura entre sus búsquedas escénicas y biográficas con los actores, y la necesidad de manifestar una posición estética ante el público de la puesta. En este camino nos provoca el dramaturgo como productor musical de *Mi bollo vegetal*, el disco de ofelia, e introduce los nombres de las adaptaciones en los títulos de los cuadros que son la estructura de la pieza. De tal manera que las canciones son un extracto de una temporalidad vivida por el autor y sus personajes, y las biografías contruidas en la ficción teatral, una muestra de la memoria protésica a raíz de su vínculo con *Hamlet-machine* como inspiración y *corpus* referencial. La memoria protésica que se construye en *Ayer dejé de matarme...* comienza en el público; es decir, en la impostura a través de la música que se va intercalando entre los cuadros de la pieza y que son la extracción de la gira que realiza ofelia. La experiencia de estar en un concierto de una diva que alterna con la historia central de la obra asume la primera posibilidad de construir la memoria protésica en el público como si este hubiese participado de su gira por el Congo.

El fenómeno de plantar el recuerdo de algo en la mente de un individuo es una estrategia narrativa con la que trabaja el dramaturgo. Cuando colecciona varios temas musicales para crear un relato auditivo y lo trenza en el cuerpo de la puesta no solo propone una movilidad en el ritmo del montaje, sino también la complejidad en el espectador de unificar ambos discursos: el musical y el dramático, sin ser una pieza de teatro musical. La memoria protésica entonces comienza a nacer en el espectador que se siente parte del concierto de música de *Mi bollo vegetal*, al mismo tiempo que en las acciones del resto de la historia ocurren otros hechos que se van explicando, o argumentando, en el cuadro que le continúa a la canción. La memoria protésica en el espectador se muestra como el recuerdo de la asistencia a un concierto de música donde la diva ofelia narra su historia en las letras de las canciones y el texto de la obra, que a su vez es la dramaturgia de *Ayer dejé de matarme...*

La puesta en escena del texto de Rogelio Orizondo promociona la visión de un grupo de jóvenes que expone su *modus operandi* en las costuras de esta obra como *ars poética*. Son la construcción de la biografía de los personajes, la estructura Müller, la búsqueda de un impacto sociopolítico, la voz de una generación y la presencia de un desplazamiento autoficcional en amlet; a saber, los compromisos de una relación compleja entre pasado y presente.

El valor de la prótesis. Memorias impostadas, yuxtapuestas y/o autoficcionales

La memoria prostética que se nuclea en torno a las poéticas de los Novísimos es un mecanismo que han incorporado a su escritura como medio para comprometerse con su geografía, y desde esa tribuna discursar sobre lo personal que incluyen en la ficción de sus obras. En esta búsqueda de lo yuxtapuesto que acompaña el *corpus* de los creadores destaca una visión generacional desde lo prostético como factor común, y no lo hace individualmente, sino que los engloba.

Si nos detenemos a mirar las características de los Novísimos a través de sus obras e intereses, podemos descubrir este viraje hacia lo impostado del otro en la experiencia personal. La formación de los cubanos se basa en una enseñanza que legitima e incorpora el mito como parte de una corporalidad por aprehender. La materia de Historia de Cuba, presente en el sistema de educación desde que los niños comienzan a tener conciencia, acompañada por la Lengua Española y las Matemáticas, produce una sugestión en los individuos que deja una marca por siempre.

La enseñanza de la Historia está presente en el cuerpo académico del estudiante hasta la universidad, cualquiera que sea la especialización que se busque. Entonces, los jóvenes van creando para esta fecha una resistencia a lo que se les instruye a razón de una repetición letárgica del contenido en todos los años de formación, y con motivo de la ausencia de análisis y verosimilitud con la realidad. Sin embargo, cuando pasan los años los estudiantes, aunque rechacen la materia han incorporado a su memoria lo ocurrido en la Historia nacional como si esta fuera parte de lo vivenciado por alguno de sus familiares. La repetición tan continua produce este efecto prostético en los estudiantes y su respuesta de manera mecánica en los exámenes y demás comprobaciones de conocimientos.

La generación de los Novísimos es una de las muestras de la relación de amor-odio hacia la Historia como implicación dogmática sin honduras o análisis que impliquen una seducción del conocimiento por los jóvenes con un pensamiento crítico cuestionador. Mas, aunque después de la adolescencia se rebele esta actitud esperada en la juventud, lo cierto es que ya se ha incorporado la leyenda de la construcción de una identidad y la tradición de un pasado que no ha sido vivido por ninguno, y muy poco de lo contado por los maestros es comprobable, al menos en ese nivel de heroicidad con el que se fomenta en la educación pública.

Luego, en la memoria de los aprendices se crea una idea mítica que forma parte de la historia de su vida, tal y como propone Landsberg en la definición de memoria prostética. La autoficción que acompaña a la enseñanza de la materia Historia de Cuba se piensa como la memoria prostética a largo plazo que los estudiantes repetirán sin dudar. La problemática que se extrae de esta dicotomía realidad-ficción, pensamiento crítico-dogmatismo, abreva en el cuerpo de las piezas que los Novísimos producen en su poética. La memoria prostética que se planta a través de la concepción de la enseñanza educacional en Cuba proyecta un amor por la patria que nace del hecho teatral

contado como sedimento de una identidad. Este relato es el que se convierte en memoria prostética a partir de las tecnologías de la memoria que expone la teórica norteamericana:

Las memorias prostéticas son transportables y como consecuencia retan las formas más tradicionales de memoria que tienen como premisa el reclamo de la autenticidad, la herencia y el patriotismo². Esta nueva forma de memoria no es inherentemente progresiva o inherentemente reaccionaria, pero es poderosa. Los contenidos de este libro sostienen que en lugar de desdeñar las nuevas tecnologías creadoras de memoria, debemos en su lugar reconocer su poder y potencial político. Al asumir la memoria prostética de los eventos traumáticos y su privación de derechos y pérdida de privilegios que tal experiencia usualmente demanda puede tener un efecto profundo en nuestra política.³

Cuando los Novísimos deciden reconstruir la Historia y la tradición que se les ha enseñado en sus años de estudio, están partiendo de la prótesis para reaccionar a su construcción en la memoria desde el cuestionamiento a su verosimilitud. Aunque ya para ese momento su generación es un producto de la memoria prostética, sus individualidades han asimilado el pasado inexistente como suyo, aunque no como vivido en su cuerpo, sino lo suficientemente familiar como si lo fuera. Es decir, la Historia de Cuba se ha convertido en parte de su vida, en una versión genealógica, como si los protagonistas de esta fueran sus antepasados.

La tecnología que la memoria crea y que luego se verá reflejada en varias de las obras de los jóvenes graduados del ISA tiene en la pieza de Rogelio Orizondo un giro metafórico cuando, hacia el final del texto, amlet va a un laboratorio de medicina y se cuela para ver un esqueleto que los estudiantes usan para sus clases de anatomía. La escena es así:

amlet va donde hamlet

señor me permite esta pieza este drama este material de trabajo este ensayo
este concierto esta descarga de última hora

amlet ve a hamlet con la boca abierta como diciendo sí sí sí y descuelga al esqueleto de su abuelo lo aprieta bien y se pone a bailar. (Orizondo, 2010: 50)

En la obra *Hamlet* es el abuelo de amlet, de ahí que el dramaturgo nos cuente hacia el principio de la pieza que amlet tuvo que pasar por un proceso burocrático interminable con tal de quitarse la h de su nombre. En estos dos actos, la escena en el laboratorio y la del nombre, se filtra el espíritu

2. *Ownership* literalmente significa 'propiedad', sin embargo, en este caso, se refiere a la capacidad de un individuo de sentir orgullo de lo que es, es decir, de su cultura, de ahí que la traducción que propongo sea patriotismo, pues parte de la capacidad de sentir orgullo por las raíces culturales y políticas del lugar al que perteneces. Ojo, «lo político» —al menos en este caso— no está atado a un régimen determinado, sino a la identificación ideológica con lo que ese lugar representa en una dimensión de pertenencia identitaria.

3. Prosthetic memories are transportable and therefore challenge more traditional forms of memory that are premised on claims of authenticity, "heritage", and ownership. This new form of memory is neither inherently progressive nor inherently reactionary, but it is powerful. This book contends that rather than disdain the new memory-making technologies, we must instead recognize their power and political potential. Taking on prosthetic memories of traumatic events and the disenfranchisement and loss of privilege that such an experience often necessitates can have a profound effect on our politics. (Landsberg, 2004: 3)

parricida de una generación a la que no le interesa el vínculo con una tradición que, aunque incluida en su historia dramática, es más un freno que un empuje. La posición estética que caracteriza a los Novísimos designa su comportamiento como parte de una escena que rechazan y anhelan al mismo tiempo.

La relación de Rogelio Orizondo con su pasado se sirve de la memoria prostética para incorporar las capas de su historia, y a su vez la historia/biografía de los demás. La biografía de sus personajes, que mantienen una relación innegable con sus textos precedentes, es decir, el *Hamlet-machine* de Müller y el *Hamlet* de Shakespeare, se muestra desde la incorporación/adhesión a su postura política. La obra del joven dramaturgo no solo cuestiona el presente de su país en la incertidumbre de su papel laboral, sino que inserta en la metáfora/referencia del esqueleto su cuestionamiento al presente de una sociedad que no se mueve, que todos estudian todavía, pero que se ha anquilosado en el mito de lo que fue.

El cadáver de su abuelo es la expresión metafórica de la renovación negada, es el cuerpo de una tradición que no se actualiza, y por eso mejor sustituir su memoria verídica por una prótesis. Los Novísimos asumen la negación del pasado como una actitud ética y estética, al trasladar su caldo de inspiración a las afueras, a las escrituras de otro continente, su tesis expone la imposibilidad de un adentro suficiente.

Cuando Orizondo narra la experiencia del laboratorio frente al esqueleto de su abuelo y de cara a sus pensamientos sobre la tradición teatral/política, y sus expectativas en el personaje de amlet frente a los deseos truncos de escribir teatro en una isla/cárcel —la memoria prostética que venía creciendo a partir de la referencia de la biografía de Müller como la suya, y luego que se muestra en la piel de los Novísimos como generación prostética frente a la Historia y la tradición de una Cuba concebida desde el mito—, la reacción de amlet al abuelo reviste otro significado:

amlet va a la escuela de medicina donde estudia su amigo horacio habla con el
cyp se deja mamársela por el cyp y llega al aula de anatomía ahí está el tipo
hamlet el abuelo hamlet muchos huesos colgando y la boca abierta amlet
se sienta como un estudiante de medicina y se imagina una clase magistral
estos son los huesos nomenclatura definiciones funciones verdadero o falso
marca con una cruz argumente resume en catorce líneas

ahí estás con la boca abierta qué haces con la boca abierta viejo tú me cargaste
en tus espaldas me hiciste reír y ahora estás con esa boca abierta te ríes de
mí viejo sientes dolor o es una mueca de asco pobre hamlet toda la eternidad
al servicio de la ciencia toda la puta eternidad abasteciendo como libreta de
cuota el morbo de la muerte oh hamlet no supieron entenderte si hubieras
aclarado que no se trataba de ser o no ser de estar o no estar sino de las dos
cosas de la necesidad de la y ser y no ser estar y no estar todo hubiera sido
distinto por lo menos nadie se hubiera arrepentido confundido cagado así
pobre hamlet una vida malgastada un bufón para los estudiantes de medi-
cina para mi amigo horacio que pone rabos de papel y cabos de tabaco en tu
boca abierta

amlet quiere escribir quiere hacer teatro mucho teatro escribir obritas fuertes
y al que le duela que reviente y si se quiere ir que se vaya y que la gente se
aburra no quiera mirar que la gente no quiera asistir al teatro nunca más
amlet quiere cambiar la historia del teatro pero cómo hacerlo si el teatro de
la república está podrido si el teatro de la república es una cárcel. (Orizondo, 2010: 38-39)

La escena en el laboratorio es la muestra de la tesis de la obra: el dramaturgo reacciona frente al pasado con una desidia que implica una renovación urgente, sin embargo, esta evolución se ve impedida porque su contexto lo frena. En consecuencia la solución está en la prótesis alemana, en el viaje estructural y formal a otra territorialidad simbólica como resistencia a una realidad apresante.

La autoficción y las enseñanzas de Sergio Blanco son el marco perfecto para que una generación muestre su memoria prostética y sienta el alivio de una confesión velada. La alusión de amlet cuando le dice al esqueleto «no se trataba de ser o no ser de estar o no estar sino de las dos cosas de la necesidad de la y ser y no ser estar y no estar» se repite lo que Blanco define como una de las características de la autoficción. En esta cita amlet refiere desde Rogelio Orizondo el secreto de sobrevivir de una generación prostética, «no se trata de lo que es o no, sino de ambas al mismo tiempo». La asimilación de la enseñanza de una Historia mítica, de una tradición anquilosada y de un pasado que se recicla en las obras de una dramaturgia contemporánea en Cuba, propone desde la autoficción una prótesis en su memoria que sustituya su pasado impostado por un presente ambiguo y múltiple. El presente de los personajes de Orizondo se cuenta en el disco de Ofelia y esa actitud mantiene su pieza, selecciona los textos del imaginario público en los que habitar un país. Al final esa es la estrategia discursiva de los Novísimos.

El mapa de la dramaturgia cubana contemporánea se apega a las líneas que un cirujano dibujara sobre el cuerpo inerte, el esqueleto, el cuerpo de hamlet en el laboratorio. La cirugía que proponen los Novísimos es la reacción a un pasado con el que no se identifican, de ahí que recurran a la prótesis como solución. La prótesis de la memoria que se narra a través del cuerpo autoficcional.



Referencias bibliográficas

BLANCO, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2018.

HERNÁNDEZ, Yohayna (compiladora). *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Tablas Alarcos, 2008.

LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine*. Routledge, 2016, p. 69-74.

ORIZONDO, Rogelio. *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*. La Habana: Tablas Alarcos, 2010.

PARRA, Marco Antonio de la. «La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo xx (sobre *Hamlet-machine* de Heiner Müller)». *Estudios Públicos* (Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública de la UAEMEX), n.º 77 (2000), p. 357-372.

Aplicación del Método Schinca® en la pedagogía del actor de texto

Alicia RABADÁN DE LA PUENTE

Doctorado en Estudis Teatrals, UAB-Institut del Teatre. Barcelona

aliciarabadan@icloud.com

NOTA BIOGRÁFICA: Profesora titular de Interpretación en la Escuela de Teatro de Zaragoza y directora de escena. Experta universitaria en Expresión corporal y Didáctica Método Schinca® (Universidad Rey Juan Carlos); Máster en Estudios Teatrales (UAB-Institut del Teatre); estudiante de doctorado en la UAB-Institut del Teatre, investiga sobre la aplicación del Método Schinca® a la pedagogía del actor.

Resumen

El artículo pretende explorar el Método Schinca® no desde la óptica de la expresión corporal, que es su naturaleza originaria, sino en su posible aplicación a la formación del actor de texto, concretamente en las asignaturas de Interpretación. En él se describe el Método, conocido en la práctica personal pero analizado desde las publicaciones de la propia Schinca y de sus colaboradores, Helena Ferrari y Rafael Ruiz; se destacan las actualizaciones realizadas por estos y se completa con las entrevistas directas a Marta Schinca. Enmarcamos dicho método dentro de la pedagogía del actor que establece una lógica de entrenamiento basada en los ejercicios, donde Schinca se muestra original en cuanto a la secuenciación de los contenidos y al protocolo de cada clase. Destaca la inclusión del sonido y la voz en el propio Método y las posibilidades que ello brinda al interprete textual. Se describe una posible aplicación a través de un ejemplo sobre el trabajo de la materia en transformación, que conecta elementos técnicos con aspectos emocionales. Se concluye que el Método puede aportar un camino válido en el proceso de aprendizaje de la interpretación textual pero también en su posterior aplicación en una posible puesta en escena.

Palabras clave: Método Schinca®, pedagogía del actor, técnica y expresión, calidades de movimiento, proceso versus training, ejercicio como ficción pedagógica, ejercicio puente, resonancia

Alicia RABADÁN DE LA PUENTE

Aplicación del Método Schinca® en la pedagogía del actor de texto

Aplicación del Método Schinca® en la pedagogía del actor de texto

Este artículo se centra en la formación del actor. Dentro de este territorio, Marta Schinca ha desarrollado durante más de cinco décadas un cuerpo teórico práctico y también ha elaborado un sistema pedagógico artístico. Ambos aspectos se engloban en el Método Schinca®.

Buscando nuevas formas de acceso a la formación del actor y metodologías coherentes, como docente de Interpretación en la Escuela de Teatro de Zaragoza, encontré el Estudio Schinca en el año 2006, donde me formé durante siete años. A partir de ese momento mi interés por la didáctica de la interpretación se intensificó. La coherencia y rigor de Schinca me ha llevado a investigar más profundamente este ámbito y plantearme demostrar la validez de su método en el riguroso camino de aprender a interpretar.

La reflexión planteada en estas páginas desarrolla tanto un punto de vista teórico como práctico y acaba con un ejemplo aplicado a un grupo de estudiantes de la EMTZ,¹ donde he podido observar la posible validez del Método Schinca® *in situ*, en concreto en la asignatura de Prácticas de Interpretación.

Contexto del Método Schinca®

Marta Schinca es uruguaya de nacimiento y está relacionada con el mundo teatral por ser hija y hermana de directores de escena. Fue discípula de Inge Bayerthal, cuyos maestros fueron Dalcroze, Bode y Laban. Bayerthal llega a Uruguay huyendo del nazismo en 1936. Funda el Instituto Bayerthal de Montevideo y es allí donde Schinca recibe las bases de su metodología. En 1958 se gradúa en Gimnasia Consciente, Expresión Corporal, y Ritmo y Psicomotricidad (Ferrari, 2017: 48-49)

Es en 1969 cuando Schinca se traslada a España y se afincan en Madrid, donde combinará la docencia con la dirección de escena. En 1977, junto a su

1. La Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza (EMTZ) actualmente ofrece estudios profesionales en la especialidad de interpretación.

hija Helena Ferrari, forma el Grupo Schinca, que se transforma en 1982 en Schinca, Teatro de Movimiento. Dirige y estrena doce obras; una de ellas, *Nightmare, yegua de la noche*, obtiene en 2002 el 2.º premio en el V Certamen de Directoras de Escena.

Centrándonos en su importante labor pedagógica, observamos que Schinca contribuye a la formalización de la Expresión Corporal en España y comienza a realizar su propia sistematización de los conocimientos heredados de Bayerthal, relacionada también con el mundo de la psicomotricidad. En 1974 es nombrada directora del Departamento de Psicomotricidad del Centro de Investigación y Orientación Psicológica, y colaboradora de la Escuela Internacional de Psicomotricidad Aucoutourier (Ferrari, 2014: 5). Prepara el diseño curricular de expresión corporal para el Ministerio de Educación y Cultura con la reforma de la LOGSE. Es autora de varias publicaciones entre las que destacan: *Psicomotricidad, Ritmo y Expresión corporal*, cuya primera edición data de 2003, y *Expresión corporal: técnica y expresión del movimiento*, escrita en 1988 y que en 2010 publica su 4.ª edición. Fue catedrática de Técnica y Expresión del Movimiento en la Real Escuela Superior de Arte Dramático desde 1978 hasta 2004; es emérita desde entonces. Va creando y aplicando su método a la pedagogía del actor, tanto en la RESAD como en el Estudio Schinca, constituido en 1980, donde se unen varios especialistas como Beatriz Peña, especialista en voz, o Rafael Ruiz, director de escena y profesor de Interpretación Gestual en la RESAD.

Actualmente, el Estudio Schinca es un centro especializado en la pedagogía y la investigación del lenguaje del movimiento que imparte cursos de formación en el Método Schinca® y cursos de didáctica y teatro del movimiento, entre otros.²

Influencias

Las influencias directas a través de Inge Bayerthal fueron las de Laban, Bode y Dalcroze (Ferrari, 2017: 29, 47).

En primer lugar, Rudolf von Laban (Bratislava, 1879 - Gran Bretaña, 1958) constituye la influencia más importante en la metodología Schinca. De él toma las leyes del movimiento, especialmente la coréutica, el estudio de las posibilidades del cuerpo en el espacio y la eukinética, que define las gamas de esfuerzo en la combinatoria de cuatro factores de esfuerzo: espacio, tiempo, peso y fluir del movimiento. De esta combinatoria derivan las acciones básicas del esfuerzo. (Ferrari, 2017: 40,47).

Rudolf Bode (Kiel, 1881 - Múnich, 1971) coetáneo de Laban, adaptó las ideas de Delsarte y se considera creador de la gimnasia expresiva; de él mantiene su concepto de movimiento orgánico, a su vez basado en los principios de totalidad, de cambio rítmico y de economía (Ferrari, 2017: 47).

En último lugar, Jaques-Dalcroze (Viena, 1865 - Ginebra, 1950), creador de la rítmica basada en la importancia del movimiento corporal para aprender música. Para Dalcroze todos los matices dinámicos y rítmicos del

2. <<https://estudioschinca.com>>.

movimiento, con sus grados de intensidad, sus distintas duraciones, forman parte del universo musical. Establece tres factores fundamentales: el espacio, el tiempo y la energía. Observamos la aplicación de sus conceptos en la idea de musicalidad de la escena, de la palabra y del movimiento (Ferrari, 2017: 34).

No obstante, el Método Schinca® también destila otro tipo de influencias indirectas de las cuales se destacan las de Delsarte y Mary Wigman.

El primero de ellos, François Delsarte (Solesmes, 1811 - París, 1871) fue maestro de Bode y elaboró las leyes del movimiento armónico, a saber, la ley de la correspondencia, el principio de oposición y el principio de sucesión. Especialmente este último tiene una relación directa con el concepto de movimiento orgánico desarrollado por Bode e importado por Schinca (Ferrari, 2017: 31-32). En último lugar, Mary Wigman (Hannover, 1886 - Berlín, 1973), bailarina del movimiento expresionista y discípula de Dalcroze que investigó con Laban sobre el movimiento libre (Pérez i Tressor, 2008: 32). Es de Wigman de donde Schinca extrae la relación entre esfuerzo muscular y emoción así como la idea de que existen dos centros motores de la ondulación: la pelvis y el tórax (Ferrari, 2017: 47).

Metodo Schinca® en la pedagogía del actor

Origen de la pedagogía del actor

Es a principios del siglo xx cuando los grandes directores-pedagogos como Stanislavski o Meyerhold comienzan a interrogarse: ¿Cómo se forma un actor? ¿Qué procesos, técnicas o principios tiene que emplear para dar, después, eficacia a su acción al confrontarse con el espectador? ¿Se puede aprender? ¿Cómo? (Barba, 2000b: 84)

Se comienzan a crear ejercicios incluidos en el entrenamiento del actor que no tienen relación directa con el espectáculo. Barba nos habla de «La revolución invisible que marcó en el teatro, la época de los ejercicios»³ (Barba en el anexo de Pezin, 2002: 357).

Nace la pedagogía del actor como un elemento separado del espectáculo y este nacimiento viene marcado por varios hechos significativos y relacionados entre sí. En primer lugar, el fin del dualismo mente/cuerpo: la visión holística del ser humano lleva a introducir la preparación corporal no separada de lo psíquico, desde Stanislavski hasta Barba:

- Stanislavski, a través de su experiencia práctica, evoluciona en su teoría para acabar convencido de que en el artista hay «una unidad orgánica indisoluble de los elementos psíquicos y físicos en la creación, en la cual unos despiertan y condicionan a los otros» (Stanislavski, ed. 1983: 12).
- Por su parte Barba habla de la «materialidad-mente cuerpo» (Barba, 1997: 109) y considera un «(...) sacrilegio hablar de cuerpo. No puedo

3. La révolution de l'invisible marqua dans le théâtre, l'âge des exercices. (Traducción de la autora)

imaginar que el actor haga cuerpo, más bien es el alma y espíritu y la cuestión de su unidad»⁴ (Barba citado por Pradier, 2000: 73).

En segundo lugar, el aprendizaje del oficio comienza a entenderse como algo separado de la representación con dos niveles diferentes de organización:

- La lógica del entrenamiento, que podría corresponder a lo que Stanislavski llama «el trabajo exterior e interior del artista sobre sí mismo (vivencia y encarnación)» (Stanislavski, ed. 1983: 12).
- La lógica de la creación de personajes y de la puesta en escena: «el trabajo interior y exterior sobre su papel». (Stanislavski, prólogo ed. 1983: 12)

Por su parte, Béatrice Picon-Vallin entiende esta división fruto de una necesidad respecto a la técnica que surge en el entorno teatral y que ya existía en otras artes.

(...) de poseer un auténtico saber técnico, de entrenarse, como un músico, un cantante, un pintor, un deportista y de tener en cuenta las leyes de su arte y de su instrumento- el cuerpo- para ser capaz de transgredirlas a sabiendas y eficazmente en el plano del impacto a obtener.⁵ (Béatrice Picon-Vallin, 2000: 54).

Michel Chejov hablaba ya de la carencia de técnica en términos muy similares: «A veces caemos en la cuenta de que nuestra profesión es la única que no tiene técnica. Un pintor tiene que desarrollar una técnica, un músico, un bailarín, todo artista (...)» (Chejov, 2006: 40).

El aspecto más interesante en estas apreciaciones es la lógica del entrenamiento, ese proceso previo artificial, que Ruffini describe como «(...) el proceso artificial mediante el cual el actor se adapta al medio escénico (...) un ejercicio continuo y prolongado, coherente e independiente (en principio) de los espectáculos»⁶ (Ruffini citado por Picon-Vallin, 2000: 35-36).

La cuestión determinante nos acerca entonces a cómo se lleva a cabo, y su respuesta es a través de la ficción pedagógica que constituyen los ejercicios (Barba, 2000b: 85) y la metodología que los contiene. Es aquí donde el Método Schinca® resulta un camino especialmente interesante para explorar dentro de la didáctica de la interpretación. Por ello Pradier se interroga: «¿No será el ejercicio técnico una ficción pedagógica que te aleja de la ficción dramática para, en definitiva, servirla mejor?» (Pradier, 2000: 78).

El Método Schinca®

La metodología de Schinca ha ido evolucionando desde finales de los setenta hasta nuestros días. A través de su creadora y de las aportaciones de sus colaboradores, se deja ver el talante abierto y permeable de este método, en un

4. (...) sacrilège de parler de corps. Je ne peux pas imaginer que l'acteur fait corps, (...) c'est plutôt l'âme et l'esprit et la question de leur unité. (Traducción de la autora)

5. (...) de posséder un authentique savoir technique, de s'entraîner comme le musicien, le chanteur, le peintre, le sportif, de tenir en compte des lois de son art et de son instrument —le corps— pour être capable de les transgresser sciemment et efficacement sur le plan de l'impact à obtenir. (Traducción de la autora)

6. (...) le processus artificiel par lequel l'acteur s'adapte au milieu-scène... un exercice continu, prolongé, cohérent et indépendant (en principe) des spectacles. (Traducción de la autora)

continuo proceso de autorreflexión y depuración, basado en la investigación en la práctica.

La primera estructuración del Método data de los años setenta y fue desarrollada en su libro *Expresión Corporal, técnica y expresión del movimiento*. La misma se basa en tres pilares fundamentales:

- 1.- Toma de conciencia del cuerpo, que se divide en cinco aspectos:
 - 1.1.- Bases físicas
 - 1.2.- Bases expresivas
 - 1.3.- Calidades de movimiento
 - 1.4.- Antagonismo
 - 1.5.- Gravedad
- 2.- Toma de conciencia del espacio, que engloba:
 - 2.1.- La kinesfera
 - 2.2.- El espacio intercorporal
 - 2.3.- El espacio total
 - 2.4.- La tridimensionalidad (ritmo espacial)
- 3.- Toma de conciencia del tiempo, donde se incluyen:
 - 3.1.- El tempo
 - 3.2.- El ritmo
 - 3.3.- Las formas musicales
 - 3.4.- Y se introduce la relación entre movimiento y sonido.

En esta primera estructuración, la diferencia entre la técnica y lo expresivo está solamente explícita en el primer apartado sobre la toma de conciencia del cuerpo. No obstante, Schinca ya diferencia entre técnica y expresión, estableciendo que para poder llegar a esta última debe haber un «camino lento y gradual... de dominio del cuerpo y de la técnica del movimiento» (Schinca, 2002: 10). Por ello, plantea:

Cuerpo-espacio-tiempo: he aquí las tres coordenadas que configuran el campo de acción de esta disciplina (la expresión corporal). El desarrollo de cada tema entre sí y la interrelación de los tres establecen los elementos de trabajo para encontrar la expresividad del movimiento. El estudio de los tres campos se hace de dos formas que se asocian y complementan: un punto de vista racional, de conciencia y un punto de vista emocional, de vivencia. (Schinca, 2002: 10)

En 2011 se produce una actualización en la que participan sus colaboradores Ferrari y Ruiz, que permite, entre otras reformas, diferenciar claramente entre técnica y expresión a un nivel más global que afecta a la organización de todos los contenidos del Método. Esta nueva estructura es, desde un punto de vista pedagógico, mucho más coherente, y permite un recorrido didáctico a nivel de organización en el aula.

El aspecto fundamental es que la estructura del método queda dividida en dos grandes bloques, las bases físicas y la expresión, donde se diferencia

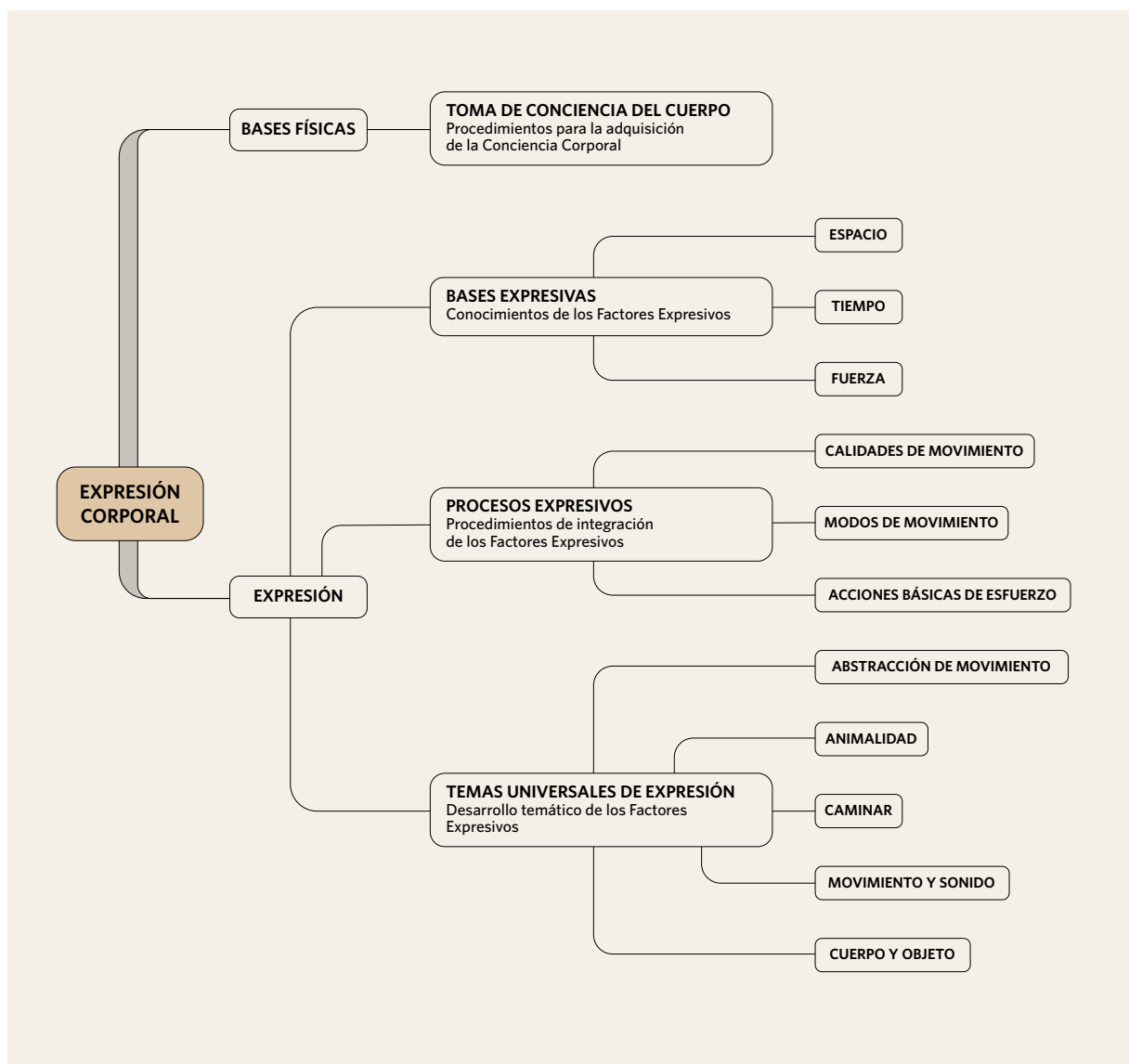
el objeto específico de estudio de cada uno, como se observa en el primer gráfico (fig. 1), y según expresa Ruiz:

Bases físicas: Estudio de las herramientas y procedimientos para la adquisición de la conciencia corporal.

Expresión: Estudio de las herramientas y procedimientos expresivos para la modulación espacial, temporal y dinámica del movimiento (...) Considerando Espacio, Tempo y Fuerza, los factores expresivos fundamentales. (Ruiz, 2011a: 29)

En el apartado sobre las bases físicas, los procesos para la adquisición de la conciencia corporal son la gimnasia consciente, el movimiento orgánico, la propiocepción y el diseño corporal. Estos procesos pueden llevar a grados de organización cada vez más complejos que se alejen del movimiento orgánico y entren en el terreno del movimiento extracotidiano (Ferrari, 2015: 127).

Figura 1. Organización de la Materia: actualización. (Ferrari, 2015: 122)



La parte expresiva se organiza, a su vez, en torno a dos grandes bloques:

- 1.- Bases expresivas que definen los tres grandes factores de movimiento definidos por Laban:⁷ espacio, tiempo y fuerza.
- 2.- Expresión, que engloba dos apartados diferenciados:
 - 2.1. Procesos expresivos, que integran la combinatoria de los factores expresivos: calidades elementales de movimiento, modos de movimiento y acciones básicas del esfuerzo.
 - 2.2. Temas universales, que constituyen temas tratados en la historia de la pedagogía del movimiento, como la abstracción del movimiento, las dinámicas de la naturaleza, la animalidad, el caminar, el movimiento y el sonido, y la relación cuerpo/objeto.

Para Schinca, la técnica no solo es considerada como adquisición de destrezas, sino que facilita el camino para el dominio del lenguaje del movimiento y la creación interpretativa. Siguiendo su esquema, se parte de las bases físicas, a través de la gimnasia consciente y el movimiento orgánico, para llegar al desarrollo de procesos expresivos y de temas universales que integran los factores de movimiento (espacio-tiempo-fuerza). El objetivo último es conseguir autonomía y versatilidad creativa, que el alumnado llegue a crear personajes, en una puesta en escena, desde una técnica adherida e integrada que le permita la creación interpretativa.

Aplicación al sonido y la palabra

Un aspecto interesante del Método Schinca es que incluye, dentro del apartado temas universales, el trabajo con el sonido y la voz.

Ya en su libro *Expresión corporal. Técnica y expresión de movimiento* (2002), Schinca reflexiona sobre cómo ambos territorios se nutren entre sí, explicitando que, si la técnica del movimiento está bien adquirida y existe un dominio de la técnica de ortofonía, es decir, si se conocen y se utilizan correctamente los resonadores, se abre un mundo de posibilidades expresivas. Desde la parte técnica tendríamos que buscar «cómo el movimiento modula al sonido y como este actúa sobre el primero» (Schinca, 2002: 113), para avanzar después, en la parte expresiva, en la investigación del sonido y la palabra desde las modulaciones tónicas que están ligadas a las modulaciones emocionales.⁸

Desde aquí podemos plantear algunas preguntas que habrá que resolver desde la práctica:

- ¿Cómo se empapa el sonido y después la palabra de los factores derivados del movimiento (tonicidad, ritmo, espacialidad)? ¿Cómo los elementos

7. Aunque revisados por Schinca y sus colaboradores (Ferrari y Ruiz), que eliminan el factor «fluir» y cambian el factor «peso» por el de «fuerza». Dicha actualización se desarrolla y justifica en la revista *Cuadernos Estudio Schinca* (n.º 0, octubre 2011: 16-27 y n.º 1, diciembre 2016: 48-53).

8. El tema del sonido y la voz en el Método Schinca® es desarrollado en el capítulo 6.5. del libro de Helena Ferrari (2017: 139-143,146).

corporales, paralelos a los elementos vocales, nos lleva a la conexión cuerpo/voz?

- ¿Podemos moldear, a través de las calidades de movimiento y las acciones básicas del esfuerzo, las palabras y más tarde los textos? ¿Cómo se enriquece el texto trabajando desde este moldeamiento? ¿Cómo afecta este trabajo a la composición orgánica del personaje, a la composición de la dramaturgia de la escena? Como plantea Schinca,

(...) Las palabras o frases pueden ser utilizadas con su valor conceptual o despojadas de él, solo atendiendo a su valor sonoro y rítmico. Así el lenguaje es recreado; las entonaciones e inflexiones producidas por el movimiento transforman el sentido y le confieren una nueva expresividad que refuerza o anula su valor conceptual (...) si hacemos uso de ello es para encontrar elementos sonoros y entonaciones que refuercen la significación verbal (...) es posible variar el contenido de un texto sin cambiar el texto en sí: sólo por las calidades utilizadas. (Schinca, 2002: 113-114)

Figura 2. Clase sobre la aplicación de la palabra. Fuente: Estudio Schinca



¿Cómo se produce el transito de la técnica a la expresión?

Proceso o *training*

El concepto de *training* es algo controvertido para la propia Schinca si por ello entendemos un entrenamiento físico que está separado de lo expresivo; el entrenamiento entendido como una serie de ejercicios que se hacen de forma independiente al objetivo pedagógico o al montaje teatral. Schinca prefiere hablar de «pedagogía basada en los procesos»,⁹ pues entiende que hay que acompañar al aprendiz, desde la adquisición de las bases físicas (conciencia de la organización fisiológica, sensopercepción, manejo de los principios de sucesión, oposición, cambio rítmico) hasta lo extracotidiano, lo expresivo creativo.

9. En la entrevista realizada a Marta Schinca el 17 de enero 2020 nos centramos en dos términos polémicos para ella, los de *training* o *entrenamiento*. Schinca prefiere sustituirlos por el de *proceso*. En un artículo de Helena Ferrari (2015) la autora explica pormenorizadamente este concepto aplicado a la didáctica de la técnica de expresión del movimiento.

Ferrari parte de la idea de proceso como un «conjunto organizado que se estructura en fases con una secuencia temporal» (Ferrari, 2015: 124). Aquí nos encontramos de nuevo con la idea de «operación artificial», como señalaba Ruffini, que enlaza cada actividad pedagógica una con otra de forma coherente induciendo a un aprendizaje por descubrimiento, incentivando la actitud de búsqueda (Ruffini citado por Picon-Vallin, 2000: 35).

Schinca hace referencia a las ideas que Anne Dennis plasma en su libro *El cuerpo elocuente*, con las que comulga:

La formación del actor debe reflejar la necesidad de un actor físicamente elocuente (...) esta habilidad (...) es más bien un proceso a través del cual, el aprendiz-actor va adquiriendo un vocabulario, una gramática, un lenguaje que le dará la confianza física para interpretar con claridad, cualquiera que sea la exigencia teatral. (Dennis, 2014: 25)

Estas ideas nos sugieren relaciones con algunos de los grandes reformadores de la pedagogía teatral como Michael Chejov que plantea la necesidad de la técnica que eleva el nivel de actuación (Michael Chejov, 2006: 39-40), el concepto de «sinceridad disciplinada» de Grotowski (2009: 191) o la idea de Lecoq de que la técnica es como plantar la raíz y abonar la tierra (2003:145)

Así, concluiremos con las palabras de Schinca en relación con estas ideas: «Nuestra metodología es creativa porque el trabajo desde la conciencia corporal es el trampolín hacia lo creativo. El actor es su instrumento, antes de tocar el instrumento tienes que conocerlo» (Schinca, 2020).¹⁰

Estructura de las sesiones didácticas

Todo lo anterior se concreta en el aula, dónde de nuevo es el concepto de proceso el que sustenta todo el protocolo de una sesión didáctica.¹¹ El Método Schinca® propone la siguiente secuenciación (Ferrari, 2015: 125):

- 1.ª parte:** Sensibilización, gimnasia consciente.
- 2.ª parte:** Ejercicio puente, también llamado «liberación de un ejercicio de gimnasia consciente».
- 3.ª parte:** Tema expresivo.

Aquí, y sobre todo a través de la originalidad del ejercicio puente, se materializa la idea de continuidad y de pasaje entre la parte técnica y la parte más intuitiva, espontánea y subjetiva.

El ejercicio puente «consiste en el tránsito entre el trabajo sobre un elemento puro de movimiento y el encuentro con las *resonancias o imágenes* que suscita en el estudiante/interprete, convirtiéndolo en una herramienta con la que descubrir diversas posibilidades expresivas» (Ferrari, 2015: 132). Es el

10. Entrevista realizada a Marta Schinca el 17 de enero de 2020.

11. Esta secuencia fue trabajada en las clases de didáctica recibidas por el equipo del Estudio Schinca entre los años 2007 y 2008; más adelante se explican pormenorizadamente en Ferrari (2015; 2017).

momento en el que el alumnado puede «lanzarse al vacío de la acción sin la red de la concienciación racional técnica» (Ferrari, 2015: 134).

La resonancia, otro elemento original del Método Schinca®, conecta el imaginario con la acción física (Ferrari, 2015: 118) y «está formado por todas las asociaciones que aparecen mientras se produce el movimiento. Estas asociaciones pueden ser de tipo imaginario, emocional o conceptual» (Ruiz, 2011b: 59).

Este proceso asociativo implica un trabajo de conducción preciso en el aula. Es el docente el que tiene que encontrar y planificar esta secuencia dependiendo del tema de trabajo. Tomará decisiones sobre los elementos que elige para trabajar desde la gimnasia consciente y desde ahí irá conduciendo, a través de elementos más asociativos, hacia el mundo de las resonancias emocionales que conectan con la parte expresiva, haciendo que el alumnado, poco a poco, vaya liberándose de la técnica, pero sustentándose en ella. El «cuerpo piensa».¹² Al afianzar la técnica el cuerpo aprende y es entonces cuando se despreocupa de la técnica para ocuparse de lo creativo (Ferrari, 2015: 134).

Barba hace referencia también a este papel conductor del docente que debe «crear un contexto y condiciones necesarias para que el alumno pueda aprender», entendiendo el aprendizaje como el «proceso a través del cual las condiciones del ambiente permiten al alumno convertir un saber en un conocimiento tácito» (Barba, 2000a).

Un ejemplo: el trabajo sobre naturaleza en transformación

Naturaleza en transformación y las calidades elementales del movimiento

El tema de las dinámicas de la naturaleza es un tema universal, practicado por varios pedagogos (Chejov, Copeau, Lecoq...). Schinca utiliza, desde sus comienzos, estímulos inspirados en la «transformación de la materia» (Ferrari, 2015: 143). En este caso, las materias en transformación nos permiten profundizar en las calidades elementales de movimiento hasta llegar a su componente expresivo. Es entonces cuando se puede ir incorporando el trabajo con el sonido y, más tarde, aplicarlo a un texto con una dimensión dramática. Cómo expresa Schinca,

Las posibilidades dramáticas se multiplican si, a partir de este trabajo, se integra la voz (la voz previamente educada), pues las calidades de movimiento pueden también expresarse vocalmente mediante las diferentes entonaciones, modulaciones y sentido general de lo que se quiere transmitir, en una total simbiosis (Schinca, 2002: 80).

Las calidades elementales son un elemento original del Método (Ferrari, 2015: 141-143) muy importante, pues diferencia dos aspectos no diferenciados hasta entonces: fuerza muscular (antagonismo muscular) y fuerza de la gravedad (peso) (Ferrari, 2017: 112).¹³

12. Expresión que Ferrari (2017), atribuye a Inge Bayerthal.

13. Incluso el propio Laban los empleaba indistintamente y a veces de manera confusa (Ruiz, 2011a: 22-27).

Las cuatro calidades elementales surgen de la combinación de dos aspectos de un solo factor de esfuerzo, el de «fuerza». La «fuerza de la gravedad», que va desde lo pesado —a favor de la gravedad— hasta lo liviano —en contra de la gravedad— y la «fuerza muscular», que recoge desde la acción con antagonismo muscular y toda su gama tónica hasta la acción sin antagonismo muscular. Podemos ver esta combinación en el segundo gráfico (fig. 3).

Figura 3. Las cuatro calidades elementales del movimiento.

	PESADO	LIVIANO
SUAVE	A favor de la gravedad, sin antagonismo muscular. (Cedemos a la atracción de la gravedad con la relajación muscular.)	Contra la gravedad, sin antagonismo muscular (Movimiento flotante, que supera todo esfuerzo muscular; quedamos como suspendidos en el espacio, sin sensación de peso.)
FUERTE	A favor de la gravedad, con antagonismo muscular (Esfuerzo a favor de la fuerza de atracción, con energía muscular)	Contra la gravedad, con antagonismo muscular (Esfuerzo en contra de la fuerza de atracción, con energía muscular)

Fuente: Elaboración propia a partir de información directa de Marta Schinca.

La importancia del elemento expresivo está clara en Schinca desde sus primeros planteamientos. Schinca relaciona la gradación del tono muscular con los estados afectivos y emocionales (Schinca, 2002: 63). El cuerpo se expresa cuando existe una emoción, lo que se denomina «fenómeno psicósomático por excelencia» (Schinca, 2002: 64). La emoción como reacción a un estímulo es un activador de funciones somáticas: a nivel fisiológico actúa sobre el tono muscular y el sistema nervioso autónomo; a nivel cognitivo, mediante las atribuciones que realizamos respecto a esta activación fisiológica y a nivel conductual, a través de las conductas manifiestas; todo ello constituye un componente expresivo-social-adaptativo. Schinca rescata del neurofisiólogo Wallon el concepto de unidad de comportamiento: «(...) Cuando se produce una emoción hay una serie de alteraciones somáticas, entre ellas el tono muscular. La emoción actúa sobre el tono y éste determina la actitud postural o gesto, como una unidad de comportamiento» (Wallon citado por Le Boulch, 1992: 49).

Aplicación de las materias en transformación

A nivel de aula, partiríamos de las sensibilizaciones de los elementos básicos por separado en toda su gama: fuerza (antagonismo muscular: de fuerte a suave) y peso (de liviano a pesado) y, más tarde, en conjunción. Es importante que, en toda la parte técnica, el alumnado realice una integración previa de los elementos, paso a paso y en todos sus matices; debe comprobarse que se están comprendiendo correctamente.

Al llegar al tema de las dinámicas de la naturaleza, el docente va guiando el ejercicio proponiendo cambios en las «propiedades de densidad, dureza, maleabilidad» (Ferrari, 2015: 143) que repercuten sobre los elementos básicos del lenguaje de movimiento que previamente se han ido integrando; invita a percibir los cambios tónicos, espaciales y temporales en los que se apoyan los estados emocionales (Ruiz, 2011b: 63). A través de imágenes de transformación de procesos físico-químicos de la naturaleza, se permite la conexión de las calidades, con transformaciones o cambios emocionales y que determinan atmósferas.

Como ejemplo podríamos ir transitando desde el lodo que se licúa, el agua que se calienta hasta llegar a ebullición, el paso al vapor que flota, la condensación hasta la nube, nubes que descargan rayos, desde las primeras gotas de lluvia hasta una tormenta, desde el fin de la tormenta hasta el charco que se congela, desde el hielo que se resquebraja hasta el agua cristalina.

Tras este trabajo conducido por el docente y una vez comprobado que el proceso de integración está siendo correcto, cada alumno elige un proceso de transformación y va creando una primera partitura más abstracta, física, que reproduce ese proceso natural.

Posteriormente, esta partitura va conectando con un proceso de transformación humano, un cambio de un estado a otro. Es aquí donde trabajamos la dimensión dramática, haciendo que el alumnado encuentre el conflicto. El alumno va transformando su primera partitura adecuándola a otra paralela: la del proceso emocional en tránsito, donde por último podemos implicar el texto.

Un mismo texto, utilizado como pretexto, adquiere atmósferas diferentes según el proceso de transformación elegido.

Conclusión

La riqueza del recorrido y la reflexión sobre la didáctica que está en la base del Método Schinca® supone un reto para el intérprete de texto. Aquí pueden surgir novedades respecto a su aplicación, la organización y la elección de los ejercicios dentro de la estructura didáctica, cuyo fin último será la incorporación del texto y no el trabajo de movimiento en el cual se engloba el Método. Se destacan las aportaciones al desarrollo de la organicidad que se nutren de las relaciones que establece Schinca entre los aspectos más técnicos de la conciencia corporal y los aspectos expresivos y que nos pueden llevar a la composición de personajes complejos.

Si el proceso ha estado bien integrado e incorporado, si la técnica está adherida en la fase de entrenamiento, de alguna forma se puede trasladar a otros contextos de composición y creación.

El trabajo del estudiante/intérprete iría pasando de un nivel organizativo dinámico-corporal, en el que se implica la voz, hacia un nivel más narrativo, que, en última instancia, se va acomodando a las exigencias del texto en una puesta en escena.

Este artículo me ha permitido realizar un recorrido teórico del Método Schinca, situarlo en el ámbito de la pedagogía del actor y plantear la posible validez de su incorporación metodológica en la Interpretación textual.

Sería objeto de una investigación más profunda analizar las potencialidades de la aplicación de este Método y su eficacia respecto a otras metodologías.



Referencias bibliográficas

- BARBA, Eugenio. *Teatro, Soledad, oficio y revuelta. II Laboratorio: el teatro-escuela*. Argentina: Catálogos Editora, 1997.
- BARBA, Eugenio. «La transmisión de la herencia. Aprendizaje teatral y conocimiento tácito». Artículo no publicado en español, cedido y traducido por el Dr. Lluís Masgrau. Título original: *Tacit Knowledge: Heritage and Waste. New Theatre Quarterly* n.º 16. University of London, 2000a, p. 263-277.
- BARBA, Eugenio. «Le protagoniste absent». En: MÜLLER, Carol. (Coord.) *Le training de l'acteur*. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Arlés: Actes Sud-papiers, 2000b, p. 81-95.
- BARBA, Eugenio. «Une amulette faite de mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur». Anexo en: PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*. Montpellier: L'entretemps (Les Voies de l'acteur), 2002, p. 353-361.
- CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*. Traducción de David Luque. Título original: *Lessons for the Professional Actor*, 1985. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- DENNIS, Anne. *El cuerpo elocuente, la formación física del actor*. Traducción de Sergio Leal Alcubilla. Título original: *The articulated Body*, 1995. Madrid: Editorial Fundamentos, 2014.
- FERRARI, Helena. «El enfoque de la enseñanza del movimiento según el Método Schinca: El proceso de expresión». *Revista Acotaciones* n.º 35, Madrid: RESAD, 2015, p. 115-149.
- FERRARI, Helena. *Marta Schinca, precursora del teatro de movimiento. Volumen I Manual del método Schinca® de expresión corporal*. Madrid: Fundamentos (Manuales RESAD), 2017.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. Título original: *Towards a Poor Theatre*, 1968. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- LE BOULCH, Jean. *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Barcelona: Paidós (Teoría y Lenguajes Corporales), 1992.
- LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa y M.ª del Mar Navarro. Título original: *Le corps poétique*, 1997. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- PÉREZ I TRESOR, Susana. «Escuela de Arte en Monteveritá». *Revista Danza en Escena* n.º 21. Casa de la danza de Logroño, 2008, p. 32-33.
- PICON-VALLIN, Béatrice. «L'acteur à l'exercice : de quelques expériences remarquables». En: MÜLLER, Carol (Coord.) *Le training de l'acteur*. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Arlés: Actes Sud-papiers, 2000, p. 31-56.

- PRADIER, Jean-Marie. «Eugenio Barba: l'exercice invisible». En: MÜLLER, Carol (Coord.) *Le training de l'acteur*. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Arlés: Actes Sud-papiers, 2000, p. 57-76.
- RUIZ, Rafael. «Actualización de Rudolf von Laban». *Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento*, nº 0. Madrid: Edita Estudio Schinca, 2011a, p. 16-30.
- RUIZ, Rafael. «La escritura en el teatro de movimiento». *Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento*, nº 0. Madrid: Edita Estudio Schinca, 2011b, p. 57-66.
- RUIZ, Rafael. «Actualización Rudolf Von Laban II». *Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento*, nº 1. Madrid: Edita Estudio Schinca, 2016, p. 48-85.
- SCHINCA, Marta. *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Barcelona: Praxis, Monografías Escuela Española, 1988, tercera edición: 2002.
- STANISLAVKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Prólogo G. Kristi. Primera edición: 1936. Traducción de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

La gaviota de Àlex Rigola

Memorias de un proceso de escenificación

Daniel OLIVARES PARRA

daniel.parra27@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciado en artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile y máster en estudios teatrales de la Universitat autònoma de Barcelona / Institut del Teatre, es actor, investigador y docente. En los últimos años, se ha centrado en la investigación sobre metodologías de actuación y en impartir talleres de creación teatral para actores y actrices aficionados/as y profesionales.

Resumen

En este trabajo se describe y analiza parte del proceso de escenificación de *La gaviota* de Àlex Rigola (Barcelona, 1969). El texto, escrito a modo de memoria, se detiene en la adaptación dramaturgica efectuada, la configuración del lenguaje escénico propuesto, los temas planteados, los métodos utilizados para escenificar lo ideado (de los que sobresalen los implementados en el ámbito de la dirección actoral por medio del *decálogo de juego*) y las etapas en que se dividió el período de ensayos. Su objetivo principal es dar cuenta de la etapa de elaboración de una experiencia teatral por medio del registro de datos concretos y el acuse interpretativo —exégesis— de lo efectuado en un mes y una semana de ensayos. A su vez, se ha buscado descifrar los procedimientos de hibridación poética que elabora un creador de la escena actual europea como estrategia para fraguar su trabajo. En el esfuerzo por distinguir de forma específica y representativa la propuesta escénica observada aquí se la ha denominado *naturalismo narrativo*.

Palabras clave: Rigola, escenificación, procesos creativos, adaptación dramaturgica, métodos de actuación, escena contemporánea, *decálogo de juego*, *naturalismo narrativo*

Daniel OLIVARES PARRA

La gaviota de Àlex Rigola

Memorias de un proceso de escenificación

Ficha artística

Dirección y adaptación:

Àlex Rigola

Ayudante de dirección:

Alba Pujol

Elenco:

Nao Albet

Melisa Salvatierra

Mónica López

Pau Miró

Xavi Sáez

Roser Vilajosana

Autor:

Antón Chéjov

Diseño escénico:

Max Glaenzel

Producción ejecutiva:

Irene Vicente



Fig. 1. *Origami*. Fotografía: Alba Pujol.

Introducción

No tenemos, por así decirlo, ningún acceso a la posible neuroquímica del acto de imaginación y sus procedimientos. Hasta el borrador más informe de un poema es ya una etapa muy tardía en el viaje que conduce a la expresión y al género performativo.

George Steiner

El presente escrito se elabora a partir de la observación del proceso de escenificación de *La Gaviota* de Àlex Rigola. Este se llevó a cabo en el domicilio particular de Rigola y en el teatro *La Villarroel* entre el 4 de febrero y 11 de marzo del 2020 (fecha en que se vio interrumpido por la pandemia detonada por el covid-19, por lo que se realizaron todos los ensayos previstos, pero quedaron pendientes tres pasadas con público más el estreno).¹

Mi introducción al proyecto se dio por medio del módulo académico *practicum* del máster universitario en estudios teatrales de la UAB. Bajo este justificativo pude tomar el lugar no muy frecuente, y en este aspecto privilegiado, de observador de la totalidad de un período de ensayos. Es decir, estar presente en un procedimiento de carácter íntimo, hermético (un ensayo no es solo un lugar de tentativas —prueba/acierto/error—, sino también un espacio donde afloran secretos, se establecen pactos, ocurren incidencias, etc.), sin ser uno de sus participantes. Estaba dentro pero fuera a la vez: en el mismo espacio de intimidad que ampara el ensayo, pero con la distancia allanadora que guarda el testigo («no siendo ni escultor ni escultura»). Distancia análoga a la del camarógrafo del *National Geographic* encargado de filmar el nacimiento, las proezas, las batallas y la muerte de las bestias con la misma promesa de no interferencia. Con esto acuso el lugar particular, infrecuente y, en mi opinión, ciertamente conveniente que ocupa un *observador no participante* para dar cuenta de parte de lo sucedido en un trayecto creativo.

El objetivo principal de este artículo es realizar una descripción analítica de la etapa de elaboración de una experiencia teatral por medio del registro de datos concretos y el acuse interpretativo de lo observado durante los ensayos. Es decir, se busca dar cuenta del proceso de *escenificación* del proyecto teatral observado y no de su recepción o resultado artístico (*realización escénica*).² Las consideraciones que se hagan sobre su recepción o resultado artístico se efectuarán de manera sucinta y solo en la medida en que permitan completar, a modo de conclusión, parte de lo planteado en el proceso creativo. Es lógico pensar que todo proceso de escenificación es orientado por ciertos objetivos que exceden las fronteras que comprenden su período (la planificación, los ensayos), proyectándose en el momento de la realización

1. Ensayos de lunes a viernes de 10:00 a 13:30 aproximadamente, durante un mes y una semana. En total se hicieron 24 ensayos, a todos los cuales asistí.

2. Véase la diferencia que establece Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* (2004) entre los conceptos de *escenificación* (*Inszenierung*) y *realización escénica* (*Aufführung*), donde *escenificación* se refiere a «un plan, una idea escénica que ha elaborado un artista, o varios conjuntamente, y que por regla general se modifica constantemente durante el proceso de ensayos» (Fischer-Lichte, 2004; 104); mientras que *realización escénica* alude a un acontecimiento social en que «actores y espectadores han de reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos» (*ibid.*, 65).

escénica (el encuentro con los espectadores, las funciones, el orden del espectáculo). Sin embargo, esta investigación ha considerado que la tarea de describir y analizar de forma detallada lo que acontece durante un período de ensayos (la parte más significativa de un proceso de escenificación, pues —a diferencia de la planificación— es donde se trabaja sobre la experiencia teatral en cuanto tal —con y sobre las materialidades que la constituyen—) resulta lo suficientemente basta como para ser abarcada en un artículo. Desarrollar un análisis sobre su recepción o resultado artístico representaría toda otra empresa, teniendo en cuenta que precisaría de otras herramientas metodológicas, analíticas y conceptuales (provenientes de la teoría de la recepción, por ejemplo).

El segundo objetivo es dar testimonio de un proyecto teatral concreto y sus participantes. Este objetivo —de carácter patrimonial— se relaciona con las palabras de Hans-Thies Lehmann en que señala que son una minoría aquellos que consideran la teoría del teatro como una *reflexión de la experiencia teatral* y que «los filósofos, por su parte, reflexionan a menudo sobre el teatro como concepto e idea, convirtiendo *escena* y *teatro* en conceptos estructurados para el discurso teórico; poco escriben, sin embargo, *sobre la gente del teatro o sobre formas teatrales concretas*»³ (Lehmann, 1999; 31). Lo que se busca realizar es un artículo de investigación que a su vez se presente como retrato escrito, para intentar establecer una relación no jerarquizada entre análisis y descripción.

El tercer objetivo es contribuir a «la comprensión conceptual y a la verbalización de la experiencia» (*ibid.*, 32) del teatro contemporáneo a partir del desglose de la etapa de elaboración (proceso de manufacturación, ensamblaje de las piezas) de una propuesta escénica actual. Lo que se busca demostrar es que uno de los motivos por los que el marco teatral contemporáneo resulta difícil de definir se debe, en parte, al eclecticismo que lo constituye. Se verá así cómo la propuesta escénica observada es elaborada a partir de un proceso de hibridación en que se conjugan elementos provenientes de poéticas, corrientes estéticas y disciplinas divergentes y/o extemporáneas, donde se reconocen, principalmente, las referencias al naturalismo, el teatro épico y la *performance art*.

El texto que sigue, escrito en castellano, mantiene las citas de los materiales de trabajo del proceso de escenificación observado en catalán, respondiendo así al carácter bilingüe de su territorio de gestación (Barcelona, Cataluña, España). Su estructura se divide en cuatro partes. En la primera se abordará la adaptación dramaturgica efectuada y el lenguaje escénico propuesto. En la segunda, los temas planteados. En la tercera, los métodos utilizados para llevar a escena lo ideado. Y en la cuarta, las etapas en que se dividió el período de ensayos. Se establece, pues, un recorrido que va desde la elaboración de las ideas hasta la concreción de las mismas.

Doy las gracias a Àlex Rigola y a todo el equipo por darme la bienvenida como a un integrante más.

3. Las últimas cursivas son propias.

Adaptación dramática y lenguaje escénico

*Nos amamos todos los unos a los otros,
y la mentira es el beso que mutuamente intercambiamos.*

Fernando Pessoa

La adaptación dramática se plantea como una versión libre de uno de los textos más insignes del teatro de los últimos siglos: *La gaviota*, de Antón Chéjov (1896). La compañía Heartbreak Hotel —liderada por Àlex Rigola— presenta una reescritura que mantiene ciertos hitos que considera fundamentales de la pieza, pero que modifica la totalidad de sus diálogos y una porción considerable del reparto de personajes (los reduce de trece a seis). Es una versión libre que tiene por objetivo ajustar su contenido al *ethos* local contemporáneo, labor que realiza alimentándose del uso actual y coloquial de las palabras, y de la biografía de los actores y las actrices. Estos factores propician un cambio en el desarrollo de las anécdotas originales, pues las pone en concordancia con las experiencias y la visión de mundo del equipo artístico. De esto se deriva que uno de los aspectos distintivos de esta adaptación tenga que ver con que aquí los roles operan en coherencia con el ideario actual que determina como preferible *retener las pasiones antes que expresarlas* (son seres humanos educados en una refinada capacidad de autocontrol); característica que diverge al retrato de la aristocracia rusa presentado por el manuscrito de referencia (personajes pasionales, pomposos, excéntricos). En este sentido, el documento primario se dispone como estructura de partida que sirve para reflexionar sobre algunos asuntos que en él han resistido al paso del tiempo —y que, por ende, se revelan como trascendentales— pero sin suscribirse a ningún tipo de cláusula de fidelidad para con Chéjov; o, al menos, sin tener la sensación de deber cumplir con una misión «patrimonial» o «museística» al respecto (una reescritura restringida por su deferencia o afán preservativo; una versión que obedezca a los patrones estéticos y conductuales de la Rusia del siglo XIX, por ejemplo).

Lo anteriormente descrito se condice con el hecho de que buena parte de los elementos que componen lo escénico (actuaciones, escenografía, vestuario y utilería) tienen como referencia algunos de los principios propuestos por el naturalismo.⁴ Estos son: 1) lo escenográfico está constituido principalmente por objetos *reales* (concebidos al margen de una finalidad escénica) y son dispuestos en escena sin ser sometidos a un tratamiento estético;⁵ 2) el lenguaje que se utiliza intenta reproducir sin modificaciones las maneras de hablar de la capa social que se presenta; «el actor intenta sugerir que las

4. Las diferencias entre naturalismo y realismo son sutiles y no siempre resultan fáciles de identificar en escena. En este artículo se ha optado por referirse al naturalismo porque este dispone de un mayor énfasis en su intención mimética. El realismo, en cambio, se diría que cede parte de su intención mimética para ganar mayores posibilidades poéticas y estéticas. Se puede decir que el naturalismo es más fotográfico y el realismo, más pictórico (uno busca un calco más mecánico; el otro, estilizado).

5. Aunque cabe precisar que el diseño elaborado por Max Glaenzel en conjunto con Rigola se ofrece por medio de una síntesis de materiales en vez de una acumulación en detalle (minuciosidad reproductiva característica del naturalismo).

palabras y la estructura literaria están cortadas en la misma tela que la psicología y la ideología del personaje. De este modo, queda banalizada y negada la factura poética y literaria del texto dramático» (Pavis, 1996; 312) y 3) la actuación «apunta a la *ilusión* al reforzar la impresión de una realidad mimética y al empujar al actor a una identificación total con el personaje» (*ibid.*, 312).

Este último punto es llevado hasta una disposición límite, que linda con la frontera de la *performance art*, pues actores y actrices visten con su propia ropa y son llamados por sus nombres en escena. Lo que se busca es eliminar toda distancia existente entre actriz/actor y personaje, idea que se asemeja al principio performativo que decreta la presentación de sí mismo en vez de la de un personaje (esfera de lo ficticio). Se dispone así un despliegue actoral que alude a lo no ficticio, a lo no artificio, a una estética de lo performativo, aunque procedimental y estructuralmente se siga restando en el terreno del teatro. Esto es, la preparación previa de una estructura para ser reproducida; la disposición escénica de devenires ya pactados, convenidos (a diferencia de la *performance*, que busca explorar la relación imprevisible que se da entre el acontecimiento escénico y el momento de su ejecución, cuestión que le confiere un menor rango de predeterminación: la pregunta por el acontecimiento como parte esencial del marco epistémico que da vida a la *performance*). En definitiva, lo que se establece es una especie de base estructural, de cimientos, que se referencian en el naturalismo, pero que también aluden a la *performance art*. Al integrar en el plano actoral una estética referenciada en la *performance*, esta propuesta busca superar el grado de ilusión conseguido por el naturalismo. La idea es elevar la ilusión hasta el punto de volverla *invisible*. De aquí la importancia que este proyecto otorga a que en escena se responda a la manifestación fenoménica de «la vida» —en su localidad y contemporaneidad—, asemejándola sin atavío de por medio.

Pero esta base estructural no opera en tanto que patrón absoluto, pues su despliegue se ve conjugado con algunos de los principios postulados por el teatro épico —propuesta que Bertolt Brecht concibió como respuesta antagónica al teatro naturalista y realista—. Salvando las diferencias políticas (teatro burgués frente a teatro crítico marxista) y amistando las estéticas (teatro ilusionista y teatro no ilusionista; mimesis y diégesis), Rigola genera una dinámica de complementariedad dialéctica centrada en enriquecer el juego escénico. Lo que hace es tomar del teatro épico algunos de los recursos escénicos que este elaboró o redefinió, pero sin suscribir a su marcada fundamentación política (inspirada, principalmente, en los materialismos histórico y dialéctico). Es decir, realiza un álgebra hereje, pues dispone un agenciamiento que opera, a la vez, de forma escéptica y ecléctica. Se origina así un híbrido a medida que denominaremos aquí *naturalismo narrativo*, pues es el recurso de la narración el elemento central (o, al menos, uno de los más perceptibles, en conjunto con el rompimiento de la cuarta pared) que esta propuesta toma del teatro épico para ensamblarlo con una base estructural de tendencia naturalista⁶.

6. Peter Szondi señala que en Chéjov «los seres viven bajo el signo de la renuncia. Se distinguen sobre todo por su renuncia al presente, pero también por la renuncia a la comunicación, a la dicha que pueda derivarse del encuentro con los demás» (Szondi, 1978: 35). Esa renuncia al presente y a la comunicación es en lo que reside la pertinencia del

En el teatro épico el recurso narrativo tiene por función vehicular el rompimiento de la cuarta pared; los sucesos se narran directamente a los espectadores para así romper con la ilusión de la representación. Esta ruptura es lo que Brecht denomina «efecto de distanciamiento». Rigola toma esta tríada de elementos consecutivos —narración, rompimiento de la cuarta pared y efecto de distanciamiento— restándole la carga ideológica con que estas técnicas fueron concebidas para así adaptarla a su propuesta. Así, el efecto de distanciamiento no tendrá por fin «procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado» (Brecht, 2004; 131) sino más bien generar una ilusión más profunda, duplicada, capas de producir ficción a partir de la exposición de la ficción. El resultado obtenido es una mimesis que no quiere ser mimesis, que se niega en tanto que tal.⁷ La idea es llevar la expresión del artificio escénico a su grado cero —a la cuota mínima exigida por el medio— a través de la producción de *un juego de sobreilusión*:⁸ la ilusión opera señalando (distanciamiento —teatro épico—) *desinteresadamente* (estética de lo performativo) a la ilusión (naturalismo). En este sentido, es como si todo el conjunto escénico se encargará de decir: «*Larvatus Prodeo*, me adelanto señalando mi máscara con la mano» (Barthes, 1972: 28).

A diferencia de la forma clásica del teatro naturalista, que intentan emular la realidad escondiendo el artificio teatral tras una cuarta pared que lo contenga (un recorte de la realidad puesto de forma hermética), aquí el juego consiste en exponer el engranaje escénico para así conjurar una sensación de realidad desnuda e *hic et nunc* (una sensación de *transparencia*). Se desarrolla así una poética que explicita la situación de espectáculo (los actores hablan directamente a los espectadores y se constata que se está haciendo teatro),⁹ el ejercicio de reescritura (se menciona al propio Chéjov) y los materiales biográficos (se citan pasajes de la vida privada y las carreras profesionales del elenco en reiteradas ocasiones). Son recursos que ayudan a la propuesta escénica a liberarse de un enorme bastión dramaturgico (uno de los autores más prestigioso y montados del mundo, pero cuyos textos obedecen a otra realidad temporal, cultural y lingüística), permitiéndole vestirse con un aire de renovación y de ligereza; como si su enunciar metateatral, en tanto lúdica de la autoreferencia, fuese una especie de lubricante capaz de hacer circular al contenido —con sus fricciones, conflictos y tensiones— en un clima *aparentemente distendido y ligeramente melancólico*, aspecto en que paradójicamente, a mi juicio, más se evoca la presencia de Chéjov —al alejarse, se encuentran—.

recurso narrativo, pues es en los fragmentos monológicos donde parte de lo sustancial se devela. Rigola los resuelve dirigiéndolos al público (los narra, se los cuenta) en vez de aislar a sus personajes.

7. Esto también se vincula a la idea de *presentar* por encima de la de *representar* popularizada con el desarrollo de la performance y de los estudios performativos entre los años 1960 y 1970.

8. En su definición de *teatro en el teatro*, Patrice Pavis señala que «el uso de esta forma responde a las más diversas necesidades, pero siempre implica una reflexión y una manipulación de la *ilusión*. Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador «externo» en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere un estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace verdad» (Pavis, 1996: 452).

9. Para ilustrar lo señalado, propongo el siguiente fragmento donde Nao Albet se refiere a Mónica López: «A veure, anem a parlar de la Mónica, que fa de la “meva mare”» (Rigola 2020: 4).

Por otra parte, el recurso narrativo y el rompimiento de la cuarta pared también se vinculan a otro de los aspectos capitales que atiende la *performance art*: la relación con los espectadores. Al hablar directamente a los espectadores, las actrices y los actores se encargan de exponer el carácter copresencial que distingue a las artes escénicas y sobre el cual enfatiza la performance. En cualquier caso, se sigue restando en el terreno *tradicional* del teatro, toda vez que lo que se dispone es de una estructura *cerrada*, determinada, que si bien se abre a los espectadores (se les mira y se les habla directamente, incluso se los ilumina levemente), no se espera ni se posibilita su injerencia a nivel estructural en la realización escénica, solo a nivel sensorial, atmosférico, anímico.

Temas

En el plano temático sobresalen los siguientes asuntos: el amor no correspondido, la insatisfacción personal y el paso del tiempo (la vejez y la nostalgia del pasado). Cabe señalar que de los personajes¹⁰ que aparecen en la dramaturgia primigenia se conserva solo a los siguientes:



Fig. 2. Elenco: Nina (Melisa Salvatierra), Arkadina (Mónica López), Treplev (Nao Albet), Trigorin (Pau Miró), mezcla entre Sorin y Medvedenko (Xavi Sáez)¹¹ y Masha (Roser Vilajosana)¹². Fotografía facilitada por la compañía.

El amor no correspondido se instala de forma reticular, integrando a todo el elenco y respetando en su totalidad las alianzas afectivas establecidas por Chéjov. Este es el ámbito donde el juego de sobreilusión más vacila, ya que al ser en su mayoría actrices y actores conocidos, es difícil superar la

10. Concepto que jamás se usó en el proceso de trabajo.

11. De Sorin tiene el ser hermano de Arkadina y el estar aburrido de la vida del campo. De Medvedenko, el estar enamorado de Masha.

12. Nombrados de izquierda a derecha en relación con la imagen. En adelante aparecerán como se los refiere en la adaptación de Rigola más su correspondiente personaje chéjoviano. Por ejemplo, Nina (Melisa Salvatierra) aparecerá como: Mel/Nina.

artificialidad de las venturas amorosas dispuestas (la convención teatral se superpone; el trato implícito de dejarse engañar gana). Las relaciones van emergiendo en el mismo orden que en el escrito de referencia, pero se desarrollan de manera más sobria, ajustándose así al talante del equipo. A modo de ejemplo, se propone el siguiente cuadro comparativo:

Chéjov (Acto tercero - Escena II)	Rigola (Acto tercero)
<p>ARKADINA: Querido, yo sé lo que te retiene aquí. Pero, tienes que sobreponerte. Te has embriagado un poco. Serénate.</p> <p>TRIGORIN: Y tú también. Sé buena y razonable, te lo suplico: considera todo esto como una amiga verdadera... (<i>Le estrecha una mano.</i>) Tú eres capaz de hacer un sacrificio... Sé buena y no me retengas...</p> <p>ARKADINA (<i>muy agitada</i>): ¿Tan hondo ha calado?</p> <p>TRIGORIN: Me siento atraído hacia ella. Quizá sea esto lo que necesito.</p> <p>ARKADINA: ¿El amor de una chiquilla provinciana? ¡Oh, qué poco te conoces a ti mismo!</p> <p>TRIGORIN: A veces, la gente se duerme de pie. Pues bien, yo estoy hablado contigo y es como si estuviera dormido y la viera en sueños... Soy presa de una dulce y divina ensoñación... No me retengas...</p> <p>ARKADINA (<i>trémula</i>): No, no... Yo soy una simple mujer, no se puede hablar así conmigo... No me atormentes, Borís... Tengo miedo...</p> <p>TRIGORIN: Si quieres, tú puedes ser una mujer extraordinaria. Un amor juvenil, encantador, poético, que conduce al mundo de los sueños... Solo un amor así puede dar la felicidad sobre la tierra. Y yo no lo he experimentado todavía. De joven no tuve tiempo, ocupado como estaba en rondar por las redacciones, en luchar contra la miseria... Pero, ahora, ese amor está aquí, ha llegado por fin, me llama... ¿Qué sentido tiene huir de él?</p> <p>ARKADINA (<i>iracunda</i>): ¡Te has vuelto loco!</p> <p>TRIGORIN: No me importa.</p> <p>ARKADINA: Os habéis confabulado hoy todos para hacerme sufrir. (<i>Llora.</i>)</p> <p>TRIGORIN (<i>llevándose las manos a la cabeza</i>): ¡No comprende! ¡No quiere comprender!</p> <p>ARKADINA: ¿Me habré vuelto yo tan vieja y tan fea que se puede hablar sin reparo de otras mujeres delante de mí? (<i>Abraza a Trigorin y le besa.</i>) ¡Oh! ¡Tú has perdido la razón! Eres maravilloso, eres divino... Tú eres la última página de mi vida. (<i>Se hinca de rodillas.</i>) Tú eres mi alegría, mi orgullo, mi deleite... (<i>Le abraza las rodillas.</i>) Si me abandonarás, aunque sólo fuera por una hora, no lo soportaría, me volvería loca, precioso y magnánimo dueño mío...</p> <p>TRIGORIN: Puede entrar alguien. (<i>La ayuda a levantarse.</i>)</p> <p>ARKADINA: No me importa. Yo no me avergüenzo de mi amor por ti! (<i>Le besa las manos.</i>) Tesoro mío, cabecita loca... Quieres cometer insensateces, pero yo no lo consentiré... (<i>Ríe.</i>) Eres mío. Me perteneces... Esta frente y estos ojos son míos... Y también son míos estos encantadores cabellos sedosos... Todo tú eres mío. Tienes tanto talento, tanta inteligencia... Eres el mejor de todos los escritores de hoy en día, eres la única esperanza de Rusia. Tú rebosas espontaneidad, sencillez, lozanía, sano genio... Con un solo trazo, tú eres capaz de transmitir lo característico y esencial de un ser humano o de un paisaje, las personas que describes tienen vida. ¡Oh, es imposible leerte sin admiración! ¿Te parece esto incienso? ¿Crees que miento? Mírame a los ojos, mírame... ¿Tengo yo cara de mentirosa? ¿Ves tú? Yo soy la única que sabe apreciarte, la única que te dice la verdad, querido mío, amor mío. ¿Te marcharás conmigo? ¿Sí? ¿Verdad que no me abandonarás?</p> <p>TRIGORIN: Yo no tengo voluntad propia... Nunca he tenido voluntad propia... Tan blando, tan manejable, siempre sumiso... ¿Cómo puede gustarle eso a una mujer? Tómame, llévame contigo, pero no consentas que me aparte de ti ni un paso... (Chéjov, 2013: 133-135)</p>	<p>MÓNICA: Et vols quedar, oi?</p> <p>PAU: ...</p> <p>MÓNICA: Tan fort és?</p> <p>PAU: Em sento atret...</p> <p>MÓNICA: Atret per una nena que no és precisament Hannah Arendt. Perquè és jove? Jove. I bonica?</p> <p>PAU: No us heu quedat mai com en un somni.</p> <p>MÓNICA: Pau, soc una persona com totes les altres. Que no em demani això. Perquè ell no està parlant de sexe.</p> <p>PAU: M'agrada...</p> <p>MÓNICA: Ho sé. Ho veig. (<i>Silenci.</i>) Avui sembla que tots em vulguin fer mal. Segurament ell és l'últim gran amor que tindrà. És la persona que em fa feliç, que dona sentit a la meua vida...</p> <p>PAU: Mònica...</p> <p>MÓNICA: Jo no m'avergonyeixo del meu amor cap a tu, Pau. T'estimo com no havia estimat ningú... Ell, amb el seu talent, la seva intel·ligència, el seu humor... amb qui m'entenc molt bé treballant... amb qui resistim en una professió on no és fàcil fer-ho... jo crec en tu, Pau... en tu com a dramaturg... saps com crear situacions i personatges com poques vegades ho he vist a ningú... sí, jo hi crec, tu saps que no ho dic perquè et quedis. I sobretot crec en tu com a persona. Em tens boja. Mira'm als ulls. Estic mentint? Creus que hi ha algú que cregui més en tu que jo? Jo... et comprend com ningú et pot comprendre... i t'estimo.</p> <p>(<i>Silenci.</i>)</p> <p>MÓNICA: Gràcies. Gràcies. T'estimo.</p> <p>PAU: ...marxarem junts. Ara. (Rigola, 2020: 28-29)</p>

En el cuadro comparativo se puede observar como otra de las operaciones realizada es la síntesis, cuestión que se aprecia en la extensión de las réplicas, las que se han reducido a lo que se percibe como lo esencial del mensaje (se dirigen de manera directa al «meollo del asunto», pero intentando evitar caer en lo explícito; el objetivo es dosificar la información a los datos mínimos que permitan que la obra avance)— y en la estructura dramática global, pues existe una condensación de las escenas que deja en pie sólo el orden de los actos.

Como segundo tema tenemos la insatisfacción personal, motivo que se muestra como uno de los más “peligrosos” para el elenco, pues acá sus intimidades son expuestas *al desnudo* para transformarse en material de la escena. La precariedad laboral y financiera, las metas no logradas o la sensación de que no se es lo suficientemente bueno en el oficio son las consideraciones principales que conforman este tema. Podemos citar, por ejemplo, la autocrítica que se hace Nao/Treplev por medio de una serie de preguntas retóricas: «Qui soc jo? Què he fet? He fet alguna cosa realment contundent? El meu teatre ha remogut a algú en algun moment? Ha fet reflexionar de veritat? O, en el fons, per molt que treballi desde un altre lloc no he aconseguit moure ni inquietar mai ningú i s’ha quedat tot en un *divertimento*?» (*ibid.*, 6). O el diàleg entre Mel/Nina y Pau/Trigorin:¹³

PAU: NO FAIG RES MÉS. RES MÉS. NOMÉS ESCRIURE I ASSAJAR. ABSURD. ARA MATEIX M’HO ESTIC PASSANT MOLT BÉ PARLANT AMB TU, PERÒ HI HA UNA PART DE MI QUE ESTÀ PENSANT: «HAS DE TORNAR A TREBALLAR». I LA SENSACIÓ D’ESTAR ENGANYANT, DE MEDIOCRITAT.

MEL: Perdona, però el procés mateix de creació no et produeix plaer? Felicitat?

PAU: HI HA MOMENTS AGRADABLES. PERÒ, PER EXEMPLE, TOT JUST DESPRÉS D’ESTRENAR LES MEVES OBRES SE’M FAN INSUPORTABLES.

MEL: Insuportables?

PAU: TINC POC TALENT.

MEL: Tu estàs fatal.

PAU: I QUAN EM COMPARO AMB ALGUNS COMPANYYS, PENSO QUÈ EL PÚBLIC DEU PENSAR: EN PAU MIRÓ ESTÀ BÉ PERÒ EN SERGIO BLANCO ÉS MOLT MILLOR. I ÉS VERITAT: EN SERGIO BLANCO ÉS MILLOR QUE EN PAU MIRÓ.¹⁴ (*Ibid.*, 19-20)

A su vez, en los pasajes citados se observa cómo el aspecto metadiscursivo del texto de Chéjov es actualizado en la reescritura. Los personajes son

13. El texto de Pau/Trigorin es citado en mayúscula, tal como aparece en la adaptación. El motivo de esta particularidad tiene que ver con su disposición escénica, ya que estas réplicas son proyectadas en una pantalla mientras Pau/Trigorin las escribe en vez de proferirlas vocalmente (imagen mítica del escritor —su naturaleza comunicativa—).

14. Nótese el paralelismo que se establece con el texto de Chéjov cuando Trigorin se compara con Turguéniev.

una actriz profesional (Mònica/Arkadina), un escritor consagrado (Pau/Treplev), un joven autor teatral (Nao/Treplev) y una joven aspirante a actriz (Mel/Nina). En este aspecto, la apuesta de Rigola consiste en componer su elenco con actores y actrices que estén en una situación análoga a la de sus personajes, para utilizar así sus particularidades, circunstancias y currículums en el fragüe de su adaptación.

Por último, tenemos el paso del tiempo. Aspecto recurrente en las obras de Chéjov, es uno de los elementos que produce un aire melancólico que contrapesa el ambiente lúdico provocado por la interacción directa con los espectadores y por las múltiples bromas que se hacen los componentes del elenco. Frases como «El nostre temps se'n va. Deixem de ser el centre» o «Que bé s'estava abans. Que bonic era tot... quina vida més plena de llum, de calor, d'alegria, d'innocència, de puresa, de tendresa...» son parte de una gama nostálgica encargada de graduar la escena. Una forma más cruda de tratar el paso del tiempo es la que se da en torno a la figura de Mónica/Arkadina. Al respecto:

Un dels problemes, per exemple, és que la Mónica... s'ha fet gran... o ella es veu gran... i la meua presència li recorda que en té cinquanta en lloc de quaranta. I clar, això fa que la seva capacitat de connectar amb una persona de vint i pico sigui menor, i això la desestabilitza. Sí, és així, és així. Menys connexió igual a menys públic que és igual a menys feina (*ibid.*, 4-5).

Sitio aparte merece el momento del cuarto y último acto (instante en que en la versión de Chéjov se juega a la lotería y en la de Rigola al dominó) en que se incluyen recuerdos de las experiencias «sobre las tablas» de las y los integrantes del elenco a modo de preámbulo de cierre (salvo Mel/Nina, ya que «no está en escena»).¹⁵ Por ejemplo:

MÓNICA: A mi em va marcar treballar amb el Carles Santos. Em recordo recitant un text seu percutant i divertit, tirant-me per terra sobre una piscina d'aigua al ritme de les paraules i jugant amb elles. Ell em demanava sempre més. Només li interessava quan anaves més enllà de les teves possibilitats. Era un esforç físic immens, i havia d'anar tan ràpid que no tenia temps per pensar. De pur esgotament m'oblidava de mi mateixa. Del cos i sobretot de la ment, que m'explotava. A l'estrena només sentia el públic riure, i jo tirava i tirava, feia coses que em sorprenien a mi mateixa i jugava lliure com no sabia que era capaç. Lliure... Una felicitat total (*Ibid.*, 36).¹⁶

Después de haber enunciado los temas principales que se abordan (los cuales resultan homólogos a los de la propuesta de Chéjov, solo que dispuestos bajo una configuración distinta —por medio de una mayor medida en la expresión de las pasiones, respuesta escénica a una concepción que percibe al ser contemporáneo en tanto sujeto del autocontrol; el dominio de las

15. En realidad las actrices y los actores siempre están en escena, pero se juega con la convención de que al sentarse en un banco que hay en el fondo del escenario se vuelven observadores en vez de partícipes de los sucesos.

16. La transcripción de los recuerdos a un texto fue tarea demandada antes del primer ensayo.

pasiones como atributo social—), cabe mencionar el interés ecológico que se esboza. En el transcurso de los ensayos el propio director señala que de un tiempo a esta parte se ve en la necesidad de incluir una planta en medio de la escenografía («un organismo vivo en medio de la nada»). En escena, esa inquietud se revela en el valor que se da al monólogo de Mel/Nina en cuanto a su contenido discursivo —cuando interpreta la obra de Nao/Treplev (momento metateatral ya presente en Chéjov)—, pues su consigna versa sobre la extinción de la naturaleza, la responsabilidad humana al respecto y el devenir futuro. Luego de que el monólogo sea interrumpido por Nao/Treplev (como en la pieza original, pero de forma mucho más sutil —no «estalla a gritos» ni «hace mutis con ademán evasivo» sino que simplemente detiene el monólogo ofreciendo disculpas y se retira al fondo del escenario—), una de las voces que emergen señala: «Doncs a mi aquest tros m'estava agradant. [...] Tot aquest avís sobre la destrucció de la natura que Txékhov ja escriu al segle XIX»¹⁷ (*ibid.*, 11). Otro asunto que se plantea es la pugna generacional en la creación artística: búsqueda de nuevas formas frente a la tradición u oficialismo imperante.

Metodologías utilizadas

Dentro de los métodos utilizados sobresalen los circunscritos al ámbito de la dramaturgia y de la dirección actoral (que, como se verá, absorbe y vehicula la mayor parte de la dirección escénica).

El texto fue estructurado principalmente por Rigola de forma individual. En el primer ensayo se le presentaron al elenco los dos primeros actos de la adaptación (15 páginas, versión n.º 5) y en el transcurso del tiempo aparecieron los dos restantes. Este proceder permitió que la dramaturgia se nutriera constantemente del material generado en los ensayos, que fue modificándose a partir de anécdotas personales, modos de decir el texto de cada actriz/actor (ajustes para facilitar su apropiación), palabras o frases añadidas al texto en el transcurso de las improvisaciones (lo que en la jerga teatral se denominan *morcillas*) y cambios o supresiones de frases percibidas como malas, innecesarias o «extrañas» (poco frecuentes en el uso cotidiano de las palabras). Es decir, se trabajó sobre un texto base que se fue editando con el devenir de los ensayos (la última versión cuenta como la n.º 12 y tiene un total de 39 páginas). Esta labor se realizó a través de una forma particular de lectura dramatizada (delineándose paralelamente dramaturgia y actuaciones), configurada a partir de la siguiente fórmula: 1) leer una frase, 2) mirar a los ojos de algún/a compañero/a de escena o a los de algún/a espectador/a,¹⁸ 3) alimentarse de su mirada y 4) luego proferirla, estructura que tiene por objetivo imponer de inmediato la lógica del rompimiento de la cuarta pared (alimentarse de los ojos del espectador), asegurar que actores y actrices *no pasen por encima de los textos* (es decir, que no se dejen llevar por un determinado flujo o patrón rítmico que instale una homogeneización de la

17. Nótese la referencia explícita a Chéjov (intertextualidad, distanciamiento, sobreilusión).

18. En los ensayos el rol de espectadores lo cumplíamos Rigola, la ayudante de dirección Alba Pujol y yo.

enunciación que funcione en indiferencia para con su entorno y contenido —una especie de automatización de la enunciación— y propiciar el vínculo con los otros (prohibido hablar mirando el texto). La dificultad de su implementación radicó en que probablemente por una cuestión de hábito o de deformación profesional, las actrices y los actores tendían a encauzar la lectura de forma continua (consciencia rítmica) y les resultaba incómodo tener que cortar constantemente el flujo para hacer las pausas necesarias para 1) leer una frase del texto, 2) establecer contacto visual con alguien, 3) alimentarse de su mirada y luego 4) proferirla. Esto no quiere decir que una vez que las réplicas fueron dominadas tuvieran que mirar forzosamente el escrito. Sin embargo, ante la dificultad del recuerdo, lo sugerido desde dirección siempre fue volver a apoyarse en el texto, pues esto se estimó preferible a entraparse en la memoria o cambiar la frase para salir del paso (no hubo problema en que ensayaran con texto en mano hasta la última semana). De hecho, a lo largo del proceso se enfatizó casi exclusivamente en que se hiciera una lectura lenta y tranquila, centrada principalmente en comprender lo que se está diciendo (intenciones subyacentes) en diálogo con el entorno.¹⁹

Sin duda el aspecto más desarrollado a lo largo del proceso fue el trabajo de dirección actuarial. A los entendidos en la propuesta estética presentada por las últimas realizaciones escénicas de Rigola esto probablemente no los sorprenda —*Vania (escenas de la vida)* (2017) o *Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers* (2019), por ejemplo—, pues en estas se muestra un escenario austero, casi vacío, en favor de dar mayor espacio a la actuación. Ámbito en el que este creador da cuenta de una especie de cristalización de su experiencia, al trabajar con un método particularizado y definido (cuestión menos habitual de lo pensado²⁰). Ya en el primer ensayo se le presentó al elenco uno de los elementos claves de todo el proceso creativo: *El decálogo de juego*.

19. Sobre la velocidad, el director añade: «Correr los textos es la versión más simplista de intentar ser “natural”».

20. En mi experiencia he observado que sigue existiendo una falta de integración y/o de consciencia, e incluso una resistencia, para con lo metodológico en la esfera de la creación teatral (experiencias que, por lo demás, han sido integradas en su mayoría por teatristas de formación académica). Es como si el proceder metodológico (en tanto que acto consciente) aún se considerase como un añadido dispensable y, por tanto, ajeno en sí mismo al acto creativo, cuando, tal vez, sea más beneficioso para los teatristas pensar que todo acto creativo, quiérase o no, encierra un método que lo posibilita (que incluso la propuesta de un no método encarna un método) y que, en consecuencia, cabe profundizar y cuestionar las maneras en que se procede. Así mismo, también he advertido una perspectiva que se vincula a una concepción que entiende lo metodológico como un ámbito que, a causa de su supeditación a la esfera de la razón (planificación, estructuración), imposibilita la floración de ciertos atributos considerados como superiores para la creación artística como la inspiración o el instinto, atributos que en cierta medida son vinculados a la esfera de la pasión. Estos son percibidos como insondables para la razón, pues emergen de forma imprevista, misteriosa, al calor de un quehacer resuelto, liberado, ininterrumpido. Se le asigna así a lo metodológico —merced a su configuración fuera del momento de la praxis— una capacidad actancial de procedencia fría, restringida a los contornos del raciocinio. Esto lleva a que incluso se le asigne a lo metodológico cierta capacidad inhibitoria, desafectante, exorcizante, nociva.

DECÀLEG DE JOC HEARTBREAK HOTEL²¹

1. Interessar més com a persona que com a personatge.
2. No representar sentiments/emocions ni anar a cercar-los.
3. No forçar o augmentar les reaccions que em produeixin les accions o pensaments ni afegir gestualitat per semblar més creïble.
4. Trencament de la quarta paret. Sempre que sigui possible, mirar els ulls del públic.
5. A cada frase tenir molt clar què vull aconseguir del receptor i deixar-ho per escrit amb una paraula.
6. No memoritzar el text fins una setmana abans de l'estrena i, quan ho facis, memoritzar més les intencions del punt anterior que el text corresponent.
7. Els personatges mai són menys intel·ligents o més innocents que nosaltres.
8. El públic mai és menys intel·ligent o més innocent que nosaltres.
9. Evitar mirar a terra o al cel en tot moment. No fer que pensem.
10. Guanyar un concurs fictici on se suposa que al final de l'espectacle el públic hauria d'escollir un dels actors/personatge com a company de pis ideal.

Se puede inferir que dentro de las reglas que componen el *decálogo de juego* existen diversos factores que las animan. Como primer bloque se analizarán las que, bajo la perspectiva de este análisis, apuntan a modular las actuaciones hacia una estética naturalista/performativa. Las reglas número 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 y 10 son —a mi parecer— básicamente establecidas para conseguir esta calidad.

La primera regla («Interessar més com a persona que com a personatge») invita a una apropiación, a un sentido de pertenencia absoluto para con el rol a ejecutarse. Esto se puede relacionar con aquel viejo aforismo que dice que «el teatro no es ponerse mascarar sino quitárselas» y con el influjo que ha ejercido la performance en la concepción actoral vigente; en particular, la noción de que el performer «es quien habla en primera persona y no en nombre de un tercero o un otro». ²² En palabras del director, «en el escenario la duda debería ser: ¿es Nina o fulana o mengana?» (por esto no se utiliza vestuario y cada actriz/actor viste sus propios atuendos). Los roles se desempeñan en el terreno de la ambigüedad, para con ello generar una duda que provoque una tensión activadora en el espectador (actuar fluctuando entre la persona y el personaje para potenciar así la incertidumbre —*multiestabilidad perceptiva*—). Este trabajo sobre la ambigüedad en el registro actoral resulta decisivo si se toma en cuenta que es uno de los pocos terrenos donde se contrapesa la transparencia general que gobierna la escena (una propuesta donde la mayoría de los elementos buscan mostrarse al desnudo, tal como son). De este modo, esta primera regla no solo atañe a perfilar una forma actoral (naturalista/performativa), sino que también se sitúa en cuanto a dispositivo

21. Transcripción del documento ofrecido por la compañía.

22. Aunque esta concepción ya se encuentra, por ejemplo, en los escritos de primera mitad del siglo xx de Stanislavski —«Cualquiera que sea el personaje que interprete el artista, este debe actuar siempre en nombre de su propia persona» (Stanislavski, 1957: 308)—, es notable como la performance, por medio de una puesta en práctica exhaustiva de la premisa (el performer como quien trabaja eludiendo la ficción), ha hecho de esta idea un sello propio que se ha divulgado a nivel interdisciplinar. En el caso de Stanislavski, se entiende que sus ideas —aunque visionarias— aún se encuentran sumidas en un contexto donde el paradigma de la encarnación imperante establecía como ideal «la dilución total del cuerpo fenoménico del actor (su físico estar-en-el-mundo) en el cuerpo semiótico a interpretarse (el personaje)».

escénico, pues la implementación de la *multiestabilidad perceptiva* —«instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa» (Fischer-Lichte, 2004; 182)— pretende dinamizar el bucle de retroalimentación autorreferencial y autopoietico que se da en la relación entre actores/actrices y espectadores a partir de su copresencia física y de la mutua influencia que ejercen los unos sobre los otros (cadena de reacciones).

La regla n.º 2 («No representar sentiments/emocions ni anar a cercar-los») y la n.º 3 («No forçar o augmentar les reaccions que em produeixin les accions o pensaments ni afegir gestualitat per semblar més creïble»), son esgrimidas para conducir las actuaciones hacia una estética que se propone un proliferar *en bruto* (no estilizado), idea que se sobrepone a cualquier tecnicismo o convencionalismo. De aquí que se asuma como preferible una actuación *fría* (desprovista de un cierto vigor expresivo) antes que una que busque, represente o fuerce los sentimientos/emociones, pues estas maniobras volitivas, al ser detectadas, adquieren la fisionomía de la manipulación y el engaño (tiñendo la escena de una sospecha que mella la producción de un lazo vinculante no artificializado; una confianza mínima que sustente la expectación de la escena).²³ Además, estas maniobras resultan ser una trampa para los propios actores y actrices, ya que al poner el foco sobre lo emocional pierden de vista sus intenciones y objetivos (se parte de la idea de que en la vida la atención jamás se centra en intentar emocionarse o en «sentir cosas» —salvo en contadas excepciones—, sino que está en aquello que se quiere conseguir). Todo esto se termina estableciendo a modo de técnica a la inversa, pues al no buscar las emociones, al *sostenerlas* en vez de *liberarlas*, al incluso *resistirse* a ellas, estas tienen la posibilidad de *revelarse* con mayor vehemencia (en su excepcionalidad y —tal vez por pura porfía— en su potencia). Esta forma de proceder se basa en que estamos más acostumbrados al ejercicio de evitar emocionarnos que al contrario, pues esto es una parte esencial de la moral que nos rige (ideario del autocontrol). En definitiva, a actrices y actores se les exime de rendir cuentas emocionales y lo *frío* se acepta como una peculiaridad que define —en parte— al sujeto contemporáneo («si la emoción sucede, bien; si no, no pasa nada»).

Sobre la regla n.º 5 («A cada frase tenir molt clar què vull aconseguir del receptor i deixar-ho per escrit amb una paraula»), cabe mencionar que se vincula con el único referente mencionado en cuanto sistema o propuesta actoral: Declan Donnellan y *El actor y la diana*. Podemos ver la cercanía de esta regla con la propuesta de Donnellan por medio de la siguiente cita: «Nunca sabrás lo que estás haciendo hasta que sepas para qué lo estás haciendo. Para el actor, todo «hacer» debe ir encaminado *hacia* algo. El actor no puede hacer nada sin la diana» (Donnellan, 2002: 30). Tal vez el complemento de la regla («i deixar-ho per escrit amb una paraula») tenga que ver *simplemente* con dar forma fija y separada de la propia corporalidad a parte

23. Pues incluso en Brecht, *summum* de lo crítico-racional en la expectación teatral, una cuota mínima de fe se demanda: «La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión» (Brecht, 2004: 31). Ese *parcial* —la imposibilidad de su abolición total— es la admisión de una especie de ontología religiosa que funda lo escénico: el ritual es inconcebible entre escépticos fanáticos (dulce paradoja), acérrimos.

del material que va a utilizarse para actuar (cuestión no menor si se toma en cuenta lo tremendamente inestable de esta labor, entendiendo que su medio o soporte, la corporalidad, es materia sujeta al cambio y movimiento). En el transcurso de las jornadas fue recurrente escuchar a Rigola decir «vayan a la diana, esto es lo importante». El *qué quiero conseguir del receptor* tiene el valor de instalar una dinámica de diálogo constante, activa, pues el jugarse los deseos en terrenos ajenos propicia un intercambio de estímulos fluctuante, recíproco, sumatorio, de idas y venidas. El descubrimiento y conocimiento de las intenciones fue procurado por medio de una inducción mayéutica, labor concebida como fundamental y a la cual se regresó reiteradamente (¿qué quieres conseguir?, ¿cuál es tu intención?).

La sexta regla («No memoritzar el text fins una setmana abans de l'estrena i, quan ho facis, memoritzar més les intencions del punt anterior que el text corresponent»), se emplaza para evitar caer en la mecanización del texto y su consecuente sedimentación en una estructura refractaria que luego resulte inalterable para el mismo actor o actriz, anulando así su capacidad de interacción para con su entorno y el devenir presente (todo lo que sucede en el momento mismo del ensayo o de la función, más allá de que se haya previsto o no). De hecho, la indicación para el trabajo con el texto fue: «El texto se puede leer en casa, pero no para memorizarlo, sino para entender las intenciones que hay en él». Lo que se intenta con esta regla es situar los mecanismos que modulan la actuación en una lógica cercana a los que rigen la conducta cotidiana, donde no existen textos memorizados que deban preferirse al rigor de la letra, ni que hayan sido ensayados ni fijados con anticipación; sino que lo que nos moviliza son las intenciones que nos habitan en diálogo con el entorno.

Las reglas n.º 7 («Els personatges mai són menys intel·ligents o més innocents que nosaltres») y n.º 8 («El públic mai és menys intel·ligent o més innocent que nosaltres») atañen, por un lado, a una herramienta de regulación actoral que se condice nuevamente con lo naturalista/performativo (invitan al elenco a accionar bajo su propio modo de comprender el mundo —punto de vista— en vez de especular sobre la de un supuesto personaje) y, por otro, aportan un matiz ético con respecto al ejercicio actoral, pues procuran evitar la emergencia de posiciones paternalistas (*conatus* autoral). En la práctica, la aplicación de estas reglas repercute principalmente en la enunciación del texto, cuya vehiculación tendrá que escapar a la unidireccionalidad que provoca la ilustración de las palabras, situación que delataría una infantilización del espectador (al entregarle los textos *masticados*, *digeridos*, sobre explicados). A raíz de esto, una de las luchas que se libró de forma perpetua en los ensayos fue contra los *tonos* (inflexiones vocales), ya que el servicio de subrayar o explicar las palabras por medio de la modulación vocal se entiende como innecesario si se toma en cuenta que ellas ya significan por sí mismas (portan sentido) y que, a lo sumo, lo que terminan generando los *tonos* es un empobrecimiento de la experiencia del espectador, pues se le quita parte importante de su función: desentrañar y/o soñar la escena. Los *tonos* conllevan una restricción implícita de las lecturas que, al excluir la ambigüedad, terminan mutilando la polisemia (es decir, instalan un régimen autoritario,

un despliegue jugueteón pero manipulador). Toda esta proclama escénica/actoral se explica de forma literal por medio de la figura de Nao/Treplév: «Bàsicament fan una espècie de teatre infantil per a adults, disfressats i posant veuetes per deixar-li al públic tot ben mastegat, amb tots aquells tons, perquè la gent sàpiga on ha de riure, on el personatge està trist... com si el públic fos incapaç de decidir si ha de riure o plorar» (Rigola, 2020: 5).

La décima regla («Guanyar un concurs fictici on se suposa que al final de l'espectacle el públic hauria d'escollir un dels actors/personatge com a company de pis ideal») se erige a modo de barómetro de comportamiento que busca conducir al elenco a que obre de forma coherente con los principios de convivencia a los que están habituados (los que muchas veces se pasan por alto en escena en pos de conseguir una mayor intensidad o capacidad expresiva). La idea es poner en escena a seres que respondan a los acuerdos sociales imperantes de manera irrestricta; en este caso, seres cultos, políticamente correctos, socialmente civilizados, que ganan la empatía del espectador al interactuar respetando su mismo marco socioconductual.²⁴ Rigola explica que esta regla debería producir una sensación similar a la que se tiene en una primera cita, poniendo a los actores/actrices en un juego que los invite a *defender su rol* por medio del cuidado de la imagen que trazan sobre sus figuras, cuestión que debería llevarlos a procurar desarrollar una calidad energética que se podría denominar como cuidadosa, receptiva, atenta y afable (esto a grandes rasgos, ya que, obviamente, existen diversos modos de asimilar la indicación). Lo interesante de asumir como punto de partida este juego/regla, es que los conflictos, al surgir en una atmósfera poblada por seres que los evitan, aparecen en escena de forma sutil, contradictoria, resistida, oblicua, y que se cambian los impetuosos *abruptos teatrales* (actuaciones voluntaristas, evidentes y plagadas de súbitos) por actuaciones que gestionan las tensiones de forma paulatina, sutil y sofisticada (en relación con la intención de mimesis de lo cotidiano del lenguaje escénico propuesto y, también, con el celo burgués por la apariencia que se proyecta).

Como segundo bloque están las reglas n.º 4 y n.º 9, que este análisis entiende asociadas al teatro épico y la *performance art*, respectivamente.

En la regla n.º 4 («Trencament de la quarta paret. Sempre que sigui possible mirar els ulls del públic») se hace referencia a la técnica desarrollada por Brecht de manera directa, aunque —en mi opinión— con un objetivo diferente. Pues acá el *rompimiento de la cuarta pared* no tiene que ver con evitar una suerte de efecto hipnótico alienante por parte del drama hacia los espectadores (identificación), sino que es más bien un medio que sirve para devolver a la *realidad* a los actores y a las actrices, para evitar que se encapsulen en el artificio teatral. Esto es debido a que el *siempre que sea posible mirar a los ojos del público* los y las conecta a su condición como agentes del espectáculo, característica que no hay que obviar ni ocultar. El objeto didáctico de la técnica se ve así invertido, siendo las actrices y los actores quienes deben aprender a alimentarse de los ojos de los espectadores, pues estos, al ser siempre diferentes y al estar concentrados en descubrir la escena, brindan

24. Nótese que se asume que elenco y espectadores pertenecen a una clase social análoga o a una muy próxima.

la posibilidad de instalar una relación nueva y *viva* cada vez que se interactúa con ellos. Otra cosa que aportan los espectadores a actrices y actores es recordarles —tal como si fueran un espejo revelador— la imagen de una templanza que no busca ni siente el deber de *demostrar nada* y se contenta con el ejercicio amable de ofrecer una atención abierta y receptiva (escucha).²⁵

Finalmente, está la regla n.º 9 («Evitar mirar a terra o al cel en tot moment. No fer que pensem»), la que se entiende postulada para evitar sumar una capa ficcional considerada como contraproducente para el lenguaje escénico propuesto. El hecho de *evitar mirar al suelo o al cielo en todo momento* (significante del pensar) se establece en correspondencia con la premisa que determina que el elenco *asume* que conoce de memoria el entramado ficcional dispuesto (metateatralidad), por lo que no cabe *representar* la acción del pensamiento, pues esto equivaldría a adentrarse en la ficción (actuar la reflexión o el desconocimiento) cuando lo que se busca es eludir su manifestación. De aquí que esta regla se vincule con la *performance art*, pues lo que en el fondo se quiere es semejar su semblante por medio de la adopción de cierta región de su lógica de funcionamiento; esta es, la elusión de la ficción y la exploración del acontecimiento (aunque, como ya se ha dicho, el despliegue escénico, aquí, se encuentra predeterminado y fijado para ser replicado; es decir, se *actúa*, no *acontece* el acontecimiento en cuanto acto imprevisible e impredecible).²⁶ El objetivo de esta regla es reforzar el juego de *sobreilusión*, que busca volver creíble su empresa de exposición de la ficción (la adaptación de la obra de Chéjov) a través de un *acuse* que quiere hacerse pasar por *acontecimiento* (*sobreilusión: desocultando una ilusión oculto* otra mayor).

En definitiva, resulta evidente que si bien las reglas del *decálogo de juego* surgen a propósito de articular un despliegue actoral que se ajusta a un lenguaje escénico específico, también contiene atributos que atañen a un plano más genérico de la práctica. Al respecto, un fenómeno destacable que produjo su implementación fue lograr transferir ideas complejas y relativas a otros marcos de saber (político, filosófico, etc.) en una dinámica que las volvía *simples* y propicias para nutrir el juego actoral (asumir objetivos e intenciones específicas, accionar a partir de los propios impulsos y visión del mundo, etc.). Se puede decir que el *decálogo* funciona como una especie de filtro que agiliza el proceso creativo al conducir los debates a un modo de materialidad específica diseñada para responder a algunas de las demandas que entiende como fundamentales de la escena contemporánea. Esto, principalmente, en relación con la superación hecha por el cine en la imitación de las acciones humanas producidas por seres vivos —*mímesis praxeos*—, cuestión que le ha exigido al teatro, en su faceta de *espejo de la realidad*, una mayor *fidedignita* en el momento de su (re)presentación (el espectador actual, acostumbrado a la actuación audiovisual, se muestra reacio ante las *exageradas* actuaciones dispuestas en el teatro; le cuesta creerlas, las acoge solo en la medida de su simpatía, su ternura, su gracia arcaica o su valor como patrimonio cultural).

25. Más allá de que esto no siempre se cumpla, es razonable pensar que en general a esto va el espectador al teatro.

26. En el naturalismo, en cambio, que intenta disponer *una copia fotográfica de la realidad* (calco mecánico) en un despliegue teatral que no asume su carácter ficcional, representar la acción del pensamiento resulta perfectamente plausible.

Así, las actuaciones en el teatro han tenido que ajustar su *volumen* sensiblemente, valiéndose muchas veces de implementos tecnológicos como micrófonos y proyecciones que le permitan subsanar la distancia que experimenta el objeto de mimesis con respecto a su referente a causa de la dilatación actoral de la voz y el cuerpo. Por otra parte, la emergencia del cine ha hecho que el teatro se vuelque en la exploración de su carácter copresencial (en tanto que atributo artístico exclusivo de las artes escénicas —*spectacles vivants*—), esto es: por significar «un *lapsó de vida en común* que actores y espectadores pasan y agotan juntos, respirando el mismo aire del espacio en donde tiene lugar esa actuación y esa observación» (Lehmann, 1999: 28-29). El decálogo asume los asuntos señalados a partir de una simbiosis estratégica entre elementos del naturalismo, el teatro épico y la *performance art*, y da como resultado un despliegue mimético (naturalismo) que intenta pasar desapercibido en cuanto tal (*performance art*), abierto a los espectadores por medio de un lenguaje narrativo y el rompimiento de la cuarta pared (teatro épico), que intenta instalar un juego de *sobreilusión*.

Etapas del proceso

Los ensayos se desarrollaron mayormente con el equipo sentado alrededor de una mesa con el texto en mano. Lo primero que se hizo fue presentar el *decálogo de juego*. Después se realizaron las lecturas dramatizadas, labor que duró desde el primer ensayo hasta el n.º 15 (de un total de 24), donde se comenzó a trabajar sobre la disposición espacial (aún con el texto en mano). Aquí aparecieron nuevas reglas orientativas: 1) máximo tres actores sentados en el banco;²⁷ 2) máximo dos sentados en la mesa; 3) mínimo uno de pie (pudiendo estar todos de pie al mismo tiempo). Un factor que se debe tener presente es que en un principio se consideraba hacer el espectáculo con gradas a ambos costados (disposición característica del teatro La Villarroel), por lo que cinco de los ensayos del tramo final se desarrollaron en esta distribución (del n.º 16 al n.º 20). Sin embargo, en el ensayo n.º 21 —el tercero que se hizo en el teatro— esta propuesta fue descartada, pues representaba una dificultad de adaptación extra para actores y actrices que no brindaba nada considerado como significativo a cambio (la otra dificultad era asumir la diferencia de dimensiones existente entre la sala de ensayos y el teatro, cuestión que exigía aumentar el volumen actoral y el despliegue energético sin que la propuesta dejara de reconocerse en *lo cotidiano*). Finalmente, se optó por hacer la obra hacia un solo frente.

En cuanto a la dramaturgia, los actos fueron entregados de manera casi semanal (cinco semanas de ensayos para cuatro actos de obra)²⁸ y fueron modificados hasta el último día de ensayo. El hecho de que el texto nunca se diera por cerrado, intuyo que tiene que ver con que la experiencia de Rigola

27. Durante los ensayos siempre hubo una mesa larga, un banco de su misma extensión y algunas sillas. La disposición para las lecturas era: cuatro integrantes del elenco iban a uno de los lados de la mesa (sentado en el banco), dos quedaban en los costados (sentados en sillas) y al otro lado de la mesa nos situábamos Rigola, Pujol y yo (más cualquier otra persona que estuviera en el ensayo, como el diseñador, la productora o algún invitado).

28. La última parte del cuarto acto (dos páginas) llegó el 9/3/2020; la semana del estreno fue la del 15/3/2020.

se condice más con la dirección que con la dramaturgia, cuestión que hizo que el texto estuviera siempre a merced de la dirección escénica y no a la inversa (como en ciertos proyectos que se proponen *hacer el texto*, respetando fielmente cada didascalia y réplica pautaada). A esto se suma que al recaer la figura de director y dramaturgo en la misma persona, el fenómeno de la «adaptación perpetua» se puede propiciar de manera más simple, pues no se tienen que consensuar con nadie los cambios.

Un momento abordado de manera especial fue el de la «performance»²⁹ entre Nao/Treplev y Mel/Nina (momento en que Mel/Nina profiere su monólogo de carácter ecologista). Este fragmento se desarrolló a partir de diversas tentativas de performance preparadas por sus protagonistas, que se fueron orientando sobre cómo proceder gracias a los comentarios del equipo. En paralelo, se trabajó con la actriz en la ejecución actoral. Se puntualizó en la relación entre contenido y ritmo, probándose, entre otras, de hacerlo a toda velocidad «cagándose en el público», o hacerlo de manera lenta y sostenida «explicando cada cosa». Luego de pasar por diversas tentativas de performances y formas enunciativas, se optó por una de sus versiones más sobrias: Mel/Nina diciendo el texto tranquilamente con un micrófono de frente a los espectadores, mientras Nao/Treplev pintaba *in crescendo* su brazo con un crayón. Se escenificó así la idea de lo performativo como antítesis de lo tradicional (la pugna generacional antes mencionada).



Fig. 3. Una de las performances probadas. Fotografía: Alba Pujol.

29. En Chéjov, la escena es el monólogo del primer acto que se hace en el escenario del jardín.

En la última semana de ensayos se trabajó en los dispositivos dispuestos para completar el entramado escénico, cuya presencia fue prevista desde la segunda semana. Su misión fue solucionar dos asuntos puntuales: el lago en el que se sitúa la acción dramática y la gaviota asesinada en el segundo acto. El lago se solucionó a partir de la proyección de un video de un lago al fondo del escenario (pantalla en la que también se proyectaron los textos escritos por Pau/Trigorin en la escena con Mel/Nina —antes referida— y la confección del *origami* de gaviota). Sobre la gaviota asesinada se propuso una salida simbólica por medio de un *origami* hecho al principio de la obra por Mel/Nina, que posteriormente Nao/Treplev «asesinaría» sumergiendo en un vaso de agua. A estos dispositivos se suma la inclusión de la canción «No puedo vivir sin ti», de Coque Malla, interpretada por el elenco como cierre de la obra, lo cual proyecta una sensación de *melancolía festiva* que se establece como enmarque representativo de lo acontecido.

En el último día de ensayo (n.º 24), se trabajó en la escena final entre Mel/Nina y Nau/Treplev (la tercera escena del cuarto acto en la obra de Chéjov, cuando Nina vuelve a visitar la casa del lago). La escena fue dispuesta de frente a los espectadores (como casi todo el espectáculo) y se siguió trabajando, fundamentalmente, en evitar los *tonos* (inflexiones vocales explicativas de la emoción) y en la edición del texto. La mayor diferencia percibida entre los primeros y los últimos ensayos fue que, cuanto más se acercaba la fecha del estreno, más atención se ponía en ciertos aspectos técnicos como el ritmo y la proyección vocal; adquiriéndose, paulatinamente, una mayor consciencia del carácter de espectáculo del entramado dispuesto. Aquel 11 de marzo de 2020, Tania Brenlle (directora artística del teatro La Villarroel) reunió a todo el equipo al comienzo del ensayo para hablar sobre el avance del covid-19 y sus posibles consecuencias. Al día siguiente, cuando ya solo faltaban tres pasadas con público más el estreno, se decretó el confinamiento total de la ciudad de Barcelona, lo que significó el cese de toda actividad social y el consecuente cierre de los teatros.

Conclusiones

Presenciar un proceso de escenificación realizado por teatristas profesionales y en su mayoría de trayectoria permite acceder a una serie de saberes difíciles de contrastar por medio de la escritura y la reflexión teórica (fijaciones sujetas al dominio de la lengua), pero que sin duda entrañan claves esenciales para comprender el teatro en tanto que *acto de transferencia corporalizado, vivo, efímero*; cuerpo fenoménico que surge y se consume en el momento mismo de su (re)presentación. Este artículo ha intentado salvar esta dificultad a través de un análisis descriptivo escrito a modo de memoria, una especie de testimonio que ha buscado ser capaz de pronunciarse no solo sobre las categorías que plantea y aborda (adaptación dramática y lenguaje escénico, temas, metodologías utilizadas y etapas del proceso), sino también rescatar la presencia de las personas implicadas y hacer mención de una diversidad de materiales y datos informativos (fechas, lugares, objetos, incidencias, etc.) que sirvan para construir un *paisaje ilustrativo* que supere

el plano de la abstracción teórica y de la mediación universal, procurando no ejercer una exclusión tajante sobre cuestiones que podrían considerarse como «menores» o «banales», pues esto implicaría una censura de las dimensiones de singularidad del objeto de análisis. Esto entendiendo que las minucias del quehacer, o las *artesanías de la disciplina*, forman parte inexorable del teatro, es decir, de la práctica que se debe investigar; también *son* el objeto de estudio; forman parte de su marco epistémico.

Al respecto, se estima de importancia el rescate patrimonial que significa el dar cuenta de una experiencia teatral concreta y de las personas, agrupaciones e instituciones implicadas. A lo largo del escrito, se ha hecho mención a Àlex Rigola, Alba Pujol, Nao Albet, Melisa Fernández, Mónica López, Pau Miró, Xavi Sáez, Roser Vilajosana, Max Glaenzel, Tania Brenlle, la compañía Heartbreak Hotel y el teatro La Villarroel. Quedaría pendiente la mención de Irene Vicente, productora de la compañía, y Jaume Feixa, jefe técnico del teatro (entre otras y otros).

Este artículo ha querido compartir la experiencia de tener acceso a todo un proceso de ensayos, al entenderlo como uno de los momentos fundamentales del teatro, pero cuyo acceso —en general— se encuentra restringido para los agentes externos. Un proceso de ensayos es una instancia de intimidad grupal, recubierta —en cierto grado— por un aura de actividad secreta. Comúnmente sólo los hacedores de teatro saben en qué consiste, aunque este saber, en general, se limite a sus propias experiencias. Pero casi nunca se ubica en la especificidad de la actividad realizada por las otras y otros. La distancia crítica que otorga el análisis de una etapa de ensayos en la que no se está implicado, en la que no se tienen intereses personales ni responsabilidades, se valora al considerar los beneficios de aprendizaje que se pueden desprender de una observación que se sitúa sobre atributos de esta distancia, a saber, una suerte de vista panorámica que, en cierto grado, deviene *desafectada* —por no decir «objetiva»— (desafección que resalta en contraste con la implicación afectiva que sufren los y las participantes). Se han querido enfatizar los beneficios de la experiencia como *observador no participante*, al considerarla como un espacio no muy explorado, pero fecundo para el desarrollo de la práctica y la investigación teatral.

A su vez, se valora el hecho de que al penetrar en una instancia poco dada a su exploración expositiva (los ensayos), no solo sean objeto de estudio particular o novedoso sus contenidos (lo observado), sino que también lo haga la propia estructura metodológica de este escrito. Esta se ha propuesto una trayectoria que va desde la elaboración de las ideas hasta la concreción de las mismas, yendo desde lo general a lo particular. Se ha comenzado por la adaptación dramática y el lenguaje escénico, en tanto que marco de ideas general para el desarrollo de la puesta en escena, para luego pasar a la especificidad de los temas. Del mismo modo, se han tratado las metodologías utilizadas para luego pasar a las etapas del proceso, abordando así el quehacer de la escena desde un plano abierto a un mayor nivel de conjeturas y abstracción teórica (metodologías utilizadas), hasta uno que aparece casi como pura descripción de sucesos (etapas del proceso). La idea ha sido establecer una estructura que en cierta medida se quiere «globalizante» para así

captar las diversas dimensiones implicadas en un proceso creativo. Al mismo tiempo, la delimitación del marco de análisis se ha establecido en coherencia con lo desarrollado por el proceso de escenificación observado. De ahí que, por ejemplo, el ámbito actoral sea uno de los asuntos más desarrollados en el texto, pues este opera en tanto que eje central de la propuesta escénica (cuestión que el propio Rigola manifiesta).

Por otra parte, si bien se ha insistido en el rescate de la particularidad del proceso de escenificación observado, el valor general de este rescate se estima en que a partir de su especificidad se consiga remitir a un espectro más amplio de la práctica escénica contemporánea. Al respecto, resulta destacable el proceso de hibridación poética observado, pues remite a un tipo de estrategia particular, pero no exclusiva. En este caso, los componentes que se han detectado y estudiado remiten a grandes referencias, pues se trata de una corriente estética (naturalismo), una poética (teatro épico) y una disciplina artística (*performance art*) que han generado una influencia que trasciende las fronteras de sus épocas (los asuntos coyunturales a los que en su momento respondieron). En un ejercicio de diseminación o de deconstrucción, se han detectado en el cuerpo único y multidimensional que es el complejo fenoménico de la escena, elementos que se han vinculado o atribuido al naturalismo, el teatro épico y la *performance art*. A este conjunto se lo ha denominado, aquí, como naturalismo narrativo, en un intento por establecer un nombre que resulte fácil de reconocer, específico y representativo.

Así mismo, se ha considerado que la propuesta de hibridación poética observada responde a un espíritu escéptico/ecléctico que en cierta medida habla de su época: mezcla de elementos desvinculados o descomprometidos para con sus fuentes, que operan bajo una finalidad personal, privada. En este caso, el planteamiento ha consistido en instalar un juego de sobreilusión, reduplicación de la ficción que busca, por medio de la exposición de una de las capas de ficción (las circunstancias relativas a la adaptación de la obra de Chéjov), generar un marco ficcional que pase desapercibido, invisible. Se trata de un marco que apela a una estética de la desnudez de artificios, cuestión que en el fondo se relaciona con la pregunta por la representación. De aquí que esta versión libre de *La gaviota*, de Chéjov, tome distancia de su referente, haciendo uso de su contenido para vehicular una obra que termina hablando sobre sí misma (*re-presentación*). Este ha sido uno de los puntos en que más se ha centrado la crítica y que ha generado opiniones divididas sobre el valor de la versión presentada.

Dentro de estas opiniones se advierte que el despliegue tautológico que se dispone no llega a adquirir un nivel de intensidad pasional semejante al que se le atribuye a la dramaturgia de Chéjov. Elia Tabuenca, por ejemplo, señala en su crítica ([espectaculosbcn.com](https://www.espectaculosbcn.com)) que al final de la obra la sensación que queda es la de haber visto más una «charla» o un «coloquio» que una obra de teatro,³⁰ cuestión coherente si se tiene en cuenta el despliegue narrativo utilizado y el ideario del autocontrol pasional retratado (sujetos que

30. Traducción propia. Véase en: <https://www.espectaculosbcn.com/critica-la-gavina-grec-2021> [última visita: 10/3/2022].

ejercen la retención más que la expresión de las pasiones). Sin embargo, puede que esto también se relacione con una cuestión estructural. Pues si bien el conjunto escénico presenta —bajo la lectura que propone este artículo— una mezcla de poéticas y corrientes estéticas diversas e incluso divergentes, la forma en que se han dispuesto sus elementos puede que no haya generado un nivel de contradicciones u oposiciones suficientes que permitan elevar la intensidad de la escena a partir de su propio entramado estructural (más allá de los contenidos en juego), carencia de fricciones que se puede corresponder con un flujo escénico demasiado llano, directo, sosegado, impasible. Tal vez el ensamblaje poético dispuesto se haya terminado conjugando de manera demasiado acorde, *desconflictuada*. Algo similar se puede alegar al *decálogo de juego*, que establece una cierta redundancia en su intención de producir una actuación que no se perciba en cuanto tal (estética naturalista/performativa), que sea capaz de aparecer en escena en tanto que despliegue no artificio, real. Es una escenificación que al referenciarse en la idea de *lo real* en tanto que cotidiano puede desembocar en una carencia de potencia si el ánimo de los actores y las actrices no es el adecuado. En este sentido, se corre el riesgo de la irregularidad (precisamente, uno de los problemas que el trabajo metodológico intenta remediar, en este caso solventado principalmente a través del *decálogo de juego*). Ya en los ensayos era posible apreciar una diferencia significativa entre una «buena» y una «mala» pasada. Una «mala» destacaba por su impasibilidad (actuaciones «correctas» en tanto que retrato de una idea de lo cotidiano contemporáneo, pero donde pareciera que «nada pasara») y la «buena» por ser capaz de crear una atmósfera de intimidad habitada por fuerzas pasionales compactas, que brillan en el ejercicio de su contracción y su sutileza. De todas formas, resulta difícil imaginar una estrategia metodológica que no contenga sus propios riesgos, especialmente si se inscribe en el campo del arte.

Para el objetivo principal de este escrito, que ha sido dar cuenta de la etapa de escenificación de una experiencia teatral (y no de su realización escénica), la consistencia de materiales y estrategias metodológicas presentadas en el proceso de creación observado se estiman de alta valía, pues se considera que han sido comunicadas de manera clara y específica, particularmente en el ámbito metodológico con el *decálogo de juego*, por ejemplo, lo que las constituye como una nueva fuente de materiales para la investigación y creación teatrales, disponibles para el análisis y la referencia en su calidad de archivo de lo contemporáneo. Finalmente, cabe destacar una vez más la propuesta de hibridación poética observada (si es que es tal), pues esta ha permitido la renovación de los elementos comparecientes en el cruce de la convivencia, renovación que en su proyección, en cuanto a consecución de una mayor nitidez, puede llegar a convertirse en lo que quizás se llegue a considerar una de las nuevas formas o poéticas del teatro. Es decir, que con la hibridación se produzca un elemento lo suficientemente emancipado de sus referencias como para poder llegar a mostrar nuevos territorios para la exploración escénica.

Sin duda, el desafío pendiente sigue siendo crear o reformular estrategias de análisis, herramientas metodológicas y conceptos que permitan distinguir



Fig. 4. La realización escénica. Fotografía tomada de <https://www.ara.cat/cultura/rigola-gavina-txekhov-villaroel_1_1015081.html> [Consulta: 10/03/2022].

de forma más precisa los factores que participan en el quehacer escénico contemporáneo. Pues, si bien este puede llegar a alzarse como una quimera indescriptible en el momento de su exposición —una suerte de amalgama de todas las escenas existidas y existentes, por ejemplo—, siempre se podrá examinar con mayor detención en el espacio de indagación, construcción y reiteración que, por lo general, implica un proceso de escenificación, espacio de tipo laboratorio que se muestra como privilegiado para la observación, el aprendizaje y la investigación.



Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Traducción del francés de Nicolás Rosa. Título original: *Le Degré zéro de l'écriture* (1972). Madrid: Siglo XXI, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducción del alemán y selección de textos de Genoveva Dieterich (2004). Barcelona: Alba, 2015.
- CHÉJOV, Antón. *La gaviota*. Traducción del ruso de Isabel Vicente. Título original: *Chaika*. Madrid: Cátedra, 2013.
- DONNELLAN, Declan. *El actor y la diana*. Traducción del inglés de Ignacio García. Título original: *The actor and the Target* (2002). Madrid: Fundamentos, 2018.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción del alemán de Diana González y David Martínez. Título original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Título original: *Posdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción del francés de Jaume Melendres. Título original: *Dictionnaire du Théâtre* (1996). Barcelona: Paidós, 1998.

RIGOLA, Àlex. *La gaviota*. Adaptación dramaturgica inédita, 2020.

STANISLAVSKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducción del ruso de Salomón Merener. Título original: *Rabota aktiora nad roliu* (1957). Buenos Aires: Quetzal, 1977.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno*. Traducción del alemán de Javier Orduña. Título original: *Theorie des modernen Dramas* (1978). Barcelona: Destino, 1994.

do-
cu-
ments

sim-
posi

2008-2021: una mirada personal

Raül GARRIGASAIT

La Casa dels Clàssics, Barcelona
rgarrigasait@lacasadelsclassics.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Raül Garrigasait és escriptor i hel·lenista. El 2013 es va doctorar a la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre la recepció de la tragèdia grega a Alemanya i a Catalunya. Ha publicat la novel·la *Els estranys* (2017) i els assajos *El gos cosmopolita i dos espècimens més* (2012), *Els fundadors* (2020) i *País barroc* (2020), entre altres.

Resum

L'autor proposa una mirada personal sobre el període 2008-2021, centrada en els canvis que s'han produït en el sector editorial, els efectes culturals d'allò que s'ha anomenat el procés, les relectures de la tradició i la modificació del sistema de premis literaris.

Paraules clau: sector editorial, normalització, prestigi literari, premis, autobiografia

Raül GARRIGASAIT

2008-2021: una mirada personal

Quan l'Enric Gallén em va demanar que fes una conferència per inaugurar aquest simposi de literatura dramàtica en temps de crisi, el primer que li vaig dir és que no en sabia gran cosa, del teatre d'aquests últims anys. Ell em va respondre que no passava res: que no era de teatre que havia de parlar, sinó de la meva experiència personal. I aquí em teniu: inaugurant un simposi sobre literatura dramàtica sense dir res de teatre i parlant impúdicament de mi mateix.

Un dia de setembre del 2007 jo pujava pel carrer Muntaner de Barcelona. Era una carrer que coneixia bé, o això em pensava; en realitat només en coneixia la part baixa, propera a la Gran Via. De fet, ni m'havia passat pel cap que el carrer pogués arribar tan amunt. Havia d'anar al número 462. Vaig travessar el carrer d'Aragó i la Diagonal, vaig travessar la Via Augusta, i encara no hi era. Després van venir els carrers de Descartes, de Plató, de Copèrnic, la plaça de l'emperador Adrià. I aleshores sí: vaig arribar a dalt de tot de Barcelona, a la seu de Quaderns Crema.

Hi anava a veure l'editor Jaume Vallcorba. No feia gaire que li havia enviat una traducció de l'assaig de Rilke sobre Auguste Rodin. Jo tenia vint-i-set anys i esperava que el senyor Vallcorba em digués que Rilke era meravellós, que la traducció era fantàstica i que la publicaria de seguida.

Em van fer passar al seu despatx. Recordo una sala de més de deu metres de llarg, amb una gran catifa historiada. Al fons de tot, vaig veure una taula ampla i, al darrere, en Jaume Vallcorba, presidint l'espai. M'hi vaig acostar i, mentre travessava la sala, vaig tenir temps d'adonar-me que no duia res preparat i que no sabia què li diria. Em va fer seure i em va dir que la traducció estava prou bé, però que Rilke era un autor que agradava sobretot a les dones i als adolescents. Ell parlava amb seguretat, amb vehemència, i jo vaig limitar-me a somriure. Amb un gran esforç, li vaig demanar si em publicaria la traducció. Em va deixar anar un sí d'aquells que es diuen per treure's una molèstia de sobre. Després va demanar-me si també treballava en castellà. Jo vaig mentir i li vaig dir que sí. Quan em vaig adonar que m'oferia alguna cosa semblant a una feina, em vaig imaginar que treballaria per a Quaderns

Crema. En realitat, em vaig trobar treballant com a col·laborador extern d'Acantilado, revisant traduccions de l'alemany al castellà fetes majoritàriament per traductors catalans. Vaig aguantar un parell de mesos.

Potser, si hi ha gent jove entre el públic, no és conscient de què significava Quaderns Crema per a algú que s'havia format com a lector durant els anys noranta. En Vallcorba havia sabut crear el mite d'una editorial literària, austera i refinada, que tant podia publicar llibres de gran impacte popular com clàssics de l'alta cultura europea. Fins i tot corria la llegenda que en Vallcorba sempre feia passar la qualitat literària per sobre dels diners, una llegenda que s'amania amb tota mena d'anècdotes més o menys inventades. Publicar a Quaderns Crema, encara que fos una traducció, per a mi significava entrar per la porta gran. Hi vaig anar totalment fascinat per les emanacions del mite.

En aquella trobada, el prestigi, la seducció, les mitges mentides o mentides senceres, tot això es va posar al servei, no de Quaderns Crema, sinó d'Acantilado. Si jo hagués sigut una mica més mal·leable, m'hauria dedicat a l'edició en castellà i potser no n'hauria sortit mai més. És així com funcionen les substitucions culturals.

La meua vida va anar per un altre camí. Pocs mesos més tard, passava la meitat de la jornada laboral a la vuitena planta de Via Laietana 30. Em movia per uns despatxos solitaris, entre llibres d'abans de la guerra. Damunt meu hi vivia la senyora Helena Cambó i el meu cap era en Francesc Guardans: la filla i el net de Francesc Cambó, respectivament. Tot i que jo no hi pujava mai, sabia que a sobre també hi havia un jardí ple d'elements classicistes, amb unes vistes impressionants sobre Barcelona. La meua feina era editar els clàssics grecs i llatins de la Bernat Metge perquè arribessin puntualment a les cases dels subscriptors. Feia més de vuitanta anys que algú feia aquella mateixa feina, en aquells mateixos despatxos. De vegades, em sentia temptat de pensar que havia trobat un lloc fora del temps. Al capdavall, quan es va fer servir per primera vegada la paraula *clàssic* en un sentit literari, fa gairebé dos mil·lennis, una de les connotacions bàsiques del terme era la intemporalitat. Però aquesta sensació era il·lusòria. En realitat, aquell lloc tan peculiar que jo ocupava es trobava ben bé dins de la història, dins d'una història ben densa. La Bernat Metge existia gràcies a la modernització cultural de feia cent anys, gràcies al mite d'una Catalunya grega que havien volgut alçar els noucentistes, gràcies a la fortuna que va formar Francesc Cambó i gràcies a la voluntat i la intel·ligència de gent com Joan Estelrich i Carles Riba. Quan treballava a Via Laietana 30, totes aquestes figures eren ben presents dins el meu cap. Potser el vincle amb aquest passat m'assignava una posició excèntrica. Tots els gestos típics del món de la cultura de les últimes dècades —el rebuig de la tradició, el culte a la marginalitat, el *kitsch* contracultural, la cultura pop—, tot això era absent de la meua activitat diària. Al contrari: el principi que regia la meua feina era la continuïtat.

Segons com, sí que semblava una reserva, tot allò. Vivia del grec i del llatí pràcticament al marge del mercat: avui em sembla increïble. Per això, quan va esclatar la crisi del 2008, gairebé no la vaig notar. Mentre a fora els

especuladors i els treballadors s'arruïnaven, jo em guanyava la vida gràcies als milions que havia fet Cambó especulant a l'Europa arrasada per la Gran Guerra.

En aquella posició còmoda, podia observar, somiar i fer plans. Recordo un dels fenòmens que per mi va ser un indicador d'època: l'explosió de les editorials independents. El 2004 ja havien aparegut Labreu Edicions i Arcàdia, el 2005 la no gaire coneguda Obrador Edèndum, el 2007 van néixer Adesiara, Fragmenta, els Llibres de L'Avenç i Comanegra, el 2008 Acontravent, després van venir Edicions Poncianes, Edicions de la Ela Geminada, Raig Verd, Periscopi, Males Herbes, L'Altra Editorial i moltes més, que es van afegir a segells veterans com ara Club Editor i Edicions de 1984. La majoria eren projectes molt petits, gairebé unipersonals, el contrari de la concentració que s'havia anat forjant al voltant del Grup62.

Tot allò va coincidir amb l'eclosió dels blogs literaris i la sensació de llibertat que transmetien. Semblava que es multiplicaven les possibilitats. Va ser just aleshores que vaig començar a publicar. Aquell Rilke que havia enviat a Quaderns Crema va sortir a Obrador Edèndum. Gairebé al mateix temps, vaig treure a la Bernat Metge la meua traducció de les *Cartes* de Plató i a Adesiara la novel·la *L'assassina*, de l'escriptor grec Alèxandros Papadiamandis. El 2012, el meu primer assaig, *El gos cosmopolita i dos espècimens més*, va sortir a Acontravent, just abans que l'editor, en Quim Torra, comencés la seva meteòrica carrera política.

Per mi, en aquell moment —i reconec que en això hi deu haver molt d'apreciació subjectiva— es transformava no sols el panorama editorial, sinó també el sistema literari català. Aquell prestigi literari que jo havia trobat en el mite de Quaderns Crema, el capital cultural que es concentrava en el despatx majestàtic d'en Vallcorba, en l'autoritat de l'editor que et rebia com un rei que concedís audiència, tot allò es va dispersar en desenes de petites editorials, impulsades per entusiastes que segurament treballaven en habitacions petites que ells mateixos escombraven.

Ja es veu que era una situació ambigua. L'entusiasme literari, en general, no anava acompanyat de diners. El gest emancipador, la voluntat d'obrir camins lliures i personals, sovint anava de bracet amb l'èpica de la precarietat, fins i tot de l'autoexplotació. L'expressió «editorials independents» es va convertir en una marca de l'època. Però, com em va dir un editor independent, «la persona més independent d'aquest país és en José Manuel Lara». Sigui com sigui, el fet és que moltes de les editorials que van sorgir d'aquella eclosió avui estan consolidades. Poden semblar una mena de guerrilla disseminada, però el que fan no és marginal, sinó que sovint ocupa el centre del món literari.

Aleshores també va començar aquella mena d'intensificació del conflicte nacional que hem anomenat «el procés». Un amic meu unionista me'l va definir un dia com «una guerra postmoderna». L'expressió capta una part de la realitat. En una guerra hi ha bàndols, cal disciplinar-se i enquadrar-se, es produeix un esclat d'energia insòlit, se sacrifiquen algunes coses en nom de la victòria. Però, en aquesta versió postmoderna, no sembla que els líders d'un dels

bàndols haguessin pensat mai en la possibilitat de cap victòria: una idea tan concreta com la de construir un estat independent es va acabar convertint en una imatge boirosa, esmunyedissa. ¿Quin efecte ha tingut tot això en el camp de la cultura? ¿Hi ha cap relació entre l'esclat de les editorials independents i la nova fase política?

Aquí només voldria destacar un parell de coses. La primera és que el procés va liquidar allò que en Josep-Anton Fernández havia anomenat la cultura de la normalització. Durant dècades, el discurs majoritari de la política catalana es basava en la idea que, dins el marc constitucional espanyol, evitant el conflicte de fons, es podia avançar vers la «normalitat» —una normalitat sovint fantasmagòrica però sempre invocada. Ara, en canvi, s'havia obert el conflicte; les discussions públiques se centraven en la ruptura política i en la suposada sobirania futura. Entremig, la llengua i la cultura van desaparèixer del discurs polític.

Paradoxalment, tot i l'enquadrament de tothom dins la «guerra postmoderna», tot i que moltes debilitats es van fer més evidents que mai, tinc la sensació que en el camp concret de la literatura el procés va tenir un efecte alliberador. Per una raó: la literatura es va espolsar el deure d'anar construint, a poc a poc, una cultura «normal». La literatura ja no havia de ser model de res, ja no havia de representar el país, perquè d'això, en teoria, se n'encarregaven la política i l'activisme al carrer. Una idea bàsica de l'època de la normalització era la de «cultura completa»: calia tenir tot allò de què disposen les cultures hegemòniques; el valor de cada obra sovint es mesurava per la seva aportació a la «plenitud» cultural entesa d'aquesta manera. En el fons de la idea de la normalització potser hi havia una angoixa de representació: la cultura havia de simular aquella normalitat futura, perquè la realitat material i política encara no estava a l'altura de la idea.

Així, quan s'esfondra la cultura de la normalització, el llenguatge literari es treu un pes de sobre. L'eclosió d'estils i veus dels últims deu o quinze anys —pensem, per exemple, en tot el que va emergir al voltant de Labreu Edicions i de l'editorial Males Herbes— constitueix una literatura travessada per tots els conflictes, sí, però que no es justifica pel fet de ser una peça en la construcció harmònica de la normalitat. La seva justificació són les obres mateixes: la tensió, la força, la gràcia, la brillantor, la profunditat, el que sigui que les faci admirables.

Naturalment, un cop tancat «el procés», les febleses queden al descobert. L'ambient està saturat de discursos fatalistes que poden ser més destructius que cap dominació. Dins d'un estat hostil, amb unes institucions autonòmiques que no han fet la feina per a la qual van ser creades, el català està a la intempèrie. Per això ara es reformulen i es reforcen els discursos sobre la llengua. Circulen termes que no havíem sentit gaire, abans: drets lingüístics, emergència lingüística global. Els vells principis de l'ecolingüística semblen avui més rellevants que mai. Amb tot, diria que tenim una cosa més sòlida que els discursos abstractes: tenim la força concreta de la llengua i la seva existència sensual, tenim la vibració de les paraules que es connecten directament amb tots els conflictes que arrosseguem, i amb tots els llocs, amb totes les potencialitats futures de la nació. Per mi no és exacte parlar de salvar

la llengua, com si fóssim una ONG de nosaltres mateixos: és la conversa de segles que hi ha dins el català allò que ens dona força a nosaltres i ens ofereix un punt de vista únic i insubstituïble.

Potser també és un efecte de la fi de la cultura de la normalització que aquests anys hagin sigut fèrtils en relectures de la tradició. Víctor Català ha tornat a les llistes dels més venuts i ha nodrit moltes veus d'avui. Mercè Rodoreda ha conservat la seva posició a dalt de tot del cànon novel·lístic. Jacint Verdaguer, Josep Pla, Llorenç Villalonga, Joan Sales, Pere Calders, Gabriel Ferrater, Joan Fuster, Blai Bonet: els noms que havíem après a l'escola tornaven a parlar i es llegien de maneres diferents. Han reaparegut Eduard Giralbal Jaume, una mica Santiago Rusiñol i Francesc Pujols, també Cèlia Suñol. El que és més interessant és que aquestes reaparicions no han estat només recuperacions acadèmiques, sinó que s'han produït a la plaça pública. Hem llegit aquests autors amb una barreja de plaer, perplexitat i ganes de treure'n energies noves. És així que té sentit entendre la tradició: no com una recepció passiva ni com una mera acumulació, sinó com una operació que fem per donar sentit al passat, al present i al futur. Els humans som éssers de continuïtat, i en el cas de la nostra comunitat lingüística la continuïtat també és una manera de disputar l'espai a totes les forces que l'han volgut aixafar.

Torno a parlar de mi. El 2017 vaig treure la novel·la *Els estranys* a Edicions de 1984. Per mi va ser el moment més definidor d'aquests últims anys: les crítiques van ser majoritàriament positives, el llibre va anar trobant els seus lectors, després va arribar el Premi Llibreter, més endavant el premi Òmnium i el Premi Setè Cel. Hi ha tantes bones novel·les que no reben cap premi que val la pena que em preguntis què va passar.

El llibre va sortir en un moment de canvi. Veníem d'un sistema literari en què els premis a novel·les inèdites dominaven els ritmes del màrqueting cultural. S'havien anat inflant i n'hi havia tants que els lectors ja no sabíem quins ens havíem de prendre seriosament. Alguns premis donaven talons amb tants zeros que, per assegurar-se que recuperarien la inversió, els editors havien de buscar autors que fossin coneguts fora de la literatura, que en aquella època volia dir personatges que sortissin a la televisió. Per fer servir, encara, un concepte d'en Josep-Anton Fernández, es percebia ben clarament una crisi en la producció de valor.

D'altra banda, els premis a obra inèdita tenen, per mi, dos problemes intrínsecs, almenys en el cas de la novel·la. En primer lloc, no sabem mai quines obres no han guanyat. Si no ens agrada l'obra guanyadora, podem pensar que era la millor de les que es van presentar o bé podem imaginar qualsevol procediment mafiós darrere la tria. En segon lloc, aquesta mena de guardons erosionen la relació entre l'autor i l'editor. En el millor dels casos, si el premi és net, l'editor es troba damunt la taula un original que no ha triat i al qual no pot dedicar gaire temps perquè ha d'aprofitar la força de l'anunci del guanyador per treure el llibre de seguida. A més, si un autor només va a la caça de premis a obra inèdita, tindrà l'obra dispersa en diversos segells i no hi haurà cap editor que el consideri una peça clau del seu catàleg.

Per aquells anys va anar adquirint més presència un altre tipus de premis: els que guardonen un llibre ja publicat. A diferència dels anteriors, els premis a obra publicada poden donar joc a totes les editorials i, a més, fan la tria a la vista de tothom. Com que sabem perfectament quins llibres no han guanyat, promouen el debat literari. El Premi Crexells, el Llibreter, el Premi El Setè Cel, el Premi Òmnium, ara també el Premi Finestres i alguns altres: tots junts dibuixen una panorama diferent i, almenys en potència, més obert.

Els estranys, doncs, van tenir la sort de sortir en un moment en què es transformava el sistema de premis. Però s'hi va afegir una altra cosa. El 2017, quan vaig treure la novel·la, tenia trenta-set anys. Segur que alguns avantpassats meus ja eren avis a aquesta edat. Tot i això, vaig constar en diversos moments com el «nou escriptor jove», suposo que perquè no hi havia ningú més adequat per ocupar aquest lloc. Sospito que, si més no en part, és gràcies a aquesta idea de la nova veu emergent que el llibre va guanyar tres premis.

Hi ha una dinàmica global que lliga amb aquest fenomen: només cal que pensem en el màrqueting generacional que ha envoltat Sally Rooney, «la primera escriptora mil·lènnial». Em pregunto si aquesta fascinació per la joventut i les generacions té alguna cosa a veure amb la uniformització planetària. Per desvincular la gent del seu context local, res millor que convertir el principi generacional en el criteri bàsic per dividir la humanitat. En literatura, «jove» és l'etiqueta més fàcil i més mandrosa. De vegades sembla que el sector editorial sigui un negoci de gent gran que busca desesperadament sang jove per poder vendre l'essència de la joventut. Naturalment, la renovació generacional és saludable i necessària, però em demano: els llibres que la Irene Solà, la Juana Dolores Romero, en Pol Guasch o la Núria Bendicho publicaran d'aquí deu anys, tindran el mateix ressò, aleshores que ja no seran els joves del moment?

Tot i que em venen al cap aquestes preguntes, penso que faríem bé de treballar com si tot això no existís. No escrivim per al màrqueting del present, sinó davant tota la humanitat del present i del futur i també, en certa manera, davant la humanitat del passat. Fa dos mil·lennis i mig, un dels primers prosistes grecs, Heràclit, va escriure: «Els límits de l'ànima, caminant, no els trobaries ni que seguissis tots els camins: així de profunda és la seva raó». La frase ens diu que allò que som no és immediatament accessible, que hi ha camins desconeguts per seguir, i això implica una continuïtat i la possibilitat d'avançar i recular. La metàfora de tot això és la profunditat: no som una superfície directament accessible, no som una pantalla que brilla instantàniament, sinó una fondària que d'entrada no es veu. Una cova, potser, amb moltes galeries laberíntiques interconnectades. Heràclit també va escriure: «És pròpia de l'ànima la raó que s'acreeix a si mateixa». El creixement, la maduració, és el contrari de la satisfacció immediata. Tot això són velles metàfores empolgades, si voleu, però faríem bé de treure'ls la pols. En aquest temps que idolatra la immediatesa i la joventut, les idees de continuïtat i maduració són més necessàries que mai.

No voldria acabar sense dir alguna cosa d'aquest últim any i mig marcat per la pandèmia. Hi va haver un moment, cap allà al maig o l'abril de l'any passat,

en l'època del confinament domiciliari més estricte, que ens vam poder imaginar un futur sense llibreries ni teatres. El tacte i la proximitat física semblaven abolits per molt de temps, potser per sempre. Però el fet és que les llibreries i els teatres han tornat, i han tornat amb una sensació d'urgència que dona testimoni de la importància del que havíem perdut.

Ara bé, el món ja no és el mateix. I no sols perquè s'ha fet evident que no controlem la natura i que els estats poden fer gairebé el que vulguin amb nosaltres. El primer d'abril de l'any passat, quan la majoria encara estàvem en estat de xoc, el filòsof John Gray va publicar un article a *The New Statesman* titulat: «Per què aquesta crisi és un punt d'inflexió en la història». Després de pronosticar que ja havíem deixat enrere l'època de la hiperglobalització, afirmava: «La tasca que tenim davant és la de construir economies i societats que siguin més duradores i més humanament habitables que les que estaven exposades a l'anarquia del mercat global». Després d'un any i mig, encara sembla que tingui més raó. Mentre parlo, les cadenes de subministrament globals han fet fallida. El preu de les primeres matèries i dels contenidors de transport està pels núvols. Arreu del món hi ha fàbriques aturades per manca de components. Moltes benzineres britàniques s'han quedat sense combustible. Les impremtes, amb més demanda que mai, s'estan col·lapsant als Estats Units i potser aviat es col·lapsaran aquí. Qui sap si tot plegat assenyala una nova època: una època de desglobalització.

Durant dècades, la retòrica intel·lectual ens ha ensenyat a menysprear fets bàsics de la vida com ara el sedentarisme, la pagesia, la democràcia local, la família, la comunitat. Si la desglobalització es consolida, potser aquesta mena de coses seran el centre del món que ve i es revelaran com el que han estat sempre: estratègies necessàries de supervivència. No m'ho imagino com un retorn romàntic, com la recuperació d'un passat idíl·lic, enyorat, no; els retorns del passat sempre porten coses diferents i imprevistes.

No tinc cap dubte que els llibres i el teatre tindran un lloc en el món que ve. ¿Quin exactament? Si hagués de fer una aposta, diria que algunes coqueteries postmodernes perdran poder de seducció i vindrà una manera de veure les coses més dura i més arrelada. Potser això només és una fantasia meua, una visió espectral creada per les vibracions del moment en què escric. Sigui com sigui, no em sembla una mala idea treballar amb aquesta intuïció al cap. Com a éssers de continuïtat que som, i davant les crisis energètiques i climàtiques que s'acosten, farem bé de concentrar-nos en realitats bàsiques i duradores: en aquelles realitats que donen sentit al nostre pas per la terra perquè ens vinculen amb les veus dels morts i amb les vides dels qui encara han de néixer.



La dramaturgia professional en un context hostil

Jordi CASANOVAS GÜELL

ORCID: 0000-0002-8262-1200

info@jordicasanovas.net

NOTA BIOGRÀFICA: Quan tenia tres anys, imitava Elvis Presley pels carrers de la seva vila natal. La seva mare li deia que s'havia de dedicar al teatre. Quan en tenia nou, extreia els motorets de les nines parlants de la seva germana per muntar-los en cotxes teledirigits que ell mateix inventava. Els veïns li deien que havia d'estudiar per ser enginyer. Als catorze, el metge que li tractava l'únic atac epilèptic que patiria li va dir que mai no havia de beure alcohol ni prendre drogues. Quan en va fer divuit, es va matricular a Enginyeria Superior de Telecomunicacions. Decebut, va voler apuntar-se al curs de cuina d'un centre cívic i, com que no quedaven places, es va matricular a l'únic curs amb places lliures: el de teatre. Al cap d'uns anys ja s'hi dedicava professionalment: n'escrivia, en dirigia i en produïa. Va muntar una companyia, va endegar una sala, va inventar un torneig de dramaturgia i també va impulsar una productora dedicada a la dramaturgia catalana. Ha rebut alguns premis, que l'han esperonat a superar-se, i ara viu molt feliç amb la Blanca i en Pep.

Resum

Les crisis no són cap oportunitat. Les crisis són moments de gran dificultat, d'incertesa i de dolor. La nostra feina, l'escriptura teatral o la dramaturgia, és una professió fràgil i de naturalesa incerta, però també és un ofici de llarg recorregut, que convé professionalitzar i prendre's molt seriosament. Sovint associem l'escriptura dramàtica a algun concepte romàntic d'autoria, però convé que l'autor teatral tingui coneixements de tots els engranatges que conformen el sistema industrial, públic i privat del teatre. Què espera de nosaltres aquesta indústria i què hi podem aportar? Quines són les eines que té un professional de la dramaturgia per fer possible que el seu ofici sigui viable, artísticament i econòmicament? Quins són els models que escapen dels tòpics més romàntics d'autoria? Quines són les estratègies o models que pot endegar un professional de la dramaturgia a fi de consolidar la seva carrera? Quins són els mecanismes de producció que poden dotar de llibertat i de continuïtat la creació textual escènica?

Paraules clau: crisi, dramaturgia, professionalització, teatre català, internacionalització

Jordi CASANOVAS GÜELL

La dramaturgia professional en un context hostil

La crisi no és cap oportunitat

Hi ha una certa temptació d'idealitzar les crisis com a moments d'oportunitat. Això passa perquè s'observen a posteriori i des de la mirada d'aquells que les han pogut superar amb cert èxit. Però les crisis són terribles. Ningú no vol trobar-se en un àmbit econòmic com el que ens deixava la crisi del 2008, ni com el que ens deixarà l'actual crisi derivada de la pandèmia, ni tampoc com el que ens deixa el progressiu empobriment del sistema cultural de casa nostra.

Normalment, aquestes afirmacions provenen de persones que, afortunadament, viuen la creació artística des d'una posició econòmicament molt còmoda i gairebé sempre per motius aliens a la seva pròpia producció artística. Perquè ells saben, conscientment o inconscientment que, mentre no hi hagi transvasament cultural entre classes, no perillarà l'hegemonia elitista i classista en l'àmbit de la indústria cultural.

El que sí que és cert és que aquells qui, tot mirant de sobreviure i superar els moments de crisi, inventen o reformulen la seva manera de treballar i, acompanyats de molta sort, se'n surten, en treuen uns coneixements i unes fórmules que segurament els seran molt útils per créixer i per seguir treballant quan arribin altres èpoques de major prosperitat.

És a dir, la crisi no és una oportunitat. Però, qui supera una crisi probablement tindrà recursos per desenvolupar una carrera artística de llarga durada.

Explicaré alguns dels invents o de les fórmules personals que afortunadament em van salvar quan totes les portes, totes les possibilitats o totes les vies convencionals semblaven saturades o inexistents, ja fos per la crisi de cada moment o per les característiques endèmiques del propi sistema teatral.

El context hostil

Primer, permeteu-me que em centri en el títol que he plantejat. El context hostil. El moment de crisi pròpiament és el context hostil, però també hi ha altres factors que fan que el moment tingui encara una major hostilitat.

No pretén ser, aquest, un llistat de greuges ni de queixes sobre el sector. Tenim el sector que tenim i, possiblement, algun dia un grup de gent el podrà canviar però, si això s'acaba produint, va per llarg.

Ara mateix, ens cal saber radiografiar quins són els tics i els defectes, així com també les virtuts, del nostre propi sistema per mirar de trobar les maneres, les esclertes, les fórmules per continuar desenvolupant una carrera en el camp de la dramaturgia que sigui sostenible —tant en el pla econòmic com en de la salut mental i física—, que sigui contínua i que sigui satisfactòria i honesta per a un mateix.

Mostraré tres punts, que no esdevenen un llistat ni complet ni objectiu. Tres punts que, des de la meua mirada, poden determinar negativament la continuïtat d'un professional de la dramaturgia.

Envelliment del circuit teatral català

Fa més de quaranta anys, es va «resetejar» el sistema cultural i teatral català. En aquell moment gent molt jove va emprendre propostes de risc, va trencar amb la dictadura i, a la vegada, va rebre un gran suport per part de les institucions. Mai més es veuran gires com les que es contractaven en aquells temps. Mai més es veuran operacions de suport per comprar teatres com les que es van veure en aquell temps. Mai més es veuran campanyes de promoció a creadors com les que es van viure llavors. Aquell és un temps passat.

Malauradament, en molts d'aquests casos s'ha produït un efecte curiós, qui arriba a tal posició es creu plenament mereixedor de totes les ajudes que ha rebut i no pensa que hagi de retornar res, simplement creu que ho ha de gaudir i aprofitar personalment.

Aquest ensenyament moral no només ha quedat en la gent d'aquella generació, tret d'algunes honorables excepcions, sinó que també ha impregnat moltes generacions que han arribat posteriorment.

Aquestes persones van rebre, i alguns encara reben, molts recursos pel fet d'haver iniciat la seva carrera en el moment que la van iniciar. Per un cop de sort. Pel privilegi d'haver viscut aquell moment, així com d'altres, això no ho negaré, vam tenir el privilegi de pescar algunes de les últimes oportunitats abans que la crisi les fes desaparèixer.

Aquest llast, que ara comença a desaparèixer en l'àmbit de les subvencions i en la presència a les cartelleres, ha dificultat molt la consolidació i el creixement de projectes que, en condicions normals, s'haurien fet molt més grans i més forts.

I un exemple aparentment molt banal és que totes les companyies que van aconseguir un impacte molt fort socialment són aquelles que van realitzar una ficció a TV3. La televisió catalana ha creat i, en una mesura menor, encara crea, un petit *star system* català. Quan a la televisió els responsables van envellint, el nivell de risc, per motius perfectament lògics, va minvant. El mateix mal que pateix la televisió catalana, també la pateix bona part del sistema teatral català.

I també passa en el cas dels espectadors. Ens cal una regeneració molt forta per passar d'aquell públic que va vibrar i va trobar que el teatre català li parlava del que li interessava quan tenia vint anys i el que l'ha de viure ara.

Aquell públic també és el que té molta veu a molts mitjans i sovint la nostàlgia els juga males passades. Òbviament el que van veure i viure als vint anys era molt millor que el que veuen ara. A mi també em passa. Però això no és perquè la creació hagi perdut qualitat, és perquè la capacitat de sorpresa i embadaliment era més gran quan tots teníem aquella edat.

Vull remarcar que envellir, ser un creador o un gestor amb molta experiència, no és cap tret negatiu per ell mateix. Al contrari. Aspiro a fer-me vell i seguir aprenent i seguir provant. Ara, el tret negatiu és el de no veure que cal saber aportar un retorn, el de no ser conscient de totes les ajudes rebudes i que cal retornar d'alguna manera a la societat allò rebut que t'ha permès viure una carrera artística.

Si en fóssim conscients, la venda del teatre Victòria, un teatre que es va comprar amb l'ajuda de les institucions, hauria repercutit en tot el teixit creatiu. No ha estat així.

Nepotisme als teatres públics

Si una persona es vol dedicar a provar i arriscar en l'àmbit de la dramaturgia (en la seva part més artística, la seva part més de recerca entre les ombres), té dues opcions possibles: O tenir una vida assegurada gràcies a la comoditat que li dona la posició econòmica de la seva família o tenir ajudes, beques o encàrrecs remunerats per a escriure.

Alguns diran que cal treballar en altres coses i escriure a les estones lliures. Això sempre ho diran els que ja estan acomodats. És una gran mentida. Díficilment una persona que dedica vuit hores al dia a un jornada laboral i després destina el temps lliure a escriure, assolirà els nivells de perfeccionament als que arriba una persona que pot dedicar totes les hores del dia a aquesta tasca.

Altres cop ens hem de protegir dels puristes de la creació perquè són els que, segurament, no han de pagar cap factura. Ara, si la vostra manera d'afrontar la creació artística és apocalíptica, absolutament austera i aïllada de tot projecte familiar, el que explicaré més endavant segur que no us interessarà gens.

Tornant als teatres públics com a font de treball per créixer en la professió. A casa nostra amb prou feines tenim dos o tres teatres eminentment públics, és a dir, que poden arriscar en els seus continguts sense dependre exclusivament de les taquilles: Lliure, TNC i Beckett, a més de dos festivals, Grec i Temporada Alta.

Si les direccions d'aquests tres espais, i d'aquests dos festivals, és a dir cinc persones, no estan interessades en els textos teatrals d'un mateix, la cosa es posa francament magra. Serà molt difícil que aquest professional rebi encàrrecs o beques. Serà molt difícil seguir experimentant fins a trobar fons i formes trencadors, innovadors o socialment rellevants. Serà molt difícil continuar sent dramaturga o dramaturg.

És més, molts professionals incipients cauen en la desesperació i tendeixen a pensar que la seva feina no val res perquè un total de cinc persones, només cinc persones, no la troben interessant. Són massa poques persones

per determinar una carrera. Tenim un país massa petit. Un sistema massa petit. I n'hem de ser conscients.

En molts casos, aquestes persones al capdavant d'aquestes institucions, conscients de la situació, concentren els recursos de què disposen en aquells creadors que els són més interessants o que, directament, els són més propers. És llavors quan es produeix aquest nepotisme tan evident als nostres ulls si analitzem les cartelleres dels últims vint anys i que sovint desmoralitza fins i tot al més motivat, que abandona la seva carrera perquè no troba la manera de fer-la sostenible.

Per tant, si hi ha renovació en un teatre i no ets dels agraciats, no formes part de la llista de noms que donen suport a la candidatura i et cal buscar alternatives.

País amb el consum cultural per capita dels més baixos d'Europa

Tercer punt, però podria haver estat el primer. Hem de ser conscients d'on ens trobem.

Espanya és un dels països d'Europa on el consum de cultura per llar és més baix que la mitjana. I Catalunya és una de les comunitats on el consum de teatre o cinema per llar és el més baix de tot Espanya, sent superada per més del doble per comunitats com la de Madrid o d'altres com Navarra o el País Valencià. Segons estadístiques de 2015 i de 2019, respectivament.

Sovint obviem això, que a Catalunya no es consumeix gaire teatre. Viure del teatre a Catalunya, per tant, és més difícil que a Madrid, i molt més difícil que a Berlín. Tots els exemples que ens vinguin d'aquells llocs sempre han de ser posats en dubte i valorats des de la perspectiva que ens dona tenir totes aquestes dades a la mà.

Dirigir-se / Produir-se / Buscar-se espai

Aquesta radiografia, que pot tenir un punt de catastròfica, no pretén enviar un missatge negatiu sinó tot al contrari, fer-nos conscients de la situació per mirar d'explicar d'on poden sorgir les fórmules o maneres per trencar o *hackejar* aquest sistema i penetrar per les seves esclotxes.

Quan em pregunten i em diuen que no puc tirar endavant aquest text o aquest projecte, la meva resposta és sempre la mateixa: Dirigeix-te. Porto vint anys escrivint i mai cap director català m'ha demanat un text i l'ha aixecat. Ens els casos en què m'han dirigit altres directors catalans, ha estat perquè he produït el projecte jo o perquè l'he engegat d'alguna altra manera. El que sí que m'ha passat és en altres llocs, en altres contextos, com a Madrid. Sé que és un cas personal, però el vull explicar per mostrar que si una persona que ha tingut la sort d'estrenar molts cops es troba en aquesta complicació, que no es trobarà algú que encara ha d'estrenar.

SALA FLYHARD (2010)

La proposta inicial sempre és dirigir-se, produir-se i buscar-se espai. Tot això es pot veure en el seu màxim exponent amb l'exemple de la Sala Flyhard. El 2010 era justament l'any en què el pic de la crisi econòmica afectava

especialment les arts escèniques de casa nostra. 2010-2012 va ser l'època de decreixement més gran en el nostre sector.

En aquell moment ens vam adonar que, si agafaves una sala de teatre de quaranta localitats i et quedaves tota la taquilla, obtenies més benefici que anant a qualsevol sala de petit format a taquilla amb el percentatge que habitualment es pactava amb les companyies. Era una bogeria. Massa companyies i massa creadors encara continuen treballant en la precarietat, o pitjor, en una precarietat no controlada ni lliure. No tenen possibilitat de donar continuïtat als projectes. La millor manera és muntar-s'ho un mateix. La sala era una proposta il·legal inicialment. Conscients que ens podien tancar al cap de poques setmanes, així ho havíem assumit, sense queixar-nos. Però va passar el temps, van passar els mesos, van passar els anys i es va fer tan important que després vam tenir l'oportunitat de reformar-la i de tenir tots els permisos en regla. La sala es va fer indispensable socialment i ha pogut tenir continuïtat fins ara mateix.

La continuïtat i la permanència a la cartellera són essencials. Malauradament, tenim una sobreproducció, cada vegada els teatres tanquen i els que queden no poden engolir tota aquesta producció. En canvi, per aconseguir rellevància, per arribar al públic ideal de cada espectacle, sigui quin sigui el seu format o la seva temàtica, es necessita temps i continuïtat. Tota obra de teatre té un públic que hi pot estar interessat, però quan limitem el temps d'exhibició a uns pocs dies, no és possible arribar a aquest públic.

Evitàvem l'exigència de noms interpretatius. Quan una autora o un autor es planteja portar una obra de teatre a qualsevol espai teatral de Barcelona ho ha de fer associant-ho a uns noms actorals. Si no ho fa, difícilment podrà tirar endavant aquell projecte. A menys que, torno a remarcar, sigui en el context de sales petites i amb molta precarietat. Si controles la sala, controles aquest factor.

El disseny de producció havia de ser sempre major que l'espai. Dissenyàvem el projecte i escollíem els textos mentre pensàvem que serien capaços d'omplir sales de més capacitat. D'aquesta manera, tenir un potencial de públic més gran del que realment es té garanteix un primer èxit d'espectadors inicials que omplen la sala i permeten donar continuïtat. Cal saber en quin teatre i en quin espai es fa cada funció. S'ha de ser realista i tenir sentit comú, tot i que no hi hagi una fórmula d'èxit que ens garanteixi aquest resultat. Com a professionals de la dramaturgia, també hem de fer-nos aquestes preguntes i mirar de resoldre-les, sobretot quan no tenim aquesta ajuda constant de teatres públics que ens poden donar carta blanca per fer el que vulguem.

A la Sala FlyHard també es va aconseguir la llibertat malgrat la precarietat, perquè no eren les millors condicions econòmiques per treballar, però sí que s'hi podia fer el que s'hi volia i tenir continuïtat tot i la falta de noms.

Aquest va ser, en un moment de crisi, un possible *hackeig* del sistema i, afortunadament, la sala ha continuat, continua i segueix amb el mateix esperit i la mateixa filosofia. És indubtable que els resultats, des de llavors fins ara, són meravellosos.

VILAFRANCA (2015)

També se situa en un context de crisi, en aquest cas possiblement més personal. A la temporada 2013/14 es canvien les direccions artístiques d'alguns teatres i, personalment, no tenia opció de rebre encàrrecs per part d'aquests espais públics.

Havia tingut la sort d'estrenar *Una història catalana* al TNC, a la Sala Gran. Molts teatres municipals hi estaven interessats, tenien ganes de tenir teatre de gran format, en un moment que les produccions grans de Barcelona no giraven pels teatres municipals. Hi va haver un intent de bastir una gira i concentrar totes les funcions en unes poques setmanes per rebaixar el cost de l'operació, però no va ser possible per diverses circumstàncies, moltes d'elles relacionades amb els obstacles propis del teatre públic.

En parlar-ho amb els teatres, i en veure la necessitat que tenien de programar espectacles teatrals de format gran, vam proposar de girar la idea. Els vam suggerir que compressin dos bolos més que els que habitualment comprarien, per així poder plantejar una gira prou extensa que fes viable bona part de la producció. Aquesta participació dels Teatres Amics en la producció, d'una manera que no els implicava arriscar-se desmesuradament, va fer possible la producció de Vilafranca. Tot això feia viable produir un espectacle de gran format, en apostar per la idea que hi hauria prou públic per a les tres funcions. Alguns dels teatres van complir amb aquesta expectativa, però d'altres no. Tot i així, el ressò i la publicitat derivada de la producció engegada per aquest grup de teatres, va compensar la possible falta de públic en alguna de les funcions. L'operació sortia rodona tant per als teatres com per als creadors, que havíem pogut desenvolupar un projecte teatral de gran format i completament al nostre gust. Finalment, l'espectacle va fer temporada a Barcelona, al Teatre Lliure, i fins i tot es va convertir en una pel·lícula per a la televisió.

És només un exemple, particular, per remarcar que cal fugir de trucar només a les mateixes portes i que hi ha possibilitats que encara ni s'han explorat. I també per tenir present que ens hem de fer una sèrie de preguntes quan pensem en els nostres textos o projectes, com ara: Què demana el mercat? Què fa falta? Què necessitem construir dramàticament que pugui interessar al mercat i al públic?

Professionalització

De la meua experiència com a productor o director de més de vint muntatges a partir de textos catalans aliens, he pogut recollir alguns dels trets més importants que cal que tingui un professional de la dramaturgia per treballar amb freqüència dins els nostres entorn i context.

Flexibilitat

Tenir la capacitat de comprendre que el teatre és una feina d'equip, facilitar el diàleg amb els altres creadors i saber que els processos d'assaig són intensos i sorgeixen altres mirades. Confiar en la resta de l'equip com la resta de l'equip confia en allò que un ha escrit.

Per què surt més a compte treballar un text d'un autor estranger quan aquell autor o autora no és un nom referent a casa nostra? Potser la resposta més òbvia és perquè és més còmode, és més fàcil. Ho he patit com a director i com a productor i cada cop he tornat a tenir dubtes de treballar amb autoria autòctona per aquest motiu, perquè no deixa de ser un símptoma d'amateurisme i de poca professionalitat.

Rigor

És important calcular bé les remuneracions necessàries i el temps que caldrà dedicar per fer possible un encàrrec. És essencial no forçar *timings* excessivament baixos. I cal comptar amb allò inesperat. Ser rigorós en l'entrega i ser conscient de qui demana el text i de qui el posarà en escena.

Atenció al que interessa a la societat

Estar molt atent al que interessa a la societat. Al que li preocupa, a allò sobre el que té ganes de fer-se preguntes la resta de persones. Sabem que el teatre és un espai de comunicació entre gent que no es coneix, on un es vol sentir reconfortat algunes vegades i qüestionat unes altres. És important saber a quin públic es van a plantejar les preguntes. Una mirada exclusivament artística i apocalíptica pot portar a grans obres artístiques futures però a una absoluta falta d'ingressos. Hom pot pensar que poden passar les dues coses, però això ocorre molt poques vegades. Desenganyem-nos. El que es pot fer és combinar les dues coses. Jo recomano la combinació, si no és que vinguis d'una família molt benestant. De fet, aquells qui alcen la veu dient que el teatre és poc arriscat i poc exigent, sovint són persones que no necessiten cap mena d'ingrés provinent del teatre i, per tant, saben que si forcen els altres a girar l'espatlla al públic, cauran en la misèria i acabaran renunciant-hi. I deixaran per a ells sols l'espai que no volen abandonar.

No estic parlant de fer un teatre banal, fàcil o estúpid. Evidentment es pot fer aquesta mena de teatre. De fet, un cop el tasses i veus els rèdits econòmics que et dóna, és difícil de creure que val la pena tornar a l'experimentació i al risc, perquè significa viure de nou en la precarietat. Però la naturalesa de l'artista, de la dramaturga, del creador, demana buscar, provar i arriscar.

Per a mi, que vaig veure estroncada, a partir del 2013, la possibilitat de tenir encàrrecs remunerats per part de teatres públics que em permetessin seguir en l'experimentació del llenguatge escènic, va ser una salvació poder tenir dues línies de treball. Una de comercial, en què escrivia sempre allò que m'agradava i em produïa plaer, però amb una forma i uns continguts que eren presumiblement més pròxims al gran públic, i una d'investigació, que m'ha portat a avançar per la dramaturgia documental i que m'ha permès evolucionar i qüestionar els meus propis materials, trobar camins narratius nous i codis de representació altament estimulants.

Context hostil en el millor moment?

És important definir el context hostil per treure'ns del damunt certes pressions. Moltes vegades és aquest context el que marca l'èxit o la continuïtat de qui es vol dedicar professionalment a la dramaturgia.

Podem pensar amb molta facilitat que no tenim prou qualitat o que no tenim prou nivell perquè no trobem un lloc, però cal tenir en compte quines són les característiques positives i negatives de l'entorn, del context, per poder cercar les escletxes i no acabar esgotats i derrotats després de trucar moltes vegades a algunes portes.

L'escriptura teatral és una feina que necessita ser becada/ajudada per poder-la desenvolupar en la seva vessant de major risc. Però l'escriptura teatral encarada a un mercat comercial possiblement viu el seu millor moment, i probablement estem davant l'època de la història que més dramaturgues i dramaturgs catalans poden viure de la seva feina.

Un moment de contrastos que cal analitzar i, potser, aprofitar.



«...El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms!»

Victoria SZPUNBERG WITT

szpunbergwv@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Dramaturga i professora de dramaturgia a l'Institut del Teatre i a l'Obrador de la Sala Beckett. L'any 2000 és convidada a la Residència Internacional del Royal Court Theatre amb la seva primera obra. A partir d'aquell moment, les seves obres s'han estrenat a diversos festivals i teatres nacionals i internacionals. Les seves obres estan traduïdes a més de deu idiomes. A banda de la seva carrera com a autora, ha col·laborat amb diferents coreògrafs, ha signat dramaturgies i adaptacions teatrals, ha treballat com a directora i ha escrit peces per a ràdio i instal·lacions sonores. També ha participat en projectes de teatre i educació i ha estat col·laboradora de l'Escola de Teatre Social Pa'tothom. El 2013 va rebre el Premi Max (autoria teatral catalana).

Resum

Italo Calvino, en una de les sis conferències que prepara per a la Universitat de Harvard, i que estan publicades sota el títol de *Seis propuestas para el próximo milenio* (Ed. Siruela), concretament en la seva xerrada titulada «Multiplidad», cita l'escriptor italià Carlo Emilio Gadda (1893-1973): «...El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms! Els pronoms! Són els polls del pensament. Quan el pensament té polls, s'ha de gratar com tots els que tenen polls... I a les ungles, llavors... es troben els pronoms: els pronoms personals...».

A partir d'aquesta cita, crítica irreverent als pronoms personals, fem un repàs breu i informal per algunes de les tendències o els recursos dramàtics de la nostra actualitat teatral, amb un èmfasi especial en les «dramaturgies del jo».

Paraules clau: autoficció, ficció, Italo Calvino, Pina Bausch, Rimini Protokoll, Harold Pinter, César Aira, mirada hèptica, Angélica Liddell, teatre didàctic

Victoria SZPUNBERG WITT

«...El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms!»

Italo Calvino, en una de les sis conferències que prepara per a la Universitat de Harvard, i que estan publicades sota el títol de *Seis propuestas para el próximo milenio* (Ed. Siruela), concretament en la seva xerrada titulada «Multiplidad», cita l'escriptor italià Carlo Emilio Gadda (1893-1973): «...El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms! Els pronoms! Són els polls del pensament. Quan el pensament té polls, s'ha de gratar com tots els que tenen polls... I a les ungles, llavors... es troben els pronoms: els pronoms personals...».

El llibre de Calvino és una esplèndida i erudita lliçó sobre literatura, podríem parlar durant hores de cada un dels conceptes que desenvolupa, però portem aquí, a l'Institut del Teatre, aquesta cita de Gadda sobre els pronoms personals, perquè la trobem tan oportuna com provocadora i estimulante. Un autèntic revulsiu contra una tendència actual que converteix la tasca dramàtica en un exercici autoreferencial, narcisista i egòlatra. Em refereixo a les propostes, cada cop més generalitzades, que estan centrades a parlar només del propi autor o autora, des d'un lloc endogàmic i reduït al «jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms!».

També resulta molt eloqüent la sèrie documental del periodista britànic Adam Curtis, *Century of self* («El segle del jo»), que explica com, a partir de les teories freudianes, el capitalisme genera mecanismes de manipulació per reduir el ciutadà a esdevenir un consumidor individualista. Aquest individualisme, que es basa en una obsessió narcisista pel propi benestar i per la recerca de l'autoexpressió, reforça una mirada egocèntrica allunyada del que seria una ètica més col·lectiva. El que explica Curtis és com s'utilitzen les teories psicoanalítiques que intenten comprendre els impulsos ocults per controlar aquesta força de l'ego i manipular-la en benefici del mercat. Sobretot a partir de la tasca del nebot de Freud, Edward Bernays, que es converteix en el primer relacions públiques i que treballa a favor de la manipulació de masses, sempre apel·lant al desig ocult de l'individu. És molt interessant veure com Bernays treballa amb multinacionals, assessorant-les, a l'hora de crear publicitats o mecanismes de tota mena, sobre alguns performatius, per tal d'arribar a l'inconscient del ciutadà i satisfer el seu ego amb el propòsit de fer-lo consumir.

Més endavant, amb la perversió total d'aquestes teories, les estratègies capitalistes es basaran en una idea de desig infinit falsament lliure. Mentre el ciutadà estigui dedicat al seu propi desig i centrat en ell mateix, el mercat pot generar tota mena de productes que el satisfacin.

Si combinem aquesta mirada individualista, l'obsessió per l'autoexpressió del jo amb la necessitat de mirar-se el melic, i li sumem la moda de plantejar punts de partida dramàtics basats només en la primera persona, tenim el còctel perfecte per abandonar la imaginació i el coneixement que, al cap i a la fi, són fonaments imprescindibles de l'escriptura.

No voldria que això es confongués amb la forma del monòleg o amb els solos de dansa, en cap cas no ens referim al fet que el discurs està limitat a un intèrpret o un personatge. Tampoc no parlo exactament d'autoficció (que parteix d'una experiència personal o fa veure que es tracta d'una experiència personal per, després, crear una ficció). Tot i que intueixo que l'autoficció mal entesa (quan és un fi en si mateixa, en comptes d'un recurs) es converteix en una mena d'exercici confessional, una dramàtica del jo, o una oportunitat de convertir les nostres vides, per miserables que siguin, en els eixos temàtics principals de propostes artístiques.

En realitat, l'autoficció és tan antiga com ho és la literatura. I, des de l'escena, fa molt que es fan obres que parteixen del que li passa al performer, de les seves reflexions, de la seva vida... Ja ho feia Pina Bausch als anys setanta, però ho feia com a punt de partida d'una estilització i una elaboració, no com a punt d'arribada. L'opinió d'algú pel fet de pujar a un escenari, té tant de valor? O empetiteix les propostes?

Una altra definició terminològica que fa temps que es fa servir per parlar d'aquesta mena d'exercicis escènics és «La conquesta d'allò real», la «mirada hèptica» que diu Derrida, on l'ull és capaç de tocar el seu objecte com si fos real. «Els experts en la vida quotidiana» que fa servir la companyia germanosueca Rimini Protokoll a les seves obres, on no apareixen actors que representen la realitat, sinó que es pretén presentar la realitat mateixa, presentar en comptes de representar, amb persones que expliquen la seva vida: perquè cap actor no podrà reproduir una experiència real millor que els que l'han viscut. O quan Angélica Liddell s'autofereix a *Te haré invencible con mi derrota*, ella mateixa presenta el seu cos que pateix i es compara amb la violoncel·lista Jacqueline du Pré. Liddell presenta la seva frustració per no ser la talentosa violoncel·lista i, en comptes de representar la vida de Du Pré, es posa ella en primer terme, es fereix i presenta el dolor real, el cos real. Però, ¿és un dolor realment en risc, si està protegit per tot l'embolcall de l'escenari? Protegit per un públic civilitzat? Per produccions mil·lionàries?

Ballo amb la meva mare, parlo del meu poble, explico alguna anècdota de la meva infantesa, tots hem passat per això. De fet, disculpeu-me que us parli d'una obra meva: jo mateixa, el 2007, vaig estrenar una trilogia basada en l'experiència de la meva família en la darrera dictadura argentina. Aquesta trilogia em va portar a preguntar-me molt intensament quin dret tenia jo, supervivent d'una dictadura brutal, a esmentar res relacionat amb aquells fets abismals. Qui soc jo per parlar d'allò que no he vist? Vaig portar a terme una recerca llarga al voltant de temes sobre ficció i tragèdies històriques.

I, malgrat que parlava de la meva família, no parlava només de la meva família; de fet, fins i tot vaig ficcionar la meva família, no vaig esmentar els noms reals, vull dir. Sobretot vaig parlar de com se sobreviu a l'horror, des d'una mirada que sempre va intentar dialogar amb la historiografia i la bibliografia al voltant d'aquests fets.

En realitat, el que hem anomenat «la conquesta d'allò real» té a veure també amb la voluntat legítima de fer un teatre de crítica social. De vegades, però, aquesta legitimitat comença a ser sospitosa quan es converteix en una pressió limitadora que ve de part dels teatres i les subvencions: Fer un teatre que reculli de manera explícita i evident les problemàtiques socials de torn, i fer-ho des d'un lloc purament temàtic i pedagògic. Hi ha una tendència sociodocumental, de constant activisme, com si els artistes haguéssim de tractar temes, exposar-los, fins i tot aportar-hi conclusions, que és, més aviat, el que haurien de fer els polítics: abordar temes socials i plantejar solucions. Ho deia l'escriptor argentí César Aira en una entrevista al diari *Ara* de fa uns dies, on defensava «l'art per l'art» i «el joc pel plaer del joc»: «Els bons sentiments maten la literatura. Així que no esperin de mi lloances a la democràcia o als drets humans perquè no m'interessen el més mínim. Com a ciutadà sí, però com a escriptor no» (*Ara*, 9-10-2021).

També ho diu Pinter en el seu discurs, quan l'any 2005 recull el Premi Nobel:

En 1958, escribí lo siguiente: No hay distinciones concretas entre realidad y ficción, ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa; puede ser al mismo tiempo verdadera y falsa. Creo que estas afirmaciones aún tienen sentido, y aún se aplican a la exploración de la realidad a través del arte. Así que, como escritor, las mantengo, pero como ciudadano no puedo; como ciudadano he de preguntar: ¿Qué es verdad? ¿Qué es mentira?

I diu més endavant:

Pero la auténtica verdad es que en el arte dramático no hay tal cosa como una verdad única. Hay muchas. Y cada una de ellas se enfrenta a la otra, se alejan, se reflejan entre sí, se ignoran, se burlan la una de la otra, son ciegas a su mera existencia. A veces, tienes durante un instante la verdad en la mano para que, a continuación, se te escabulla entre los dedos y se pierda.

Resulta interessant com Aira i Pinter distingeixen el seu jo ciutadà del seu jo artista. És a dir, l'exigència de la veritat que es demanen com a ciutadans, segons els seus punts de vista, no sempre s'ha de traslladar a l'experiència artística.

Si el que es demana actualment és fer un teatre didàctic i allisonador, que exposi un tema directament i, a això, li sumem la tendència a parlar del jo com a punt d'arribada... torno a preguntar: On queda la imaginació? On queda el coneixement? On queda la ficció? On queda el joc?

En tot cas, no tenim més temps per analitzar aquestes qüestions que, fet i fet, solen quedar-se en modes i tendències cícliques, però sí que m'agradaria fer una crida per recuperar el teatre. No sé exactament com, i està bé fer-se

sempre la pregunta: quin és el «com» que ens interpel·la? Potser mai no s'ha de deixar de revisar el cànon, que no ha de ser el cànon totalitzador, hegemònic, castrador. Revisar el cànon. Revisitar-lo. Potser generar dramaturgies col·lectives. Recuperar el joc, perquè jugar no és cap ximpleria. Perquè potser, per salvar-nos precisament del simulacre de fora, del simulacre que penetra en la nostra vida més íntima i, per descomptat, social, necessitem recuperar unes formes conservades, que no conservadores. Entre nosaltres i el món, entre nosaltres i l'espectador, hi ha un ventall immens de possibilitats imaginatives i maneres de construir capes de ficció.

Com que m'agrada jugar, contradir-me, entrar en la paradoxa, acabaré amb una cita que s'oposa en part al que he dit fins ara. Sí, cito molt, cito perquè m'encanta donar la paraula a l'altre, és una manera també de sortir de la meua mirada o d'ampliar-la. Doncs això, acabo amb una cita que semblaria contrària al que he anat dient: «Yo me atrevo no sólo a hablar de mí, sino a hablar solamente de mí. Me extravió cuando escribo de otra cosa, y me alejo de mi asunto». (Montaigne: *Los ensayos*, Llibre III, Capítol V, 1581).

És clar que parlem d'un filòsof del Renaixement, el punt de partida de la seva doctrina és l'escepticisme, el dret al dubte... Un dubte que no nega la cognoscibilitat del món. De la seva època són, també, Racine, Corneille... I, a Anglaterra, Shakespeare!



Interpretar el present, imaginar el futur. *La trilogia de l'exclusió*

Treball de recerca dramaturgica a partir de testimoniatges contemporanis: *Mar de fons*, *Llum trencada*; *L'estigma*, *Fils de vida* i *La invisibilitat*

Carme PLANELLS I MUNTANER

ORCID: 0000-0002-0623-804X

cplanells@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en Filologia Catalana i Especialista en Planificació i Serveis Lingüístics per la UIB. Assessora lingüística en nombrosos muntatges teatrals. Coautora amb Pere Fullana i Aina Salom de *Fils de vida*. Coautora amb Aina Salom de *Llum trencada*. Forma part de l'equip dramaturgic de *Mar de fons*.

Resum

La trilogia de l'exclusió és un treball de recerca dramaturgica a partir de testimoniatges, encetat el 2017 i que ja ha tingut els seus fruits: *Mar de fons* (Pere Fullana, Jaume Miró, Carme Planells i Aina Salom) i *Llum trencada* (Carme Planells i Aina Salom). Tracta de l'exclusió que patiren els rojos i les roges en finalitzar la Guerra Civil. Ambdues obres completen la primera part de la trilogia.

La segona part, amb el títol provisional de *L'estigma*, encara es troba en procés de creació. I, més envant, la trilogia es tancarà amb *La invisibilitat* (títol també provisional) que ha de girar al voltant dels invisibles de la societat contemporània, els sense llar, sense papers, sense nom.

Aquest article presenta el treball de recerca, encara en procés, sobre els efectes de l'estigmatització i el rebuig d'un col·lectiu molt especial: els jueus al nostre país i, més concretament, els que a Mallorca s'anomenen *xuetes*, hereus directes de les primeres comunitats jueves que s'establiren a les Balears a principis del segle v. La investigació sobre «la qüestió xueta» i l'exclusió que han patit a Mallorca fins al segle xx, ha donat lloc a un primer muntatge de petit format: *Fils de vida* (Pere Fullana, Carme Planells i Aina Salom), que s'articula a partir dels viatges emocionals pels records familiars de tres personatges marcats per l'estigma xueta. *Fils de vida* ens ha permès conèixer una realitat de la qual només vèiem la superfície.

Paraules clau: teatre de testimoniatge, memòria històrica, estigma, exclusió, conversos, judaisme, xueta, Inquisició, criptojudaisme, cremadissa, call, reparació

Carme PLANELLS I MUNTANER

Interpretar el present, imaginar el futur. *La trilogia de l'exclusió*

Treball de recerca dramàtica a partir de testimoniatges contemporanis: *Mar de fons*, *Llum trencada*; *L'estigma*, *Fils de vida* i *La invisibilitat*

El teatre documental és un tribunal que es posa al servei dels oprimits.

Peter Weiss

Introducció

L'equip de dramàtica d'Iguana Teatre inicià, l'any 2017, un treball de recerca sobre els efectes de la repressió que es va produir a Mallorca contra els simpatitzants de la República arran del desembarcament d'Alberto Bayo a la costa est de l'illa, una investigació dramàtica a partir de testimonis reals, que va desembocar en l'espectacle *Mar de fons*, coproduït amb el Teatre Principal de Palma i el Teatre Lliure de Barcelona. Després, es vertebrà en una obra de format més petit, *Llum trencada*, sobre testimonis de dones que visqueren l'esdeveniment de la Segona República i la Guerra Civil.

Aleshores va ser quan Iguana Teatre decidí treballar en una trilogia fonamentada en històries de vida relatades pels seus protagonistes i que, més o menys dramatitzades, es convertissin en peces teatrals. El punt de partida de les obres que formarien la trilogia havia de ser l'exclusió.

La primera part, ja escrita, muntada i estrenada (*Mar de fons*¹ i *Llum trencada*²), està dedicada als *rojós*, és a dir, la gent sospitosa de ser republicana en un estat feixista. La segona, ja encetada, és un treball de recerca i difusió sobre els efectes de l'exclusió d'un altre grup molt especial: els jueus al nostre país i, més concretament, els que a Mallorca s'anomenen *xuetes*.

El títol provisional d'aquesta segona part és *L'estigma* i ja se n'ha escrit i estrenat una obra de petit format: *Fils de vida*. Per a la qual, el mateix equip de dramàtica de *Mar de fons* s'ha capbussat en els testimoniatges de persones de diferents estrats socials que pertanyen o estudien aquest grup social tan particular de Mallorca.

1. Premi al millor espectacle en línia dels Derek Awards Edinburgh Fringe, 2020.

2. Premi Ciutat de Palma 2018.

La tercera part de la trilogia es dedicaria als invisibles de la societat contemporània, és a dir, els exclosos perquè són immigrants, o pel racisme econòmic, que són deixalles d'una societat abocada a un capitalisme globalitzat incontrolat, suportat per avenços tecnològics difícils de controlar.

La trilogia de l'exclusió, teatre de testimoniatge

A partir dels darrers anys, i amb l'atemptat a les torres bessones com a fita emblemàtica, la percepció de la realitat fora del nostre entorn immediat va patir un daltabaix impensable fins ara. De cop, la realitat que percebíem a través dels mitjans de comunicació, ja no ens produïa l'efecte que ens hauria de provocar. Probablement, l'estupefacció generalitzada davant el que ens semblava una «posada en escena» espectacular (com la imatge dels avions esbombant les torres), ens va fer adonar que alguna cosa en la nostra percepció de la realitat no funcionava.

Aquest «trauma escènic del 2001» ha desencadenat al món del teatre contemporani, paral·lelament amb el món de les arts plàstiques, una necessitat de recuperar el contacte amb la realitat palpable. Diu Carles Batlle que «afectats pel vertigen de la saturació informativa i per la impossibilitat d'agafar distància, tenim problemes per construir el relat de la nostra història». (Batlle, 2011).

Assistim, aquests darrers anys, a una necessitat de recuperar el contacte amb el pols del món real, és a dir amb la història, sense la mediació dels mitjans audiovisuals i, fins i tot, de confrontar les dues coses posant en evidència la manipulació a la qual ens exposam contínuament. Com més difícil és captar les empremtes de la realitat en la societat mediàtica, més persisteix en les arts una enyorança de la realitat; la realitat es torna una utopia, se somnia com un objecte perdut.

El que s'ha anomenat *teatre de testimoniatge* ha multiplicat aquests darrers anys les seves propostes, la qual cosa, a més de mostrar una necessitat de contacte amb la realitat immediata, es pot entendre com una impossibilitat de trobar altres espais de comunicació que tinguin la mateixa eficàcia i ens permetin redimir ruptures ètiques, històriques i ètniques. Per això hi ha una certa urgència testimonial, en particular sobre els esdeveniments contemporanis recents de més importància (l'espectacle de Groupov, *Rwanda 94* sobre el genocidi ruandès es va fer després de només sis anys i l'espectacle de Michael Vinaver, *11 de Setembre*, després d'alguns mesos).

Aquest *teatre del testimoniatge* puja als escenaris de formes diverses, amb més o menys càrrega de ficció, encara que, gairebé sempre, es vincula a l'experiència particular, íntima, dels individus.

En un món com l'actual, quin valor tenen les nostres vides, les nostres experiències, el nostre temps? És possible un teatre documental, testimonial? O tot el que apareix a l'escenari es transforma irreversiblement en ficció?

Ficció i veritat es mostren en tensió en aquesta experiència. Denominacions com *autoficció* i *metaficció historiogràfica* mostren, però, la permeabilitat dels termes realitat / ficció i del gir autoreflexiu de l'(auto)biografia i la història com a construccions narratives, però les seves referències continuen

sent el món, les experiències vitals, les accions dels homes i les dones i són aquests els aspectes que explora l'art contemporani des d'una perspectiva estètica i política que redefineix la seva relació amb els dos termes: el vincle privilegiat de l'art amb l'estètica i el vincle amb les estructures partidàries i els discursos polítics tradicionals.

Com diu Jean-Pierre Sarrazac:

Des d'un punt de vista teatral, hi ha dos tipus importants de testimoni, un que podríem anomenar polític i, un altre, que es pot dir d'índole íntima, que, molt sovint, poden ser combinats. [...] En un dels pols tenim el personatge brechtian, que es presenta com un testimoni ocular d'un esdeveniment. En l'altre, l'home com a testimoni de si mateix, del seu propi patiment.³ (Sarrazac, 2011).

Quant al tipus de testimoni que Sarrazac denomina polític, enllaça de forma clara amb Piscator, Bertold Brecht, el teatre document de Peter Weiss, Hochhut, Kipphardt i Dorts, i té un abast molt extens de referències. Podríem dir, també, que aquesta forma de testimoni té a Amèrica Llatina una gran incidència, sobretot a Mèxic, Xile, l'Argentina o Perú.

A Europa, el teatre documental va ressorgir a Alemanya als anys noranta. Amb la caiguda del mur, el 1989, i la turbulenta reunificació, tot va canviar radicalment i el teatre va reprendre una dimensió política. El nou teatre documental va sorgir «de la fam per una dosi de realitat», com diu el dramaturg alemany Roland Brus (Fullana, 2012), i es va convertir en la possibilitat de qüestionar la societat alemanya de la dècada dels vuitanta que estava en un estat d'estancament.

Roland Brus pensava que el teatre «repetia les mateixes obres amb els codis de sempre», i això el va portar a experimentar:

El 1992 vaig portar les representacions al carrer, la presó, l'hospital, l'estació de trens i als llocs de reunió dels treballadors, i també vaig fer que la gent «comuna», experts dels seus oficis i especialistes de la marginalitat, es convertissin en protagonistes de la «caixa negra» que és el teatre [...].

La idea era invertir estereotips i estructures socials, jerarquies i relacions de poder mitjançant una «operació estètica», descriu el director alemany.

És una experiència que passa de la representació a la investigació. El teatre es converteix en el vehicle per descobrir altres formes de vida i contextos, i s'obren nous microcosmos. La realitat és cada vegada més complexa i el teatre busca reflectir aquest moviment, construint diversos nivells de contingut i expressió, i a partir de l'ús de noves estratègies artístiques.

Les investigacions de la realitat es dediquen a la quotidianitat: la política, els mitjans, la ciència. Als llocs públics i no públics. El carrer, la presó i els manicomis.

3. Du point de vue théâtral, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et il n'est bien entendu pas interdit de les faire se combiner. [...] D'une part, le personnage brechtien, qui se présente comme le témoin oculaire d'un événement, d'un accident —d'une «scène de la rue». D'autre part, l'homme comme témoin de lui-même, c'est-à-dire de sa propre souffrance.

El teatre testimoni llatinoamericà persegueix més o menys les mateixes idees que el teatre documental europeu. En ambdós casos ja no es tracta tant de divertir i ensenyar, sinó de convidar el lector a prendre certa actitud crítica davant del problema plantejat. A conscienciar el públic i, per extensió, el poble. El testimoni llatinoamericà té diversos propòsits, un és cercar la justícia. Per això, cal la denúncia de tot tipus de violacions. Aquestes varien des dels assassinats, les explotacions a les classes marginades, la corrupció política, la persecució ideològica, sexual, racista, els canvis d'alts funcionaris institucionals que no se sotmeten als propòsits d'un determinat govern, a les estafes per raons econòmiques i polítiques. En fi, milers d'estratagemes i trampes per aconseguir objectius corruptes i vergonyosos en la nostra Amèrica Llatina.

Les fonts testimonials són com petits herois que busquen contribuir a millorar la seva societat, a no tolerar abusos i injustícies, i, alhora, conviden l'interlocutor a prendre consciència, i les classes subalternes a denunciar les injustícies que se'ls presenten. Aquests models civils són vistos pels «altres» com rebels, com desalineats, com a intrusos que intenten entrar dins terrenys perillosos, dins espais ocupats. Per això, el testimoni aspira a trencar les velles tradicions, no només literàries, sinó, també, socials i polítiques. En altres paraules, és una revolució no només literària, sinó social i política.

El testimoni busca l'acció i la participació de tothom, no només la dels involucrats. Aquestes obres testimonials es creen perquè serveixin de models, apel·len el bon judici de l'espectador i conviden a seguir el bon exemple. És difícil que prenguin partit per la versió oficial, si és que n'hi ha, ja que la versió oficial de certs esdeveniments danyen la imatge d'un determinat govern i, generalment, aquesta realitat no arriba a orelles del poble i, quan hi arriba, està distorsionada completament, alterada o manipulada.

L'estigma, el cas paradigmàtic i únic dels xuetes mallorquins

Els xuetes conformaren un grup social molt peculiar i únic a la Mallorca que va del segle XVII a finals del segle XX. Com diu Lleonard Muntaner, «la pervivència del grup dels anomenats xuetes, hereus directes de les primeres comunitats de jueus que s'establiren a les Balears a inicis del segle V. [...] és un fenomen que no trobam en cap altre indret del món». (Muntaner, 40). O, en paraules de Miquel Dolç un «fet diferencial, un fenomen insòlit i incompreensible que no ha arribat encara a ser un record històric». (Pomar, 2016).

Al llarg de la història mallorquina els xuetes han patit exclusió i rebuig. De fet, no deixaren de ser discriminats fins als anys setanta, quan l'arribada dels forasters (nous residents desconexors de la història) i dels turistes (visitants temporals amb costums diferents) provocà un canvi social i econòmic a l'illa que suavitzà la pressió que patien.

És per això que la segona part de la trilogia porta per títol *L'estigma*, perquè ser xueta a Mallorca és «un atribut profundament desacreditador» (Goffman, 1963: 12-13; trad. 2006). Un atribut que fa que els xuetes passin de ser persones complexes i habituals a persones tacades, rebaixades. Gent dotada d'una personalitat social virtual i, sobretot, estereotipada.



Fig. 1. Portada del projecte presentat a l'Ajuntament de Palma. El grafit, ofensiu contra la comunitat xueta, els representa amb un nas gros i un barret a mode de gramalleta.⁴

L'aïllament, físic i social, que havien suportat fins als anys setanta els va obligar a viure reclosos en uns carrers concrets (el Call, el carrer, el *Segell*) i condicionats a practicar l'endogàmia, la qual tingué repercussions genètiques (*sa cucurulla xueta* o *febre mediterrània*). Fent palès a l'illa el fenomen social que Freud anomena «el narcisisme de les petites diferències».⁵ (Bestard, 2012: 389).

Durant quinze segles tenim a Mallorca els jueus, primer, i els conversos i els xuetes, després, que conviuen amb la resta de grups socials, religiosos i culturals en una convivència que Muntaner defineix com a complexa «pels conflictes generats per models culturals, religiosos i antropològics diferents i, també —o sobretot— quan el grup jueu, xueta o convers, assoleix un paper destacat en l'economia illenca» (Muntaner, 2018: 40).

Es dona com a data de finalització de la presència jueva a Mallorca l'any 1435, perquè els jueus s'han exiliat o s'han convertit. Però no és així, molts dels conversos practiquen el criptojudaisme: la seva religió amb aparença cristiana. Tanmateix, com explica Laura Miró, «Contràriament al que es podria pensar, la conversió dels jueus no acabà amb la conflictivitat, sinó que n'inicià una de nova ara contra el conversos, i, en un futur, contra els seus descendents, els anomenats *xuetes*» (Miró, 2019a: 7). I l'antijudaisme a Mallorca passa a convertir-se en antixuetisme que, finalment, donarà pas també a l'antisemitisme.

4. *Gramalleta* o *sambenet* era l'hàbit penitencial amb què eren obligats a vestir els condemnats per la Inquisició, decorat amb elements (serpents, flames...) que informaven del delictes comès i la pena imposada.

5. Són les petites diferències entre els grups humans les que provoquen més odis; confrontar-se amb l'*altre* semblant és molt pitjor que trobar-se amb l'*altre* exòtic i distant.

La qüestió xueta, per tant, comença al s. XVII amb les condemnes sota acusació de criptojudaisme i el procés d'estigmatització següent que va patir aquesta minoria. I és en la documentació inquisitorial, precisament, quan apareix la denominació *xueta* (paraula de procedència incerta)⁶ i queda fixada definitivament com a insult contra una minoria de la població mallorquina.

Entre el 1679 i el 1691, quan a l'Estat espanyol semblava desapareguda, la Santa Inquisició incrementa la seva activitat a Mallorca i condemna vuitanta-vuit persones en tres Actes de Fe que la mateixa Laura Miró qualifica de «devastadors»: tres condemnats foren cremats de viu en viu per no voler abjurar del judaisme (Caterina i Rafel Tarongí i el rabí Rafel Valls). Aquest acte encara perviu en la memòria col·lectiva com «la Cremadissa». Hi assistiren trenta mil persones i s'organitzà un gran banquet posterior.

Així comença l'estigmatització oficial dels xuetes i s'inicia la marginació social cap als conversos, que es mantindria viva gràcies a dos fets essencials:

- La publicació del llibre *La Fee Triunfante en Quatro Autos*, del jesuïta Francesc Garau, en què es narren de manera escabrosa els turments i la mort dels condemnats.⁷
- S'instal·len al convent de Sant Domingo unes gramalletes que representen els condemnats per la Inquisició amb els seus llinatges. Se n'eliminen, però, els que pertanyen a gent poderosa i influent, amb la qual cosa es configura una llista amb quinze llinatges maleïts que a Mallorca tothom sap (Aguiló, Bonnín, Cortès, Forteza, Fuster, Martí, Miró, Picó, Pinya, Pomar, Segura, Tarongí, Valentí, Valleriola i Valls).⁸ Les gramalletes es renoven cada vegada que el temps les fa malbé, per perpetuar el record exemplificador de la sentència i per no deixar caure en l'oblit els quinze llinatges.

Des de la primera vegada en què es va fer servir, la paraula *xueta* (*xuetó* despectivament), s'ha usat de manera ofensiva i els designats han preferit referir-se a si mateixos amb els noms més neutres *del Segell*, *del carrer* o, més habitualment, amb un *noltros* o *es nostros* oposat a *ets altres* o *es de fora del carrer*.

Però, la procedència conversa no és condició suficient per ser xueta, sinó que cal que aquest origen hagi quedat fixat en la memòria col·lectiva de la gent de Mallorca mitjançant la identificació de les famílies i els llinatges que així se'n consideren. Per tant, si bé els xuetes són descendents de conversos, només una part dels descendents de conversos són xuetes.

És interessant en aquest punt, esmentar que alguns membres de la comunitat xueta han retornat a les arrels religioses i identitàries del judaisme, per «posar el rellotge a zero, [...] per demostrar que la victòria de la Inquisició no

6. Hi ha tres hipòtesis: la primera diu que prové del diminutiu *juetó*, que donaria la paraula *xuetó*; la segona afirma que ve de *xulla* (pronunciat *xuia* en mallorquí), fent referència a l'hàbit dels conversos de consumir porc públicament i, la darrera, relaciona ambdues etimologies fent que *juetó* per analogia amb *xulla* es modifiqui i se n'obtingui *xuetó*.

7. Reeditat fins a vuit vegades per facilitar-ne la difusió i, de retruc, mantenir viu l'antixuetisme. Es diu que a quasi totes les cases mallorquines n'hi ha un exemplar.

8. Els llinatges devien ser molts més (a Mallorca trobam llinatges clarament jueus: Abraham, Daviu, Salom...), però aquests quinze són els que s'han estigmatitzat i aquestes són les famílies en què s'ha centrat la feina de recerca.

havia set tal», com digué el propi Ferran Aguiló quan se l'entrevistà.⁹ En un acte de reivindicació que tanca el cercle que ha romàs obert durant uns cinquants anys, perquè els xuetes mallorquins han hagut d'esperar al segle XXI (2011) per veure com la ciutat de Palma instal·lava un memorial, al mateix lloc de «la Cremadissa», en record dels xuetes que la Inquisició hi executà. «[...] és simplement un petit homenatge a homes i dones que varen ésser víctimes d'una injustícia sense cap justificació. Que la seva memòria no caigui dins el pou de l'oblit, que la Mallorca que tant estimaren per una vegada sigui justa amb ells». (Conxa Forteza, 2007).

Investigació i recerca documental

La recerca sobre el significat, l'essència i la identitat xueta s'ha situat sobre dos pilars. D'una banda, la recerca de camp formada per entrevistes documentades a través d'enregistraments audiovisuals, amb la idea i l'objectiu de recuperar les vivències dels xuetes en primera persona i de recobrar la reflexió sobre la seva identitat. I, de l'altra, una investigació documental i bibliogràfica per establir una base històrica ben fonamentada.

Construir teatralment aquesta reflexió ha de menester una mirada oberta als documents històrics, a la gran quantitat d'estudis que fan referència al tema i, també, a la literatura que ha generat, però, sobretot, cal acudir a les fonts testimonials encara presents de persones —de més de 70 anys— que han viscut amb intensitat el rebrot important de l'estigma xueta i de la identitat jueva, present encara en els descendents de la comunitat jueva catalana, que va tenir lloc durant els anys de la dictadura franquista. (Fullana, 2019a).

Investigació personal, de camp

La possibilitat de comptar encara amb testimonis directes d'aquesta exclusió,¹⁰ així com de fonts directes, no contaminades, de tradicions familiars i de grups, és el que va convèncer Iguana Teatre de la necessitat de contar escènica, és a dir, donant cos i emocions encarnades, una part de la memòria dels xuetes mallorquins. Les experiències biogràfiques reals pugen als escenaris. I l'íntim real també és exposat convertit en ficció o, com a mínim, organitzat dramàticament, sigui a partir d'un testimoni directe o indirecte.

Amb la recerca personal s'ha intentat situar el significat, l'essència i la identitat xueta a partir d'entrevistes documentades a través d'enregistraments audiovisuals. L'objectiu d'aquestes trobades ha estat recuperar les vivències dels xuetes en primera persona i recuperar la reflexió sobre la seva identitat.

Les converses han girat al voltant de les preguntes que han sorgit des d'avui, des de la contemporaneïtat, ja que hi ha una percepció clara que l'estigma que perseguia els xuetes fins passada la meitat del segle XX s'està esvaint. Per això, una necessitat de saber esperonava les entrevistes: està

9. Vegeu el vídeo: *L'estigma* <https://www.youtube.com/watch?v=jeQxG4X6t_Y>.

10. Vegeu el vídeo: *L'estigma* <https://www.youtube.com/watch?v=jeQxG4X6t_Y>.

desapareixent l'essència d'aquest grup humà mallorquí? Segons Laurà Miró, així és: «[...] de la història dels xuetes a Mallorca i del menyspreu patit fins fa no res, en queden ressons. Molta gent de la meva generació ho ha sentit, com un mite, però no saben ni d'on ve ni què va passar. Els xuetes hem passat de patir marginació i un fort rebuig social a l'oblit. (Miró, 2019b)

L'interès de la recerca també era esbrinar la resposta a altres qüestions: Són els xuetes un grup ètnic, un grup genètic, o un grup cultural? O més aviat tot alhora? Hi ha alguna cosa més enllà dels cognoms que uneixi els portadors dels llinatges xuetes? I, si és així, quina és? Quin ha estat el pes de la discriminació sobre les generacions d'avui? (Fullana, 2019b)

Com que el fet xueta és prou complex, i per no caure en la dispersió, la feina d'investigació es va centrar en tres idees principals com a punt de partida:

L'arqueologia del mite: una de les intencions de la recerca és anar a cercar els mites comuns entre la tradició jueva i la tradició xueta. Què hi ha en comú entre l'humor, els mites, les llegendes o la història jueva i la dels xuetes? Què en resta (si en resta alguna cosa més que ruïnes en la memòria xueta)? Hi ha una memòria xueta per als portadors dels quinze llinatges?

Els espais comuns de la consciència xueta: indagar fins a quin punt encara hi ha *calls* a Palma. I de quina manera es varen organitzar els descendents dels jueus per ajudar-se mútuament.

La relació històrica entre teatre i xuetes: recerca històrica per esbrinar la relació tradicional que hi ha hagut a Palma entre el fet teatral (amb autors i actors com Gabriel Cortès, Xesc Forteza, Cristina i Catalina Valls, Joan Valls o Bartomeu Martí, entre d'altres) i el fet xueta.

Per ampliar els coneixements que calen per contar aquesta història, o històries, es va cercar informació i orientació en diverses associacions, com ara Memòria del Carrer, Limud Mallorca, ARCA Lligat Jueu i la Comunitat Jueva de les Illes, i s'han fet una vintena d'entrevistes entre diferents grups de persones.

Els investigadors participants en la primera recopilació d'entrevistes són:

Laura Miró: docent i investigadora col·laboradora de la UIB. Ha treballat en la recerca i la difusió dels coneixements sobre el passat jueu, convers i xueta a Mallorca, així com en la seva aplicabilitat didàctica. Autora de *La contemporaneïtat xueta* (2019) i *La qüestió xueta surt de l'illa* (2021).

Miquel Segura (Mihael Bar Haïm): periodista i escriptor. Autor dels llibres *Memòria xueta* o *Arrels xuetes, ales jueves*, només per citar-ne alguns.

Leonard Muntaner: el gran especialista i investigador del fet xueta a Mallorca. Autor dels llibres *Los chuetas de Mallorca: antisemitismo y competencia económica a finales del siglo XVII*; *Sobre La fe triunfante i els seus vertaders promotors*; *Mossèn Josep Tarongí i Cortès, del ressentiment a la controvèrsia*; *La Inquisició a les Balears. Segles XV al XIX*; *El tribunal de la Inquisición en Mallorca. Relación de causas de fe, 1578-1806*.

Antònia Picornell: catedràtica de Biologia del Departament de Genètica Humana de la UIB, investigadora especialitzada en genètica de poblacions (en especial interès en les poblacions insulars) i autora de l'estudi *Genètica de la població xueta*.

Per altra banda, s'han entrevistat una sèrie de persones xuetes que han aportat el més essencial: l'experiència quotidiana de ser xueta en el nostre temps i l'estigma que això suposa. A més, han obert el punt de vista inicial amb una gran diversitat de perspectives de la vivència xueta; històries de vida individuals i familiars, més o menys antigues, des de classes socials i, fins i tot, de barris diferents:

Lluís Miró: pare de la historiadora i autora Laura Miró. Xueta i argenter del Call fins que es va retirar. Sempre ha viscut al carrer de l'Argenteria.

Càtia Valls: xueta i filla d'argenters del Call i hereva de l'argenteria *Cande* fins a dia d'avui. Va néixer i créixer al carrer de l'Argenteria.

Josep Pomar: xueta, aficionat i apassionat de la història. Ha escrit articles sobre els xuetes i ha fet una recerca exhaustiva sobre els seus antecedents xuetes.

Família Aguiló (Miquel Àngel, Pilar i Agustí): són una família xueta molt extensa, originàriament del carrer de l'Argenteria.

Finalment, hi trobam un tercer grup d'entrevistats que, per la seva singularitat (dins la ja singular història xueta) mereixen una menció a part. Són els jueus retornats, xuetes que partint del seu llegat històric i de la vivència de l'estigma xueta, han reprès el camí contrari dels seus avantpassats i s'han convertit al judaisme. A aquesta llista també hi pertany Miquel Segura (Mihael Bar Haïm) ja esmentat abans. Altres casos són:

Toni Pinya (Pinhas Ben Abraham): xueta, jueu. Cuiner de professió, va iniciar el camí de retorn al judaisme a través de la cuina i el seu estudi.

Xisca Oliver Valls (Isca Ben Abraham): xueta i jueva. Hereva directa de Rafel Valls. Casada amb Toni Pinya a Israel segons ritual jueu des de 2018.

Ferran Aguiló: xueta i jueu. Escultor de professió, és un dels artistes plàstics més reconeguts de la nostra illa. A diferència dels altres entrevistats retornats, Ferran Aguiló és un jueu reformista, i no ortodox.

També s'ha entrevistat **Dani Rodstein**, jueu nord-americà, que des que arribà a Palma s'ha involucrat totalment en la recerca i la difusió de la història xueta i del llegat jueu de la ciutat. Lidera l'associació Limud Mallorca i forma part de la junta directiva de la sinagoga de Palma.

Investigació documental i bibliogràfica

La recerca documental i bibliogràfica s'ha fet per establir una base històrica ben fonamentada. I, si tenim en compte que el primer llibre sobre la qüestió xueta es va publicar el 1691 (*La Fe Triunfante*) i el darrer ha estat publicat en ple segle XXI (*Gente de la calle. Orígenes y evolución del caso de los chuetas*,

judeoconvertos mallorquines, de Pedro de Montaner),¹¹ resulta evident que, a Mallorca, la qüestió xueta ha ocupat i continua ocupant incomputables pàgines.

Podem trobar nombroses publicacions dedicades al tema que ens interessa o que hi facin referència i, a més, de tota índole: llibres, articles en premsa, cartes al director, novel·les (*Dins el darrer blau*, de Carme Riera, per citar-ne un exemple), tesines i tesis, autobiografies, sainets, etc.

A més, en formar part de l'imaginari col·lectiu, és un tema recurrent en la literatura popular mallorquina, així que a la literatura impresa hi podem afegir la literatura oral: refranys, gloses, dites, etc. que la gent sap de memòria i pot recitar o cantar. De fet, en parlar del tema xueta és normal que la gent afegeixi alguna d'aquestes dites, fins i tot ho fan els mateixos xuetes en les entrevistes: «Xueta, xueto, comes tortes cul redó»; «Cacauets i avellanes, xuetons a grapades». O la famosa cançó que repassa els llinatge «infamants», facilitant-ne l'aprenentatge gràcies a la rima: «En Miró mirava, / en Picó picava, / en Fuster feia sa creu / i en Pomar l'enclavava, / en Bonnín duia sa bandera i... / tots ets altres xuetons darrere».

I no ens hem d'oblidar d'afegir-hi tota la documentació que custodien els arxius municipals i eclesiàstics, com són dos casos ben interessants, i sorprenents, que ens mostren les repercussions de la Guerra Civil sobre la vida dels xuetes a Mallorca:

- El primer era l'obligació de presentar un certificat de pertànyer a la raça ària si alguna dona volia contraure matrimoni amb un militar alemany o italià: «[...] me interesa justificar que mi dos apellidos no son de los conocidos como procedentes de la raza judaica [...]. Dicho certificado es para fines matrimoniales». (Miró, 2019a: 55).
- El segon, la pretensió de la Falange espanyola, l'any 1942 i a petició dels nazis alemanys, d'obtenir una llista que inclogués tots els xuetes mallorquins per tenir-los controlats i per si arribava el cas d'haver-los de deportar a camps de concentració. Tasca de la qual se n'encarregaren el bisbe Miralles i l'arxiver diocesà Vich Salom, que aviat desistiren de la feina en comprovar que la llista afectava un 35 % de la població mallorquina.

Encara que hi hagué uns anys de «silenci» —trencats, precisament, per l'edició el 1966 del llibre de Miquel Forteza i Pinya, *Els descendents dels jueus conversos: quatre mots de la veritat*—,¹² el tema dels xuetes sempre ha estat present a Mallorca fins als anys setanta-vuitanta. Precisament, l'any setanta-nou hi hagué uns esdeveniments que revifaren la febre antixueta i l'aparició de nombroses pintades pronazis als carrers: el primer, va ser la victòria a les eleccions d'un jove socialista de llinatge xueta: Ramon Aguiló («Ramon Aguiló = Rabino Mayor»); el segon, l'emissió a TVE de la sèrie *Holocausto*

11. El llibre de Pedro de Montaner, marquès de Zavellà, torna a obrir la capsula dels trons en assegurar que l'aristocràcia mallorquina «jamás quiso hacer daño a los xuetas, porque eran sus socios». Ben al contrari del que assegura Leonard Muntaner i altres experts, fins i tot obviant els *Autos de Fe* en què es descriu com alguns aristòcrates i nobles acompanyen els reus fins a la foguera, orgullosos i conscients del paper que hi juguen.

12. Amb el qual se l'acusà d'«escampar la taca» fora de lloc.



Fig. 2. Pintades contra el batlle Ramon Aguiló, fent al·lusió al seu llinatge xueta i a la seva pertinença al PSOE. (Arxiu de l'Última Hora).

que fou rebuda amb grafitis en algunes façanes de l'antic Call («Holocausto, mentira judía»). (vegeu la imatge anterior).

I de tota l'abundància bibliogràfica que hi ha se n'ha seleccionat una mostra de les diferents èpoques (i podríem dir segles) i d'autoria diversa: autors i autores implicats en el tema pel seu llinatge (records, memòries, biografies, autobiografies) o de gent estudiosa des d'un punt de vista més científic i amb una visió externa (com els ja esmentats Lleonard Muntaner i Laura Miró).

En podem citar alguns, com el del prevere Josep Tarongí i Cortès: *Libros malos y cosas peores. Algo sobre el estado religioso y social de la isla de Mallorca* (1877); el de Baruch Braunstein: *The Chuetas of Majorca. Conversos and the Inquisition of Majorca* (1936);¹³ el de Gabriel Cortès i Cortès: *Historia de los judios y de sus descendientes cristianos* (1944); el de Robert Graves: *La branca morta de l'arbre d'Israel* (1986); l'estudi d'Eva i Juan Laub: *El mito triunfante. Estudio antropológico-social de los Chuetas mallorquines* (1987); el de Nissan Ben-Avraham: *Els Anussim. El problema dels xuets segons la legislació rabínica* (1992); el d'Enric Porqueres: *L'endogàmia dels xuetes de Mallorca. Identitat i matrimoni en una comunitat de conversos (1435-1750)* (2001) i el de Baltasar Porcel: *Els xuetes mallorquins. Quinze segles de racisme* (2002), com a mostra de la varietat d'autors i èpoques que s'han abastat.

Fils de vida, els xuetes mallorquins pugen a l'escenari

Fils de vida s'articula a partir dels viatges emocionals pels records familiars de tres personatges marcats per l'estigma xueta. La pervivència de l'exclusió dels conversos a Mallorca és única en tota la història del judaisme i n'ha marcat, a vegades subtilment i d'altres de forma dolorosament explícita, el comportament social.

13. El llibre de Braunstein va ser el primer estudi rigorós i seriós sobre el tema xueta a partir de la documentació de la Inquisició; podem dir que destapà el tema quan els historiadors de l'illa encara ni s'ho havien plantejat.

La proposta recopila vivències actuals i documentades per construir tres relats familiars entre la realitat i la ficció, en un espai escènic on la vida i la mort comparteixen el present. És un muntatge sense condescendència, només faltaria, que no pretén res més que aportar una visió teatral a l'extensa bibliografia que hi ha sobre el tema.

El teatre té el poder de recuperar les ànimes perdudes i de tornar la veu als morts. Potser aquesta sigui una de les claus per poder construir el present amb honestat i justícia. (Programa de l'espectacle)¹⁴



Fig. 3. Una escena de l'obra *Fils de vida*, estrenada al Teatre del Mar el juliol del 2021. ©Rubén Ballester

És en la pròpia memòria, personal o familiar, on rau la informació que, tot i la gran quantitat de material bibliogràfic generat entorn dels xuetes, encara no ha sortit a la llum. Informació i, especialment, el que alimenta el teatre: històries.

Des del principi, una de les fites que tenia més clares l'equip dramàtic d'Iguana Teatre era que la recerca s'havia de fer en persona i apropar-se a qui l'estotja, conèixer-ne els guardians, fer-ne una recopilació de viva veu, perquè és allà on es troben les vivències. Sense perdre de vista que l'objectiu final no era cap investigació acadèmica, seria massa pretensions intentar-ho, sinó simplement trobar històries basades en el propi testimoni dels que han viscut el fet xueta i, també, en els coneixements dels experts amb els qui es va parlar.

Amb totes aquestes històries diferenciades al voltant d'una manera de ser i de viure, amb històries que mereixen ser rescatades de l'oblit i que ens mostren d'on venim i qui som, no només els xuetes, sinó tota la societat

14. <<http://iguanateatre.com/ca/ocioespectaculo/iguana/fils-de-vida/121795.html>>.

mallorquina, s'ha creat la dramaturgia de *Fils de vida*,¹⁵ una obra de petit format amb tres intèrprets. L'obra es basa en les històries de vida d'alguns testimonis sobre el fet xueta i també en material extret de la recerca bibliogràfica i documental sobre el que significa ser xueta i el que encara suposa aquest estigma.

Ja hem comentat que hem treballat tant amb testimonis directes com amb la informació que podem extreure de l'imaginari col·lectiu sobre llegendes, anècdotes i mites que es contenen, a mitja veu, i es repeteixen més o manco deformades sobre els jueus i els seus descendents. I també, la documentació i la bibliografia, ens diuen com devien ser les persones que els demonitzaren i els qui els acompanyaven a les fogueres. Pensem que comptam amb un llibre publicat el mateix any en què tenen lloc els actes de fe (*La Fe Triunfante*, 1691), una crònica dels fets i del pensament de l'època que descriu les condemnes, els turments i les persones que assistien als actes a manera d'entreteniment.

En la dramaturgia s'ha buscat que les actrius i l'actor ens expliquin les vivències personals de diverses famílies relacionades amb aquesta estigmatització que patiren, o que ajudaren a crear i difondre. I encara que la vida és irrepetible, *Fils de vida* aconsegueix una certa sensació de realitat que crea complicitat amb l'espectador.

La implicació emocional de les actrius i l'actor és molt clara, ja que el tema sobre el qual s'ha treballat forma part de la història de Mallorca (de la idiosincràsia mallorquina, ja que en cap altra de les illes s'ha donat el fet xueta) i encara en queden alguns vestigis. També hem de pensar que la història d'aquesta discriminació és exactament igual que tantes altres històries de menyspreu i infàmia que han patit, i pateixen, les minories socials, ètniques o culturals per part de la majoria que se sent superior. Tot això sumat al fet que, a l'Europa contemporània, vivim una inquietant revifada de certs corrents polítics que porten com a bandera la denigració i la demonització dels jueus, entre d'altres grups religiosos i socials, talment com fa cinc-cents anys.¹⁶

Hi juga un paper important, a l'hora d'interpel·lar el públic i d'implicar-lo, el fet que els actors treballin amb la tècnica del «*plateau de conteurs*» mitjançant la qual són alhora protagonistes, narradors, objectes, sons, clima, etc., a la manera dels antics joglars. I, de mica en mica, amb la direccionalitat de la primera persona, construeixen un ambient, una atmosfera entre la vida i la mort, de certesa, de realitat, en què l'espectador té la sensació que és davant la gent que ha viscut aquesta història. Recuperant, des del present i per al futur, aquelles històries que ens han fet com som.

15. 'Fils de vida', un viaje emocional que llega al Teatre del Mar: <<https://www.fancultura.com/fils-de-vida/>>. <<https://www.fancultura.com/fils-de-vida/>>.

16. Recordem la frase «el judío es el culpable» que ressonà el febrer del 2021 en un acte neonazi d'homenatge a la División Azul.

La memòria parla¹⁷

A tall de conclusió, podríem dir que hem assolit un dels objectius dels muntatges que ja s'han estrenat i que no és altre que donar veu a la memòria, deixar-la parlar a través dels actors i les actrius que li donen cos, i presentar-la al públic.

Però també hem de recordar que ens referim a una trilogia, *La trilogia de l'exclusió*, que encara no hem tancat i es troba en procés de recerca i de creació. Que *Fils de vida*, en la qual ens hem centrat, forma part d'aquest ambiciós projecte que s'articula a partir del producte final de l'acte de creació que són els muntatges.

L'objectiu de tota la feina que hem descrit fins aquí és un muntatge teatral, la conclusió natural a la qual ens porta tot el procés de recerca i d'investigació. I, tanmateix, les obres que hem escrit són també obertes a noves aportacions testimonials, a nous descobriments, per la qual cosa es poden reescriure i tornar a assajar i tornar a muntar... en una espècie de moviment circular que buscaria incloure les noves veus que ens arribin dels records.



Referències bibliogràfiques

- BATLLE, Carles. «La reconquesta del real a l'escena contemporània». *Revista Escena*, núm. 33. *Quadern de teatre contemporani* [en línia]. Barcelona: Sala Beckett, 2011. <<https://www.revistapausa.cat/la-reconquesta-del-real-en-lescriptura-dramatica-contemporania/>> [Consulta: 28 desembre 2021].
- BESTARD, Joan. «Algunes consideracions sobre la relació entre identitat i religió». A: *Francesc Riera i Montserrat des de l'abundància del cor*. Andreu Manresa (dir.). Palma: Ed. Lleonard Muntaner, 2012.
- FORTEZA, Conxa. *Memorial xueta* [en línia], 2007. <bit.ly/3A6JTZM> [Consulta: 9 gener 2022].
- FULLANA, Pere. *Pautes/bases del procés de creació escènica per un teatre del testimoniatge* (no publicat). Treball del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral, 2012.
- FULLANA, Pere (et al.). Projecte de presentació del muntatge *L'estigma*, 2019a.
- FULLANA, Pere. *Xuetes. Exclusió i supervivència dels descendents dels jueus conversos a la Mallorca contemporània. Investigació teatral* (no publicat). Treball de recerca que obtingué una subvenció de la Regidoria de Cultura, Patrimoni i Memòria Històrica de l'Ajuntament de Palma, 2019b.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma, La identidad deteriorada* [en línia]. Traducció de l'anglès de Leonor Guinsberg. Edició original: *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (1968). Buenos Aires: Amorrortu Editores SA, 2006. <<https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/goffman-estigma.pdf>> [Consulta: 28 desembre 2021].
- MIRÓ, Laura. *La contemporaneïtat xueta*. Palma: Documenta Balear, 2019a.

17. Frase que hem manllevat a l'escriptor mallorquí Valentí Puig (*Bosc endins*, 1982).

- MIRÓ, Laura. «Els xuetes hem passat de patir marginació i rebuig social a l'oblit». *Arabalears* 12 juliol 2019b [en línia]. <https://www.arabalears.cat/societat/laura-miro-xuetes-passat-marginacio_1_1204276.html> [Consulta: 27 desembre 2021].
- MONTANER, Pedro. «La cuestión xueta no fue una manipulación de las élites ni un fenómeno importado». *Última Hora*, 3 gener 2022 [en línia]. <<https://www.ultimahora.es/noticias/local/2022/01/03/1684825/cuestion-xueta-fue-manipulacion-elites-fenomeno-importado.html>> [Consulta: 9 gener 2022].
- MUNTANER, Lleonard. *Els xuetes de Mallorca (Assaig de síntesi)* [en línia]. <https://isucir.bisbatdemallorca.org/pagines/materials/articles/135_Muntaner.pdf> [Consulta: 9 gener 2022].
- POMAR, Josep M. «Els descendents dels jueus, un llibre per a la polèmica». *Arabalears*, 4 setembre 2016 [en línia]. <https://www.arabalears.cat/cultura/descendents-dels-jueus-llibre-polemica_1_1539602.html> [Consulta: 9 gener 2022].
- PUIG, Valentí. *Bosc endins*. Barcelona: Quaderns Crema, 1982.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. «Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre». *Études théâtrales*, núm. 51-52 [en línia]. París-Louvain-la-Neuve, març-maig de 2011. Text de partida per al col·loqui del mateix nom. [Consulta: 28 desembre 2021].

Dissolució

Xavier PUCHADES

Director d'escena i dramaturg

xavier.puchades@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Com a autor dramàtic, dramaturg o director d'escena ha participat en més de cinquanta projectes escènics. Ha rebut premis com el de les Arts Escèniques Valencianes o el de la Crítica dels Escriptors Valencians, atorgat per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC), entre altres. A més, és doctor en Filologia Espanyola per la Universitat de València, on va desenvolupar tasques d'investigació en teatre modern i contemporani.

Resum

Des de la revisió de diversos projectes escènics on l'autor ha participat entre 2000 i 2021, es proposa una reflexió sobre el vincle que s'estableix entre el concepte d'autoria i els processos i models de producció actuals. Des de l'autoria, ¿és encara possible aconseguir una trobada d'imaginacions, propera a l'enamorament, amb els receptors de l'obra escènica? ¿Fins a quin punt és necessari reivindicar hui una creació intersubjectiva per poder aprofundir en la complexitat de la realitat actual i evitar l'abducció dels mecanismes del mercat? ¿Convé trobar models de creació que, a més de ser col·lectius, no acceleren les recerques d'investigació ni aspiren a resultats comercials? Aquestes són algunes de les preguntes que l'autor es planteja a partir de la seua dissolució com a creador individual en processos compartits amb altres creadors, col·lectius o comunitats, on es poden barrejar també professionals i persones habitualment exclosos de l'escenari. Aquesta dissolució potencia, d'alguna manera, la idea central d'aquesta comunicació: tota obra hauria de ser una trobada de veus.

Paraules clau: teatre contemporani, dansa contemporània, teatre comunitari, dansa comunitària, autoria dramàtica, dramaturgia, teatre valencià, dansa valenciana, creació escènica, experiència escènica

Xavier PUCHADES

Dissolució

I

«El vincle que establim amb el concepte d'autoria determina els nostres processos i models de creació.» Així començava el resum d'aquesta comunicació quan encara no l'havia escrita.

I la primera idea que em va rondar pel cap va ser: «L'espectador espera el moment que la seua imaginació es trobe amb la imaginació d'aquells que han fet l'obra.»

Eixa trobada d'imaginacions no té a veure amb la identificació, s'aproximaria més a una mena d'èxtasi. Tota obra conté eixa espera, la d'una trobada inesperada amb la imaginació de l'altre. Una trobada no prevista per l'autoria. Aquest moment fugaç, aquest petit miracle, recorda també el flaix de l'enamorament.

Per això, quan comencem a escriure teatre, volem fer-ho com Koltès, Churchill, Bernhard, Lorca, Kane... Després del flaix de l'enamorament, desitgem ser l'objecte amat, sentir-nos diferents, habitar la seua pell, parlar, escriure, caminar com ells... Les seues veus ens acompanyaran sempre.

En la trobada amorosa, diu Barthes, reviscole constantment i soc lleuger. La imaginació també aporta eixa lleugeresa, per això la podem fer volar. Quan vaig conèixer *Ànsia*, de Sarah Kane, o *Classe*, de Guillermo Calderón, vaig sentir eixe vol de l'enamorament i el desig d'una primera cita. Volia conèixer millor l'altre per intercanviar subjectivitats i assaborir les diferències. Per això, vaig dirigir els dos textos. Els assajos són les cites posteriors que tot l'equip compartim d'una manera poliamorosa.

Fa temps que vaig decidir no dirigir el que escric perquè pense que no afavoreix la intersubjectivitat que les arts escèniques demanen. Em fa la sensació que l'acumulació de tasques de l'autoria polivalent pot minvar el diàleg creatiu, afavorir la temptació narcisista i provocar un allunyament del món que ens pot fer parlar a soles i sempre del mateix. Sens dubte, han d'existir individualitats consagrades a l'art, sobretot si disposen de temps suficient per aconseguir expressar coses interessants. Ara per ara, però, aposte per

un repartiment més just del treball i per la generació de trobades capaces de sacsejar els cossos i els cervells dels diversos subjectes implicats en una mateixa creació.

II

«El vincle que establím amb el concepte d'autoria determina els nostres processos i models de creació.»

Falten catorze dies per llegir açò. De veres has citat *Fragments d'un discurs amorós*, de Roland Barthes? En temps de l'amor líquid, de l'angoixa de l'Eros i del Tinder, cites Barthes...? L'espectador no espera eixa trobada d'imaginacions que dius, per dues raons:

Primera: hui la nostra imaginació està més determinada que mai pels béns de consum i la cultura de masses. El desig de l'altre, antic motor de l'enamorament, ha sigut substituït pel confort que genera la semblança, la identificació no traumàtica. Així i tot, podem consumir l'altre, tot és possible per al mercat, però només si apareix despulat d'alteritat o si genera por o pietat. Per tot això, sembla cada vegada més complicat que ens enamorem de l'altre i de la seua imaginació.

Segona raó: Penses que els creadors tenen temps d'enamorar-se? Tu mateix has patit processos de producció cultural tan exigents que t'han esgotat la imaginació. Treballs que t'asseguren una supervivència discontinua i no et permeten viure. I el teu cap sap molt bé que la imaginació és un recurs natural essencial que pot arribar al seu límit d'explotació. Una escassetesa que ja fa temps que afecta la cadena de subministrament dels productes fictivals que has hagut de lliurar últimament. Ara mateix, fas *fracking* en les roques més profundes del teu cervell per poder escriure açò.

Conclusió: En una societat narcisista que rebutja la diferència de l'altre i uns mitjans de producció que exploten fins l'esgotament la imaginació, com es pot produir eixe enamorament, eixa trobada sublim? Com vols que volem?

Esgotat, confies en l'etimologia de la paraula *llegir: recol·lectar*. Ara disposes de temps per conrear el cervell perquè estàs a l'atur; però tot conreu demana un compromís i una paciència per poder recol·lectar en el futur, almenys, uns pocs fruits. Després de mesos de sobreexplotació, abans-durant-i-després de la pandèmia, el teu cervell és una terra erma, famolenca de noves trobades. Aprofita per sembrar. De moment, però, comença a posar exemples concrets!

7 de gener de 2020

Comence un laboratori de creació vinculat al Festival Dansa València, junt amb altres companyes. Allà compartirem el nostre esgotament.

Volíem investigar les cures i el cos davant el nostre minvat benestar físic i emocional. Per això no volíem generar gaires expectatives i vam titular la mostra *Vamos a estar a ratos*.

Volíem descansar de la nostra precarietat a l'escenari.

Volíem omplir l'espai d'hamaques i convidar els espectadors a gitar-s'hi, a no fer res.

Eixe laboratori havia de ser una frenada abrupta de l'acceleració productiva que patíem feia temps, però trencar amb les rutines és complicat i va convertir-se en un nou treball, no vam poder resistir més i vam emmalaltir.

El primer fruit de la nostra recerca va ser eixe: només la *malaltia* permet parar i descansar. Al cap de pocs dies, amb la Covid, ho sabia el món sencer.

Després de gaudir d'un procés ple de trobades precioses, després que les nostres imaginacions esgotades es fessen fortes juntes, vam haver de posposar la mostra.

I la pandèmia no ens va canviar. Bé, sí, portàvem mesos de retard i tot es va accelerar encara més. Havíem de fingir una normalitat que, en realitat, mai no havia existit. Però l'espectacle havia de continuar, era segur i s'havia de tornar a fer caixa. Amb el distanciament físic, vam haver de renunciar a les hamaques. Des d'una taula vam llançar un llistat infinit de preguntes. Havíem llegit junts, havíem conreat els cossos i cervells, i ara en recollíem els fruits. Potser per això hi havia un fruiter volador ple de raïm i un forn, al costat del músic, que va omplir tota la sala d'olor de pa.

Un espectador que escriu en un diari va opinar que tot allò era poc interessant i pesat. Podríem haver fingit que tot anava bé, però vam decidir esgotar-nos amb el nostre esgotament. Un crit inútil contra la màquina de producció que ja tornava a agafar velocitat. Mesos després, el mateix espectador que escriu en un diari va veure una obra que durava tres hores, però que semblava que només en durés una! Aleshores, va dictaminar que era una obra mestra. I sí, potser les obres que passen volant siguen obres mestres... de l'entreteniment. I també està bé, però la consigna per als treballadors de la cultura és clara:

heu de produir més ràpid i fer productes on el consumidor no perceba el pas del temps.

Ningú no pot sospitar la inevitable arribada de la mort.

III

Tota obra és una trobada de veus.

Tota obra és una trobada de veus.

Tota obra és una trobada de veus.

IV

«El vincle que establim amb el concepte d'autoria determina els nostres processos i models de creació.»

Aprofita l'espai en blanc que t'ofereix l'atur i fes memòria, la memòria és la facultat que ens permet escriure. Explica els orígens, quan no et guanyaves la vida amb açò i disposaves de prou de temps per imaginar a soles o en companyia...

...

El 1999 teníem una sala. En realitat, era un garatge al barri del Cabanyal de València. Quan tornàvem a casa, fèiem pudor a humitat i felicitat. Assajàvem cada peça tot al llarg d'un any, quedàvem un dia o dos a la setmana. Tot eixe temps conversàvem i imaginàvem junts. Cadascú al seu espai, responsable d'una tasca concreta, compartia referents amb la resta i creava en equip. En aquells temps, fèiem teatre postdramàtic, el text era un material més en diàleg amb les accions físiques i visuals. Llegíem sobre *performance* i consumíem molt de cinema estrany. El primer resultat d'aquell procés de treball va ser *Escoptofília* (2000), una reflexió sobre la mirada. En les funcions, la realitat irrompia en el joc escènic de manera literal i metafòrica amb el cos d'un repartidor de pizzes. Poc abans, els intèrprets havien fet una comanda telefònica aparentment fingida. Al principi, els repartidors es mostraven cohibits davant els espectadors, després s'hi van acostumar i saludaven o, fins i tot, feien la seua *performance* particular.

Tinc una teoria: si cada funció compta com un any de vida, jo he estrenat peces que no han superat la majoria d'edat, «cadàvers bonics». En aquell garatge, podíem veure les obres envellir, estaven en cartellera la temporada sencera. Aquell espai era el nostre forn de llenya on es conreaven els cervells i es cuinaven les nostres pizzes artesanes. Com que al mercadet teatral no existia demanda de les pizzes que fèiem, no les repartíem. Érem joves i no aspiràvem a vendre res, sobrevivíem amb altres quefers. El nostre procés i el nostre model de creació no era considerat professional pel sector, però nosaltres érem feliços i, fins i tot, vam rebre algun premi.

V

«El vincle que establim amb el concepte d'autoria determina els nostres processos i models de creació.» Podries respondre ja al vincle amb el concepte d'autoria...

Al context teatral del País Valencià, pots optar per diferents models de producció: Actor-Autor-Director, acompanyat d'un Productor, un model d'empresa dels noranta; col·lectiu de col·legues, amb un segment del mercat molt concret o amb dificultats per accedir a la distribució local i a les ajudes públiques, un model tipus associació o cooperativa dels 2000; o amb la teua parella sentimental, que també es dedica al teatre, acompanyats o no d'una distribució competitiva, un model autònom-de-xicoteta-empresa familiar, habitual de la darrera dècada...Tots tres models conviuen actualment i es poden barrejar o confondre. Al model d'empresa, vaig arribar-hi tard, a més ni soc actor ni mai no he disposat de prou estalvis per demanar crèdits; el segon model, el vaig tastar uns anys fins que va deixar de ser un projecte col·lectiu;

i el tercer ha sigut impossible, no he tingut una parella estable pràcticament mai...

En els inicis, per tant, el meu vincle amb el concepte d'autoria va ser el convencional: escriure en solitari, sol·licitar ajudes, presentar-me a premis i que alguna companyia produïra algun dels meus textos. Tot això va començar a trontollar amb l'arribada dels primers encàrrecs d'altres creadors i del meu progressiu interès per dirigir textos d'altres autors. En aquests casos, et veus obligat a posar-te en la pell d'un altre i tota autoria compartida implica la dissolució de l'autoria única, que crec que és del que tracto de parlar ací.

En aquest sentit, m'agradaria començar citant dos muntatges amb processos i models de creació diferents: *Zero responsables* (2010), una escriptura col·lectiva en homenatge als familiars de les víctimes de l'accident del metro a València que portaven quatre anys patint la indiferència del govern i de la societat valenciana; i l'obra coescrita amb Begoña Tena *I tornarem a sopar al carrer* (2017), un altre homenatge, ara als col·lectius veïnals del barri del Cabanyal, que van haver de fer front vint anys a l'amenaça de destrucció de les seues cases.

En la primera peça, vam estar-hi implicats més de cinquanta professionals; i en la segona, al voltant de trenta persones, entre professionals i participants del barri (a més de la banda de música). Peces nascudes com a suport i agraïment a dos lluites socials representatives d'una veritable cultura popular, capaç d'elaborar un discurs crític i transformador i de dialogar, al mateix temps, amb diverses iniciatives artístiques. Col·lectius que van derrotar, almenys, un fragment tossut i cruel del realisme capitalista. Un esforç que va provocar baixes, perquè el poder no permet realitats alternatives a qualsevol preu i exigeix sacrificis, càstigs exemplars. Per tot això, aquestes obres no «donaven la veu» a ningú, més aviat al contrari, se'ns cedien unes veus poderoses, ens permetien disfressar-nos, dialogar i imaginar amb elles... D'aquesta manera, vam poder fer, de cada obra, una trobada de veus.

Els projectes col·laboratius o comunitaris qüestionen implícitament o explícita la individualitat artística. Davant un mercat que tot ho processa i converteix en producte, quina és la força d'una única subjectivitat que acaba obligada a convertir-se en una marca per sobreviure? Amb aquesta pregunta al cap, i com que no tenia parella estable ni crèdit bancari, com a autor em vaig veure botant de projecte en projecte de col·lectius i creadors diversos. D'aquesta manera, m'he dissolt en molts processos intersubjectius i, per tant, impredecibles. A més, aquesta dissolució progressiva de l'autoria única m'ha ajudat a diversificar en tasques (autoria, direcció, dramatúrgia, coordinació...) i m'ha permès explorar territoris escènics desconeguts, vinculats amb altres disciplines com la dansa o el circ. Els darrers anys, en lloc de desenvolupar una marca personal, he estat treballant amb grups de persones molt heterogenis. Hui, encara escric en solitari, però puc passar anys escrivint una mateixa obra...

VI

«Cal convocar els espectadors a una tempesta!» Te'n recordes? És una nota del quadern de direcció d'Ànsia. Trobes a faltar bones tempestes al teatre, veritat? Últimament, als teatres gairebé sempre fa bo, un oratge agradable. Fins i tot, els nous plans de la institució pública valenciana defenen que la cultura ha de sanar i s'obliden de dir que també ha de fer mal, de pertorbar. Als escenaris, veus massa obres amb pretensions morals sense cap interès moral, obres que et defenen de les parts fosques de l'ésser humà. Ja no hi ha tempestes perquè resulten ofensives o pamfletàries, però ningú no acusa d'ofensives, o pamfletàries, les obres d'una moral irreprotxable que, conscientment o inconscient, defenen el realisme capitalista.

Pocs s'atreveixen a disfressar-se d'individus depravats, violents o cruels perquè podrien rebre l'acusació de ser inhumans, d'haver fet una obra confessional. I ningú no vol arriscar-se a ser acusat de patir un dèficit d'humanitat, quan qui realment el pateix és aquell que és immune a una de les capacitats humanes més essencials: la imaginació. Hem de defensar la capacitat d'imaginar per poder multiplicar i diversificar la nostra identitat, explorar una possibilitat infinita de mons que incomoden i ajuden a reconsiderar certes i prejudicis morals. Ara mateix, per exemple, una part important de la nostra societat està exclosa dels escenaris i només una minoria privilegiada es presenta com el seu portaveu. Hem d'intercanviar veus i disfressar-nos amb elles, els uns i els altres, i desconfiar d'eixos suposats portaveus.

El 2015, el director de La Coja Dansa, Santi de la Fuente, em va convidar a dirigir la peça *Sospechosos*. Santi portava anys fent tallers amb joves de famílies multiproblemàtiques. L'obra es deia *Sospechosos* perquè, cada dia, la policia demanava els papers als tres protagonistes, dos marroquins i un romanès. Era la meua primera experiència en dansa i en un projecte participatiu. L'aportació de materials textuais, musicals o visuals estava oberta a tot l'equip. De tot el que vam trobar, recorde una escena on els tres joves es disfressaven amb la veu de Pasolini. Mentre jugaven a retirar amb cura les fustes d'una jenga gegant, Santi els feia una entrevista:

Entrevistador: De quina manera defineix l'amor?

Pasolini 1: Per manca d'amor, la gent mor. La societat ho pateix i per això es tendeix a glorificar l'amor. És una de les claus de la productivitat.

Pasolini 2: Sense amor, l'home no pot produir. A més, totes les societats són sexualment repressives, perquè l'energia que es consumeix fent l'amor s'escapa del profit del capital.

Pasolini 3: La societat prohibeix conèixer la potència de l'amor, no ens deixa aprofitar-la de veritat.

Entrevistador: Vostè sempre diu el que pensa?

Pasolini 1: No, no sempre puc dir tot el que pense.

Entrevistador: Digue-m'ho.

Tot es pot resumir en això: com dir el que no podem dir. Els tres adolescents aspiraven a entrar a l'exèrcit. Vam descobrir que els militars visiten les

associacions de menors no tutelats per oferir-se com a pares protectors i únic futur laboral. Quan els tres joves van investigar i conèixer la lletra petita del seu futur contracte, vam crear una coreografia impactant amb projeccions de dibuixos de xiquets soldats. El treball amb gent no professional revela racons desconeguts de la realitat. D'alguna manera, sent que la inèrcia professional de producció ens furta imaginació i il·lusió, i no ens n'adonem fins que no treballem amb gent no professional. El vincle continuat amb el mercat professional distorsiona la capacitat d'amar.

Fa poc, vaig col·laborar en una altra peça de dansa, *Soledad* (2021), que barrejava ballarins professionals, joves migrants i un grup d'ancians que comparteixen habitatge. El director (Gustavo Ramírez Sansano) confessava que cap ballarí professional no pot ballar com Pepa, de setanta-dos anys. o Yacouba, de disset. El contingut vital d'eixos cossos va ser tot un aprenentatge per als cossos formats i disciplinats dels ballarins. Tota obra de dansa és una trobada de cossos. Per moltes escaletes que férem, l'energia misteriosa d'aquell grup ens dirigia sempre a un lloc incert. Aquestes propostes contenen un potencial transformador individual i grupal sorprenent. S'estableixen vincles que proporcionen noves mirades des dels espais i les experiències compartides, a més d'evidenciar les situacions íntimes i socials conflictives. No hi ha un protagonista únic, tot es dissol amb unes imaginacions tan diverses. En aquesta mena de treballs és quan més podem qüestionar i dissoldre la nostra identitat. Recentment ho he viscut de nou amb una obra que he escrit amb la complicitat d'un xic trans adolescent.

VII

Angel Olsen canta una cançó que m'encisa:

No vull més respostes,
perquè res és etern.
Només vull
una mica de bellesa.
Ho entens?

Amb la ballarina i coreògrafa Ángela Verdugo, hem creat les peces *A-normal* o *la oveja errante* i *SC_Santa Cultura*. Tot comença quan Verdugo comparteix amb mi pàgines i pàgines de pensaments caòtics al voltant d'algun concepte. El joc consisteix a descobrir el sentit de tot allò. Només cap al final del procés, quan l'obra comença a parlar de manera autònoma, descobrim on hem arribat. La nostra gestió del temps és anàrquica i cuinem a foc lent, deixem que l'olla faça xup-xup el temps necessari. Fem processos de creació llargs en els quals no guanyem diners o els perdem, però recuperem el temps perdut. D'alguna manera, ens reapropriem de la nostra precarietat crònica.

Precisament, la primera peça va parlar de les dificultats de Verdugo de ser mare i dedicar-se a la cosa escènica. El seu posicionament educatiu és irreverent, diu coses que una mare potser no hauria de dir, barregem l'autoficció amb un conte infantil que mai no faria dormir un xiquet. També arriben

altres moments més calmats i contemplatius en què, de vegades, fa acte de presència la bellesa. Cap al final de l'obra, Verdugo admet que «le gusta lo bonito». Una confessió ingènua i innocent que podria fer la seua filla, però que amaga un desig profund i desesperat que els dos compartim des que ens vam trobar, el mateix que canta Olsen: «Només vull una mica de bellesa». Doncs bé, eixe moment d'irrupció de la bellesa és quan les portes de la nostra imaginació i les de l'espectador s'obrin. I de la manera més inesperada es produeix l'anelhada trobada, l'èxtasi, l'única oportunitat per descobrir, potser, qui som després d'haver-nos enamorat.



Simposi Internacional Estudis Escènics

Imaginar el futur? Literatura dramàtica catalana en temps de crisi. 2008-2021

Institut del Teatre. 13, 14 i 15 d'octubre de 2021

Relatoria a càrrec de
Anna Maria RICART CODINA

Programa

DIA 1. Dimecres, 13 d'octubre de 2021

Acollida i acreditació

Benvinguda institucional

Sílvia FERRANDO. Directora general de l'Institut del Teatre (IT)

Carles BATLLE. Director Serveis Culturals. IT

Sebastià PORTELL. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC)

Conferència inaugural. Raül GARRIGASAIT

2008-2021: una mirada personal

Presentació: Enric GALLÉN

Pausa

TEATRE I CRISI GLOBAL

Conferència

Sergio BLANCO

Teatro y crisis: el placer de la autonomía

Presentació: Josep M. MIRÓ

Activitat

LA COMPANYIA DEL SIMPOSI

Anatomia i plaer

Pausa

NOUS MECANISMES DE PRODUCCIÓ

Ponència

Jordi CASANOVAS

La dramaturgia professional en un context hostil

Presentació: Carles BATLLE

Pausa

Taula rodona

LA FEINA DE LES ASSOCIACIONS

Anna ALBADALEJO, Sònia ALEJO i Isabel MARTÍ. Associació Valenciana d'Esriptores i Esriptors Teatral (AVEET)

Teixir la pertinença des de l'associacionisme resilient:

l'AVEET al País Valencià

Aina DE COS. Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears

Sebastià PORTELL

Els dramaturgs, escriptors? El cas de l'Associació d'Esriptors en Llengua Catalana

Anna Maria RICART. Associació Catalana de Dramatúrgia

Presentació: Aïda AYATS

Pausa-dinar

Taula rodona

PRODUCCIÓ: IDEES, PROJECTES I COMPANYIES

Toni CASARES

Javier MATE SANZ. **Teatre de Barra**

Núria VIZCARRO. **Nous mecanismes de producció o com adaptar-se a la situació**

Joan YAGO. **Contra la cultura del mèrit**

Moderació: Sebastià PORTELL

Pausa

Lectura dramatitzada

Apunts sobre la bellesa del temps: Angúnia (2007) i

Tovallols a la platja (2002), de Josep M. Benet i Jornet

a càrrec de LA COMPANYIA DEL SIMPOSI.

Presentació: Enric GALLÉN

DIA 2. Dijous, 14 d'octubre de 2021

Acollida i acreditació

TRADICIÓ I LLENGUA

Conferències

Albert ARRIBAS

Les particulars teatralitats d'una llengua en crisi constant

Helena BUFFERY

Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani

Presentació: Sharon FELDMAN

Pausa

Conferència performativa

Jordi ORIOL

Pausa

Conferències

Enric GOMÀ

Llengua i teatre: el cas del català, del segle XIX al XXI

Joan SELLENT

Teatre en vers al segle XXI?

Presentació: Enric GALLÉN

Pausa

Comunicacions

Bernat REHER

Retour à

Clàudia SERRA

Una cultura dividida? La política lingüística dels teatres valencians a partir d'un repàs de les produccions teatrals des del 2008 fins al 2021

Presentació: Aïda AYATS

Pausa-dinar

DRAMATÚRGIES DEL REAL? (TESTIMONIATGE / AUTOFICCIÓ)**«CASINO»**

Comunicacions de format lliure i amb repetició en diversos espais de l'IT

Carles FERNÁNDEZ

La conquesta del Pol Sud

Adriana NICOLAU

Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani

Ariadna PEYA

Llenguatge híbrid, impacte social i accessibilitat

Carme PLANELLS

La trilogia de l'exclusió

Guadalupe SÁEZ

Escriure igual que la meua mare cuina torrijas

Helena TORNERO

Més gran que la vida o la realitat supera la ficció?

LA COMPANYIA DEL SIMPOSI

Textos dispersos. I

Presentació: Carles BATLLE

DIA 3. Divendres, 15 d'octubre de 2021

Acollida i acreditació

PROCESSOS, ESTILS I MODELS

Conferència

Ramon ROSSELLÓ

**Al voltant de l'anàlisi de la literatura dramàtica actual:
la categoria "procés"**

Presentació: Sharon FELDMAN

Conferència

Carme TIERZ

**Teatre jove i dramatúrgies no textuales.
Noves formes d'escriptura dramàtica**

Pausa

«CASINO»

Comunicacions de format lliure i amb repetició en diversos espais de l'IT

Sergi BELBEL

Cal escriure teatre?

LA COMPANYIA DEL SIMPOSI

Textos dispersos. II

Aina DE COS

Intimitat analògica

Denise DUNCAN

Superpoder

Xavier PUCHADES

Dissolucions

Anton PUJOL

Adaptar Txékhov a l'escena catalana

Victoria SZPUNBERG

...El jo, jo... ¡El més fastigós de tots els pronoms!

Presentació: Carles BATLLE

Pausa

CLOENDA

Conferència de clausura

Esteve MIRALLES

Brots del 2021. Retòriques de l'ansietat (i de la pietat)

RELATORIA I CONCLUSIONS

Anna Maria RICART

Final del Simposi

Anna Maria RICART CODINA

Relatoria

Imaginar el futur?

(Literatura dramàtica catalana en temps de crisi: 2008-2021)

Quan em van proposar fer la relatoria d'aquest simposi vaig pensar que era una bona oportunitat per veure si els estudiosos de la dramaturgia catalana i els dramaturgs som éssers optimistes o pessimistes per naturalesa. I, d'entrada, vaig pensar que els qui eren optimistes eren els organitzadors del simposi. El signe d'interrogació és a la frase «Imaginar el futur» i no al darrere de «Literatura dramàtica catalana en temps de crisi: 2008-2021». No hi posen cap interrogant a aquesta última frase, així doncs creuen que el final de la crisi és el 2021. I jo que me n'alegro.

El simposi comença amb una cita d'en Blai Bonet que ens regala en Sebastià Portell, per part de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana: «Tot el que no està prohibit és obligatori», frase que ens sembla un bon auguri per a l'inici del simposi. Poc després, en Portell admet que: «No sempre hi hem estat (pel que fa al teatre) però hi volem ser» Gràcies!

La conferència inaugural va a càrrec d'en Raül Garrigasait. Ell també, només començar ens diu: «No sé gran cosa del teatre, del teatre d'aquests últims anys»... I ens ofereix el que prometia al títol de la conferència, una mirada personal, tot i que des del primeríssim primer pla va obrint l'enquadrament per parlar-nos de la transformació del món editorial i del sistema literari català, un relat que bé podem traslladar al món teatral. Garrigasait diu que té la sensació de trobar-se fora del temps de la història, a la frontera, però de seguida ens fa un retrat acurat de l'època: ens parla de precarietat, de febleses, però també de l'efecte alliberador que va tenir per la literatura el «procés» (ara ja no hem de representar el país), de la relectura de la tradició (no només a l'acadèmia sinó també a la plaça pública) i posa l'accent en la força de la continuïtat, de la maduració... Sí, fa esment al fet que la nostra societat busca gent jove per vendre'ns l'essència de la joventut eternament, però afegeix que hem d'escriure com si res d'això existís. Hi ha un discurs bàsicament optimista en les paraules de Garrigasait i, com a mostra, cita el filòsof polític britànic John Gray per dir-nos que la hiperglobalització de les últimes dècades s'acaba i que el capitalisme liberal està en fallida; que ara la tasca és construir societats més humanament habitables que les que estaven

exposades al mercat global. La recepta de Garrigasait és anar a allò bàsic i a la continuïtat, i ens assegura que els llibres i el teatre tindran un lloc en la societat que ve. Garrigasait és optimista. U a zero pels optimistes.

Just després, perquè no ens emocionem gaire, la Companyia del simposi, dirigida per Jordi Prat i Coll, ens planta al davant les nostres fragilitats i ens recorda que «hauríem de pagar». I sense que ens puguem refer, apareix Sergio Blanco amb una missió clara: provocar-nos. Blanco comença afirmant que el teatre és profundament apolític i que serveix per produir, accentuar, convidar-nos a la crisi. El paper de la política és combatre la crisi, el de la poètica és produir-la. I ens llança la provocació: Nietzsche? quan parla de la tragèdia, s'ho va inventar. Aristòtil? Hem de deixar d'estudiar la poètica d'Aristòtil. L'origen del teatre?, els ciutadans d'Atenes no anaven al teatre a discutir sinó que assistien a un ritus d'iniciació: nois que es convertien en homes sota els auspicis de Dionís, i que, per arribar-hi, havien de passar per l'altre, havien de ser un «altre» per poder ser «jo». És molt millor, ens diu en Sergio Blanco, creure aquells que condemnaven el teatre, que advertien de la seva perillositat. I ens cita Plató, o sant Agustí o Artaud. I encara hi torna, el teatre produeix crisi perquè ens aporta l'experiència de l'alteritat, de l'altre (la nostra identitat, per tant, està en constant moviment) i perquè ens ofereix la possibilitat de no-ser (el teatre és un espai on som i no som). Per què la realitat i la veritat han de ser més importants que la mentida i la ficció? Just abans d'acabar ens explica que, en japonès, hi ha dos signes per a la paraula crisi, una vol dir perill i l'altra, oportunitat. I ens etziba, així, directament: «Jo defenso la causa catalana i crec que aquesta crisi és la que li conferirà la seva emancipació, és una oportunitat d'emancipació». Dos a zero pels optimistes.

Hem de dir que, de tot aquest discurs provocador de «fora Nietzsche» i «no cal que estudiem Aristòtil», ens quedem amb la idea que potser hem de revisar aquest discurs tan i tan masculí de la història del teatre occidental i mirar-lo des d'altres punts de vista. Això ho pensem mentre escoltem el discurs feminista d'en Sergio pels passadissos, després de la seva intervenció.

Immediatament després ve algú per fer-nos baixar d'aquest núvol optimista i ens diu: no, no, la crisi no és cap oportunitat, és una merda. És en Jordi Casanovas que ve a parlar del que hem de fer els dramaturgs en una situació com l'actual. I ens diu: tot està fatal, però hi ha esclatxes per on moure's i, si ens en sortim, en traurem coneixements i recursos per tirar endavant. Això, sí, en Jordi no vol que pensem que la culpa és nostra, no: «la crisi, la pandèmia només ha fet més evident allò que ja existia», i allò que ja existia és: envelliment del circuit teatral català, nepotisme en els teatres i festivals públics i un país amb un consum cultural patètic. «Tenim el sector que tenim i potser algun dia canviarà, però va per llarg». Per tant, amics, no és culpa nostra però la cosa és així i, el més important, on són les esclatxes, com podem hackejar el sistema? La resposta d'en Jordi és precisa: ens hem de produir, ens hem de dirigir i ens hem de buscar l'espai; i ens posa com a exemple la Sala Flyhard. La cosa és que no tots som Jordi Casanovas ni tenim la seva capacitat de trobar les esclatxes per on colar-nos. Tot i que creu que sempre hi ha una

manera de donar la volta a la situació, el panorama que ens ha pintat en Jordi és bàsicament... pessimista. Dos a un.

El matí del primer dia acaba amb la taula de les associacions de dramaturgs dels territoris de parla catalana, que s'han presentat: qui són i què volen. Allà es passa de parlar de la crisi en abstracte a la crisi com un fet ben concret que ens ha afectat, als dramaturgs, d'una manera ben concreta. I de taula a taula perquè a la tarda toca la que parla de diferents tipus de producció, diferents tipus de projectes. Hem vist els exemples de la sala Beckett, el Teatre de Barra de Mallorca, la Ravalera de Castelló i la companyia La Calòrica. I aquí, deixeu que ens aturem en La Calòrica perquè el seu dramaturg, en Joan Yago, empata el partit a favor dels pessimistes quan diu: «La crisi? La crisi encara ha de començar!» Dos a dos. Tot seguit fa una descripció molt acurada del que ha suposat entrar al món teatral, o intentar-ho, a partir del 2008-2010: una història de precarietat que encara continua. És així. I una història d'autosuperació. Qui i com s'ha surfejat la precarietat? Ho ha pogut fer qui té el privilegi, qui s'ha autoorganitzat, algunes iniciatives institucionals i la premsa cultural. Les grans absents: Les administracions públiques i les polítiques culturals. Yago ens recorda que potser algun dia aquest país haurà d'abordar seriosament el tema diner públic - gestió privada.

D'alguna manera, en Casanovas i en Yago ens expliquen la batalla entre joves i grans. I molt oportunament, la lectura dramatitzada de dos textos de Benet i Jornet, *Angúnia* i *Tovalloles a la platja* ens ha transportat de la vellesa a la joventut.

Segon dia

En la segona jornada del simposi ja toca parlar de la llengua. Una llengua en crisi constant segons l'Albert Arribas, que ha fet una defensa de la importància del text (el text és memòria, el text és un dels espais poètics del teatre...) i ha il·lustrat el conflicte associat amb la llengua catalana quan ha assenyalat que el 2007-2008 la Beckett va fer un cicle de teatre català contemporani i ara, en canvi, hem de dir «literatura dramàtica catalana». I aquest tema, que semblava tancat, doncs no ho és tant quan dues intervencions per part del públic han preguntat per què el teatre català ha de ser en català i no en una altra llengua. Aquesta qüestió ha quedat a l'aire. Ningú no ha entrat a debatre o a contestar la pregunta, no sabem si per cansament d'haver d'explicar allò que semblava que ja era clar o per no posar-nos en un jardí. Si no hi ha debat tornem a la intervenció de l'Albert que ens diu: «La llengua catalana no designa (com la francesa) sinó que construeix o pateix». L'Albert Arribas ens volia parlar de diglòssia, de bilingüisme, de dialectes, d'accents... de tenir consciència de la llengua com una realitat en crisi que té, precisament per les particularitats que li dona la crisi, unes potencialitats expressives importants. Ens volia parlar d'això però... ha acabat amb una crida a la continuïtat, seguint l'estela d'en Garrigasait... en referència als «Teatres Reunits» que publicaven conjuntament TNC i Arola.

Del bilingüisme i del plurilingüisme sí que n'ha parlat l'Helena Buffery quan s'ha referit als «paisatges lingüístics del teatre català contemporani».

L'Helena ha parlat de la necessitat de cartografiar els canvis en les relacions de diferents llengües que conviuen en un territori, i defensa que el fenomen del bilingüisme o plurilingüisme pot donar-se per la situació social i política que viu aquest país, però no només per això... Depèn, ens diu, si ho mires des de dins o des de fora, i afegeix que no hauríem de témer sempre el fantasma de la substitució lingüística. Ara bé, també afirma: «No culpem un espai minoritzat perquè no és suficientment inclusiu».

La intervenció de l'Helena i el tema del bilingüisme i el plurilingüisme han donat peu a que en Raül Garrigasait ens recordés aquesta pregunta: «Què entenem per mimesi teatral: una còpia de la realitat o una representació d'un món autònom?». I l'Albert Arribas ha recordat com n'és de problemàtica la versemblança en teatre. Aquestes dues qüestions a tomb de la llengua potser podrien donar material per un pròxim simposi, ja que ha estat el moment més «abrandat» en unes jornades que han transcorregut plàcidament. Just després, per il·lustrar la crisi de la paraula hem pogut gaudir de la conferència performativa d'en Jordi Oriol.

Com que aquesta és la jornada de simposi dedicada a la llengua, ara arriben en Joan Sellent i l'Enric Gomà. En Sellent ens ha recordat que, si parlem de traducció, fidelitat i literalitat no són el mateix i ha reiterat la importància del teatre en vers perquè el ritme, diu, fa la recepció més agradable i atractiva a l'espectador. Ens ha posat un exemple: Una obra escrita en pentàmetres iàmbics, una recreació moderna del *Faust* de Marlowe, que va ser un èxit de públic (no al nostre país) i de públic jove! A la promoció de l'obra, ha afegit, no es va dir que era en vers perquè no ven. El que es desprèn de les seves paraules potser és una bona recepta per ajudar-nos a sortir de la crisi: Fem teatre en vers però no ho diguem a ningú..

L'Enric Gomà ha tornat al tema del bilingüisme amb un discurs força pessimista sobre el futur. Tres a dos pels pessimistes. Gomà ens ha fet un retrat del binomi teatre i llengua: Pitarra escriu el català que es parla amb la màxima naturalitat; els noucentistes converteixen el teatre en vehicle per estendre la norma fabriana i posen damunt el teatre el pes de la normalització lingüística; amb Franco hi ha un tall i, quan entra amb força l'audiovisual, el teatre queda lliure de la seva funció normalitzadora. Gomà també ens ha advertit de l'entrada amb força del castellà a la cartellera i ha posat com a exemple els musicals. Pausa i torn per als joves.

Bernat Reher ens ha volgut provocar amb la idea que «l'Acadèmia és morta». Sí, d'acord, però ens hem quedat amb les ganes de saber què hi ha després d'això. El títol de la comunicació era «Retour à» Retorn a què? Als clàssics? A l'autodidactisme? Bernat, ens hem quedat amb ganes de més. Després, la Clàudia Serra ens ha mostrat el desolador panorama del teatre a València. Amb el PP era un desert, i amb el govern format PSPV, Compromís i Unides Podem van ressorgir amb força les produccions en català que, a poc a poc, han anat a la baixa i estan sent substituïdes per produccions bilingües (és la tendència). I ens ha recordat una frase de Joan Fuster: «Les propostes oficials pel bilingüisme són, i sempre seran, una trampa parada contra el català». Ja hi tornem amb el bilingüisme...

I hem arribat al primer Casino on tenim diverses comunicacions per parlar de les dramaturgies del real (testimoniatge i autoficció), a les quals ha donat pas en Carles Batlle citant Lacan: «La veritat posseeix l'estructura de la ficció».

Hem pogut escoltar els projectes i experiències, per exemple, d'en Carles Fernández amb *La Conquesta del Pol Sud*, la Carme Planells amb la trilogia de l'exclusió, l'Ariadna Peya amb el projecte de *Les Impuxibles* o l'Helena Tornero i els projectes dramaturgics que ella i un grup d'artistes van dur a terme a Grècia i a Catalunya sobre les persones refugiades i a partir de les seves experiències. Aturem-nos un moment aquí, ens sembla que hi veiem unes esclertes: la presència de temes que, perquè són viscuts per dones o proposats per dones o són «de dones», encara no tenen la categoria d'universals, però l'autoficció o el testimoniatge tenen això: pertanyen també a la meitat de la població que som les dones i busquen i reivindiquen el seu lloc, i comencen a trobar-lo. Parlem, per exemple, de la ferida personal de la Guadalupe Sáez, a través de la qual, diu, pot parlar. Sáez, a més, ha dit una frase que volem destacar, i que més o menys anava per aquí: «Allò íntim, allò autobiogràfic formava part de l'«escriptura femenina», fins que s'ha fet important i ha passat a mans dels homes». També volem destacar l'Adriana Nicolau i el seu estudi sobre la representació de la maternitat al teatre català contemporani i com aquest tema, com molts d'altres que ocupen/preocupen les dones, eren eliminats, no existien, i ara comencen a treure el cap.

Potser aquests projectes que hem escoltat al Casino són les esclertes, les esquerdes d'un sistema, que ens permetran tirar endavant, perquè tenen en comú que dirigeixen la seva mirada cap a una part de la nostra societat que no estem acostumats a mirar des del fet teatral.

Tercer dia i últim

Una jornada dedicada als processos, estils i models. En Ramon Roselló comença parlant de la categoria «procés» pel que fa a l'anàlisi de la literatura. Ho hem estudiat tot (continguts, estil, etc.) excepte els processos. Tot i l'augment de la creació col·lectiva, venim de la idea de l'escriptor solitari i no tenim metodologies per estudiar els processos. Ens diu Roselló que fer valer el procés significa també posicionar-se políticament, ja que així no justifiquem la creació artística pel resultat.

Precisament la creació jove, és creació col·lectiva. La crisi els ha abocat a la creació de companyies pròpies on es qüestionen les estructures jeràrquiques i s'aposta pel treball horitzontal. La Carme Tierz ens fa un dibuix del «teatre jove»: No usen textos editats i fan els seus propis textos. El text sol és antiquat i barregen diversos llenguatges. No trien ser multidisciplinaris, ho són. Les seves obres estan molt arrelades als problemes reals. Finalment, ens llança aquesta pregunta: Per què s'ha creat aquest espai entre els joves creadors i la literatura dramàtica?

D'aquesta pregunta a una altra: Cal escriure teatre? Això és el que ens planteja en Sergi Belbel en aquesta última jornada. La crisi econòmica del 2008 i la crisi mundial viscuda al 2020 a causa de la COVID ens fan adonar-nos

de la fragilitat de la nostra professió. Es retallen pressupostos, es deixen de cobrar drets d'autor. Què podem fer?, es preguntava un Sergi Belbel tancat a casa per la pandèmia. Buscar una altra feina? Va buscar informació: el Globe Theatre el van tancar quatre o cinc vegades per pandèmies i Shakespeare va escriure Macbeth durant una pandèmia. Sí, el teatre és això: la necessitat de fer un crit en un moment determinat. És escriure el crit. I això és el que va fer. Per tant, els qui l'escoltem ens responem la pregunta que ens ha fet a l'inici: Sí, sí que cal escriure teatre. Un punt més pels optimistes: tres a tres. Empat.

Abans de marxar, en Belbel obre un altre meló: el debat de les temàtiques. Als anys vuitanta estava molt mal vist parlar de «temes». Al segle XXI, si no parles de temes actuals no se't reconeix.

Amb en Belbel hem iniciat un nou Casino que ens ha portat després a escoltar la Victoria Szpunberg. El títol de la seva comunicació: «El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms!», és un *spoiler* del que ens dirà, que als últims anys han crescut tant les dramatúrgies del jo i les pràctiques confessionals, com la pressió per fer teatre activista des d'un lloc temàtic. I que entre la tendència didàctica i el parlar del jo han desaparegut la imaginació i el coneixement. On queda la ficció, el joc?

En Xavier Puchades ens narra el seu viatge de l'autoria solitària a la dissolució en projectes col·lectius, passant per un procés de sobreexplotació provocat pels sistemes de producció que el va fer emmalaltir. I és que només la malaltia ens permet aturar-nos i descansar, ens diu. I tots ens hi sentim reflectits. I amb veu pausada, de qui s'ha aturat i ha descansat, ens diu: «Només vull una mica de bellesa».

Hi ha més participants en aquest últim Casino, però els organitzadors deuen fruir veient-nos decidir a qui anirem a escoltar, ja que és impossible arribar a tothom.

I el que sí que ha arribat és la conferència de clausura. La fa l'Esteve Miralles i té aquest títol: «Brots del 2021. Retòriques de l'ansietat (i de la pietat)». Miralles cita l'antropòleg Lluís Duch: «la pietat és un exercici de llibertat», i és també una activitat crítica; hem de fixar un espai humà i un temps humà. En aquest sentit, i parlant de la poesia d'en Jordi Llavina, ens llança que tenim dret a la digressió, a fer un ús no productiu del temps com a eina d'autoconeixement. Doncs pleguem! Ho deixem aquí.

Un moment. Això del dret a la digressió costa d'aplicar. A tall de conclusió diríem que algun dia haurem de tractar seriosament el tema del bilingüisme, en tots els seus vessants. És una qüestió que, en aquest simposi, quan ha tret el cap discretament, pràcticament tothom ha mirat cap a una altra banda per no començar una batalla que necessita el seu temps. I un altre possible tema per a una propera trobada pot ser també, precisament, el de les «temàtiques», que han citat tant en Sergi Belbel com la Victoria Szpunberg, i parlar de la pressió actual per fer teatre amb contingut social i activista des d'un lloc temàtic.

També hem pogut constatar que fora bo que hi hagués més coneixença i relació entre tots els territoris de parla catalana. Ho necessitem i, a més, ens enriquiria.

Ah! I això del Casino... no poder escoltar tothom (si és que vols escoltar tothom), no ens agrada.

Finalment direm que potser l'àrbitre ha estat un pèl despistat a estones, però el resultat entre els optimistes i els pessimistes sobre el futur de la dramàtica catalana ha estat de tres a tres. Això vol dir que necessitem un altre simposi per fer el desempat.

，



eng-
lish
ver-
sion

Carles BATLLE. Editor-in-Chief

editorial

English translation, Neil CHARLTON

The 4th International Symposium of the journal *Estudis Escènics*, “Interpreting the Present, Imagining the Future. Catalan Dramatic Literature in Times of Crisis, 2008-2021” (held in collaboration with AELC), reflected on the current state of Catalan playwriting. And it did so above all in light of the shock of the crises that have occurred over recent years: the economic crisis of 2008, the Catalan pro-independence “procés” or the health crisis during the pandemic. All of this has undeniably had an impact on creative capacity and theatrical production modes, and also on the ways of revising dramatic heritage or the emergence of new dramaturgical or theatre forms... What has become of the theatrical drive and creative euphoria of the turn of the century? What has become of the institutional initiatives that supported playwrights? What has been the effect on theatre publishing? Have the themes, models, formalisations or writing and staging references been altered?

While inviting you to review all the activities and talks of the symposium, which you will find in detail in our “Report”, I will briefly introduce the articles that make up the dossier.

In the opening lecture, Raül Garrigasait offers a personal look at the period 2008-2021, focusing on the changes for the publishing sector (in fact, for the entire Catalan literary system). With a degree of optimism, Garrigasait reminds us that liberal capitalism is bankrupt and that societies must inevitably change. Meanwhile, Esteve Miralles’ lecture identifies some trends from the period, describing them through a cross-cutting hermeneutic hypothesis: the centrality of a rhetoric of anxiety, counterbalanced by a rhetoric of anxiety and compassion.

From a more *practical* perspective, Jordi Casanovas explains what playwrights have to do to survive. Crises, he points out, are not opportunities: crises are moments of great difficulty, uncertainty and pain. At times like these, we must ensure professionalization; in other words, a profound knowledge of the mechanisms of the industrial, public and private theatre system. What tools do professional playwrights have to make their job viable?

From another perspective, Victoria Szpunberg reflects on some of the dramaturgical trends or resources of our current theatre, and particularly

emphasises the so-called “dramaturgies of the self”. She cites the Italian writer Carlo Emilio Gadda: “...I, me! ... are the dirtiest of all pronouns! The pronouns! They’re the lice of thought. When a thought has lice, it scratches, like everyone who has lice...” Otherwise, what happens to fiction, the game?

Ramon Rosselló also focuses on a technical issue: the work “in process” in contemporary playwriting. In this respect, he analyses the case of the Valencian theatre company Pont Flotant. Without leaving the Autonomous Community of Valencia, Clàudia Serra reviews the listings of the most important theatres, such as the Teatre Rialto, the Teatre Principal de València, the Teatre Talia, the Teatre Arniches in Alicante and the Teatre Principal in Castellón. So the question is: what language criterion do the Valencian institutions apply and what kind of theatrical repertoire has been provided in Valencia over the years?

When talking about language, Helena Buffery is interested in the “linguistic landscapes of contemporary Catalan theatre”. The concept comes from ethnolinguistics and sociolinguistics, and refers to the visibility of the various languages that exist together in a territory and the need to map their relationship. Joan Sellent reminds us that, in terms of translation, fidelity and literalness are not the same thing. The author highlights the importance of translating verse drama in verse.

In another area, Adriana Nicolau explores a set of plays written by women and premiered on Catalan stages over the last few years that address maternity as a theme. The corpus presented is symptomatic of the effects that the progressive inclusion of women in creative roles has had on Catalan theatre. She analyses plays by Gemma Brió, Cristina Genebat, Marta Galán, Mercè Sarrias, Marta Aran, Núria Planes Llull and, in particular, Clàudia Cedó.

Carme Tierz focuses on youth groups (“youth theatre”) during the period studied. Most emerging youth companies tend to collectively write their shows instead of staging pre-existing texts. This is a hybrid, multidisciplinary writing, created through research and creation processes.

Finally, there are two articles by creators: Xavier Puchades tells us about his journey as a Valencian playwright from solitary authorship to collective projects; Carme Planells describes a dramaturgical research project carried out in Mallorca based on testimonies; it covers everything from the exclusion of the “reds” at the end of the Spanish Civil War to the stigmatisation of the Mallorcan “Xuetes” (Jews).

Apart from the annual dossier, as always we publish studies focused on very different topics (some of them presented at the annual symposium of the MUTIS festival). These include the dramaturgical practice of contemporary circus in Chile (Víctor Bobadilla), autofiction in Cuban playwriting (Carlos Gámez), the staging of *The Seagull* by Àlex Rigola (Daniel Olivares) and the application of the Método Schinca® to the education of text-based theatre actors (Alícia Rabadán).

Thank you for your interest.

Hopefully the crises that frame this new issue of *Estudis Escènics* will not lead to any new turbulence. Happy reading for the new year!



dos- sier

IMAGINING THE FUTURE?
CATALAN DRAMATIC LITERATURE
IN TIMES OF CRISIS. 2008-2021

Rhetorics of Anxiety and Compassion

Buds of 2021: theatre, cinema, essay, narrative, poetry

Esteve MIRALLES

esteve.mt@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Advanced Studies Diploma in Communication and Humanities from the Universitat Ramon Llull (2010). Bachelor's degree in Catalan Philology from the Universitat de Barcelona (1987). Writer. He is the author of *Narcís Comadira. Les ipseïtats poètiques de Narcís Comadira* (2021) and «Paradojas del deseo: apuntes sobre la dramaturgia catalana del siglo XXI» (2017).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The article identifies recent trends in artistic texts from 2021 and articulates them using a transversal hermeneutic hypothesis: the centrality of a – prevailing – Rhetoric of anxiety, counterbalanced by a – dialectical – Rhetoric of anxiety and compassion, which places these two pre-linguistic attitudes in discursive tension. Moreover, it sets out the hypothesis in five possible sub-rhetorics: Irrelevance, Lack of power, Existential intensity, Impossibility of knowing, and Affective detachment.

Keywords: anxiety, compassion, contemporary literature, contemporary theatre

Esteve MIRALLES

Rhetorics of Anxiety and Compassion

Buds of 2021: theatre, cinema, essay,
narrative, poetry

This article brings together the ideas introduced in the closing presentation of the International Symposium of the journal *Estudis Escènics* “Imagining the Future? Catalan Dramatic Literature in Times of Crisis: 2008-2021”, delivered on 15 October 2021 at the Institut del Teatre in Barcelona. It responded to the task of identifying recent trends, among a selection of works — theatrical, literary, audiovisual — from 2021 as prospective symptoms of the beginning of the new decade and, perhaps, also as traces of the crises built up over recent years. The aim of the presentation was to complement this exercise of academic impressionism with a reasoned vision of these traces and trends.

This reasoned — transversal — view proposes, as a central interpretive key and as a framework trend, the prevalent character of a certain Rhetoric of anxiety, more or less counterbalanced by — and often mixed with — a Rhetoric of anxiety and compassion: a dialectical rhetoric, of creative tension between these two moral attitudes, both with regard to writing and human relationships as a whole.

This rhetorical framework, as a hypothesis, is finally developed into five more specific sub-rhetorics, which can be traced in the texts examined: a sub-rhetoric of Irrelevance (and False irrelevance); a sub-rhetoric of Lack of power (and False lack of power); a sub-rhetoric of Existential intensity (and False existential intensity); a sub-rhetoric of the Impossibility of knowing (and the False impossibility of knowing) and; finally, a sub-rhetoric of Affective detachment (and False affective detachment).

A contextualisation

The year 2021 marks the beginning of the third decade of the 21st century. And, at the same time, ends twelve or thirteen years of crises developing one on top of the other. It was a year marked by the Covid-19 pandemic: but from an artistic or moral point of view, probably, rather than taking on new dynamics, it accelerated the naturalisation — and the perception of inevitability — of certain unquestioned or poorly questioned ideological dynamics, present at

least since the end of the 20th century. One of these transparent dynamics, for example, would be the imposition of an ahistorical vision of the last forty years, as if it were a continuous present: as if it were a permanently resolved, not discursively conflicting, time. (Time and again, any discussion of historical memory does not venture beyond 1936 or, at most, 1975.)¹ Out of fear, cowardice or intellectual laziness — or in search of a false innocence, especially by poor leaders —, it seems accepted that, from the last forty years there is nothing to discuss critically (or from the last year, when 25,000 people died in Catalonia, preventable deaths, a high percentage). In short, “imagining the future” without having fully understood the immediate past ends up collectively drawing a future that is barely visible, and barely comprehensible.

A few years ago, I tried to sketch out the dramaturgical panorama of this early 21st century around the formulation of three paradoxes of desire: “The first: the desire to fit in and be part of a world, against the desire not to dissolve in it. The second: the desire to be able to be authentic (inconsistent and exceptional), against the desire not to be exposed to helplessness in a compassionless environment. And the third: the desire to understand oneself well and be able to be well understood, against the desire not to be irrelevant” (Miralles, 2017: 22). Here, now, based on around thirty selected pieces, I will try to move forward, as I said, in a new panoramic vision, made urgently but reasoned and related.

Intellectually speaking, and more from a literary bias, the most relevant theoretical contribution, of absolute reference, is contained in *Pel camí de Carner*, published in 2021, in Catalan, by Dolors Oller, which includes the essay entitled “L’ansietat i la pietat: dues tessitures estilístiques”. Oller organises and enriches ideas that she had previously presented: but she gives them transversal consistency. She writes (Oller, 2020: 103): “Anxiety and compassion are two virtues, two pre-linguistic attitudes, two virtues that, through words — but beyond their purely linguistic meanings —, manage to colour textual actions with an intentionality and a moral sense.”

For Oller, anxiety and compassion are, therefore, “two rhetorical operations [...] that give rise to distinctions in style and meaning.” And they are pre-linguistic virtues, she says, because “they inform us of the texture and attitudes that have driven our acts of speech” (Oller, 2020: 103).²

Dolors Oller’s formulation provides a conceptual basis for the discursive analysis that I propose in this article, ratified — as a contemporary key for contextualisation and as an interpretive key for the immediate future — for three reasons, at least: the first, because the malaises of the 21st century have called for attempts to redefine the two terms; the second, because the

1. In this respect, I find the institutional approach of an organisation like Memorial Democràtic emblematic <<http://memoria.gencat.cat/ca/institucio/>>.

2. Oller traces the sources of this duality in Aristotle (when he talks about tragedy), and Hölderlin, Rilke, and Jung, or W. H. Auden, author of a long poem entitled, *The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue* (1948). And she later applies the intelligence of this idea to the profound reading of the moral — and artistic — meaning of Josep Carner’s poetry. But as a contemporary reference, which can be generalised. On the other hand, regarding the understanding of the notion of *pre-linguistic* attitude, I understand that it must be placed in the framework of pragmatics and the analysis of the illocutionary force, which incorporates non-linguistic elements (feelings, thoughts, beliefs) of any reference, either as an explanation or as a presupposition of relevance. (See, for example, M. BASSOLS. *Les claus de la pragmàtica*. Vic: Eumo, 2001, 255 p.)

essayistic debates about artistic contemporaneity dwell intensely upon anxiety and its effects, and occasionally also on the effects of the social eradication of compassion, and finally, the third, because current diagnostic trends detect an increase in the social prevalence of anxiety symptoms or associated symptoms, and an exacerbation of the use of anxiety patterns as identity traits (of a cool trend) or as arguments for political reaction, almost on the border of the normative formulation of a right to anxiety.

Prevalence of anxiety

“There has been an increase of almost 20 % in anxiety and depression disorders,” declared Dr. Diego Palao, Director of Mental Health at Parc Taulí in Sabadell, in an interview, with data relating to adults and linked to the psychiatric impact of the pandemic (Mouzo, 2021). And a Canadian study, also within the pandemic framework, crossed checked with numerous data from different countries, from 2020, and found that anxiety had a prevalence among 15 % of the population, which is four times more than would be usual (Porrás Ferreyra, 2020). Among teenagers, an international study, prior to the pandemic (2007-2017), states that, in people aged between 13 and 24, the suicide rate rose by 56 %. And another study sees that, between 2013 and 2017, the suicide rate doubled for girls. Other indirect indicators of anxiety, such as eating disorders or self-harm, also increased. And, in general, in the last seventy years, all the psychiatric indicators have remained stable, except those of Anxiety and Depression, and especially for women, which have grown (Smith, 2021: min. 46).

In parallel, and without being publicly expressed, support for a kind of right to anxiety has taken root, politically and in the media, as a transversal idea. Let’s make a clear distinction: one thing, as we said, is the increase in the prevalence of malaise linked to anxiety, predictably caused by a greater naturalisation of hostile social conditions; another thing is the discursive recovery from this malaise, which has transformed a health reality into a kind of social construct (halfway between complaining and accommodating), and finally, a third thing is the political exploitation of this discursive anxiety, as an ideology.

This ideology, very roughly summarised, would postulate that suffering legitimises lynching. And, specifically, suffering caused by anxiety: that is, suffering not linked to a direct cause, or with a disproportionate – and unreasonable – link to this cause. The implicit, rather than explicit, idea would be that individual anxiety generates a right that must be socially respected. And, secondarily, a political struggle about who – which individuals from which groups – has the right to anxiety as political energy, and who does not. And, therefore, which policies will become unquestionable based on the anxiety they generate in privileged groups, and which will become laws.³

3. I do not know if the right to compassion will ever be formulated politically; or the duty of compassion. The debate will require some contradictions: because compassion is an exercise of freedom. But when, in the Charter of Fundamental Rights of the European Union (currently applicable in Spain), the Right to human dignity is defended, and declared “inviolable” (European Union, 2000), it is easy to ruminate on the difficulty of considering the effectiveness of such a right without a conception of human relations based on compassion.

One of the recent emblems of this political legitimisation of an anxiety can be found in the letter that the writer J. K. Rowling made public on 10 June 2020 about the changes in the legal recognition of gender – intended for trans people – and its link with biological sex. I will not go into depth, now. Rowling explains her stance based on “five reasons”. The fifth reason – which affects her “deeply” – constructs a false textbook argument. (In summary: she has been the victim of sexual abuse; this has generated a phobia for her in closed spaces; the recognition of trans women – even those without surgery or hormones – as women will enable them to use women’s changing rooms and toilets; these spaces will no longer be safe for her, by virtue of her phobic anxiety: therefore, she is, politically, against their legal recognition as women.) However, what seems relevant to me, in this case, is the political use of anxiety. And the defence of the right to anxiety. In this case, moreover, and very paradoxically, apparently from a fundamentally liberating ideological framework such as feminism (Rowling, 2020).

Essayistic presence

The essay *Humà, més humà: una antropologia de la ferida infinita*, by the philosopher Josep Maria Esquirol, appeared in 2021 – making a series from previous texts by the author. His look at this “infinite wound” confirms how human life is inseparable from the pain of living. Esquirol – in my opinion – questions the contemporary delusion of the possibility of a world without suffering: which would mean, in short, I think, the delusion of a world in which compassion would be dispensable. And he raises it – specifically – in terms of relationality; he says: contact with the other “hurts”, but at the same time it offers “the good of the company” which “drowns out everything else” (Esquirol, 2021: 151).

Esquirol’s rereading of Hannah Arendt’s *The Human Condition* is interesting, with special attention to two acts of freedom and power – horizontal acts, between peers – which are clearly linkable to the idea of human compassion that we use here: they are *forgiveness* and *promise*. *Forgiveness*, oriented towards the past, ensures that “what has already happened does not completely paralyse.” And the promise, says Esquirol with Arendt, “is how to be able to deal with insecurity about myself in the future” (Esquirol, 2021: 50). Without doubt, they are two resources to compensate, with compassion, for anxiety. And, at the same time, when resources are denied or restricted, they become two possible sources of anxiety, without a doubt: the inability to forgive – to “start” something new – and the inability to trust in the future, in the promise.

And if Esquirol epitomises the compassionate essay, I will entrust the review of anxiety – from artistic reflection – to *Las aventuras de Genitalia y Normativa*, by professor Eloy Fernández Porta, an outstanding academic who also sets out his ideas in the format of performance. In the book, Fernández Porta explores a “problematic” vision of the artists and their mission to “produce freedom”. A mission that collides and coexists with the “modern feeling par excellence, the one that grips us all: anguish. Anguish over identity, nationality, work, subjectivity” (Fernández, 2021: 90, 32).

Fernández Porta shows us how this anguish — this excessive centrality of anguish — generates artistic responses, or “ways of constituting the subject”, which lead to a “strategic simplification”. In other words, the “creator” who aspires to become differentiated is defined in opposition to the “power” that limits him and wants him to be “normal”. And he undertakes this in an environment, he says, of “affective capitalism”, in which “the public display of ties shapes identity” and in which a “relationalist doctrine” prevails: a society based on ties and, paradoxically, on the strict regulation of ties. So, on the way to differentiation, and to escape the anxiety of having to be “normal”, we respond with greater “normativity”, he says: “the more peculiar a group is, the more of an outsider, the more manifest and necessary is a regulation that differentiates it” (Fernández, 2021: 32, 37-38, 50). It is a powerful paradox: to escape from normativity — that of vertical power —, more normativity is generated: self-inflicted or contested and horizontal.

The world is divided, then, once again in terms of “religious sectarianism”: between the “us” (“soul mates”) and the “them”, that is, the “sworn enemies”. Fernández Porta warns: “Building communities based on formalised and exposed links is the horizon of existence. A step beyond *homo sapiens*, *homo associative*.” And the artist — the subject — who wanted to free himself submits to this “imperative to experiment with [...] that hyperbolic experience of duty.” Of course: “with more intensity and anguish” (Fernández, 2021: 33, 37, 89-90). In short: less freedom, more anxiety.⁴

Conceptual redefinition

I have already outlined some keys to the contemporary redefinition of anxiety. The psychiatric origin of the term is clear when consulted in the dictionary: “Psychic disturbance characterised by a state of extreme insecurity and restlessness” (DIEC2). And, as a disorder, we know that the specialised catalogues link it to intense, excessive and persistent fears in the face of everyday situations: which are fears disproportionate to the real danger. And we know, too, that the activating dynamics of anxiety are complementary to the activating dynamics of absorbing entertainment consumption, especially the dynamics linked to the level of arousal and gratifications — and the sense of wellbeing — associated with it.⁵ The documentary film *I Am Gen Z*, directed by Liz Smith, tackles the issue of teenagers and social media with great complexity. Social media is the most defining cultural experience of Generation Z and, according to experts in the film, they create a cultural audience made from fear of the future, fear of failure, perfectionist, isolated, without privacy, in constant evasion, exhausted from always being activated and exposed, with critical inability, inability to make difficult decisions, used to

4. On Twitter, a group of playwrights were debating plays with a “theme”: I would add, at a distance, now, that a play with a “theme” very often implies a previous “community” of defenders of the theme. And that the plays with a “theme” perhaps only seek to generate the “normativity” of this “community”. Strengthening normativity; not criticism. Fernández Porta seems to say — says — that the artist can stop “producing freedom” to become a “tweeter”. Let’s think about it.

5. Frances Haugen’s speech — October 2021 — on the algorithms of Facebook and Instagram, before a US Senate Committee <<https://www.youtube.com/watch?v=GOnpVQnv5Cw>> alerted the public to these activating mechanisms, with regard to childhood and adolescence.

being divided and confronted with other groups, used to being entertained by things that make them angry... (Smith, 2021). Undoubtedly, it needs reflection: it is a new “public” on the way, who can reassess — who will reassess — the entire cultural sector; all cultural relations.

The anthropologist Andrea Boscoboinik points out the importance of Culture — that is, “the collective social knowledge” — when it comes to living with fear and uncertainty. And she picks up on Edgar Morin’s notion: the so-called *anti-fear mechanisms*. And she links to these mechanisms the existence of a *security market* in which, in addition to arms or alarms, the consumption of leisure and entertainment — as *anti-fear* consumption — plays its part: in the consumption of technology (and, I point out, in the illusion of contactless social relations); in the consumption of marked journeys (in search of a return to the origins, to nature, for example), or in the mere consumption of entertainment, or cultural consumption in general, perhaps to cling on to identity, or to tradition, or to a self-image... (Boscoboinik, 2017). This has been identified, in *Barcelona, cultura sense capital. De l’ebullició col·lectiva al talentisme creatiu*, by another anthropologist, Marc Roig i Badia, who points out how, in the midst of this devastating crisis of crises, subscriptions to platforms, and the purchase of books and tickets, are maintained as a way of avoiding loss of social status. He says: “People on poverty incomes are desperately clinging to the lifestyle of the middle classes, which has gone global” (Roig, 2021: 217).

As for compassion, which is a word that generates absurd suspicions (among those who link it exclusively to religious devotion), it is true that it has created a banal conceptual redefinition, disguised under the insubstantial layer of empathy. Nothing to do with it, of course. Empathy is a movement that places someone in someone else’s perspective (you can empathise with someone’s cruelty, for example), but compassion is a feeling, and it involves a pain that sympathises with the pain of others.

The anthropologist Lluís Duch, taking a contemporary approach (in the context of technological society, he says, which generates a hyper-affiliation with the Self and a disaffiliation with Society), managed to rethink compassion conceptually: from the reformulation of a “relationality” based on human compassion. For Duch, compassion is an “exercise of freedom” and, as such, entails a critique of fixed ideas, of everything that appears unquestioned. And it focuses, especially, on questioning how contemporary common sense usually approaches two central factors in the dramaturgical debate: Time and Space. In summary: with the desire to build a “human” Space that allows for identification, that avoids a “symbolic de-structuring” and eschews the pathologisation of existence, making both interiority and exteriority possible. And — also briefly summarising — the achievement of a “human” Time, which does not abandon itself to the *over-acceleration* of the market and money (immediacy, instantaneity, ubiquity) and which allows for a relationality of Quality: that is to say, a *relationality* in which the weight of the past can be present (Duch, 2002).

In 2021, two plays were premiered that, in my opinion, conjure this up. They are *El jardí*, by Lluïsa Cunillé, and *L’habitació blanca*, by Josep Maria

Miró. In one case, in the discomfort of a house problematised as a home — as a garden — and as a conflict, marked precisely by the difficulties of accessing the past and integrating this past into a possible present (Cunillé, 2021); in the other, with scenes like the one in the impersonal lobby of a block of flats where an architect and his former primary school teacher meet, with the urgency of deciding whether or not to give time to the past, or whether it is better to play at deliberate oblivion. To delete links. “We don’t have a relationship,” the former student will implore (Miró, 2021).

Poetry has also produced two remarkable books along these lines. On the one hand, *L’anell*, by Jordi Llavina, which — as I was able to explore on another occasion (Miralles, 2021) — centralises the reflection on the humanisation of time, through a literary vindication of the right to make a detour, to favour digression, to detach from the pressure of productive time in favour of an erratic time, sacrificed for understanding (Llavina, 2021). And, on the other, the poetry of *L’infern*, by Roger Vilà Padró, stands out, echoing this radical — identitarian — need for a slowed-down time (Vilà, 2021: 39):

*Puja al turó, i baixa’n lentament [...]
Dona temps als líquens, mentre te’ls mires,
perquè mudin de color, dona temps
a l’aranya perquè enllesteixi l’art [...]
Baixa amb la lentitud amb què es desplacen
els continents, tu mateix convertit
en placa tectònica, en sediment
sobre el qual reposen records, idees,
designis, intencions, fins i tot versos
que has llegit o escrit o deixat d’escriure*

Go up the hill, and come down slowly [...]
Allow the lichens time, as you look at them,
To change colour, allow the spider
Time to complete the art [...]
Descend with the slow movement of
The continents, you yourself converted
Into tectonic plate, into sediment
On which memories, ideas,
Designs, intentions, even verses rest
That you have read or written or ceased to write

Artistic honesties and impostures

Let’s go back to the start: “Anxiety and compassion are two virtues, two pre-linguistic attitudes, two virtues that [...] manage to colour textual actions with an intentionality and a moral sense” (Oller, 2021: 103). In order to contextualise this duality in the literary and artistic sphere, based on the condition of this “moral sense”, I understand that it is necessary to connect it with a contemporary debate about artistic *honesty* and *imposture*. Not

surprisingly, a notable part of culturalist reflections on anxiety link it to the effects of the so-called *impostor phenomenon*; especially in the field of intelligent women, which is where the phenomenon was originally studied and described (Clance and Imes, 1978). And, among the essayistic buds of 2021, in this respect, the book *Frágiles: Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, by Remedios Zafra, can be symptomatic.

Between privilege and precariousness — or self-exploitation — as a culture worker — if I may use the expression — and faced with the lack of opportunity, she says, to “do things with meaning,” Zafra points out how “the question of meaning returns as a slap between our forms of life, between excess production and imposture when anxiety becomes naturalised as an opaque lens before the consciousness of a seeing that hurts.” And she adds that: “It is no wonder then that those lives-work sustained in over-exploitation explode in a normalised anxiety” (Zafra, 2021: 46, 12, 22). The essayist combines documentary precision with a certain tendency to self-victimisation — and I’m not always sure if she sees anxiety as a problem or as militancy — but she always picks the right targets. Her “question about meaning” resonates with the “moral sense” that Oller identifies as fundamental, and more so in a dissolving environment of “normalised anxiety”.

Let’s clarify what I think: in a debate of ideas, or in an artistic debate, having problems — and problems you deserve not to have — is not synonymous with being right. It has no argumentative value. This is not the case with Zafra, but a certain intellectual crudeness has appeared, which assumes that the intensity of the suffering that anxiety causes in an essayist directly underpins the accuracy of her postulates. This tendency, especially when the argumentative anxiety is manifestly pathological, can be made understandable in terms of a literature of the self: but it becomes unfeasible to defend — I think — from essayistic solidity. For me, it would be the case of a hybrid book — despite the subtitle — like *Exposure*, by Olivia Sudjic, who writes a book about anxiety — exposure anxiety — which causes her to have to write the very book that she writes (that we read). From a narcissistic appropriation of anxiety, Sudjic politicises this anxious narcissism, for example, as a form of “active resistance to patriarchal oppression”. And she seems to argue, in creative terms, for the “recognition of the contradiction”, or perhaps the paradox, in which anxiety, on the one hand, leads her to “dissolution” and “depersonalisation” and, at the same time, she says, it propels her “outside of myself, not into the void but into the world it would create”. The world she creates, finally, is a mixed and indivisible autobiographical essay, linked to the narration of some anxious moments in which “the self becomes the only reality”, and in which to explain it “made it all worthwhile” (Sudjic, 2018). In short: the development of a disorder as poetics, which proposes partial remedies to the anxiety of writing, such as “you yourself have to write the compassionless criticism” (Sudjic, 2018), in a realisation of the complementary link between compassion and anxiety, and how the basis of the social centrality of anxiety is none other than the assumption of the inevitability — assumed, ascertained or self-inflicted — of a world without compassion.

In contemporary terms, the culturalist debate about honesty is a dialectical controversy between a culture-conflict and a culture-refuge (or healing, as some politicians have recently claimed),⁶ or between the critical questioning of power and the mere attenuation of the effects of its abuses, or between the creation of transformative understandings of the world view and the mere supply of products for the cultural consumption market. But, also, between anxiety and compassion.

Artistically, pre-linguistically, as a rhetorical intention, anxiety aspires to show — and therefore to make expressible, and to construct as real — the effects of the pain of living. This attitude contains honesty, I think, if it faces these effects courageously, and if it summons the naked complicity of the reader-spectator, appealed to from the awareness of one's own vulnerability, or one's own capacity to hurt. But this same anxiety can nurture the imposture of an exhibitionist approach — of merely collecting anxious experiences —, or of an identitarian construction, as a discourse of a victim who exploits pain as a mechanism for attracting attention and discursive privileges.

Complementarily, a writing moved by the rhetoric of compassion will basically aspire to make this pain of living bearable, understandable. To create works that help. This attitude contains the honesty of a discursive effort to give meaning to the pain, to the horror, to the absurd: because it is this meaning — artistically created — that will make it bearable, and that will offer a hope that can be shared and defended — not necessarily or purposely healing — from radicality, without self-deception. But it is clear that a conventional, paternalistic compassion, which starts from the differentiation between those who know and those who do not, or which is limited to a proselytism of fixed values, or of conceptual refuges, will be no more — artistically — than an imposture.

The question I pose, then, is how a controversy about artistic honesty — or about artistic imposture — can be approached, apart from the discussion about compassion and anxiety: yes, posed as “intentionality” and “moral sense”, to return, once again, to the wise words of Dolors Oller. And there are two strange novels that would back up this discussion, I think. On the one hand, *Els llocs on ha dormit Jonàs*, by Adrià Pujol Cruells, which is the story of a disruptive video game programmer who continues — as if nothing has happened — his daily life, although he is unable to remember whether or not he had killed a woman in a park the night before (Pujol, 2021). The story opens up, out of honesty, the need for a prior debate, which is the debate about consciousness — not only moral consciousness, but (first and foremost) cognitive consciousness — in a world equipped with very effective sophistications of self-deception, which cause honesty and imposture to finally become invaluable qualities. Without access to consciousness — of acts and consequences — these are two values that cannot be evaluated. Also artistically. And, on the other hand, and perhaps a step further, honesty implies the awareness of what we should know, but also the awareness of what

6. The Catalan Minister of Culture says: “The consolidation and expansion of actions related to culture, health and wellbeing is one of the priority lines of action of this legislature” <<https://govern.cat/salaprensa/notes-premsa/417721/garriga-impulsarem-illei-drets-cultural-cultura-arribi-tota-ciudadania-exclusions>> [25/1/2022].

we inevitably do not know: or what is fragmentary and cannot be completed, from the limits of personal construction, or the completeness of the self. *Aliment*, by Martí Sales, which is and is not a novel, contains the poem “Y d’Y” (Sales, 2021: 241-246), which, halfway between the versified declaration of love and a kind of declaration of intimate heritage, conjures up the centrality of facing — “mystery,” “work of compassion” — inconsistent, inevitable, constitutive enigmas and prophecies. It reads:

*i vas aparèixer tu
i a mi em va costar seguir sense esperar res
al cap d’una estona ja parlàvem d’això
del puto destí
i de les putes expectatives
de la fi del món [...]
però de moment res de res
encara res [...]
mantenint l’esperança a ratlla
el siniestro experimento de la esperanza
que diu la Liddell
ocupats desballestant expectatives [...]
l’obra a punt de començar i nosaltres que no sabem
si serà una tragèdia o un misteri
una obra de pietat o una gigantomàquia [...]
no esperàvem res ni sabíem res
només xerràvem
un nucli dur i espontani
d’ignorància esca i possibilitat
un començament
un començament qualsevol
qualsevol lloc serveix per començar [...]
començant de nou sense res a perdre encara*

and then you appeared
and it was hard for me to continue without expecting anything
after a while we were talking about this
about fucking fate
and fucking expectations
about the end of the world [...]
but nothing at the moment
still nothing [...]
keeping hope at bay
the sinister experience of hope
what Liddell says
busy dismantling expectations [...]
the show about to begin and we who don’t know
whether it will be a tragedy or a mystery
a work of compassion or a gigantomachy [...]
we didn’t expect anything and we didn’t know anything
we were just chatting

a hard and spontaneous core
of ignorance and possibility
a beginning
any beginning
any place is good to start [...]
starting over with nothing yet to lose

Rhetorics of Anxiety and Compassion

Honesty and impostures, awareness and self-delusions, expectations and hopes, personal construction and human relationships... The debate of conclusions is broad and becomes broader at every turn; I won't enter into it here. But instead, to complete this thought, as I have set out, I will propose some rhetorics – five sub-rhetorics, to try to be clearer – of this Rhetorics of anxiety and compassion. They are tentative hypotheses: they are five ideas of creative action, perhaps five pre-expressive but implicitly expressed beliefs, which, hermeneutically, seemed to me identifiable (ascertainable and articulating) in some other buds, in some other works, of 2021.

Irrelevance (and False irrelevance)

There is an entropic tendency to Irrelevance, and there is a world – a social construct of market capitalism, anti-intellectual, presentist, scared of its fears, self-punitive – that favours and ratifies this tendency. And it is often accompanied, also, by an individual action of False irrelevance, or self-inflicted irrelevance, which emanates from a colonial view of the self, which is subordinated and adheres to the codes and attractions of realities – metropolises, people, media figures, points of sale – understood as centres of the world. In this hypothesis, this colonial mechanism would be exercised from an understanding of language as a form of domination, connected to processes of *hyper-judgment* and *hyper-devaluation*: of the others, of the world (or parts of the world), of the self. Knowing that you are hyper-judged or hyper-devalued – and knowing it, more or less consciously, because we also recognise the hyper-judgmental and hyper-devaluative drive in ourselves – creates anxiety, and the experience of lack of compassion.

The ambitious novel *Els angles morts*, by Borja Bagunyà, would exemplify this sub-rhetoric, through the overflowing force of a narrator who leaves no movement (nor any mental association, nor any thematic derivation) unjudged: of none of his characters, permanently deconstructed without mercy. Everything is judged there, and severely, implacably: every shred of dignity – of refuge of personal dignity – is deactivated and betrayed as fragile, removable, reducible to mirage (Bagunyà, 2021). The extreme severity, at the same time, also betrays a – narrative, existential – fear of losing control of the discourse; a fear, probably, of having to negotiate, to dialogue, to agree, and that this commitment opens the door to a dissolution of the narrator's self, which is the voice of the book, the created work. Maybe fear of getting dirty, or of being fragile, and separable. Maximum lack of compassion of

the subject to (aspire to) not be an object of compassion. As a hypothesis, in outline, it does not seem to me to be a sub-rhetoric at all alien to the forceful, nuanced *ad hominem* dynamics, of the Twitter haters. For example. Hyper-judgment reduces everything to partial information, and the reduction confirms – and perhaps causes – the impossibility of giving constitutive solidity to anything. To any self.

With more discursive compassion, other creative operations assume one's own irrelevance; observed, confessed, taken as a starting point. In terms of personal growth, or letting go of a non-self-aware self, or in favour of a new adult self, which will build maturity – honesty as a voice – over irrelevance. Two recent songs would reflect that, I think. The first is the “Musica leggerissima” by the duo Colapesce/DiMartino, that through a fresh and musically light pop confront anxiety, existential anguish, “*per non cadere dentro al buco nero / che stà ad un passo da noi*” (to avoid falling into the black hole / which is one step away from us.) With the *musica leggera*, that they seek as noise, consciously, to avoid or attenuate the pain of living, induced by the nihilistic breath of the will: “*ho voglia di niente*” (I feel like doing nothing), they sing (Colapesce and DiMartino, 2021). And they propose:

*Ripensi alla tua vita
Alle cose che hai lasciato
Cadere nello spazio
della tua indifferenza animale*

Rethink your life
The things you have
Fall into the space
Of your animal indifference

It is irrelevance made conscious, as a mechanism that nature (animality) has enabled, but also as personal responsibility. As an action of self-devaluation. Compensable with an anti-entropic action within reach: rethink oneself, they say. And, in the other song I recall, on the other hand, in another facet of this “indifferenza animale”, and with a certain inconsistency, indeed, the author opts more for the freedom of unthinking, or of not thinking: “*Que si yo ahora fuera perra / juguetona y muy amable / no tendría estos problemas de ansiedad*” (If I were a dog / playful and very kind / I wouldn't have these anxiety problems), because “*todos estos miedos se disiparían / y viviría en armonía y libertad*” (all these fears would vanish / and I'd live in harmony and freedom) (Bandini, 2021). The inconsistencies come, of course, from wanting to animalise while maintaining the – human – freedom of having one's own voice (and not being irrelevant), and of continuing to sing freely; but the lyrics of “Perra”, by Rigoberta Bandini, rightly show a recurring framework of anti-anxiety refuges, which – given that we are unable to call for a compassionate treatment – favours rhetorical self-devaluation.

Lack of power (and False lack of power)

The world — society — disempowers; it either limits power, or circumscribes it to environments that dissolve it. And, at the same time, individuals generate dynamics — often exculpatory — of self-disempowerment. Lluís Duch, as we have already noted, spoke of the hyper-affiliation to the Self and the disaffiliation of Society: be that as it may, by combining one thing and the other, I understand that what becomes detectable artistically is an inclination to provoke or ascertain *hyper-isolation*. Which, of course, disempowers; weakens, leaves helpless, generates vulnerability, fear, anxiety.

The play *De què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*, by Joan Yago and La Calòrica employs a certain empathic compassion, of constant confirmation of the mutual incongruence of all the characters on stage (Yago, 2021). Obviously, the process is generous and, at the same time, limited — not very brave —, because it tends to put at the same level those who have power and those who do not, and to a certain stereotyping of the human condition. But it shows very well how — in the face of an inescapable conflict — confrontation has become a taboo, and how cowardice generates all kinds of self-justifying rhetoric: not to assume that politics — the management and definition of the common good — is also victim of the taboo of deactivating a dialectical vision of human society. In this context, confrontation produces anxiety, avoidance. Language, which here attacks weakly and defends itself strongly, and all at the same time, is lost in its own labyrinth; it becomes a labyrinth. And it articulates inaction. And it de-enlightens itself; it de-modernises itself. It proves to be inoperative, insufficient.

The taboo of asking for help is woven into this taboo of confrontation. Of turning to others. (More isolation.) In metaphorical terms of social anxiety, if you will, yes; but also in terms of the bare realisation of disempowerment in the face of radical identity fears, such as being able, or not, to protect the people you love. The anxiety of realizing the impossibility of being a protection — a shield — for the people who trust you (including yourself) is, I think, one of the most devastating side effects of neoliberal economics.⁷ The over-acceleration of time, mutual mistrust, the inability or prevention of collective intervention contribute, even more, to a disempowered reality. In *Old*, the filmmaker M. Night Shyamalan fictionalises these sources of anxiety in a fantastic fable, which — with moments of greater or lesser narrative success — triggers questions about the meaning of continuing to fight (to escape), about the existential strength of knowing how to become old and be loved (Roman *pietas* is, in origin, intergenerational: towards parents) or — more sociologically, or politically, or philosophically — about the compassion contained in the faith in tying one's own life to time — to future lives —, those who will survive us (Shyamalan, 2021).

7. In episode 5 of season 4 (2020) of the series *The Crown*, the drama tells the story of the intruder who gained access to the queen's rooms. The conversation between the unemployed man and the monarch is the emblem of this neoliberal devastation. On Thatcher, founding mother of the dehumanisation of the current economic system, the intruder says: "She's destroying the country. [...] I thought that I'd bounce back. And then I didn't. [...] And then you begin to wonder, you know, where's it gone? Not just your confidence or your happiness, but your... [...] She's dismantled it, along with the other things we thought we could depend on growing up. A sense of community, a sense of, you know, obligation to one another. A sense of kindness. It's all disappearing [...] the right to be frail, be human."

Existential intensity (and False existential intensity)

Living intensely — as a construct and as an associated practice — generates a powerful activation of the rewarded self and, at the same time, creates greater friction with others: more wounds, as Esquirol says. Maybe wounds to others, but almost certainly more wounds to oneself, too. And, in a self-legend of hyper-activation — of voraciousness, acceleration, accumulation of experiences — wounds can come to seem like the guarantee of the achievement of living plenitude. Being hurt, suffering continuously, bulimically, cumulatively — remember the “affective capitalism” that Fernández Porta pointed out to us — can contribute to the difficulty of “doing with meaning” (Zafra). Not stopping doing things, as an anxious compulsion, will rather make things equalise, in the name of intensity, yes, but they will become less and less meaningful. If you are what you do, and what you do loses meaning, it must be more difficult to know who you are, and what you really want, etc. The compulsion, then, does not satiate anxiety — it does not calm it — but it feeds it again. It renews it.

As an outline, as a hypothesis, we could trace this sub-rhetoric in various films. The Swedish *Julia & I*, by Nina Hobert, in the style of an autobiographical documentary, explains it with force and excess, and does so through the cycles of combined anxiety that arise between the two protagonists of the film: one addicted to voracious compulsions (sex, drugs, food, risk), the other gripped by a deep anxiety of exposure; one hungry to access the completeness of a decontaminated “normal” life, the other terrified by the vulnerability she feels at having to assume herself as a stranger. “I’m a fake”, she says, with echoes of the impostor phenomenon we’ve already mentioned. And the realisation: “I don’t know how to live with all this anxiety. [...] The shame of what you have been. The shame of what you are. The shame of feeling ashamed. [...] The only thing that matters: make friends with your obscurity” (Hobert, 2021).

Along with this film, without a doubt, another director, the young Israeli Hadas Ben Aroya, has found, in my opinion, the most disturbing pulse possible to express the relational desert that, on the same path of the eradication of compassion, causes the equalisation of experiences and the affective — sentimental — deactivation of all life lived, especially in the young generation, in *All Eyes Off Me*. Disturbing and precise, in the end — without ceasing to unsettle us as viewers —, the protagonist lets herself be carried away, but by her own decision, towards the need to stop, to do nothing, to feel (sensations, feelings), to appropriate time and silence, to want them, despite the difficulty of this learning for someone who has lived as if slowed down time were the opposite of living⁸ (Ben Aroya, 2021).

8. I could have considered two more films. One, which would show this endemic prejudice that conceives life as a string of stimulations and narcissistic lack of compassion: *Ovella* (2021), directed by ESCAC students. And the other, Argentinean, which exacerbates the victimistic narcissism of repeated suffering, an identity fact, amorally self-inflicted but perceived as relevant, despite being banal: *La calor* (2021), by Martín Liji, script by Liji and Rosario Cervio.

Impossibility of knowing (and False impossibility of knowing)

The world, despite the ubiquity of mass information, is becoming more and more complex and harder to understand. Also knowledge, both historical (which is constantly put under suspicion) and scientific, seems increasingly more unattainable, and uncontrollable, less reliable as personal baggage. But, at the same time, accommodatingly, not knowing – giving up understanding – frees up energy and allows us to guarantee a kind of permanent, unquestionable innocence, shielded by this (false) impossibility of knowing. And this determinism of ignorance, of course, carries with it – often under a pseudo-progressive doxa of denial of personal guilt – a frank escape route from the purgatory of maturity: which, in reality, is only possible on consciousness and the assumption of responsibilities.

It is possible that one of the fictions that makes the anxious structure of its story, and of its main character – almost more like a diagnosis than a psychology – most evident is *Sola*, by Carlota Gurt. Anticipatory anxiety moves the plot of the novel between the apprehensions, suspicions and paranoia of the protagonist. And the others – her *others* – function as the great source of anxiety: the fact of knowing (well) the others, specifically. Which means, for her: to have them controlled, adjusted to her own subjectivity. The protagonist maintains a sick relationship with her mother, but at one point she seems to identify a bit of relaxation, because she finds that the mother “perhaps with age [...] has magically become the person I need her to be.” Here is the outline of this sub-rhetoric: knowing – it turns out – is adapting the world to personal needs. This – when it happens – perhaps temporarily calms anxiety, but in the long run it also feeds it, because each self knows – cannot help but know – that he too is (part of) the world, and that with success and extension of this epistemology, she, for the others, will also become merely an object for the needs the others may have. Mei, the protagonist and narrator, complains: “It’s very difficult to find someone who understands you and, even so, they never fully understand you or it’s you who don’t understand them” (Gurt, 2021: 235-6, 159).

Hence the activating mechanism of this sub-rhetoric is, mainly, that of the *hyper-verification of personal relationships*. Out of suspicion, of course. Out of permanent dissatisfaction, in front of each new learning that will immediately become suspicious: especially if it does not meet, without negotiation or request (*not asking first* or *thanking later* are basic narcissistic constituents), the needs we expect it to satisfy. A compassionate counter-dynamic of disarmament to this anxious dynamic of hyper-verification is accurately described by Carles Sanjosé in the song *Punxes*: “*Gastes l’energia en va, lluitant sempre contra vent/ Ja t’entenc però ara descansa/ Mira’m bé, de debò veus l’enemic aquí?*” (You spend your energy in vain, always struggling against the wind/ I understand you but now rest/ Look at me carefully, do you really see the enemy here?) (Sanjosex, 2020).

And, in this logic of the (false) impossibility of knowing and the blocking of interpersonal relationships, without a doubt, we could also use the plays *L’habitació blanca*, by Miró, and *El jardí*, by Cunillé, which we have already

discussed above: especially with regard to the great difficulties with which human relationships seem to be unable to move forward (not being able to overcome the anamnesis phase), towards new stages of greater trust and, also, of course, of greater lack of protection of the self, facing the fear of being disappointed, or attacked, betrayed. Or, merely, misunderstood. Or maybe, in the end: too well understood.

Removing the past, and its weight, from human relationships, as we said, seems to be the game of anxious individualism, because outside of the very few and hyper-verified “soul mates” (the current myth of the bestie, and the bff, links fully with this), all the rest are “sworn enemies”, recalling here Fernández Porta’s idea.⁹

Affective detachment (and False affective detachment)

And I’m coming to an end: as a sub-rhetoric, affective detachment has, as I just now pointed out, a protective effect, a search for protection, at least. But it also seems linked to a narrative of emancipation. In this view, which obviously owes to an attitude of adolescent individuation, affection is — it seems — a brake on individuation.¹⁰ However: if affections dissolve the self — or wound it, returning to Esquirol’s term —, it is no less true that the lack of affections dissolves even more, even if the only thing that it detaches from is the ratification — explicit, verifiable — of affective bonds.

Hence the rhetorics of false affective detachment, which seek to radically stage a detachment that, they trust, will not be irreversible: in *Chavalas*, the film directed by Carol Rodríguez Colás and written by Marina Rodríguez Colás, the contradictions of this mechanism of anempathic overacting, in the reversed emancipation story of a protagonist forced to return to her working-class neighbourhood after reinventing herself as a cool artist in cosmopolitan settings. Fittings and mismatches, authenticities and falsifications, identity narcissism does not manage without support systems (family, friendships, neighbourhood network); it simply hides its use. Or anxiously struggles to make the traces of the bond invisible¹¹ (Rodríguez, 2021).

With greater radicalism, in the (unresolved) tension between anxiety and compassion, there are two novels that have explored the existential depths of affectivity with brilliant success. In a universe of precarious adults and deficient local customs — actually, in a masked fable — in *L’aigua que vols*, Víctor Garcia Tur plays with the plots of a conventional comedy, apparently

9. A fierce taboo in the narcissistic rhetorics of anxiety, I believe, is the idea that a human relationship can be initiated apart from the decision to initiate it. In human communication, and we have known this at least since Watzlawick (1967), intentionality is irrelevant when it comes to interacting and starting an interpersonal relationship — of finding that it has started. And when you have already interacted, you already have a past — pattern — in common. The will has no capacity to intervene: and this lack of power is undoubtedly a possible source of anxiety for those who want to be able to decide everything in all their relationships.

10. The television series *Sex Education* (2019-2021) must be one of the best examples of the updated representation of this in current drama.

11. From the perspective of self-parody, the medium-length film *Stop* (2021), by the Barcelona group Doble Pletina, is interesting. Like in a mod musical out of time, the film parodies the victimhood of the whinger: “Just another time / who will sympathise with me?” And the whole story, between infantilism and B movie, passes through an empathetic, indifferent, cool indifference. The metaphor of the extraterrestrial, and of the absurd, also connects with the “animal indifference” that we have seen before: here, linked to a deconflicted, or trivialised, world as a refuge, or alibi, or pastime.

innocuous, but which progresses without pause towards the evidence of not being, of not finding ourselves, as it seemed, in a safe place. The reader tends to take reality and realism for granted, but nostalgia and sadness, stagnant hopes and self-imposed failures, disappointments and the pain of living (yes, deaths, illnesses) are the true story. I have avoided giving plot details for the fictions I have mentioned, and I won't — with good reason — for *L'aigua que vols*: but if there is a brilliant way to explain that neither anxiety nor compassion are avoidable, nor dispensable, nor easily divided, you must go to the end of this book. And to its ability to show the value, very great value, precious, of how we start to live. To know what — that is, who — we are.

Indeed: what we are. This is also the latent question of the second novel I want to mention in this section, which is *Klara and the Sun*, by Kazuo Ishiguro. In a hostile world, which sows and re-sows the seeds of fascism until it (seems) reasonable, the question of differentiation — what makes us unique as individuals — does not disappear. And, of course, it is death, and the anxieties that death makes present, that keep the question alive. Our own death, and the death of others. A robot — I must apologise here if I explain perhaps too much — disagrees with the opinions of the scientist who wants to prepare it to replace a human. According to the scientist, there is nothing “special” that cannot be identified and isolated in that human, and nothing “couldn't be continued”: he says that the researcher had “searched and searched and found nothing like that.” But the intelligent robot — the novel is also a fable — disagrees and believes that the ultra-transhumanist scientist, in reality, “was searching in the wrong place.” And he concludes: “There was something very special, but it wasn't inside” of that person they aspired to replace. He says: “It was inside those who loved her” (Ishiguro, 2021). Finally: what we are, who (else) we are.

Thus far, the summary of these five tentative sub-rhetorics. And thus far this article on the Rhetoric of anxiety and compassion. There are many open questions, of course. With new guidelines of relationality, how will theatre or literature in general be altered? How will the characters relate? How will the relational pact between the works and the readers-viewers be built? And what artistic landscape — what society — will emerge from this new relationality? Without mutual — relational — compassion between readers and books, will literature, theatre, art make sense?

Over the years, I suppose, we will gain perspective on this historical moment and on the value of its representations. Finally, however, we will have to return to the questions — and the answers — about human relationality, and we will have to return to the measure of the “exercises of freedom” that will have been made possible, either very often or very marginally. And to the anxiety management efforts they have motivated, and to the discursive — creative — efforts of renewed compassion that have been useful. I do not know if there is room for future art without compassion; I do know, however, that so far I have not found good reasons to help make it possible.

Rather, I feel called to a future of respect for human dignity, under parameters such as those proposed by Jordi Palet in *La moxilla de l'Ada*, a

family play, written for the company Teatre al Detall (Palet, 2021). The play tells the story of a boy called Adam who wanted to be a girl; because he was. Her parents – characters in the play – explain themselves and try to make themselves understood, to overcome their anxiety, and that of their daughter. The environment – the world – can be hostile, and not make it easy. And understanding – and the necessary time to understand – is also, to a large extent, inescapably, an act of will. A free act. As it is compassion. And Palet's play, and the Teatre al Detall's show, explains this very well. When taking their leave of the audience, the parents say to the audience:

FATHER: This is what we've tried to explain to you.

MOTHER: Maybe it's complicated.

FATHER: It's as simple as that: it's complicated.

MOTHER: We don't ask you to understand it, just to accept it.

FATHER: We just ask you to respect it.

MOTHER: That is simple.



Bibliographical references

- BAGUNYÀ, Borja. *Els angles morts*. Barcelona: Periscopi, 2021, 491 p.
- BANDINI, Rigoberta. [RIBÓ, Paula.] "Perra", 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=luUagFR-g1Q>> [Video: 5:51 min.].
- BEN AROYA, Hadas. *All Eyes Off Me*. [Mishehu Yohav Mishehu]. Israel: BFF, 2021, 88 min., <<https://www.filmin.es/pelicula/all-eyes-off-me>> [Film].
- BOSCOBOINIK, Andrea. "¿Por qué estudiar los miedos desde la antropología?". *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, No. 16, 2016, pp. 119-136.
- CLANCE, Pauline Rose; IMES, Suzanne Ament. "The impostor phenomenon in high achieving women: Dynamics and therapeutic intervention". *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 1978, <<https://doi.org/10.1037/h0086006>> [Last accessed: 8 February 2022].
- COLAPESCE; DIMARTINO. "Musica leggerissima", 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=Q7NjUxGMv7Y>> [Video: 3:34 min.].
- CUNILLÉ, Lluïsa. *El jardí/Els subornats*. Barcelona: Beckett, 2020, p. 113.
- DUCH, Lluís. "Cultura i societat tecnològica: l'Espai i el Temps". *La substància de l'efímer: assaigs d'antropologia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, 248 p.
- ESQUIROL, Josep M. *Humà, més humà: Una antropologia de la ferida infinita*. Barcelona: Quaderns Crema, 2021, 171 p.
- EUROPEAN UNION. *Carta dels drets fonamentals de la Unió Europea*, <<https://bit.ly/3EaKTxU>> pdf. [Last accessed: 8 February 2022].
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Las aventuras de Genitalia y Normativa*. Barcelona: Anagrama, 2021, 117 p.
- GARCIA TUR, Víctor. *L'aigua que vols*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2021, 421 p.

- GURT, Carlota. *Sola*. Barcelona: Proa, 2021, 379 p.
- HOBERT, Nina. *Julia @ I*. Sweden: Nina Hobert Universe, 2021, 80 min. [Film].
- ISHIGURO, Kazuo. *Klara and the Sun*. New York: Alfred A. Knopf, 2021, 303 p.
- LLAVINA, Jordi. *L'anell*. Barcelona: Meteora, 2021, 90 p.
- MIRALLES, E. "Paradojas del deseo. Apuntes sobre la dramaturgia catalana del siglo XXI". Foreword to: DD.AA. *Dramaturgia catalana contemporánea. Antología I*. Mexico City: Paso de Gato, Serie Dramaturgia, 2017, pp. 9-22.
- MIRALLES, E. "L'anell: un llibre d'aventures?" [Introductory lecture to *L'anell*, by Jordi Llavina]. Barcelona: Llibreria Ona, 7 April 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=oQZiQGy4WaE>> [Video].
- MIRÓ, Josep M. *L'habitació blanca*. Barcelona: Flyhard, 2021, 90 p.
- MOUZO, Jessica. "Hay una tormenta perfecta para que aumente el riesgo de suicidio". *El País*, 1 March 2021, <<https://elpais.com/sociedad/2021-02-28/hay-una-tormenta-perfecta-para-que-aumente-el-riesgo-de-suicidio.html>> [Last accessed: 8 February 2022].
- OLLER, Dolors. "L'ansietat i la pietat: dues tessitures estilístiques". In: *Pel camí de Carner*. Sant Pol de Mar-Girona: Curial-Fundació Pere Coromines/Universitat de Girona, 2020, pp. 97-125.
- PALET, Jordi. *La motxilla de l'Ada*. Igualada-Calella: 2021, 38 p. [PDF].
- PORRAS FERREYRA, Jaime. "Las cifras confirman el impacto de la pandemia sobre la salud mental". *El País*, 24 December 2020, <<https://elpais.com/ciencia/2020-12-23/las-cifras-confirman-el-impacto-de-la-pandemia-sobre-la-salud-mental.htm>> [Last accessed: 8 February 2022].
- PUJOL CRUELLS, Adrià. *Els llocs on ha dormit Jonàs*. Barcelona: Empúries, 2021, 285 p.
- RODRÍGUEZ COLÁS, Carol. *Chavalas*. Barcelona: Balance ME, 2021, 91 min. [Film].
- ROIG I BADIA, Marc. *Barcelona, cultura sense capital. De l'ebullició col·lectiva al talentisme creatiu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2021, 222 p.
- ROWLING, J. K. "J.K. Rowling writes about her reasons for speaking out on sex and gender issues", <<https://www.jkrowling.com/opinions/j-k-rowling-writes-about-her-reasons-for-speaking-out-on-sex-and-gender-issues/>> [Last accessed: 12 October 2021].
- SALES, Martí. *Aliment*. Barcelona: Club Editor, 2021, 249 p.
- SANJOSEX. [SANJOSÉ, Carles]. "Punxes", 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=SgfSH7Gafwo>> [Video: 4.11 min.].
- SHYAMALAN, M. *Night. Old*. [Tiempo.] Berwyn: Blinding Edge Pictures, 2021, 108 min. [Film].
- SMITH, Liz. *I Am Gen Z*. London: Coco & Cloud Films, 2021, 101 min., <<https://www.filmin.es/pelicula/i-am-gen-z>> [Last accessed: 8 February 2022]
- SUDJIC, Olivia. *Exposure*. London: Peninsula Press, 2018, 128 p.
- VILÀ PADRÓ, Roger. *L'infern*. Barcelona: Godall, 2021, 85 p.
- YAGO, Joan. *De què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*. Barcelona: TNC [Companyia La Calòrica], 2021, 1h 50 min. [Theatre production].
- ZAFRA, Remedios. *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama, 2021, 277 p.

The “Process” Category in the Analysis of Current Catalan Dramatic Literature

Ramon X. ROSSELLÓ

University of Valencia
ORCID: 0000-0002-4089-7428
ramon.rosello@uv.es

BIOGRAPHICAL NOTE: Full Professor in the Department of Catalan Philology, University of Valencia (UV) and member of its Research Group on Contemporary Catalan Literature. His research focuses on the history of contemporary theatre. He directed the Aula de Teatre of the UV and is currently professor of the Master's Degree in Cultural Management and the Master's Degree in Applied Theatre.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Given the diversification of the forms of creation in today's theatre — which go beyond solitary individual writing —, this article focuses on the interest in looking at the “process” category with the objective of exploring the characterisation of the most recent playwriting in depth. This exploration first addresses methodological questions with the aim of approaching the different objects and elements that can be considered when analysing the processes. Secondly, based on the data collected from diverse creators, we suggest a delimitation of diverse process models. Finally, the article examines the collective creation process of the Valencia-based company Pont Flotant, one of the most renowned in the 21st century.

Keywords: creation process, Catalan playwriting, current Catalan theatre, collective creation, Pont Flotant

Ramon X. ROSSELLÓ

The “Process” Category in the Analysis of Current Catalan Dramatic Literature

Introduction

We should first point out that in the study of current Catalan drama it has not been common to include detailed analysis of the creation processes, especially if we think in terms of dramatic literature (or writing).¹ Probably, and we say this without much conviction, because for quite a long time there has been a prevailing process that perhaps made it unnecessary to examine this element. Thus, we took for granted that a playwright, individually and solitarily, wrote a text — García Barrientos (2015) speaks of cabinet playwright —, which was later performed or staged by a company or an institution, under the direction of someone other than the playwright. And it was perhaps published later, simultaneously or after being staged. Perhaps it was published and never reached the stage or was performed but not published.

That said, given the increasing diversity in terms of the processes in recent decades, we could argue that the study of these processes, including the script — both separately or within the stage and/or book sector —, should be included in what should be considered for the characterisation of today’s theatre. However, it is worth pointing out that we lack a well-established methodology in the external analysis of the different processes — self-analysis or the creators’ own account of them would be different. Thus, we should also look at which methodologies (and terminology) would be the most appropriate to correctly study and describe the processes, which — and we are thinking now about living playwrights — would lead us to research techniques that are mainly characteristic of the social sciences, such as questionnaires, in-depth interviews or direct observation.

With the aim of exploring the “process” category, which for us goes beyond a specific writing method, technique or procedure, we can note that we have also experienced our process based on bibliographical reading, theatre publications and, above all, on questionnaires and interviews

1. Nevertheless, among the reviewed bibliography on 21st-century dramatic literature, some pieces of research have indeed paid attention to the specific creation processes or contexts, as we see in Massip (2009) or Riera (2011).

with Valencian playwrights, who I would like to thank for their involvement: Guadalupe Sáez, Xavier Puchades, Begoña Tena, Núria Vizcarro, Juli Disla, Pasqual Alapont, Rodolf Sirera, Pont Flotant and Anna Albaladejo.² For two months, we have compiled and read materials, most of which have not found space in the final draft of this article but which have been quite useful to lay the foundations of this path in search of analysis of the processes, although it is still a path of more questions than answers. Thus, we still wonder whether we can really know the process of each creator or we will inexorably remain in the field of what is inapprehensible, mysterious, as a part of the personal background of the artist. In any case, we can always see this journey as a point of meeting and dialogue between the playwrights and an external observer.

In Search of the Process: The Importance of Paratexts

This approach to the processes also seeks to highlight the interest in the fact that playwrights write and reflect on this concept and on their own processes. In this respect, we should recall how since 2003 the Valencian journal *Acotaciones en la caja negra* (later *Red Escénica*) has had a section in which the creators have spoken about the creative processes. We also consider it relevant that the editorial paratexts (forewords, introductions, notes, epilogues...) or stage paratexts (programmes, dossiers...) explicitly deal with these issues, as it can be a good starting point to gain an insight into them. Probably because, along with what we have mentioned, we agree with Josep Maria Miró (2020: 13) when he says that "I have always found it fascinating and deeply stimulating to see, know or be able to understand the creative mechanisms, procedures and methodology of an artist. I remember that the beloved and late *Papitu*, as we friends of the master called him, Josep Maria Benet i Jornet, despite all his seniority, was interested in the procedures of others and on more than one occasion I had heard him ask: 'Hey, how do you do it? How do you write?'"

As an example of what we are saying about editorial paratexts focusing on the concept of process, we will mention some of them.³ Thus, in the recent release of volume 2 of *Teatre complet* (2020) by Manuel Molins, the section on short plays includes many playwright's notes at the end of each piece with information about some of the processes during which they emerged. Also the volume *Teatre reunit (2007-2017)* by Lluïsa Cunillé, from 2017, contains some paratexts on productions written by more than one playwright which included some of her short pieces, such as *Geografia*, within *Fronteres* (2017: 276), or *Sud* (2016), within *Pares nostres* (2017: 350).⁴ If we look at *Teatre reunit (2004-2020)* by Pau Miró and go to the paratext "fitxa d'estrena"

2. This research process has also been useful to test the design of questionnaires and interviews with the playwrights.

3. We would like to stress that we will offer some examples of recent paratexts related to the concept of creation process. Undoubtedly, it would be possible to undertake an analysis — quite interesting — of these different cases, both individually and with respect to the options of the publishing houses or the collections in which the plays were published.

4. In some cases, these paratexts form part of editorial decisions or by the people in charge of a collection, as we can see in "Textos a part-Teatre reunit", by Arola and the TNC.

[premiere details], we find that this kind of information concerns texts such as *Bales i ombres*: "A commission by the Teatre Lliure within the text-based playwriting project carried out thanks to the award for staging projects by the Institut del Teatre of the Diputació de Barcelona" (2021: 50). In the cases of *Singapur*, *Búfals* and *Lleons* we see: "A text written within the T6 Project of the Teatre Nacional de Catalunya" (2021: 114, 158 and 190). As for *Victòria*, we see: "A commission by the Teatre Nacional de Catalunya" (2021: 332).⁵ However, it includes another paratext, an appendix with texts from the dossier that the journal *Pausa* devoted to Miró in 2013. These texts include his interview with Marc Artigau – an epitext that has become a peritext – where we find some questions that lead to a more detailed discussion about issues related to the processes (Pau Miró, 2021: 506-507):

M. A. [...]. Sometimes you have explained that when you begin [a play] you don't know where it will take you... For instance, you had many versions of *Els jugadors* before starting rehearsals...

P. M. First of all, you build a universe, some rules of the game; once you have founded it, you begin playing, you begin listening to what the characters want rather than what the playwright wants to say. You must find the spirit of each character, "the idiolect", as Xavier Albertí says. This allows you to avoid commonplaces. If I know where I want to end up, I'll reach a commonplace, that's why it is not worth writing. I like discovering while I write [...].

M. A. Do you work on the script through the actor? At the start of rehearsals for *Els jugadors* you came with the entire piece written but based on the actors' spirit you wrote the robbery scene two or three times...

P. M. I write at home, and never thorough improvisations with the actors. After, yes, I am open to all that the acting work provides. When you work on a scene with the actors you see three times clearer than when you are alone in front of the computer screen. The actors, however, don't contribute to the plot. It is different to write knowing who you are writing for; it's a possibility that I like more and more. To some extent, you create a made-to-measure suit for them [...].

Another interesting paratext is the one that complements the published script of *La travessia*, by Josep M. Miró (2016), a text by the playwright written in the guise of an afterword. In this text, "Vint anys, de Tuzla a Idomeñi", Miró (2016: 181-184) provides information about the origins of the play, linking it to his life, and the relation of this piece with a later piece:

There are plays that, consciously or unconsciously, you realise you have been writing for years.

In 1996, when I was about to finish the first year at the faculty of journalism, I called my parents from a phone box: "This summer I'm going to Bosnia with an NGO" [...]. That summer I went to Tuzla and I repeated the experience at the same time the following year.

5. We note how the three examples mentioned about Pau Miró's plays focus on the idea of plays that emerged in an institutional context, as commissions or part of specific projects. In the next section we will speak about this factor as one of the elements of study of the processes, based on the label "engine" or "trigger".

Lots of things have happened in these twenty years [...].

This very afternoon, before beginning to write these lines, I had a coffee with the theatre director Xicu Masó. The Teatre Lliure in Barcelona opens its 2016-17 season with *De Damasc a Idomeni*, a socially-spirited show whose box office takings will be entirely allocated to the refugees, with the participation of many theatre people. Around twenty playwrights have written five-minute monologues [...]. Xicu will direct the monologue I have written and called *Rai*, where I have borrowed the character of the photographer that opens and closes *La travessia*.

In *Ombres de memòria*, by Toni Cabré, a play published in 2021, we also find an “afterword by the playwright” providing biographical information and details about the writing process, while expanding the note that accompanies the initial stage directions: “This is a fictional play but it has been written based on real accounts and events” (Cabré, 2021: 6). In the afterword (2021: 76-78) he writes:

[...] based on the original memories of the Ebre front and the rearguard, I have created some characters and have arranged the script so that the play speaks about what interests me [...]. That’s why I apologise to the owners of the memories I have used, beginning with my father, Carles Cabré Junqueras, and my uncle Paquito, Francesc Riera Ambrós. They died years ago and told me about many of the experiences that I have included in *Ombres de memòria*. I have also used documents and references I’ve found in books, booklets and works on that period and of course comments by many other people who I thank for their sincerity.

A final example would be the volume *Teatre trans i altres textos no normatius*, by Marc Rosich, which, along with a foreword and an epilogue, features diverse playwright’s notes. The piece *De tritons i sirenes* includes one in which we are told that the text “was a commission by the Cia. Roberto G. Alonso so that it formed part of the dance-theatre show *La fragilitat dels verbs transitius*, premiered in July 2016 [...]. In the piece, there were excerpts from *De tritons i sirenes* along with other texts written by Carlos Be and Helena Tornero [...]. The script published in this volume includes all the materials that I passed on to the company, of which only a small percentage finally formed part of the definitive show [...]” (Rosich, 2020: 113).

In this respect, the editorial paratexts – since we are mainly speaking of dramatic literature – can introduce us as readers to the process category, a process focused on questions strictly related to writing or that can also be linked to the staging. As we have seen in one of the examples mentioned, these processes have usually formed part of the interviews with the playwrights rather than studies on drama. Thus, we could say that, along with the final outcome or published product, here and there we can find, depending on the cases, remains of the process behind the plays or, at least, as usually happens, the dates when a piece was written and where.

Towards a Delimitation of the Elements Involved in the Process

To begin, we can say that "process" places us in front of another word: outcome or final point, point of arrival. In this respect, we could say that we have usually studied the product of a process, which, if we speak in terms of dramatic literature, has the shape of a text-book — or only of an unpublished text which can "have formed part" (or not) of a theatre production. With the aim of exploring this category, we will overlook for now the reception processes to focus only on those of creation-transmission.

Among the bibliography consulted, Sainza Fraga (2013: 16) pointed out the following about the label "process". "For years this word has wandered a little like a sleepwalker in our discourses so that, when naming it, it seems that we all know why we do so and to what we are referring, and yet, when trying to analyse, argue and contextualise it, an always empty and somewhat silent space emerges, because apparently it is not an excessively problematic word, but a gentle word that is useful for almost everything."

These remarks help alert us to the fact of dealing with an excessively broad or diffuse category and therefore we will attempt to define it by establishing a series of elements that we relate to it, which will enable us to characterise it. The process, as we understand it, leaving aside the empirical reception, has or may have direct connections, depending on the type of process, with other aspects or agents of the cultural ecosystem: the production mechanisms or systems, public and private cultural management (what is produced, the formats, approaches and processes used...), the work conditions, the literary and publishing sector, the equality policies (how the components of the process can affect the product) or education. As we approach it, we see the benefit of interrelating issues of an artistic nature with elements that link us to production and cultural management.

Thus, and as a direct outcome of our research, we propose linking the process to six elements, which can be the focus in order to reach a detailed analysis:

- a) The engine or trigger of the process. It can be strictly linked to a writer's motivation (the pleasure of writing or need to do so) or a commission, a process of one's own production, a call, a laboratory or workshop, and so on, which places us in a given framework of action. The processes can thus start from an individual or personal initiative, but can also be unleashed by an external engine, at the initiative of the public or private sector. In a playwright's note in *Plagi* (2019), Rodolf Sirera referred to this element with these words: "Sometimes, plays emerge out of the blue. They are not always the result of inspiration. Or of the need to write. Or to tell stories. In fact, many of the plays I have written during my already long career as a playwright have been the result of commissions" (Sirera, 2019: 105). And he went on to explain the long process that gave way to the definitive play, premiered in 2018, based on two different triggers (2019: 105-106):

Four or five years ago I was invited to participate in one of those, now very popular, playwriting tournaments. I really didn't want to participate, but as always happens to me, I said yes [...]. It was a relatively short play, because these were the rules of the game [...]. Some years later, a group of serious people and fine professionals asked me to revive the play, to work on it again. And, when I started, I realised that that material which, in its time, I found it so hard to invent, was not much easier to enrich, to improve its structure and develop in more depth the conflict and characters. Thus, that *Plagi* of five years ago became a new *Plagi*.

In these cases, it is interesting to consider the playwright's "position" with respect to the creation/production process such as own company or commission for a company or institution, the types and lines of production — public/private, commercial/alternative —, the formats — big, medium-sized, small —, and the circuit or audience at which it is aimed.... This leads us to think of the role of the companies and the institutions in the development of Catalan and Valencian dramatic literature, with programmes of subsidies for playwriting, laboratories, workshops, residencies, awards, publishing (institutional or private), and so on. In the end, to think about cultural policies and actions derived from them.

- b) The temporality or length. Temporality entails a starting point, related to the previous element, and an end point, which can result in different objects: a script, a book, a show. And it also entails a more or less long length. This temporality can be notably extended, for instance, with scripts that contain different versions, more or less distanced in time, even in relatively different contexts. Thus, in some cases, we witness a "macroprocess" which gives way to different versions/editions of the same play-fiction, which has enabled a series of comparative studies. In the Catalan case, we have notable examples such as those of Oliver, Espriu and Villalonga. A recent example of versions related to the staging processes can be found in *Still life (Monroe-Lamarr)*, by Carles Batlle, a play published separately in 2018 and also in the volume *Teatre reunit (1995-2019)*. In the second case, we read: "The text of this play has been published during the rehearsal period at the TNC. Thus, it has been possible to include modifications that are not in the version of the independent volume of the play" (Batlle, 2020b: 422). In this element, it is important to look at the time given to the different phases of the process, which can be closely linked to an appropriate or precarious funding of the projects or to schedules imposed by the triggers.
- c) The phases. We see processes that give way to delimiting different phases, which can have a lineal or chronological development or, rather, in parallel or overlapped phases. The lineal development is linked to what Melendres (2000: 46-47) argues about the position — in his case focused on the direction — of the playwright, director, actor and

audience throughout the process and to one of the ways of seeing its development, that of the so-called "lineal theatre", according to a time order of intervention of each of these elements or functions. In their turn, the phases in parallel would respond to the idea of *plateau* writing (Batlle, 2020a: 158) or collective creation. We could speak, in a simplified way, of writing, stage production/creation and publications,⁶ in which the order of the phases or the number of phases in which this "play" appears is relevant.⁷ The same writing process can be devised with different phases: here the methodologies, the procedures and techniques as well as the diverse re-writings of a script would be involved. These different phases can respond to open processes or processes with an established methodology, within a personal process or with external conditions linked to the commissions or the teams. The phases can even be determined by issues related to promotional actions, such as the publication linked to the presentation of a play, with, for instance, reading clubs. These phases can mean that the script that reaches us can be seen as a "score", capable of becoming a show, but also as a "document" or "record" (with stage directions that illustrate the show made) or as "texts-material" (Batlle, 2020a: 158) that formed part (totally or partially) of a production.

- d) The people/professions/teams, institutions and venues involved. In this case we can look at all the people/professions involved in a process, taking into account the artistic and production team and the relation between the people and the different tasks that each of them carried out. One of the outstanding aspects, which is linked to the previous elements, is to see whether they are individual processes or collective processes, called after the name of a more or less stable group, or by a teamwork planned for a specific project. In the first place, we can see the number of writers/creators involved; in other words, if we are dealing with an individual writing, a writing with two or more authors with a unique "fiction-story", or a multiple authorship with a dramaturgy formed by short pieces or materials by different playwrights. In these models of multiple authorship (or a collective piece) we find proposals that involve, on the one hand, a polyphony and, on the other, a hierarchy of voices, based on the dramaturgy and direction work. In such cases we can see the participation of different people based on labels such as idea, concept, creation, script or scripts, and dramaturgy.

Moreover, we can consider functions that accompany the writing, such as supervision, coordination, mentorship or advisory tasks. In

6. The first phase of the process, in keeping with a perspective broader than text-based theatre, can be linked to Fàbregas' concept of "prior intention" (1973: 16), understood as "the form achieved by the prior intention as a phase before the planning of the production itself." Within this prior intention, the text would be "one of the forms in which we can discover the prior intention, although it is not the only one" (Fàbregas, 1973: 15).

7. In some cases, it could be considered as yet another phase of the dramatised reading. Thus, for instance, this reading is included as a part of the process of the Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, as we will see in section 4.3.

this respect, in the aforementioned interview with Pau Miró, he noted that "in my development as a playwright I was lucky to meet Lluïsa Cunillé. Along with her endless talent, she is very generous. When I had a minimally acceptable version of a script, I handed it over to Lluïsa (I know I'm not the only one). I kept her comments in mind. In *Plou a Barcelona*, she gave me a piece of advice that notably improved the play" (P. Miró, 2021: 505). We can also assess the impact or the intervention of artistic directors or public and private theatres that manage playwriting projects, commissions, residency programmes, and so on, who can establish criteria, premises, conditions, etc., or when the production/programme of a public theatre focuses on a topic. In terms of publishing, we would have the editors or the directors of collections. The people or institutions that we often find in the acknowledgement sections of a programme or book can be relevant and can refer to professionals of the sector or non-professionals related to the creator's private sphere. In this respect, it is important to look at the relations established between the different parties, relations that can respond to hierarchies or power relations (how are decisions made? who decides the team?...) and that make us think in terms such as verticality or horizontality.

- e) The professions of the playwright/creator in the process. Here it is interesting to see the confluence (or not) of professions in a single person within a specific process, which can have an artistic nature (writing, directing, performance...) or not (production, management...). With respect to these situations, the Sirera brothers, when speaking of their processes, mentioned an "unrestrained tendency to the one-man band that exists in our theatre with that proliferation of actors/directors/playwrights bound to dialogue with themselves" (Sirera, 2003: 165).⁸ In this case, we can see whether the confluence takes place out of a personal decision or rather a situation of necessity-precariousness, linked to production contexts.⁹ We can also consider in this element the possibility of self-publishing.
- f) Finally, we can take into account the professional and personal background. From the point of view of the professional side, we can look at issues such as the different jobs (or not) that creators usually have,¹⁰ and whether during the process of a creation they do other jobs in parallel (of the same or different type). From the personal point of view,

8. We can take into account, as Melendres (2000: 45) reminds us, that the confluences, particularly that of writing and direction, have existed since the origins of theatre. It would be later, "throughout the 19th century, mainly with the naturalist movement," when the figure of the director developed and separated.

9. To cite some examples — concerning the playwrights we have interviewed — of this confluence, we can note that Núria Vizcarro and Juli Disla are both writers and performers of their own pieces, as is common in productions of the so-called playwright companies, to which we will refer in section 4.4.

10. We can think of the writing of other genres or for the audiovisual world and other projects in the field of creation. This circumstance exists in some of the playwrights interviewed, such as Rodolf Sirera, Juli Disla, Xavier Puchades and Guadalupe Sáez, who have experience as scriptwriters, or Pasqual Alapont, who has an important career in the writing of other literary genres.

the family history can be quite interesting because of its potential impact on the process, such as, for instance, periods of maternity/paternity or illness. This aspect becomes even more relevant if the plays are directly related to the “reality” of the artist (autofiction, autobiography, documentary...). Neither can we forget the network of contacts or relations with the theatre and publishing sector, the previous career and the recognitions achieved thus far, elements that can affect those aforementioned, such as the engine or the work teams.

To end, we would see how all these elements interrelate and how — as if they were the pieces of a jigsaw — they fit together. We can look at the placing (or the relation) of the different pieces, which in each case can be different, or the hierarchy — the pieces can be big or small, or some of them even could disappear — in the shaping or prevalence of some elements over others, in keeping with the particular characteristics of each process.

An Approach to the Panorama of Processes

With the aim of starting a classification of the complex and diverse procedural panorama, in this section we will introduce a series of different processes based on two elements: the number of playwrights involved in the creative team and the engine (or framework) of the processes, which we will exemplify with specific cases of Valencian playwrights consulted. However, we should be aware that in some of the processes mentioned we will find different elements combined. We will leave creative creation for a later section, which we will approach through the work of the company Pont Flotant.

“Co-Writing”

The processes of “co-writing”, with a single fiction-story, have a long tradition, with examples such as that of Josep Lluís and Rodolf Sirera since the 1970s and until the death of Josep Lluís in 2015, who wrote thirteen plays, from *Homenatge a Florentí Montfort* (1971) to *París, anys 60* (2015). In this case, we have some texts that the playwrights themselves wrote about their joint writing career. In 2003, a text, of shared authorship, was published in which the Sirera brothers explained what they called “collaborative writing”, while describing how their writing processes had evolved over time, from what they called an “assembly exercise” (2003: 157) to the early plays, until the “joint writing sessions” (2003: 160) which led them to mixing up their writings, by which there was no longer a possible answer to questions such as: who wrote this scene or who does this sentence belong to? (2003: 163).

On the aforementioned relation between processes and the drafting of paratexts, we can now recall the last premiered and published play (2019) by the Sirera brothers, *Dinamarca*, whose foreword brings us closer to the writing process of the piece that closes the trilogy “Europa en guerra”: “When the autumn of 2015 arrived, we had began thinking about a new idea: Denmark, a country that was occupied by the Germans at the start of the war

[...]" (Sirera, 2019: 10). Then the historical documentation and the subsequent phases are mentioned: "Once this first phase was completed, the following step would have been to arrange all this historical material and use it, like in the other plays of the trilogy, as a support for some characters and a story that we had to invent next. And then, of course, to start writing the text" (2019: 11).

A Valencian playwright who has quite often worked with another playwright has been Carles Alberola, both with Pasqual Alapont, in different moments of his career, and with Roberto García, with shows for his company Albena Teatre. More recently, in Valencia we have witnessed co-writing processes with three and four playwrights involved, promoted from the public sector. Thus, in 2017, *TIC-TAC* was premiered, a musical theatre production by the Institut Valencià de Cultura (IVC) and the Diputació de València, with Alberola, Alapont and Rodolf Sirera as authors of the script, whose process they explain in the published play (Alberola et al., 2018). A second example would be *Els nostres* (2018), by Juli Disla, Patrícia Pardo, Xavier Puchades and Begoña Tena, a piece written based on the issue of migration.

Multiple Writing or Authorship

Another of the processes is what we would call multiple writing or authorship, in this case with diverse texts (or materials) within a show, each of them written by a different playwright.¹¹ As an emblematic example of recent Valencian theatre, we would like to highlight *Zero responsables*, a play premiered in 2010 and published in 2017 by Artezblai, which dealt with the accident in the Valencia underground in 2006. From the point of view of the script, it is an example of multiple writing (also direction), made up of ten short pieces, with the participation of thirteen playwrights (P. Pardo, P. Montalbán Kroebel, J. Gomar, X. Puchades, A. Sánchez Velasco, J. L. Sirera, R. Sirera, G. Ochoa, J. Disla, J. Cornelles, J. Picó, P. Zarzoso and B. Tena), in which four of the pieces were also co-written. The publication includes a paratext in the form of a foreword, by Xavier Puchades (2017), one of the promoters of this play and coordinator of the dramaturgy, who details the process: creation of an initial teamwork, sending of invitations to the playwrights, preparation of a dossier on the accident so that they all shared the same documentary base, and preparation of a list of people involved in the issue, who were chosen by the playwrights. These also received some guidelines: to avoid long monologues, a length under twelve minutes, with the possibility of dividing the piece into two or three parts, and to tend to an empty space with very few objects if necessary.

It also explains how within the process some of the scripts were shared with the remaining playwrights and were re-written based on the opinions received or the tweaks that Puchades suggested in his role as coordinator, particularly to avoid redundancies and establish possible links, more or less subtle, between the pieces. The scripts as a whole had a final dramaturgical design, a final script structured in two parts: a first with seven scenes and a

11. On this type of process — which already has a long tradition — we can recall, for example, several productions by the Catalan company T de Teatre since *Homes!*, a show premiered in 1994 and published by Edicions 62 in 1996.

second with ten, in which some of the pieces are segmented into parts, such as that of Patrícia Pardo, which has three scenes, including the one that opened and closed the play.¹²

Laboratories, Calls, Residencies...

For some time the scripts — their structure, staging and publication — have formed part of processes linked to residencies, laboratories, workshops or, even, tournaments. All these initiatives, many of which have emerged within public institutions or initiatives, involve approaches with particular characteristics and conditions, both in terms of writing (contacts between a group of playwrights, mentorship by senior playwrights...) and their dissemination based on the staging (or dramatised reading) and publication. In this case, we find the initiative of the Laboratori Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirena, promoted by the IVC during the 2017-18 season, which in its first year — and as a proof of support for female playwrights — only hosted projects by women.¹³ This laboratory, coordinated by Paco Zarzoso, has an external advisor and ends with a season of dramatised readings and the publication of the resulting texts. In the third call the advisor was Josep M. Miró, who wrote a foreword with a great deal of information about the process, through which, once again, the paratexts become an outstanding source for discovering them (J. M. Miró, 2020: 10-14):

A call was opened in which candidates had to submit their writing projects and had a single premise: the starting point had to be a classical material [...]. Paco [Zarzoso] has met them many times. He has seen and supported the growth of their literary creations [...]. I was given the role of the uncle who lives away, who comes from time to time, is surprised by the changes because he has not seen the day-to-day and provides a different gaze, of the one who lives on the margins of this everyday life. At the equator of the project, there was a fascinating proposal, that of spending a few days in the monastery of Sant Esperit in Gilet, half an hour from Valencia [...]. Here another interesting element was added, the playwright Javier Sahuquillo (Valencia, 1982) as rapporteur of the process [...]. A few weeks ago I received an email with the four plays in the revised and definitive pieces of this year's call, although in theatre you can't speak of definitive versions until these scripts have been tested in the rehearsal process and on stage, which is where writing is definitively concluded.

Playwright/Creator Companies

In other cases, we can say that the origin of the scripts is the dynamic of a company created by the playwrights or of which they form part, something quite common in Valencian theatre. Thus, as we highlighted, the emergence and consolidation of many playwrights is recurrently linked to the creation

12. In terms of publishing, we see how it is possible to release the unabridged script of a production of these characteristics but also a short piece that formed part of it. Thus, for example, Pardo included within *Obra escollida 1996-2017* (2017) the piece *La incomprensió*, which she wrote for the multiple authorship production *València* (2012).

13. We can find more information on the IVC website:

<<https://ivc.gva.es/val/escena-val/projectes-escena/insula-dramataria-escena-val>>.

of their own companies — in some cases we can speak of groups of creators —, with which their scripts have reached the stage and they have often directed and/or performed. In the Valencian context of the 1990s we witness the birth of companies that are still active, such as Albena, with Carles Alberola, or Hongaresa, with Paco Zarzoso, Lluïsa Cunillé and Lola López. Later, we have cases such as Inestable, with Jacobo Pallarés and Maribel Bayona; Patricia Pardo's company; Pérez&Disla, with Juli Disla; Wichita CO, with Víctor Sánchez, or La Teta Calva, with Xavo Giménez and María Cárdenas, among others. In these situations, we often come across scripts intended to be staged by a small number of actors, linked to production structures, such as the case of *Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora*, by Núria Vizcarro, a Ravalera Teatre production, a company founded by Vizcarro and the actress Laia Porcar. This piece was premiered in 2018, under the direction of J. M. Albinyana, and performed by Vizcarro and Porcar. A second example of this model of playwright company would be *La família política*, where we find Guadalupe Sáez, with shows such as *Se'ns està quedant cos de postguerra* (2015) and *L'alegria està ací dins* (2017). In any case, we see how the processes within each company have their particular characteristics and how these playwrights, who usually write for their companies, also participate in different processes outside of them.¹⁴

The Collective Creation of Pont Flotant: Stages and Phases

Finally, we would like to focus on the work of Pont Flotant, a company founded in Valencia in 2000, characterised by the collective creation of its members: Àlex Cantó, Jesús Muñoz, Joan Collado and Pau Pons.¹⁵ Their work stands out for a strong relationship between the creation process and the piece that emerges from it, which means, as they explain, that the investigation and stage research process can affect, determine and even shape the final result, thereby emphasising the causality between the procedural development and a given artistic result (Pons, 2018: 7).

We should remember that the company has its own theatre, the Sala Flotant, currently in the Patraix neighbourhood, and which, in terms of temporality, they carry out long processes, which has given way to new shows (at the time of writing this article they were about to premiere the tenth), every two or three years since the first one, in 2002, and also long periods of tours. Moreover, we should take into account that the members of Pont Flotant also work in education and theatre, which also conditions their processes, without forgetting personal and family circumstances, which are also significant. To mention just one example of this relation between the processes and background, only two of its members played in *Jo de major vull ser Fermín*

14. Another model of process that we cannot consider in detail is that of Anna Albaladejo, with her Projecte Obs-cenus, which we could frame within the concept of *escena expandida*. This project, which began in 2018, has given way to two theatre pieces, participatory artistic and performative actions, talks, and audiovisual installations (Albaladejo, 2021).

15. We would like to thank the company for the information provided, particularly Pau Pons' master's degree final project conceived as a self-analysis of the activity of Pont Flotant (Pons, 2018).

Jiménez (2013), given that they decided to allow the other two time to bring up their children. And we should not overlook the importance that personal background has had on the contents of the creation, particularly in what we consider the second stage, which started with *Com a pedres* (2006), followed by *Exercicis d'amor* (2009), *Algunes persones bones* (2011) and *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013), which has been called a tetralogy about time (Pons, 2018: 14).

With *Com a pedres*, a key piece in the company's history, Pont Flotant explains that they intervened consciously in the design of the process, as they do not establish a date for the premiere but rather focus on the importance of and the need for stage research. Moreover, the premiere was in the company's theatre, which meant that, for the first time, the work on the space was included and significantly influenced the creation. The processes of Pont Flotant, however, have become more complex, especially since 2015, with *El fill que vull tindre*, a piece premiered in 2016, which began a third period, in which research focuses on the communal based on research laboratories.¹⁶

Apart from the result of their shows, which have had great reception, it is interesting to approach Pont Flotant, as it has produced materials and taught courses on the processes, with a work of systematisation and analysis of their creation methodology, which can be followed in the master's degree final project by Pau Pons from 2018. The development of the process is conceived in four phases, although they are aware that a systematisation in chronological phases is an attempt to structure a process that can be altered by the arbitrariness of the times of creation (Pons, 2018: 30). The first phase is structured around two elements, the first of which is the choice of the theme, which is determined, on the one hand, by the personal involvement and by the fact that it may create a conflict among the members. On the other, the theme must form part of what is shared with the rest of society; in other words, it must be a "universal" theme so that it is capable of raising empathy and identification among the receivers, with the aim of establishing a return path, from the particular to the universal and vice versa. Based on these premises, the themes chosen by the company have been the passage of time, love, commitment, work, education or, for the piece now in phase of creation, death. A second element at present is investigation and theoretical research on the issue based on scientific, philosophical, biological, social and historical foundations.

The second phase focuses on the creation of and search for materials in different mediums. Thus, based on creative meetings and conversations, the specific lines of research on the theme are being defined. The thematic scope is gradually selected and delimited and the dramaturgical and discursive pillar on which the piece will focus is defined. In the case of *El fill que vull tindre*, in this phase they saw the key importance of the three generations playing together (sons and daughters, parents and grandparents) through actions such as drawing, painting, modelling or bouncing. These actions

16. Previously, the company organised and participated in training courses, which evolved towards courses adapted to the needs of the production they were developing, as already happened with *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2011), for which they held two workshops led by Juan Domínguez and by Daniel Abreu.

pointed to a specific line of research around the breaking of the social roles established, which would later be explored in depth. In this phase, and since *El fill que vull tindre*, the workshops or research laboratories with people outside the company have become an essential element.

This new approach, which has involved more performers and a larger format of the pieces, has been possible from the production's point of view, as the company explains, through previously agreed economic contributions that have enabled them to have big teams and longer and deeper research periods.¹⁷ The thematic change since *El fill que vull tindre*, ranging from the personal backgrounds of the members of Pont Flotant to their relations with the other, with other ages or, as happens with *Les 7 diferències* (2018), with other cultures, made it necessary for the company to undertake a documentation and research process based on these laboratories. These are conceived with different objectives (Pons, 2018: 31), such as coexisting with the "concept" of the research, enlarging the creative horizons beyond the four members, including other points of view in the discourse, and being a first space of creation, as the primary dramatic actions are gestated and tested there.

For *El fill que vull tindre* an "intergenerational theatre workshop" was held with the participation of ten children aged between 6 and 10 and thirteen adults aged between 45 and 86, with whom they worked on the issue of education through different languages. In this case, the fact that the workshop enabled their participants to form part of the final show was paramount. For *Acampada*, in 2018 Pont Flotant organised the laboratory "Altres InCapacitats" (Other DisAbilities), held at the Real Coliseo Carlos III of El Escorial in the Community of Madrid, with 23 participants. Along with the members of Pont Flotant, they had four contributing artists (the dancer, choreographer and teacher Ana Erdozain, the artist Fermín Jiménez, the musician and actor Pedro Aznar, and the dancer Alba González Herrera), as well as a psychologist, Juan Carlos Morcillo, and an educator, Primitivo Sáez. This workshop was developed in three phases and had two groups of participants aged between 18 and 65: a first group for people with disability and another group of people with previous experience in the performing arts. In the first phase (June and July), there were work sessions of the participants of the functional disability group. In a second phase (September and October) there were joint sessions of the professionals and functional disability groups. In a third phase (October and November) three participants from each group were selected, who, paid, participated in the preparation and exhibition of the laboratory in the framework of the Festival de Otoño de Madrid, in November 2018 at the Sala Verde of Teatros del Canal, within the programming of the works in process. This laboratory helped establish the ethical, aesthetic and discursive foundations of the future show, *Acampada*, premiered in October 2019 at the Teatre El Musical in Valencia.¹⁸

17. Las Naves, the Teatre Escalante, the Festival de Otoño de Madrid or the Teatre El Musical have contributed to the three pieces of this new stage.

18. On processes with workshops, we can note a unique project, *I tornarem a sopar al carrer*, attended by residents in the neighbourhood of El Cabanyal in Valencia, from where fifteen of the eighteen performers in the final piece came. This show, directed by Begoña Tena and Isabel Caballero, was premiered within the programme of the 2017

In a third phase the materials are given a dramatic form through work mechanisms and techniques characteristic of the company. They are mechanisms of organisation such as simultaneity, sequencing, juxtaposition, opposition, coordination, exaggeration, poetization, slowdown, expansion or contradiction. Overall it is essential to find connections between the different parts and the materials linked, so that they provide coherence and thematic cohesion as well as discursive progression (Pons, 2018: 35). During the fourth phase, the sessions were open to contributors or people related to the company with the aim of introducing the audience into the creation. In these sessions the location, role, identification and emotional journey of the audience are assessed, and their presence conditions the piece *in extremis*. For instance, for *Les 7 diferències* there were performances with children and their respective families on the issue of difference, in which they were invited to play along with the performers, to speak other languages, to dress up as other people, to try food from other countries, and so on. And, later, they shared their impressions, opinions and experiences with people from other cultures and origins to discover firsthand their points of view. These performances were held two or three times during the process, based on which and its natural development constant rewritings take place, which can go beyond the day of the premiere (Pons, 2018: 35-37).

We should not forget, and this also becomes interesting, that the company has always been concerned that their processes include the later publication of the pieces, which we could consider another phase of the overall process.¹⁹ On this issue, the company (Rosselló, 2015) conveyed the idea that they find it very strange that someone can show interest in staging one of their pieces with which they have such a close bond that they feel a kind of invasion of their privacy, a strange shame that they do not completely understand, which is paradoxical as they publish the script of the pieces and, in contrast, they still have this feeling. On the publication of their scripts, they comment that it has always been very difficult to publish them because they are very linked to the daily life of their performers and because, moreover, they use different performative languages and codes. This is why they include stage directions that describe the gestural actions, the movements on stage or the videos projected, as well as photos or, even, notes of the creation process, with the idea that providing this information helps complete the meaning of the pieces. In the end, what emerges is the idea of a text-document as a record of what the ephemeral piece was; theatre creation thus becomes a record of a unique experience.

Cabanyal Íntim, which, because of its location, had a direct link with the theme of the piece. This project combined a workshop led by the directors with scripts jointly written by Begoña Tena and Xavier Puchades.

19. The following pieces by Pont Flotant have been published: *Com a pedres*, by Teatres de la Generalitat Valenciana, in 2008, and self-published *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2015), *El fill que vull tindre* (2017) and *Exercicis d'amor* (2021).

Final Considerations

Although we could finish by saying that there are as many processes as pieces and playwrights or groups, it seems relevant to assert and systematise the "process" category when analysing the pieces, whether individually or in terms of the career of a playwright, or of a group. Thus, on the one hand, we see how — through a synchronic perspective — we are simultaneously witnessing the creation of texts that we can fit into different process types, which shows us the current diversity and also, if we undertook a quantitative analysis, the prevalence of some processes over others.²⁰ On the other, we see that — through a diachronic perspective — in the career of the playwrights the plays can be the result of a somewhat habitual process or rather of diverse random processes, which have alternated depending on the periods. Thus, we can see whether the characteristics of the processes followed have changed or modified over time, according to different elements, such as the six mentioned. In this respect, we have careers in which the processes can give way to a differentiation of phases, as seen with Pont Flotant or some playwrights, like those interviewed, who have formed part of different groups or companies over their careers (Rosselló, 2018).

In this panorama of processes we see some that are spontaneous or subject to creative chance and also some standardised or systematised which become characteristic ways of work, which can also finally become the object of teaching and follow-up for others. Moreover, Pont Flotant would also be an example with the workshops taught by its members to theatre professionals. Similarly, when we analyse the processes in the career of some playwrights, we see that their writing responds to diverse processes linked to different engines or triggers that account for the craft of playwriting (both a singular and plural craft, and usually shared with other jobs),²¹ as we have seen with the playwrights interviewed, with processes related to their own companies, public and private commissions, the participation in playwriting projects, individual authorship, co-writing or multiple authorship projects. This makes us consider what may be different in the result because of the variations in the process and its elements. Thus, for instance, Francesc Massip commented, on Jordi Casanovas' production, that "it should be stressed that the plays that have grown on stage have a texture very different from those the playwright writes to enter them in contests and obtain funding. In contrast, those that he works on and writes during the rehearsals are perhaps more chaotic in terms of writing but far more forceful as a theatre production" (2009: 354).

We could also consider whether there is a direct relation between those plays that better represent a playwright and the processes from which they have arisen. We can wonder whether there is some type of process that gives way to what would be more genuine or personal, the most representative or, from the critical point of view, the most prized. Moreover, we realise that the

20. On this issue applied to theatre in Spanish, García Barrientos (2015), based on a sample of 66 playwrights, noted that 75 % of them had a playwright-director profile in relation to what he calls the cabinet playwright.

21. This plurality can also be related to the different types of writing (original texts, adaptations, versions, dramaturgies or translations), the formats (short and long pieces) or audiences (theatre for adults and family theatre).

way these writing processes have developed in comparison to those related to staging and publishing can explain that a career is more or less long in time, more or less numerous in terms of plays, or more or less concentrated in given moments. If we think of the text as a score, we can even see how the writing and staging process can affect the very status of the text with respect to issues related to fiction/autofiction/autobiography, as happens, for instance, with *La sort*, by Juli Disla, whether the play is performed by the playwright himself and the director-colleague or by the Argentinean company Timbre4.

We can go further, and consider the presence of the processes in the history of dramatic literature or in the history of theatre, giving rise, in keeping with the novelties or the prevailing trends, based on quantitative analyses, to stages or periods, such as the collective creation of independent theatre. If we look at today's theatre, we could consider the impact of the Teatre Nacional de Catalunya's T6 Project, with its different stages and conditions throughout a decade. And, given the outcome of this initiative, we could examine the impact of the crises experienced in the procedural panorama and not only in terms of the results but because it was a model of support and promotion of Catalan playwriting. Do we therefore move from a context characterised by a model of processes like those promoted by the institutions, with the T6 and other initiatives, to a model of young companies marked by individual or group creation? Or, more recently, we could consider the stage started in 2017 in Valencia with the IVC writing laboratories. We realise how the study of the processes can also be related to geographical fields, in keeping with the role and activities of public and private theatre, as we find in the Valencian case, a field historically marked by playwright companies and, to a large extent, with playwright-director profiles. This without forgetting that, although for us this was not an element of focus, the process can finally become object of the play, with its thematisation. Undoubtedly, time and research will confirm the meaning of all these processes, new and not so new, in the analysis of 21st century theatre.

As we have had the opportunity to set out in other pieces of research, if we look at today's theatre as a whole, we can state that playwriting is plural and diverse and in constant exploration. These characteristics, despite all the obstacles, reveal its vitality and dynamism, with ideological and formal concerns of a different nature. In this aesthetic and ideological diversity the processes also increasingly deserve to find their own space and recognition; similarly — from management fields — it is necessary to evaluate it in terms of conditions and outcomes. We should prioritise those models that enable the development of creativity and reflection and which, therefore, are sensitive to the people involved. Thus, we can be aware of the benefits and limitations provided by the different process models. And, finally, we leave some questions to continue thinking about, to imagine the future, which, undoubtedly, would result in continuing our research. We know that processes have a shape, but what ideology do they have? Should they be ethical, healthy, take care of the creators, provide the appropriate time and resources, be free? Will investing and innovating in the process bring us "better" results?



Bibliographical references

- ALBALADEJO, Anna. <<http://annaalbaladejocreacioninvestigacion.blogspot.com/>> [Last accessed: 5/10/2021].
- ALBEROLA, Carles, ALAPONT, Pasqual and SIRERA, Rodolf. *TIC-TAC*. Valencia: Institut Valencià de Cultura, 2018.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu*. Barcelona: Institut del Teatre / Angle Editorial, 2020a.
- BATLLE, Carles. *Teatre reunit (1995-2019)*. Tarragona: Arola, 2020b.
- CABRÉ, Toni. *Ombres de memòria*. Tarragona: Arola, 2021.
- CUNILLÉ, Lluïsa. *Teatre reunit (2007/2017)*. Tarragona: Arola, 2017.
- FÀBREGAS, Xavier. *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1973.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. "La figura del dramaturgo-director en el teatro actual". *Las Puertas del Drama*, no. 55, pp. 1-15, 2015.
- INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA. <<https://ivc.gva.es/val/escena-val/projectes-escena/insula-dramataria-escena-val>> [Last accessed: 10/10/2021].
- MASSIP, Francesc. "Teatre català i dramaturgia europea". In: Kálmán Faluba and Ildikó Szijj (eds.). *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, pp. 345-356.
- MELENDRES, Jaume. *La direcció dels actors*. Barcelona: Institut del Teatre, 2000.
- MIRÓ, Josep Maria. *La travessia*. Barcelona: Comanegra / Institut del Teatre, 2016.
- MIRÓ, Josep Maria. "Pròleg". In: Xavier Puchades and Lucía Sáez. *Indústria / Y en la mañana todo se desvanece*. Valencia: Institut Valencià de Cultura, 2020, pp. 9-52.
- MIRÓ, Pau. *Teatre reunit (2004-2020)*. Tarragona: Arola, 2021.
- MOLINS, Manuel. *Teatre complet 2*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2020.
- PONS, Pau. *La creació colectiva de Pont Flotant*. Master's degree final project. Universidad Internacional de La Rioja, 2018.
- PONT FLOTANT. <<https://pontflotant.es/>> [Last accessed: 20/9/2021].
- PUCHADES, Xavier. "Zero responsables, una dramaturgia colectiva". In: Patrícia Pardo et al. *Zero responsables*. Bilbao: Artezblai, without pagination, 2017.
- RIERA, Pere. "La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador". *Estudis Escènics*, no. 38, 2011, pp. 73-84.
- ROSICH, Marc. *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra / Institut del Teatre, 2020.
- ROSSELLÓ, Ramon X. "En torno al texto teatral en la actualidad: entre la pluralidad escénica y los rumbos particulares". *Las Puertas del Drama*, no. 46, 2015, pp. 1-7.
- ROSSELLÓ, Ramon X. "L'autoria teatral valenciana del segle XXI: la consolidació de noves veus", *Zeitschrift für Katalanistik*, no. 31, 2018, pp. 313-343.
- SAINZA FRAGA, Bárbara. "Las palabras y los procesos". *Efímera Revista*, vol. 4, no. 5, 2013, pp. 16-23.
- SIRERA, Josep Lluís and Rodolf. "Cuando la palabra nace del diálogo". In: José Monleón and Nel Diago (eds.). *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Vall digna III)*. Valencia: Universitat de València, 2003, pp. 153-166.
- SIRERA, Josep Lluís and Rodolf. *Dinamarca / Plagi*. Alzira: Bromera, 2019.

The Linguistic Landscapes of Contemporary Catalan Theatre (2008-2021)

Helena BUFFERY

University College Cork, Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies, Cork, Ireland
ORCID: 0000-0002-0949-8728

h.buffery@ucc.ie

BIOGRAPHICAL NOTES: Helena Buffery holds a PhD in Hispanic Studies from the University of Birmingham. She has published on aspects of contemporary Catalan translation, theatre and performance studies, including: *Shakespeare in Catalan* (2007), *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theatre and Performance Cultures* (2011), *Barcelona: Visual Culture, Space and Power* (2012), *Contaminated and Dislocated Bodies in Catalan Visual and Performance Cultures* (2019).

Abstract

The concept of linguistic landscape emerged from ethno- and sociolinguistics to refer to the visibility of the diverse languages that co-exist in a defined territory and the necessity to map the changing relationship between them. Within the field of Translation Studies, it has been combined with eco-critical approaches to rethink the complex connections between languages, cultures, and territories, always recognising the vulnerability of minority languages in the context of globalization. In this initial contribution, I want to explore the changes in the linguistic landscapes of contemporary Catalan theatre, linking them to the triple crisis – socioeconomic, political, and environmental – which has been experienced with particular intensity between 2008 and 2021. I will look at three aspects of these ecolinguistic changes: 1. The presence and visibility of plurilingual dramaturgies; 2. The treatment and recovery of invisible or marginal figures from Catalan theatrical tradition (above all as relates to dialectal diversity); 3. The role of translation from other traditions (especially as regards the representation of linguistic conflict and minority cultural identities).

Keywords: multilingualism, plurilingualism, ecolinguistics, eco-translation, linguistic landscapes, contemporary Catalan theatre

Helena BUFFERY

The Linguistic Landscapes of Contemporary Catalan Theatre (2008-2021)

Introduction: A Plurilingual Theatre Landscape?

One of the most visible changes in the Catalan theatre landscape between 2008 and 2021 has been its increasing plurilingualism. Institutions that previously dedicated much of their programming to Catalan-language productions, most notably the Teatre Romea, Teatre Lliure and Teatre Nacional de Catalunya, now routinely include productions in other languages, primarily Spanish. The commercial theatres whose posters are layered on the publicity boards and bollards across the centre of Barcelona are basically characterised by Spanish or Catalan translations of international commercial successes, alongside the kind of heritage topoi – from flamenco to Gaudí – designed to attract tourists, which often makes it difficult without closer inspection to know the language in which the show will be presented:



Figure 1. An example of theatre publicity on Barcelona's Rambla, October 2021.

Even the numerous smaller alternative spaces that emerged against a backdrop of economic, political and, more recently, public health crisis, contribute to this plurilingual and multicultural landscape (Ramon and Perrone, 2013; Tierz and Muniesa, 2013; Saumell i Olivella, 2021). This is because they have had to rely on creating, connecting and maintaining their own distinctive audiences and communities of practice to ensure their survival. So, while the Sala Flyhard in La Bordeta was created specifically to stage contemporary theatre writing in Catalan, Porta4 (now L'Autèntica) and La Badabadoc prioritise other theatrical traditions, including a broad range of work with different varieties of Spanish.

In part because plurilingualism is not a new phenomenon in contemporary Catalan theatre, with companies often translating Catalan-language productions into Spanish in order to be able to tour outside of the Catalan-speaking territories, it has tended to be framed in recent cultural criticism as a mark of the fluidity and creativity characteristic of individual and community negotiation of a “translation zone” (Apter, 2006; Simon, 2012). Yet, whereas Buffery (2013a; b) looks at this primarily as an intra-cultural translation process that reflects the plurilingual heritage of the Iberian Peninsula, Feldman (2022: 18) has — following Carlson (2006) — since identified a “new cosmopolitan” tendency “that seeks to move beyond the confines of the nation-state to encourage new paradigms of solidarity and interconnectedness that accentuate cultural and linguistic pluralism.” In many ways, this dovetails with wider shifts in perception of phenomena like bilingualism, translation and trans-linguaging, which are now generally celebrated rather than viewed with suspicion by linguists, cognitive scientists and educators, alongside increasing calls for trans- or post-national reframing of literary and cultural historiography. Even in studies that have revisited more systematically the question of plurilingualism in Catalan literary history, distinguishing diverse modalities — linguistic alternation, amphilingualism and mixtilingualism — and functions, contemporary theatre is marked out as different, and hence treated in less depth than other genres, precisely because of its perceived permeability to dialectal and linguistic diversity (Rossich and Cornellà, 2014: 189-190; 235-236). In other words, from a long historical perspective, plurilingual (especially bi- and translingual Catalan-Castilian) practice is so common that it might be considered to be unremarkable, if not unmarked (see also London, 1998).

Yet, other cultural historians, such as Orozco (2007), present an alternative view, associating institutional intervention in the theatrical landscape between 1980 and 2000 with an attempt to eradicate plurilingualism:

La relación entre Cataluña y el resto del Estado ha jugado un papel clave en la configuración de las políticas teatrales. Durante el gobierno socialista, las heridas todavía abiertas de la dictadura perfilaron una política teatral proteccionista del hecho catalán que dirigió su mirada hacia el interior y hacia Europa. Esta situación empeoró ligeramente durante el mandato del Partido Popular, cuya política cultural radicalizó las posiciones de los nacionalismos periféricos. En este sentido, la reacción del gobierno autonómico ha sido la de poner en marcha una

discriminación positiva de la cultura catalana, que utiliza como lengua de expresión el catalán... Por ello, desde el punto de vista del sector más escéptico de la crítica, el teatro ha sido utilizado como instrumento para llevar a cabo la frenética lucha por la diferenciación cultural de la nación catalana. (Orozco, 2007: 270)

More recently, there has been a critical tendency (see, for instance, Forti, 2017) to link the emergence of pro-independence activism in Catalonia to the impact of linguistic and cultural normalization under Jordi Pujol's presidency of the Generalitat (1980-2003), often collapsing the more restrictive operation of the latter — primarily concerned with educational and status planning — with the concurrent neoliberal processes associated with the so-called C.T. or *Cultura de la Transición* (Martinez, 2012). However, as in the case of Orozco (2007), such approaches both overlook the limited capacity for legitimization of sub-state nationalisms and conveniently elide the ways in which economic neoliberalism and globalized markets not only depend upon but have by and large contributed to reinforce hegemonic languages (see Fernández, 2008). Even more problematically, they play into the hands of politicians and activist groups like the *Foro Babel* who present Catalan linguistic policy as an affront to linguistic rights. The culmination of this “war of the languages” (Cuenca, 2009) has been the Spanish High Court in Catalonia's 2022 ruling that at least 25% of classes in Catalan schools take place in Spanish.

It is this “complex linguistic diversity” (Kraus et al., 2021: 449), characterized by the interaction between “historical forms of multilingualism and more recent patterns of linguistic heterogeneity”, that needs to be addressed in the context of imagining the future in/for Catalan dramatic writing, whether we define the latter in the narrow sense of proto-performance scripts in the Catalan language or (as in Batlle, 2020) as any language-based theatre created for Catalan stage(s). Although I am less interested in assessing how complex linguistic diversity is currently represented or managed than beginning to imagine a future in which it is recognised and mapped in all its complexity, the emerging field of Linguistic Landscapes offers a useful model, both because of its concern with analysing the representation and interaction between languages in a defined public space, and the way in which it has begun to address the challenge of merging two of its principal foci: minority language contexts — particularly those in which a situation of historical diglossia or language asymmetry has led to language planning interventions (Landry and Bourhis 1997; Cenoz and Gorter, 2006; Lipovsky, 2019; Leimgruber, 2020), as in the case of Catalonia — and superdiverse urban settings (Blommaert, 2013; Arnaut et al., 2016), where the focus has so far tended to be on the interaction with major hegemonic languages (such as English or Spanish) rather than on the kind of linguistic minorities discussed by Kraus (2021). Before moving to consider more closely the implications of using Linguistic Landscapes as a frame for considering contemporary Catalan theatre, it is important to reflect briefly on the ways in which the increasingly complex sociolinguistic situation in the Catalan-speaking territories has been represented in recent Catalan theatre.

Catalan Theatre and Language Crisis

Debates on language in recent studies of 21st century Catalan theatre practice invariably indicate an awareness of the same process of language shift that is increasingly visible in sociolinguistic surveys of contemporary language use in Catalonia (see, for instance, Sala Beckett, 2008). Indeed, the awareness of a changing linguistic landscape and its relationship to demographic, geopolitical and environmental changes has been addressed overtly in Catalan playwriting since the beginning of the twenty-first century, most poignantly in Josep Benet i Jornet's meditation on the conditions for cultural transmission and survival in *Salamandra* (2005). Towards the end of the play, one of the protagonists asks of a local inhabitant of Barcelona:

CLAUD: ... I... I això del català...?

SENYOR, *encara amb el cap a la carta*: Eh? (*Es recupera ràpid. Busca una resposta.*) Ah, res. No ho sé..., com aquest barri. Un..., un fenomen en vies d'extinció. (Benet i Jornet, 2005: 144)

A few years later, in Carles Batlle's *Oblidar Barcelona* (2009) we find further expression of the fragility of the Catalan language in the face of the velocity of change in urban space:

SALVADOR: El barri. La gent no és la mateixa, i no parlo per vostè. [...] Totes aquestes places dures, brutes, plenes de canalla amb patins, gorres, i movent-se així, com els negres de les pel·lícules. Els rètols de les botigues són tots escrits amb gargots: línies ondulades, punts, palets, teuladetes, signes d'ex/clamació... (Batlle, 2009: 117-118)

Yet even though both draw attention to the subjective impact produced by shifts in the surrounding linguistic landscape, and overtly consider the impact of globalization, multiculturalism, and sociolinguistic asymmetries on individual and community lived experience, they nevertheless reject the option increasingly considered most "realist" in audiovisual media, that is to simply provide a mirror of social plurilingualism:

Pel que fa a la televisió i la ràdio, en aquest tombant de segle sembla detectar-se un retorn al bilingüisme, sobretot als programes d'humor (com *Polònia* o *APM*) i a les sèries costumistes (*Jet lag* o *Plats bruts*). Molts d'aquests casos són un reflex de la renúncia a construir una realitat literària o mediàtica lingüísticament independent — contra allò que fan les altres cultures del nostre entorn, empenyes per l'hegemonia indiscutida de la seva llengua. No ho jutgem, ens limiten (sic) a constatar una evidència. L'evidència, alhora, que possiblement ens trobem davant un símptoma més de substitució lingüística. (Rossich and Cornellà, 2014: 236)

Instead, they remind us that theatre is a cultural form whose function is not only to represent, but also contributes to shape and constitute the sociocultural context of which it forms a part.

This function is particularly clear in two plays written at the height of the political crisis associated with the Catalan independence process (see Buffery, 2019: 333-338). Marc Rosich's *A tots els que heu vingut* (2017) overtly links the Catalan cultural malaise underpinning the 9 November 2014 consultation on the political future of Catalonia with the linguistic and cultural interventionism of *Pujolisme*. Via critical reconstruction of the figure of Jordi Pujol, and his influence on the occupants of “Un típic pis antic de l'Eixample” during “[u]n compte enrere que comença un 25 de juliol de 2014, tot just quan esclata el cas Pujol, i acaba la tarda de l'11 de setembre de 2014”, Rosich simultaneously satirizes and reveals the continuing symbolic power of the institutionalization of Catalan culture under *Convergència i Unió*. In contrast, Narcís Comadira's *L'hort de les oliveres* (2015) provides a more complex vision of the actors and networks involved in a changing political, economic and demographic landscape, that ranges from the rejection of the pro-independence movement by a committed Catalanist like Frederic Riu (“Tota una vida militant,/ tota una vida al partit/ per fer d'aquest país un país cohesionat,/ català... i ara/ quatre eixelebrats ho volen fer anar tot en doina” [Comadira, 2015: 33]), in favour of maintaining the socioeconomic status quo, to the prioritization of linguistic resistance by the poet Cordelira:

Per mi, Catalunya és la llengua
 [...]

 Que la seva llengua sigui humiliada,
 que mori lentament
 per desídia de tots,
 un poeta no ho pot suportar... (Comadira, 2015: 98)

Both plays offer profound insights into the range of positionings and perspectives on the desired shape of Catalan culture, revealing the operation of often mutually exclusive social narrative frames that shape analysis of the contemporary sociocultural landscape. Of interest here is their foregrounding of the relationship between language and landscape, and the diverse ways in which this is seen to have been inflected by political and economic context, according to socioeconomic, generational, cultural, and other individual and community identitarian factors. Whereas in the universe of Comadira's play self-identification with other minority groups (such as LGBTQ+) appears to enable recognition of the need to resist linguistic minoritization, elsewhere protection of the Catalan language in education, the media or commerce is perceived to be artificial, retrograde or exclusivist. This in turn helps to understand phenomena like the relative downplaying of sociolinguistic concerns by the Catalan secessionist movement, as denounced in the 2016 *Manifest Koiné* (Soler et al., 2020); the prioritization by new theatre practitioners of embodied performance over language and the dramatic text; and even calls for a return to “el català que ara es parla” — or as Enric Gomà prefers, “el català tranquil” (Gomà, 2021) — as an antidote to the strictures of standardization.

Linguistic Landscapes and Catalan Theatre

If I keep returning to the word landscape here, it is in part metaphorically: to anchor this discussion in a vision of Catalan theatre that goes beyond the listing of authors, texts, performances, themes, aesthetics, and physical/virtual theatre spaces, to consider the relations between all these aspects. But, as rehearsed in the previous sections, it is also in recognition of the more concrete, referential meaning that the term has acquired in the dynamic field of Linguistic Landscapes, attentive to the ways in which languages are represented in and shape the physical and virtual spaces that surround us, via advertising, street signs, the names of buildings, companies and shops, public information signage, placards and leaflets, graffiti and street art. While they have not to my knowledge been the subject of previous study, the spaces, activities and uses associated with the theatre landscape contribute dynamically to the Catalan linguistic landscape, as seen both in the previous image of an advertising bollard and in the street level photographs reproduced below:



Figure 2. *Eva contra Eva* (2021) at the Teatre Goya, September 2021, as an example of amphilingualism.



Figure 3. 2021-2022 programme information on wall outside Teatre Tantarantana, with examples of dialectal variation.



Figure 4. The Linguistic Landscape of Barcelona's Paral·lel, October 2021.

Furthermore, theatre and performance spaces themselves merit the kind of attention recently focused on other defined public spaces such as schools and government buildings (Cernoz and Gorter, 2015; Rámini Díaz, 2015), as linguistic landscapes where the interaction of languages on display contributes to shaping user perceptions, responses and behaviours.

This would entail the kind of multimodal analysis that has begun to be employed in street-level studies (Comajoan Colomé, 2013; Lyons 2015; Pütz and Mundt, 2018), combining examination of signage, posters, leaflets and different modes of on-stage writing, including surtitling, with analysis of on- and off-stage soundscapes and AR/VR tools (such as the increasing use of QR codes to link to online content). As visualised in figure 5, the increasing



Figure 5. The view of the Teatre Lliure from Plaça Margarita Xirgu in the months following Catalonia's disputed referendum on secession from Spain (November 2017) with calls for liberty and democracy clearly on display.



Figure 6. Different types of signage on the Teatre Lliure in Montjuïc, 2021-2022.

promotion of cultural accessibility and inclusion in response to the radical demographic changes since the mid-1990s and corresponding reflection on the role of theatre and culture in a democratic society has contributed immensely to the proliferation of languages in Catalan theatre culture. Alongside techniques designed to include new audiences — via different forms of audiovisual rewriting — and increasing outreach and engagement with other community spaces, such as municipal libraries, community centres and schools, there are also the diverse initiatives that were put in place during the Covid-19 pandemic, such as live-streaming of performances and debates, access to pdf versions of texts, and other apps and resources (see Figure 8).

Not only would multimodal analysis contribute to a richer and more nuanced understanding of the dynamic and complex processes of translation and translanguaging involved in negotiating contemporary linguistic landscapes, but it might also enable a more empirical — and, potentially, less polarized — vision of the place of language(s) in the Catalan theatre landscape. Plotting the presence and interaction of different linguistic codes and varieties diachronically and synchronically, using distant reading methodologies (such as corpus-based analysis and GIS techniques), would help to contextualise specific linguistic choices and enable more critical readings of the uses and effects of plurilingualism in different authors, texts and stagings. Furthermore, the application of ethnographic methods to explore the impact on the different agents, audiences and communities that inhabit and negotiate the landscape might lead to more reflexive evaluation of the impact and implications of plurilingualism for Catalan theatre practice, capable of

taking us beyond current tendencies to oppose the perceived exclusivity of linguistic standardization and the dramatic text with the assumed inclusivity, diversity and multicultural pluralism of post-dramatic theatre. How can we imagine the future, both from the perspective of scholarship and creative practice?

In the remainder of this paper, I am going to focus on some of the changes I have observed in the linguistic landscapes of Catalan theatre, generally when investigating other aspects of cultural representation. As outlined above, these changes need to be read as a function of socioeconomic and cultural political context, above all due to the triple crisis — economic, political, and environmental — from 2008 onwards that in the Catalan case took the form of pro-independence mobilization (Cramer, 2014; Dowling, 2018). What I will try to show is the benefit of reading and mapping these changes while simultaneously acknowledging the complexity of the relationship between languages, cultures, and territories, and the vulnerability of minority languages in the face of globalization flows. For me, this means adopting Tsuda's (2007) "ecology of language paradigm" and recognising, with Cronin (2016), the need to take a deeper, geological perspective on language and environment: one that goes beyond the usual frames of cultural studies, in which texts and representations are read as mirrors of current society, to imagine the layers of remains they leave behind, and the relationship between past, present and future sediments. In other words, I am starting from a perspective that recognises the relationship between the synchronic actuality of linguistic landscapes and more diachronic, eco-linguistic questions. Here, I look at three aspects of these eco-linguistic changes, which are themselves interpermeable: 1. The presence and visibility of plurilingual dramaturgies; 2. The treatment and recovery of invisible or marginal figures from the Catalan theatrical tradition (above all as relates to dialectal diversity); 3. The role of translation from other traditions (especially as regards the representation of linguistic conflict and minority cultural identities).

The Presence and Visibility of Plurilingual Theatre Writing

Even though it continues to be quite common to hear the assertion that true writers dedicate themselves to cultivating one language for their writing, a large number of Catalan dramatists are currently challenging such a view by authoring texts in both Catalan and Spanish and/or self-translating works from Catalan to Spanish. Key names include Victoria Szpunberg, Helena Tornero, Jordi Casanovas, Pau Miró, Sergi Belbel, and, most recently, Josep Maria Miró, who has penned two of his texts in Spanish: *Olvidémonos de ser turistas* (2019) and *Restos del fulgor* (2022). The case of Lluïsa Cunillé, especially, draws attention to the limitations of the national literary historiography, given the ways in which most extant studies have tended to focus primarily on her works in Catalan, only mentioning anecdotally her collaborations with Paco Zarzoso for the Companyia Hongaresa de Teatre, some of which are especially interesting from the perspective of linguistic landscapes, from *Aquel aire infinito* (2003) to *El alma se serena* (2012), which reflects

the embattled landscape of the Valencian capital. Without considering these, or her creative collaborations with Xavier Albertí around aspects of the nineteenth-century popular theatrical repertoire such as the *sainets* of Serafí Pitarra and the *sarsuela*, it is more difficult to understand the sea-change in her theatrical universe that led to the creation of such dynamically heteroglossic works as *El bordello* (2008), *Carrer Franklin* (2015) and, most recently, *L'emperadriu del Paral·lel* (2021). In other words, while the fact of bilingual authorship does not, in itself, necessarily have an impact on the linguistic landscape, the underlying causes of writers' linguistic choices and the increasing visibility of such practice are significant, as is the way in which it shapes the soundscape of particular works.

A degree of plurilingualism has always been a salient feature of Catalan dramaturgy. We need only think of the preferences and behaviour of groups like Els Joglars, whose use of bilingual – Catalan and Spanish – texts in the 1980s and 1990s was an overt method of questioning the institutionalization of the Catalan language and culture in that period. The primarily comic or satirical function of this kind of language alternation is something confirmed in Rossich and Cornellà's 2014 study of literary plurilingualism:

Un cas diferent és el del teatre, sobretot el còmic on companyies com Els Joglars o La Cubana i comedians com Joan Capri, La Trinca, Eugenio o Pepe Rubianes han jugat sovint amb el bilingüisme català/castellà. El cas d'Eugenio ha estat analitzat per Woolard. En aquest àmbit, d'obres plurilingües n'hi ha moltes, des de *EEUUROPA* (2003) del Teatre de Guerrilla, que inclou català, castellà, anglès, francès i alemany, macarrònics o no, fins a *Forever Young* del Tricicle, “que incorpora el català en breus fragments de textos i es mostra un diàleg bilingüe, tan col·loquialment esquizofrènic com es viu al carrer” (Bordes 2011). (Rossich and Cornellà, 2014: 235-236)

Going back in time, we find playwrights from the late 19th and early 20th centuries, such as Santiago Rusiñol, who have been recovered from the archive to an unprecedented degree in recent years. Indeed, Rossich and Cornellà (2014: 291-3) consider such mixtilingualism to have had great diachronic and synchronic continuity in the Catalan-speaking territories, only interrupted to a significant degree during the Franco dictatorship, when amphilingualism became a common strategy. Figures 1 and 2 above exemplify more recent cases of Spanish/Catalan amphilingualism as a strategy favoured by contemporary commercial theatres.

Less comedic cases and functions of Catalan/Spanish mixtilingualism, such as that employed in the 2003-2004 Sala Beckett cycle *L'acció té lloc a Barcelona* – with Cunillé's *Barcelona, mapa d'ombres* (2003) often presented as another of the turning points in her practice, towards less elliptical spaces – or by Manuel Veiga in *16.000 pessetes* (2005), were initially read as attempts to reflect the sociolinguistic reality of the city of Barcelona, followed by the increasing presence of other varieties of Spanish, such as the Argentine inflections of Szpunberg's 2007 *La màquina de parlar* and 2008-2010 trilogy on the fragility of memory: *El meu avi no va anar a Cuba*, *La*

marca preferida de las hermanas Clausman and *La memòria d'una Ludisia*. But it is the growth in incidence of languages other than Spanish in Catalan theatre writing that has become a particular feature of the post-2009 landscape, above all English, but also Italian, French, German, other minority languages such as Irish, Basque or Galician, and the languages of new arrivals from Eastern Europe and the Global South (as in the documentary theatre work of *La Conquesta del Pol Sud* and the *Agrupació Señor Serrano*). Where English is concerned, the principal trends are to create intertextuality with international audiovisual media productions — going beyond the use of English-language music that was so prevalent in spectacular stagings by Calixto Bieito and Àlex Rigola in the late 1990s and early 2000s to the incorporation of the kind of taboo phraseology that is now so prevalent in urban youth varieties. For instance, “fucking ****” is, somewhat ironically, often used as a shorthand to reflect contexts of violence, conflict and abuses of power. Such is the case of Denise Duncan’s *El combat del segle* (2020), as translated into Catalan by Marc Rosich, where we find: “Collons, soc el gegant de Galveston, / Soc Jack fucking Johnson!” (Duncan, 2020: 96). It is something we will encounter again in Catalan translations of the works of Wajdi Mouawad.

In the case of languages other than English and Spanish, their inclusion is normally used to show sensitivity to situations of cultural difference, in recognition of radical alterity, even though in some cases they are used to indicate the opposite — that is, the lack of cultural awareness associated with global tourism. Two cases I am familiar with because of the opportunity to translate both into English are Josep Maria Miró’s adaptation of *Un cel de plom* (2016) and *El futur* (2019) by Helena Tornero. In both, the recourse to plurilingualism reflects processes of exile, migration and mobility, and the desire to recognise and witness often traumatic realities of inter- and trans-cultural contact and exclusion. In *Un cel de plom* (2016), based on a biographical novel about the life of Mauthausen deportee, Neus Català, plurilingualism is employed to bear witness to traumatic histories; hence the refusal to domesticate the harsh words of the camp (“—*Raus! Raus! Austreten! Weiter Machen!*”), respect for the cultural and linguistic differences of the women whose memories are maintained by Català, and logo-erotic sensitivity to expressing different emotional states and processes of intersubjective negotiation. Key moments from a linguistic landscape perspective include the protagonist’s mapping of French names and places that marked her life as a member of the Resistance, including her account of collectively singing *La Marseillaise* in honour of fellow prisoners removed at night to be executed, and her 1968 protest at the Spanish Embassy in Paris, where she reads out the Declaration of Human Rights in Spanish.

In the case of Tornero’s *El futur* (2019), a “road play” that takes its audience on a journey from Barcelona port to the Gulf of Bothnia, crossing four different national borders and navigating a linguistic landscape populated with signs in double the number of languages (as represented in Figure 7 below), we find more light-hearted reflection on the Catalan sociolinguistic situation, in the repeated surprise expressed by different characters that an immigrant like Halim has taken the time to learn such perfect Catalan:

DIANA; D'on ets? I com és que parles tan bé?
 HOME ESTRANGER [HALIM]: Gràcies.
 DIANA: De res. On has après a parlar així?
 HOME ESTRANGER [HALIM]: Aquí. He estudiat.
 DIANA: Has anat a classe?
 HOME ESTRANGER [HALIM]: No. A la biblioteca. (Tornero, 2019: 373)

HOME ESTRANGER [HALIM]: Disculpi. (*Ella riu.*) Per què rius?
 DIANA: Per les expressions que utilitzes.
 HOME ESTRANGER [HALIM]: Estan malament?
 DIANA: No. Però són curioses. [...] La gent ja no les diu, aquestes coses. Parles com un llibre. (Tornero, 2019: 374)

ALFRED: Qui t'ho ha explicat? Qui és aquest home? És d'alguna organització pacifista? *Who are you?*
 HALIM: Pots parlar-me en català.
 ALFRED: Parles català?
 HALIM: Sí.
 DIANA: Ha llegit més llibres en català en tres anys que tu en tota la teva vida. Tot un exemple d'integració. (Tornero, 2019: 400)

Alongside clear intent to represent the wider European landscape as a plurilingual space, the play draws on Tornero's first-hand experiences of voluntary work with Syrian refugees in Greece and Barcelona, to provide critical scrutiny of cultural stereotypes, explore the role of intertextuality in the construction of shared understandings of reality, and insert judicious reminders of the asymmetrical relations between languages, down to the very question of what you need to do with words in order to be able to pass for a European.

Figure 7. Diversity of Languages in *El futur* (2019).

Proper names/place names	Historial/Literary/Cultural references	Other Languages
Halim/Agnetha/Diana/Manar/ Danieles Milano/Hennig Tössberg	Camp Joffre, Harkis, Algerian War	<i>Merde, Scheisse, Skit</i>
Moll de Sant Bertran/Meridiana/ Eixemple	<i>Pont de l'Europe</i> and <i>Europbrücke</i>	<i>S'il vous plaît, ¿Me entiendes? Comprenez-vous?</i>
Michelin/Sorbonne/ <i>Ingenium 14 Turbochnaged engine/Caldera Red</i>	Nuremberg trials/Heidegger	<i>Benissimo. Bravissimo. Grazie. Ciao. Ciao, bella</i>
Haraki/Dollyo Chagui/alla Milanese/ Dolores/Kreditbanken	Stockholm syndrome/Jan Erik Olsson	<i>"Oh! Mi piace molto l'Italia! Io he passato le vacanze a Italia. A Sorrento"</i>
Portvendres/Collioure/Argelès/ Perpignan	Alfred Nobel/Nobel/Vasa	<i>L'Allemagne: deux points. Tatuage</i>
Kehl/Flensburg/Krusa	Chekhov/Andresen/Elsinore/ 1001 Nights/Agnetha Fältskog/ Victor Hugo/Strindberg	<i>avant-la-lettre</i>
Malmö/Kronborg/Helsingborg/ Jönköping/Linköping/Norrköping/ Nyköping/Gulf of Bothnia	Judith Nisse Shklar/Saramago	<i>God dag. Vad vill du ha?</i>

This ranges from Diana teaching Halim a few basic phrases in Italian so that he can perform the identity on the Italian passport she pickpocketed for him (Tornero, 2019: 377, 386) to Halim's connection of the word *Harki*, as they pass by the former detention centre Camp Joffre in Rivesaltes, to the Arabic *haraki*, meaning rapidity of movement (381). The performative reflection we find in *El futur*, like that in Lluïsa Cunillé's incredibly powerful *Après moi, le déluge* (2007), on the (im)possibility of translation in situations of socioeconomic injustice and socio-cultural asymmetry ultimately draws attention to the limits of linguistic landscapes and the politics of representation.

The Recovery and/or Reframing of Previously Invisible or Marginalised Playwrights and Texts from the Theatrical Archive

As indicated in the previous category, and highlighting the overlaps between different aspects of the theatrical landscape, many of the figures recovered from the theatrical archive since 2008 seem to have been selected precisely because of their plurilingualism. The aforementioned cases of Santiago Rusiñol (1861-1931) and Serafí Pitarra/Frederic Soler (1839-1895) are especially significant in this respect, as they respond not only to the mission of the Teatre Nacional de Catalunya in the twenty-first century to promote a varied theatrical repertoire in Catalan, but also indicate greater openness to linguistic variation than was observable pre-2008 (Sala Beckett 2008). The operations to salvage the work of Rusiñol and Pitarra were spearheaded by Xavier Albertí and ranged from his collaboration with Cunillé on *Assajant Pitarra* (2007) to a 2014 spotlight on the nineteenth-century pioneer's work. For his part, prior to 2017, Rusiñol was better known amongst modern audiences as an artist rather than a playwright, with his *L'auca del senyor Esteve* (1907) being the most recognisable literary reference associated with his name. The recent cluster of plays adapted for the twenty-first stage range from La Cubana's 2017 musical version of *Gente Bien* at the Coliseum to the "Epicentre Rusiñol" at the Teatre Nacional de Catalunya in 2018-2019, culminating in productions of *Els Jocs Florals de Canprosa* (2018), *L'Hèroe* (2020), the creative reimaginings of *El místic* by Albert Arribas (in *Ilud mysticum*), *Els Joglars' Señor Ruiseñor* (2019), and the more modest, but relentlessly satirical adaptation of *El bon policia* at El Maldà in 2021. All of them have provided the opportunity for pointed reflection on contemporary sociopolitical relations, hypocrisy, injustice and corruption, as well as how these intersect with navigation of the linguistic landscape. For instance, the timeline for La Cubana's colourful operetta begins in 1917 to mark the first performance of Rusiñol's play, focusing on the cack-handed attempts of Barcelona's nouveau riche industrial bourgeoisie to switch to Castilian to cement their place among Spanish high society, before jumping to 1951 and the Barcelona tram strike, 1980 and the early days of Catalan regional autonomy, and finally 2017:

Al 2017. Les corrupteles estan a l'ordre del dia. No se'n salva ningú. El món s'ha globalitzat i els protagonistes també. Les llonganisses les exporten per tot el món. I fins i tot estan a punt d'obrir una factoria a la Xina. El títol nobiliari

s'amaga i no s'utilitza ni a les targetes de visita. Perquè Hisenda no els busqui les pessigolles, la riquesa es gaudeix, però no s'exhibeix gaire. El català el parla tothom. El que està de moda és l'anglès. I el castellà només quan s'agafa l'AVE per anar a Madrid a fer negocis. La moda és ser independentista, però tots acaben votant el PP (*Gente Bien* theatre programme, 2017).

Here, it is not only the 2017 allusion to macaronic English in *Gente bien* that marks a shift in the contemporary linguistic landscape, but the very recovery of a playwright resistant to linguistic standardization. Furthermore, the range of uses and interpretations of the relationship between language(s) and landscape is brought into sharp focus by *La Cubana's* musical adaptation: the efforts of different generations of a bourgeois family to adapt to changing sociopolitical contexts across an entire century are hilarious precisely because both actors and audience are placed at a critical distance from the former's often desperate negotiations between shifting polarities. Sociolinguistic asymmetry between Catalan and Spanish is somewhat displaced by the presence of English, but certainly not to the extent of being reversed.

Other works recovered or adapted from the literary archive have placed greater focus on dialectal variation, the most notable of these being Maria Barbal's *Pedra de tartera* (2010) and Víctor Català/Caterina Albert's *Solitud* (2021) at the Teatre Nacional de Catalunya, and Irene Solà's *Canto jo i balla la muntanya* (2021) at the Biblioteca de Catalunya, all staged versions of acclaimed novels by three generations of Catalan women writers. While in some ways this may seem to be an unremarkable phenomenon, particularly when we think of the prior focus of initiatives like the Projecte Alcover (now *Xarxa Alcover*) or the Teatre Nacional de Catalunya's T6 project, which actively encouraged Catalan playwriting from across the Països Catalans, the real transformation comes from the fact that diverse varieties of Catalan are now being showcased on Barcelona's main stages. Previously, such works appeared primarily in smaller or more peripheral spaces, like the Círcol Maldà, the Teatre Tantarantana, or the TNC's Sala Tallers. The focus on women's voices attested in these three acclaimed adaptations, as well as their sensual, eco-humanistic sensitivity to the relationship between human and natural landscapes, translated in all three cases into the kind of environmentally conscious, stripped back stagings that have characterised Àlex Rigola's recent adaptations of Chekhov. In other words, commitment to promoting a more plural, inclusive, and democratic vision of Catalan theatre heritage reflects a deeper recognition of the profound relationship between language and landscape: the link between an eco-linguistic focus on language survival and the kind of eco-translational responses to environmental crisis called for by Cronin (2016).

A final question to complete my brief survey in this category is that of the aspects of theatrical heritage that appear no longer to be recoverable. Here I am particularly struck by the case of Josep Maria de Sagarra, whose works from the immediate post-Civil War period, such as *Galatea*, has merited revival in recent years, but seemingly at the cost of the disappearance of his Shakespeare translations, despite the dialectal richness they contain and the mythical

significance they maintained up until the late 1990s. Although the diversity of Shakespeare translations at the turn of the millennium was initially interpreted as a sign of maturity in the theatrical system, an overcoming of anxiety of influence (as in Buffery 2010), the complete absence of Sagarra's versions over the past decade is more difficult to explain. Is it to do with problematization of Sagarra's political positioning towards the end of the Franco dictatorship, particularly given the increasing focus on a democratic Republican heritage since the creation of the Memorial Democràtic in 2007? Or simply the prioritization of accurate, flexible and believable translations, that sound more natural in the mouths of contemporary actors (Sala Beckett, 2008)? The latter appears to be the most likely explanation, particularly if we consider the dramaturgical challenges faced in adapting works like Rusiñol's *Els Jocs Florals de Canprosa* (2018), and the numerous anachronisms introduced to make the play intelligible and relevant to contemporary audiences. It is nevertheless remarkable that such a rich source of dialectal diversity has now disappeared from a linguistic landscape in which it was prominent for decades.

The Role of Translation from Other Traditions

Reflection on Sagarra's versions of Shakespeare connects neatly with the final category I will consider briefly here, namely the place occupied by translation from other traditions in the contemporary linguistic landscape of Catalan theatre, alongside the use of different forms of audiovisual rewriting. While diachronic attention to translations and adaptations of classic theatre texts can provide exceptional insights into changing linguistic usage, habits, and ideologies, it is equally revealing to map the contemporary authors that populate institutional theatre libraries and programmes. For instance, the key platform for showcasing contemporary Catalan dramatists provided by the Tarragona-based Arola publishing house in conjunction with the Teatre Nacional de Catalunya includes translations of collected works by Sarah Kane, Martin Crimp and Tim Crouch, as well as some editions of works in Spanish, most notably that of the Franco-Uruguayan playwright Sergio Blanco, who will be further discussed below. Likewise, the Sala Beckett's commitment to contemporary European theatre writing places Catalan theatre, language and culture in continuous dialogue with other languages and traditions, visible in programming, workshops associated with the Obrador d'Estiu, and a significant presence in transnational initiatives like Fabulamundi-Playwriting Europe (<https://www.fabulamundi.eu/en/>).

However, consideration of phenomena like these raises the problem of defining the limits of linguistic landscapes, drawing attention to the ways in which multiculturalism and multimodality blur the boundaries between different social, political and cultural ambits. This is one of the reasons why I have elected to focus primarily, as in the previous sections, on how the interaction between different languages is represented in particular works, such as the cluster of translations of Irish theatre in the period between 2008 and 2021, and La Perla 29's acclaimed versions of Wajdi Mouawad's works (see www.laperla29.cat/historic).

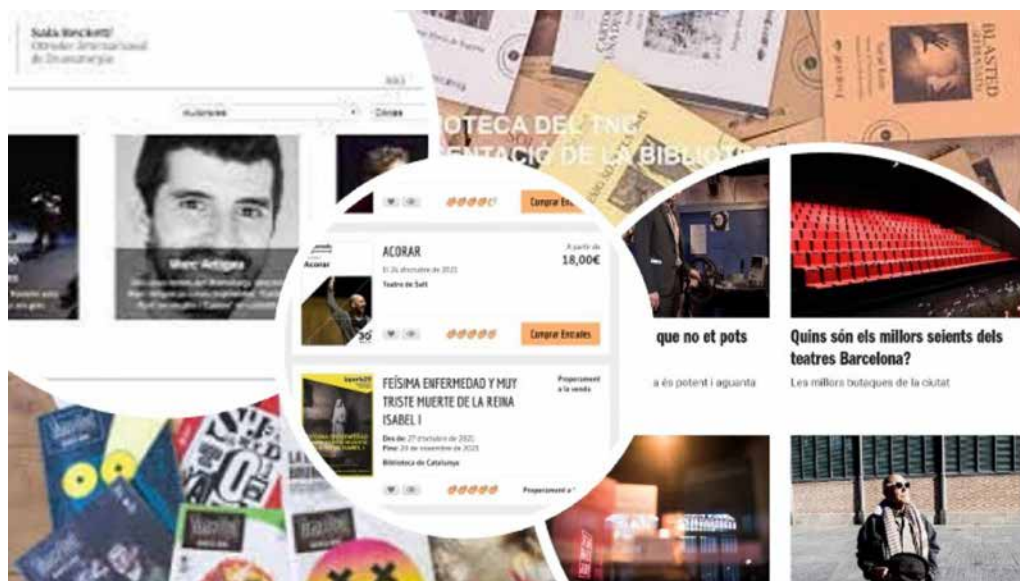


Figure 8. A collage of different aspects of the linguistic landscape of contemporary Catalan theatre in virtual space.

The prevailing vision of Ireland in *La Perla 29* adaptations is, significantly, neither that of the Celtic Tiger era nor the more recent economic crisis that led the island to be grouped with Portugal, Italy, Greece and Spain as one of the underperforming PIIGS countries, but rather one that evokes with more or less critical nostalgia a past of rural conviviality in keeping with the tenor of some of the plays discussed in the previous section. This means that multimodality is a central feature, through the incorporation of Irish music, dancing and songs, and that there is often an attempt to preserve linguistic traces of Gaelige, although Irish words are generally pronounced incorrectly (for instance, *fleadh* in Ferran Utzet’s 2015 version of Brian Friel’s *Dansa d’agost* is verbalized as *flé-ad* rather than *flà*). The case of Friel’s *Traduccions/Translations*, translated by Joan Sellent and directed by Ferran Utzet in 2014, is particularly interesting not only because of the way in which it negotiates a history of language substitution due to colonial violence, but also due to the impact it had on debate about the contemporary Catalan sociolinguistic context (Buffery, 2019: 338-340). Identified by numerous press reviewers as a text whose emotional impact stemmed from recognition of the effects of real and symbolic violence on the relationship between different languages and cultures, many drew overt parallels with evidence of linguistic conflict closer to home. For instance, Ramon Oliver reflected with nostalgia on the sociolinguistic situation in Catalonia in the 1980s and 1990s — “Lavors el sistema d’immersió lingüística semblava tan plàcidament consolidat [...] Però, ara amb tanta llei Wert, tant ‘lapao’ i tant decret de trilingüisme... aquella realitat consolidada sembla torna a trontollar” (Oliver, 2014) — drawing attention to the increasing incidence of Spanish state in Catalonia’s cultural and linguistic policies. While Sellent opts to translate the relationship between the languages of the colonisers and the colonised by recourse to different registers of Catalan, and thus contributes to the increasing presence of dialectal variation discussed previously, it is significant that Friel’s play is first staged

in Catalan during this period of political, economic and sociolinguistic crisis rather than the era of “placid” linguistic normalization.

In comparison, the translational landscapes of Wajdi Mouawad’s plays in Catalan are generally characterized by a higher degree of cultural and linguistic plurality, due to their representation of experiences and histories of migration, mobility and multidirectional memory. This means that they create soundscapes in which it is common to find linguistic alternation between Catalan, French, English, Arabic and, in the case of *Boscós* (2017), German, as well as more experimental instances of mixtilingualism, as in the excerpt from *Incendis* (2012) below:

NIHAD: [...] You know, well, I wrote this song when it was war. War on my country. Yes, one day a woman that I loved died. Yes. Shouting by a sniper, I feel a big crash in my hart. My hart colaps. Yes. I crie. And I wrote this song.
It will be a plaer to heare your love song, Nihad.
No problem, Kurt. (Mouawad, trans. Genebat, 2017: 219)

NIHAD: You know, Kirk, sniper job is fantastic job.
Justament, Nihad, can you talk about this?
Yeah! It is an artistic job.
Because a good sniper, don’t shoot de qualsevol manera, no, no, noooo! I have a lot of principe, Kirk!
[...]
Yes, yes, I kill children. No problema. Is like an ocell, you know.
So.
No, I don’t shoot women like Elizabeth Taylor. Elizabeth Taylor is a strong ac-triu. I like her very much and I don’t want to kill Elizabeth Taylor. So, when I see a women like her, I don’t shoot her... (Mouawad, trans. Genebat, 2017: 223)

Here, in translating the English/French mixtilingualism of Mouawad’s original, which transmits Nahid’s cultural and linguistic alienation and displacement as mediated by the kind of recourse to a hegemonic, globalized English that we have seen in previous discussion on plurilingual dramaturgies, Genebat maintains traces of the French (*crie, principe*) in the shift to an English/Catalan equivalent. In other words, this provides an example of the ways in which translation contributes to unanticipated linguistic plurality, as well as reflecting shifts in the function of English within the wider linguistic landscape of Catalan theatre.

Finally, I would like to return briefly to the case of Sergio Blanco’s interaction with the Catalan theatre landscape in recent years, from performances on various stages since 2017 to the publication of works in Spanish with Arola and the Teatre Nacional de Catalunya (Blanco, 2017; 2018). One of these interventions was entitled *Cartografía de una desaparición* (Blanco, 2017), staged as a performative response to an invitation by TNC director Xavier Albertí to reflect on the life and work of Joan Brossa in the run-up to the centenary of the latter’s birth. Staged and performed by Blanco himself on 15 May 2017 as an autofictional lecture, the play interweaves the fictionalized

history of his encounter with Brossa's life and work, always cited in Spanish translation, with accounts of embodied negotiation of the socio-cultural landscape of Barcelona, via encounters with street names, landmarks, institutions, other bodies and languages, including Catalan, which he claims slowly imposes itself on him through the practice of getting random passers-by to read out Brossa poems in the original language.

De a poco, he podido dejar de leerlo en español y he empezado a leerlo en catalán.

Finalmente, Brossa terminó imponiéndome su lengua. En solo cuatro meses, logró establecer el catalán entre nosotros. Y a tal punto que un día me sorprende a mí mismo escribiendo Catalunya sin eñe.

Solamente con la fuerza y la belleza de sus palabras, Brossa logró la independencia: la autonomía: la emancipación: la libertad.

Queremos vivir plenamente en catalán, dice su famoso afiche.

El diseño es hermoso.

La fórmula, contundente.

El credo, irrefutable.

Si hay algo que he aprendido en estos cuatro meses de catalán intensivo, es que la verdadera independencia pasa por la lengua, porque es ahí en donde empieza todo y en donde termina todo. (Blanco, 2017: 81-82)

The arch humour in this excerpt – in the fact that autofictional Sergio Blanco's learning of Catalan is symbolized by a process of extremely limited graphic substitution, a shift that is not even audible – does not detract from the power of the piece as a whole as an exploration of cultural and linguistic plurality. The epilogue (Blanco, 2017: 89-90) overtly links the alternately playful and painful exploration of different layers of Brossa's language to another geography of disappearance, captured in the image of the Mediterranean sea that has provided the backdrop to the reading of the lecture. In other words, sociolinguistic and ecological concerns are intermingled to foreground questions of linguistic and cultural survival, memory, migration, necropolitics and environmental crisis.



Bibliographical references

APTER, Emily. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

ARNAUT, Karel; BLOMMAERT, Jan; RAMPTON, Ben; SPOTTI, Massimiliano. *Language and Superdiversity*. New York: Routledge, 2016.

AYATS, Aïda; FOGUET, Francesc. *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2021.

BATLLE, Carles. *Oblidar Barcelona*. Tarragona: Arola, 2009.

BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial / Institut del Teatre, 2020.

- BENET I JORNET, Josep M. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005.
- BLANCO, Sergio. *Cartografía de una desaparición. Panegírico a Joan Brossa*. Tarragona: Arola, 2017.
- BLANCO, Sergio. *Ficciones (2000-2011)*, Tarragona: Arola, 2018.
- BLOMMAERT, Jan. *Ethnography, Superdiversity, and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity*. Clevedon: Multilingual Matters, 2013.
- BUFFERY, Helena. *Shakespeare en català: Traduir l'imperialisme*, trans. Dolors Udina. Vic: Eumo, 2010.
- BUFFERY, Helena. "Iberian identity in the translation zone". In: S. Pérez Isasi; A. Fernandes (eds.), *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Bern: Peter Lang, 2013a, pp. 249-264.
- BUFFERY, Helena. "Negotiating the translation zone: Invisible borders and other landscapes on the contemporary heteroglossic stage". *Translation Studies*, no. 6, 2013b, pp. 150-165.
- BUFFERY, Helena. "In Process: The Catalan independence movement in on-stage translation". *Journal of Catalan Studies*, no. 21, vol. 3, 2019, pp. 325-344.
- CALVIA, Maria Vittoria. "Paisajes lingüísticos hispánicos: Panorama de estudios y nuevas perspectivas". *LynX-Panorámica de estudios lingüísticos*, no. 17, 2018, pp. 5-58.
- CARLSON, Marvin. *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- CENOZ, Jasone; GORTER, Durk. "Linguistic Landscape and Minority Languages". In: Durk Gorter (ed.), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006, pp. 67-80.
- CENOZ, Jasone; GORTER, Durk. "The linguistic landscape inside multilingual schools". In: Bernard Spolsky et al. (eds.), *Challenges for Language Education and Policy: Making Space for People*. New York: Routledge, 2015, pp. 151-169.
- COMADIRA, Narcís. *L'hort de les oliveres (una òpera de Catalunya)*. Tarragona: Arola, 2015.
- COMAJOAN COLOMÉ, Llorenç. "El paisaje lingüístico en Cataluña: caracterización y percepciones del paisaje visual y auditivo en una avenida comercial de Barcelona". *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana-RILI*, no. 21, 2013, pp. 63-88.
- CRAMERI, Kathryn. *'Goodbye Spain?': The Question of Independence for Catalonia*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2014.
- CRONIN, Michael. *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. London / New York: Routledge, 2016.
- CUENCA, Maria Josep. "The war of the languages: Metaphors of linguistic conflict in Catalonia". *11th Joan Gili Memorial Lecture*. The Anglo-Catalan Society, 2009, <<https://bit.ly/3HD9sWI>>
- DOWLING, Andrew. *The Rise of Catalan Independence: Spain's Territorial Crisis*. Abingdon: Routledge, 2018.
- DUNCAN, Denise. *El combat del segle*, trans. Marc Rosich. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett, 2020.
- FLDMAN, Sharon. "Toward a new cosmopolitanism in contemporary Catalan drama". *Journal of Catalan Studies*, no. 23, vol. 1, 2022, pp. 15-31.
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton. *El malestar en la cultural catalana*. Barcelona: Editorial Empúries, 2008.

- FORTI, Stephen, et al. (eds.). *El proceso separatista en Cataluña: análisis de un proceso reciente*. Granada: Editorial Comares, 2017.
- GOMÀ, Enric. *El català tranquil: Un manifest*. Barcelona: Pòrtic Edicions, 2021.
- KRAUS, Peter; CLIMENT FERRANDO, Vicent; FRANK, Melanie; GARCIA, Núria. "Governing complex linguistic diversity in Barcelona, Luxembourg and Riga". *Nations and Nationalism*, no. 27, 2021, pp. 449-466.
- LANDRY, Rodrigue; BOURHIS, Richard. "Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study". *Journal of Language and Social Psychology*, no. 16, vol. 1, 1997, pp. 23-49.
- LEIMGRUBER, Jakob. "Global multilingualism, local bilingualism, official monolingualism: the linguistic landscape of Montreal's St Catherine Street". *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, no. 23, vol. 6, 2020, pp. 708-723.
- LIPOVSKY, Caroline. "The Linguistic Landscapes of Girona and Perpignan: A Contrastive Study of the Display of the Catalan Language in Top-down Signage". *Journal of Catalan Studies*, no. 21, vol. 2, 2019, pp.150-94.
- LONDON, John. "What is Catalan Drama?: Language and Identity in Contemporary Catalan Theater: 1939-96". *Estreno*, no. 24, vol. 2, 1998, pp. 6-13.
- LYONS, Kate; RODRIGUEZ-ORDÓÑEZ, Itxaso. "Public legacies: Spanish-English (in) authenticity in the linguistic landscape of Pilsen, Chicago". *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, no. 21, vol. 2, 2015, <<https://bit.ly/3uOmuZB>>
- MARTINEZ, Guillem. *La Cultura de la Transición*. Madrid: Debolsillo, 2012.
- MOUAWAD, Wajdi. *La sang de les promeses: Litoral / Incendis / Boscos / Cels*, trans. Cristina Genebat and Raimon Molins. Barcelona: Edicions del Periscopi, 2017.
- OLIVER, Ramon. "Siguem civilitzats i parlem només la llengua imperial". *La Vanguardia*, 31 January 2013, p. 13.
- OROZCO, Lourdes. *Teatro y política: Barcelona 1980-2000*. Madrid: ADE Teatro, 2007.
- PÜTZ, Martin; MUNDT, Neele (eds.). *Expanding the Linguistic Landscape: Linguistic Diversity, Multimodality, and the Use of Space as a Semiotic Resource*. Clevedon: Multilingual Matters, 2018.
- RÁMILA DÍAZ, Noemi. "El paisaje lingüístico o la construcción de un paisaje híbrido en el Instituto Cervantes de París". *Estudios interlingüísticos*, no. 3, 2015, pp. 89-104.
- RAMON, Antoni; PERRONE, Raffaella. *Teatres de Barcelona: un recorregut urbà*. Barcelona: Albertí Editor, 2013.
- ROSICH, Marc. *A tots els que heu vingut*. Tarragona: Arola, 2017.
- ROSSICH, Albert; CORNELLÀ, Jordi. *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2014.
- SALA BECKETT. "Dossier: Llengua i Teatre". (*Pausa*) *Quadern de teatre contemporani*, no. 29, 2008, <<https://www.revistapausa.cat/la-llengua-a-escena/>>
- SAUMELL I OLIVELLA, Eva. "Cartografia teatral del segle XXI: Espais de contagi". In: Aïda Ayats and Francesc Foguet (eds.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Institut d'Estudis Catalans, 2021, pp. 75-96.
- SIMON, Sherry. *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. Abingdon; New York: Routledge, 2012.
- SOLER, Josep; ERDOCIA, Iker. "Language policy and the status of languages in contemporary Catalonia: A public debate". *European Journal of Language Policy*, no. 12, vol. 2, 2020, pp. 215-234.

- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona, ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Viena Editorial, 2013.
- TORNERO, Helena. *El futur*. In: Helena Tornero Brugués, *Teatre Reunit (2008-2018)*, ed. Gabriel Sansano. Tarragona: Arola, 2019, pp. 366-419.
- TSUDA, Yukio. "The hegemony of English and strategies for linguistic pluralism: Proposing the ecology of language paradigm". In: Molefi Kete Asante, Yoshitaka Miike, Jing Yin (eds.), *The Global Intercultural Communication Reader*. New York: Routledge, 2013, pp. 445-456.

I, Mother: Strategies of (Auto) representation of Maternity in Contemporary Catalan Theatre

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

Universitat de Barcelona

ORCID: 0000-0002-1916-3200

anicolauj@uoc.edu / nicolau.adriana@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Adriana Nicolau Jiménez holds a PhD from the UOC with the thesis *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* (Doctoral Studies Extraordinary Award 2021). She has published articles in journals such as *Tangence*, *Feminismo/s*, *New Theatre Quarterly*, *Revista de Filologia*, *Núvol* and *El Temps de les Arts*, and is currently a Margarita Salas postdoctoral researcher in the ADHUC group of the Universitat de Barcelona.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article explores a set of plays written by women that premiered on Catalan stages over the last few years, which address maternity as an explicit theme from a critical perspective. The corpus presented is symptomatic of the effects that the progressive inclusion of women in creative roles and the impact of feminism have had on Catalan theatre, and is a potentially destabilising factor in the generally marked distribution between creation and reproduction. The analysis explores how, through texts and paratexts, the plays reflect both the desire to transfer maternity to the stage and the negotiation with a potentially (de)legitimising reception for reasons of gender and theatrical context.

The following plays are analysed: *Llibert* (2013) by Gemma Brió, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) by Cristina Genebat, *Conillet* (2015) by Marta Galán, *Fes-me una perduda* (2017) by Mercè Sarrias, *La noia de la làmpada* (2017) by Marta Aran, *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) by Núria Planes Llull and, particularly in depth, *Una gossa en un descampat* (2018) by Clàudia Cedó.

Keywords: catalan theatre, maternity, autorepresentation, autobiography, women playwrights, feminisms, care, perinatal death, Clàudia Cedó

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

I, Mother: Strategies of (Auto) representation of Maternity in Contemporary Catalan Theatre

Since the 1990s, Catalan theatre has undergone a fundamental demographic transformation with the progressive rise in female playwrights and directors (Ragué Arias, 1996, 2000). This is a change that involves a dual break with the role of women as reproducers: firstly, because it is part of the progressive inclusion of women in the labour market from the 1980s, which is beginning to reverse female confinement to the domestic sphere and reproductive activity (Millán Vázquez de la Torre et al., 2015). And, secondly, because in the theatre industry women have been tolerated above all as actresses and, therefore, have occupied a role of *reproducing* alien discourses, mostly male. Both in the social and theatrical spheres, the movement towards *productive* positions opposes the historical identification of the female gender with the reproductive function and, in turn, with what is corporeal and animal, which has made it possible to deny women's capacity to create intellectual and artistic discourses and, consequently, to become subjects with a public voice (Beard, 2017).

Within this framework, and also taking into account the invisibility that maternity as an experience has suffered in cultural representation (Rich, 1995), I consider the appearance, in the last decade, of a growing group of plays by women that explicitly address maternity as a subject to be significant. These are pieces that eschew the hegemonic narrative that has conceived women as producers of life in an equation that puts them all on the level of the restrictive and homogenising figure of the Mother (Lozano Estivalis, 2006). On the one hand, all the plays share the (auto)representational character, since they translate experiences in many autobiographical cases and prioritise the first person narrative or the role of women and mothers, unlike what has been done by traditional narratives (Lozano Estivalis, 2006).¹ And, on the other, they address different aspects denigrated or made invisible by the dominant narrative of maternity:

1. I have chosen not to use the term 'autofiction' as it does not seem functional to embrace the wide range of procedures that the selected plays carry out in relation to autobiographical inspiration, and which range from non-fiction to fiction without autobiographical paratexts, including fictional doubles.

Aspects such as female rejection of maternity, infertility, menopause, maternal negligence in the care of children or the very image of the mother as a sexed being and with individual desires are systematically removed from the dominant representation of maternity or are categorised negatively in a constant that is maintained throughout the centuries (Lozano Estivalis, 2006: 107).

Maternity continues to be a major social issue due to the much greater impact it still has on women's lives, in aspects ranging from social expectations about parenting to the effective distribution of tasks, and including the possibility of suffering obstetric violence or penalisation in the labour market (Ajenjo Cosp et al., 2011; Arciniega Cáceres, 2019; Vallespín, 2018). The field of theatre is not excluded from this reality, because among other reasons women becoming mothers has a high professional cost, given the threat it poses to the continuity of their presence on the stage (Gázquez, 2015; Juanico, 2018). The corpus analysed in this article critically brings the reproductive task socially attributed to women into the public agora of theatre, and in so doing it contributes to the deconstruction between the personal and the political inherent in all feminist activity (Spivak, 1996). As we will see, the procedure shows the tensions created by crossing this line, especially when it comes to explicitly (auto)representative narratives.

Theatrical (Auto)representation of Maternity and Its Context

As Dee Heddon explains, the theatrical expression of autobiographical content by women is historically linked to the feminist movement and, more specifically, to the maxim that epitomises the postulates of the Second Wave: “the personal is political”. In the context in which the feminist autobiographical performance was born, the theatrical expression of autobiographical content had a great political charge, among other reasons because “women were revealing previously hidden or silenced female experiences” (Heddon, 2006: 134). Half a century later, the use of the same format by commercial comedy and the proliferation of personal narratives on social media do not allow us to affirm that the autobiographical performance has the same political dimension as then.² In addition, in Catalan – and European – theatre, the writings on the self have proliferated since the 1990s and still do so today (Gázquez, 2015; Gomila, 2021).

Thus, on the one hand, it is not accurate to infer a political potential from the use of any material of a personal nature, since, as Gerry Harris points out, “not all of the personal is political in exactly the same way and to the same effect” (1999: 167). On the other hand, it is worth remembering the historical importance of feminisms in the introduction of autobiographical narratives to the stage, since “it is easy to forget, in the midst of the overwhelming deployment of the seemingly ‘personal experience’ in contemporary mass media, that prior to the feminist movement of the 1970s the ‘personal’ remained firmly private” (Heddon, 2006: 134). This is why, in the analysis of the theatrical

2. As an example, the doctoral thesis of Ricard Gázquez (2015) studies the staging of the self by female performers, most of whom, in the context of the early 21st century, distanced themselves from feminist heritage.

treatment of the maternal experience, we must take into account the public assessment of feminisms, which in recent Catalan theatre can be divided into two major periods: firstly, a period marked by a post-feminist climate — that is, which considers that feminism has served its goals and is therefore a defunct movement (Tasker and Negra, 2007) — that spans from the 1990s to the early 2010s. Secondly, a period of the emergence of feminist plays and demands that began around 2016 (Nicolau Jiménez, 2021a).

At the same time, it is important not to lose sight of the non-determining, yet decisive, role played by gender of authorship in the treatment of the maternal experience. That the exceptions to the hegemonic depiction of maternity in the Catalan theatrical tradition come from female writers — I am thinking of cases like *La Infanticida* by Caterina Albert or *L'huracà* by Carme Montoriol — reaffirms this, as does the comparison of theatre with other spheres of contemporary Catalan culture that experienced a progressive normalisation of female authorship in previous decades. In the literary field, for example, since the 1970s we find writers such as Montserrat Roig, Maria-Mercè Marçal, Carme Riera, Isabel-Clara Simó and Maria-Antònia Oliver, who address issues that would take decades to appear in the theatrical field. Among others, these writers portray the social conditions that determine maternity, deal with miscarriages and gestational losses, and address doubts about whether or not to have children, as well as ambiguous feelings towards offspring.³

Thus, the corpus I present constitutes a significant phenomenon as a whole, both in number and in terms of shared characteristics, while the political power of each of the pieces, as we will see, is heterogeneous and depends on multiple intersecting factors, among which the (potential) reception of the plays occupies more than a negligible role. This reception depends, within the framework of the theatrical field, on the different political involvements of the various theatrical spaces and languages. Not because certain languages intrinsically have more political power than others, but because the audience's horizon of expectations is not the same when faced with a classical piece or a post-dramatic monologue, or in the Teatre Lliure, La Villarroel or the Antic Teatre. In terms of gender, on the other hand, the plays studied intersect several factors that can act as delegitimisers: female authorship, which has also been looked down upon especially when dealing with intimate or private issues; and depicting an activity, that of maternity, subjected to all kinds of social judgments.

Firstly, as Joanna Russ's classic study shows, the quality of plays with autobiographical content is subject to a double standard that has tended to interpret plays by women as confessional, inadequate and of minor artistic value, given the undervaluation of the female experience in the social sphere. For this reason, plays that thematicise issues closely linked to female physiology and experience, such as maternity, run the risk of provoking a reception that considers "that what has been written is *not art* [...]" and that such

3. In this respect, it is significant that some unusual visions of the maternal experience that appeared in the 1990s were written by women: for example, in *Al tren* (1995) by Mercè Sarriàs, the protagonist is a woman who has just abandoned her role as a wife and mother of five children. Among others, this production has been analysed by Nichols (2011) and Mira (2022).

writing is *shameful and too personal*" (2018: 29). Thus, it is not surprising that, in theatre, critics have observed the tendency of women playwrights to avoid themes strongly marked as feminine or to be explicitly linked to feminisms, as a strategy to avoid a delegitimising reception — both in the Anglo-Saxon (Goodman, 1993; Aston and Harris, 2006; Aston, 2010) and Catalan spheres (Ragué Arias, 2013, 1998; Garbayo Maeztu, 2017; Madariaga, 2019).

Secondly, the prevalence of the hegemonic account of maternity implies that all behaviours that deviate from it are received by a social judgment from spheres such as contemporary manuals on parenting, the media (Hays, 1996; Ladd-Taylor and Umansky, 1998), personal environments or mothers themselves, who tend to blame themselves for their children's limitations or shortcomings (Warner, 2005). Therefore, the depiction of one's maternal experience or activity implies a substantial risk of receiving negative judgments, especially when dealing with experiences that escape the dominant narrative. As Lena Šimić points out, the depiction of one's maternal experience or activity in stage discourses exposes the mothers/creators "to criticism and to being condoned or judged in their private roles as (m)others" (2018: 412).

All the factors mentioned concur in a negotiation of the plays — implicit or explicit, present in the pieces or paratexts that accompany them — with a potentially (de)legitimising reception. For this reason, they all testify to a desire to *speak about* the experience of maternity, to bring it to the stage in a way that was infrequent and scarce until a few years ago, and at the same time they reveal a tension between explaining and not explaining; that is to say, between the clarification and ambiguity of both the personal nature of the material and perspectives that depart from hegemonic narratives. The plays studied destabilise the producer/reproducer opposition by bringing the (private) experience of maternity into the (public) realm of the stage: in so doing, they encounter taboos, norms and expectations that vary according to the different theatrical and gender contexts and the level of expectations that derives from them. Considering these variations will help us keep in mind that the political potential of theatre is not distributed homogeneously and will allow us to elucidate, to borrow the words of Gerry Harris, which instances of the personal are political, in what way and with what effects.

The plays I examine here are those that seem to me to most clearly make up this group: *Llibert* (2013) by Gemma Brió, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) by Cristina Genebat, *Conillet* (2015) by Marta Galán, *Fes-me una perduda* (2017) by Mercè Sarrias, *La noia de la làmpada* (2017) by Marta Aran, *Una gossa en un descampat* (2018) by Clàudia Cedó and *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) by Núria Planes Llull.⁴ The analysis is divided into a first section on an overall vision, and a second section about *Una gossa en un descampat*, a play that provides a particularly significant case study.

4. The list could be expanded to other plays, such as *ESTIGMES* (2019) by Concha Milla (see Nicolau Jiménez, 2023), *Madres, tetas y nanas* (2009), *Els diners, el desig, els drets* (2019) and *Accions de resistència* (2019) by Marta Galán, *Frankenstein* (2019) by Clàudia Cedó (within the cycle "Clàssics desgenerats"), *A les set em llevo* (not performed) by Mercè Sarrias, *Mujer embarazada con hoja en blanco* (2010) by Constanza Brnčić, *Moviments polítics* (2012) by Sònia Gómez, as well as others that critically explore maternity without putting it at the centre: *Només sexe* (2008) by Daniela Feixas, *Andrea Pixelada* (2019) by Cristina Clemente or *Amor mundi* (2019) by Victoria Szpunberg.

Theatrical Strategies of (Auto)representation of Maternity

Llibert (2013), by Gemma Brió, is perhaps the first contemporary Catalan play that puts maternity at the centre and at the same time achieves notable repercussion. With this play, the actress makes the leap to authorship with by her partner, Norbert Martínez, as director. Both seek to explain the experience of the death of their child who, due to complications in pregnancy, would have been thrown into a life marked by severe cerebral palsy and whose parents, together with the medical team, decided to let him die. The play opened in 2013 at the Teatre Almeria and was therefore produced in a post-feminist context: the experience is not approached from an explicitly feminist viewpoint, while in the text and paratexts there is an explicit call of a political nature for quality public healthcare. On the other hand, the play has a non-textual element that is unusual and therefore significant in this context: an all-female cast, comprising Brió, who plays the lead role; a friend – the actress Tàtels Pérez – and a rock singer and guitarist – Mar Orfila, aka Mürfila.

The triad of female characters – which becomes much more common in later years – seems to embody an emphasis on the female perspective and, at the same time, translates the playwright's experience into a dialogue that, although populated by multiple characters, is led by two female voices, Ada and Etna. The play, therefore, does not choose to focus on the exchange between the heterosexual couple of *Llibert*'s parents – as a realistic narrative could have done – but revolves around a conversation closer to what has been established as female sociability: as if, in some way, this conversation was more suited to translating the lived experience. This is why Ada designates Etna as “the one who has always been by my side and without whom my words would not come out” (Brió, 2018). As this description points out, the possibility of coming to *speaking* about the lived experience is a crucial aspect of the play, since it addresses a deeply taboo issue, which brings out feelings of guilt – “Bad mother! Any mother should be happy that her child lived!!!” (Ibid.: 62) – and it is at the limit of what can be expressed socially: “I have finally found a way to express it... an ethical way... I have found the social expression of wanting my son to die” (Ibid.: 52). In fact, the cultural reference that goes through the characters' minds to encrypt the situation they live in is clearly negative: “Vicent, I'm Medea... I could kill him right now. [...] Yes, I would do it too...” (Ibid.: 66). And, although the protagonist's performance is never presented as aberrant with respect to the normative model of maternity, since her actions are always guided by compassion, from the very beginning she departs from the image of the woman sacrificed at all costs when she remembers the mothers with children with cerebral palsy that she knows and makes it very clear that she does not want to be like them.

The autobiographical inspiration of the experience depicted is clear in the various promotional appearances of Brió and Martínez, as well as in the paratexts of the publication. As for the production, intimate and with the audience close to the actresses, the fact that the playwright plays the protagonist lends a certain ambiguity with respect to the degree of fictionality

of the narrative, generating the impression of a confessional story told in the first person. This ambiguity contrasts with the statements of Brió and Martínez, who always separate the theatrical creation from the more intimate and personal experience of the events. Questioned by the journalist Júlia Bertran about the possible therapeutic effects of the play, both respond with a sharp negative and completely disassociate the artistic process from that of personal improvement (Brió and Martínez, 2014a), something they also do in TV3's *Els matins* (Brió and Martínez, 2014b). Tàtels Pérez makes a similar distinction between the spheres, and only Mar Orfila acknowledges: "the first time we created the last scene was very emotional because we all broke down a lot" (Brió and Martínez, 2014a). In the context of the creation of the play, these statements are not banal: the discourse of Brió, Martínez and Pérez could seek to avoid a reading of the piece that would delegitimise it due to its confessional or overly personal nature (Russ, 2018), as well as the identification with the emotional, traditionally considered typical of women and which has been used to argue their inability to reason (Ahmed, 2014).

Santa nit. Una història de Nadal, by Cristina Genebat, premiered a year after *Llibert* and is similar to it in more ways than one: like Brió, Genebat makes the leap to writing with this play – in fact, it is the only play written entirely by the actress and translator – and, like the author of *Llibert*, Genebat plays the protagonist. Produced by Bitò Produccions and La Brutal, *Santa nit...* could be seen at Christmas 2014 at Club Capitol, and is therefore also a play prior to the outbreak of the feminisms that began around 2016. Another feature of the play helps explain its moderate demands: it is a production performed in a commercial theatre that does not break with the primary goal of entertainment characteristic of this genre. The play is presented as a contemporary re-writing of *Els pastorets* by Josep Maria Folch i Torres and has a fluid narrative with plenty of humorous touches. It is in this framework that two significant elements are inserted: on the one hand, a reinterpretation of the birth of Jesus – with, as the most prominent feature, the contemporary Mary of Genebat giving birth to a girl – and, on the other, a critique of obstetric violence.

Indeed, the journey that Maria and her partner go through to give birth in a hospital on the night of 25 December, when all the staff would like to have a party, allows criticism of the unnecessary use of caesarean sections to fit the rhythm of childbirth around the working hours of health staff, as well as the lack of respect for women's decisions and the verbal abuse they may suffer from professionals. The scene in which Maria, screaming and angry, makes the decision to leave the hospital to give birth at home captures the core of the play's approach: "Aren't you celebrating a fucking birth? Isn't it Christmas? Isn't Christmas about birth" (Genebat, 2014). Asked out of anger, this rhetorical question also points to the distance between a religious and cultural tradition that revolves around a birth and the lack of visibility of the female experience of childbirth: unlike Genebat's play, in the piece by Folch and Torres and in the biblical texts the part of Mary is omitted.⁵

5. Only two of the Gospels speak explicitly about the birth of Jesus: Matthew and Luke. Luke mentions the moment of the birth, without going into specifics: "While they were there, the time came for the baby to be born, and she gave birth to her firstborn, a son. She wrapped him in cloths and placed him in a manger, because there was no

However, this plot is one more among the various subplots that make up the story, which are not linked to this complaint and avoid explicit tones of denunciation. Maria's anger is also tempered by the fact that both she and Josep are laughable characters and, although the birth ends up being natural as she wished, it is resolved in an outlandish way. These nuances are echoed in the relative silence that emanates from the paratexts about the question: the possible autobiographical or autorepresentative aspect of the play is not made explicit at any point and, in the synopsis, the allusion to the story "of a mother who gives birth and who wants to do so with dignity" (unknown author, 2014) is mixed with many other facets of the play. Thus, on the one hand, we can infer the (auto)representative dimension of the play from the fact that it is Genebat's only written piece, as if the experience of maternity had generated a desire to *speak*, to transfer a lived experience to the stage. On the other, this desire to *speak* clashes with a possible negative reception, since women's anger has been interpreted as an indicator of the low reliability of female or feminist demands, following the belief that emotions prevent proper use of reason (Ahmed, 2014). That is why the light tone of the play and the lack of explicitness of the possible autobiographical nature can be understood as a way not only of containing the protagonist's anger but also of protecting her legitimacy, while distancing the character from the authorial figure, distancing possible interpretations of the play as confessional or campaigning. *Santa nit*, then, is a case of interest because of the tension it testifies to in the — pioneering — representation of obstetric violence and the relative exceptionality of feminist demands within the framework of so-called commercial theatre (Nicolau Jiménez, 2021b).⁶

Premiered at the Festival Temporada Alta a year after Genebat's play, *Conillet*, by Marta Galán, had an unprecedented impact on the director's career, largely linked to the actress chosen to perform the monologue, the popular Clara Segura. The play arose from the request, by Marc Martínez, to direct a text by Galán written in 2006: when Galán received it, she had become a mother — an event that had kept her away from the stage since 2011 — and she agreed on the condition of rewriting it. Thus, Galán transformed a piece with existential tones into a monologue focused on criticising the social conditions that make maternity an exhausting experience. Although the play does not contain any autobiographical markers, when questioned on this point Galán answers: "This woman is me, of course, [...] and then she says all this. She is able to say all this."⁷ So it is a play that also emerges from

guest room available for them" (Luke. 2:6-7, *New International Version*). Matthew comments on the specifics of Jesus' conception and then moves on to the visit of the Kings, mentioning only in passing the birth of Mary's son, but not the circumstances. In the text by Josep Maria Folch i Torres, the birth does not appear on stage, and the shepherds are reunited with the Holy Family once the baby Jesus has already been born. The most direct mention of the birth is made by the archangel Gabriel when he announces the news to the shepherds who are the protagonists of the play.

6. The limited number of times this subject has been dealt with on Catalan stages — with specific exceptions such *Part* (2021) by Tanit Plana — can be explained by the still disputed and recent recognition of obstetric violence on the social level. As an example, the amendment of Act 5/2008, on the right of women to eradicate gender-based violence, which it includes among types of violence in the section "Obstetric violence and violation of sexual and reproductive rights", is Act 17/2020, which was processed in 2019 and passed on 22 December 2020.

7. Both this and the following statement come from the unpublished interview conducted with Marta Galán on 25 May 2017.

the desire to *speak* created by maternity — and that in the case of Galán can be found in other plays, such as *La bellesa*, *Accions de resistència* or *Els diners, el desig, els drets*.

This desire to speak finds a limit in Martínez's adaptation of the text, which unifies and lends coherence to Galán's text, moving it away from post-dramatic theatre and bringing it closer to a conventional monologue — and therefore with greater possibilities of commercial success. At the same time, the adaptation also cuts passages in which, for example, the protagonist talks about the desire to have sexual relations with many different men and criticises the monogamous model that limits relationships and raising children to a single person.⁸ In general terms, Martínez's version eliminates the aspects more distanced from the hegemonic representation of maternity and lowers the deconstructive dimension of the text, as Galán points out: "Marc [...] told me: 'no, this woman cannot leave'. I think that he needed to pay tribute to his mother [...] I think that he was also interested in this more idealised figure, this more almighty female profile, and clearly, with some fragments of the text I was questioning a little."

On the one hand, the stage version maintains what is perhaps the most transgressive idea of the play, abandoning maternal responsibility. Indeed, at the climax of the play the protagonist threatens to renounce all the responsibilities acquired if social structures are not provided to support the work of care, in an openly political proposal that draws from sources such as Silvia Federici (2012) and Jean Baudrillard (1976). On the other hand, in the production this climax is followed by Clara Segura's final meeting with the audience, when she goes out to have a lentil stew in allusion to her own work as a cook. The action recalls the festive endings of other plays by Galán but, placed at the end of *Conillet*, it seems to diminish the radical and confrontational nature of the protagonist's decision to stop providing care. In short, the play is one of the most explicit cases of the fury and weariness of mothers in contemporary Catalan theatre, with passages such as the long list of care tasks that the protagonist performs every day, but its political dimension is noticeably diminished in Martínez's adaptation. It is also worth noting that Galán's authorship is not put to the fore in the promotion of the play, in favour of the more media-oriented Segura and Martínez, which at the same time seems to disassociate, in the eyes of public opinion, the desire to express the maternal fatigue and fury of the female authorship of the play.

Conillet shares with *Fes-me una perduda* by Mercè Sarrias, which was performed in 2017 at the Teatre Eòlia, the approach to the practical and emotional difficulty of combining maternity with other aspects of life in a context of lack of time and overload of responsibilities. In the form of a musical comedy, Sarrias' play shares with Galán's the desire to give a priority space to the mother's subjectivity, materialised in the three-faceted multiplication of her self. This split (Nicolau Jiménez, 2021a) is presented as a critique of

8. You can download the text that Galán wrote for Martínez from the playwright's own website: <http://www.marta-galan.com>. For a more extensive consideration of the text, see Nicolau Jiménez (2017).

the myth of the superwoman, since the splitting of the protagonist has occurred due to the tension between the maternal, work and female aspects she desires — Mònica Glaenzel, Eli Iranzo and Maria Pau Pigem, respectively. Thus, the play seems to pick up the concept of double work for women who hold down a paid job in addition to performing care tasks at home (Hochschild and Machung, 1989), while underlining that the desire to fulfil oneself on multiple levels is incompatible with the requirements of the categories of woman and mother.

As in *Llibert*, the autobiographical element does not appear in the fiction but is explained in the paratexts, in this case by Sarrias herself in a video released on a promotional Facebook page. According to the playwright, the piece seeks to reflect the immense workload of many mothers, based on real experiences: “This play is like a kind of self-therapy. It is a collective biography after many years of going to the park a lot, of picking up children at school [...]. They are all anecdotes and stories that have happened to me or that have happened around me” (Sarrias, 2017b). Unlike Brió’s and Martínez’s comments, this 2017 statement does not deny the reparative potential — on the emotional and political side — of moving an experience that is not socially valued into the public agora that is the stage. The more advantageous context for feminist demands may have fostered not only this comment, but also the programming of the play itself, since it is from 2014 and was not performed in Catalonia until 2017.

Premiered the same year as *Fes-me una perduda* at the Sala Flyhard, *La noia de la làmpada* by Marta Aran shares with Sarrias’ play the desire to condense multiple testimonies into a single fictional plot. Indeed, in order to write about unwanted maternity, Aran “drew on interviews with pregnant women” who provided her with some keys to the plot, such as the absolute rest that some high-risk pregnancies require, the desire of losing a child in order not to miss an important job opportunity or the case of a woman who during maternity leave was replaced by her partner at work (Ginart, 2017). In this respect, the play does not start from an autorepresentative will, although it originally arose from a personal questioning of maternity by the playwright, faced with the realisation that society assumes the sacrificing of work by women to be mothers as natural and desirable, and that in the case of actresses it is particularly high (Aran, 2017b).

Aran’s fiction, with melodramatic tones, addresses the penalisation of maternity in the labour market through the story of Alba — Lara Díez —, an art gallery owner who, at a decisive stage in her own career, decides to go ahead with a pregnancy to meet the demands of her partner and, when she returns to work, discovers that he has usurped her place in the gallery (Aran, 2017a). Once she has given birth, therefore, she chooses to leave, entrusting the new-born son to her sister, in an ambiguous ending that makes it possible to imagine that Alba takes her own life, after seeing all the paths that she was excited about cut off, or that she is going to study abroad, as she had planned to do before she got pregnant. This ending, very much inspired by Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* (personal conversation with the playwright, 07/10/2020), raises a very taboo issue, that of maternal abandonment (Gómez

Urzaiz, 2022). Despite the ambiguity of the approach, this is more explicit than *Conillet's*, where the possibility of renunciation is raised only poetically. The fundamental difference between the two plays is, of course, that maternity in *Conillet* is desired, although the conditions of invisibility and neglect of care by society make it difficult to bear.

Aran's implicit questioning of maternity is thematicised in the monologue *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) by Núria Planes Llull, a piece of "autodocumentary theatre" (unknown author, 2019) that explores the doubts of the creator and actress about whether to be a mother or not, all the while making the desire for autorepresentation explicit from the beginning. Throughout the piece, elements such as her mother's opinions on maternity – heard in voice-over – highlight the pressure exerted by the social discourse, which is supposedly based on free choice and in reality leads women to choose a normative life: "You can't wait forever. You have to make the decision. I think you would enjoy it. If you don't have it, you won't know" (Planes Llull, 2019, 26:54). This social pressure is contrasted, among others, with the dark humour of a song that the protagonist imagines, thus answering the question "why don't you have children":

When they ask me: why don't you have children? I would love to tell them that nothing would make me happier, that I've been trying for a while [...] that I'm going to the psychologist and that I'm spending all my savings on in vitro fertilisation [...] that I've already had three miscarriages [...] that I had a son and he died [...] (Planes Llull, 2019, 38:47).

The increasingly extreme escalation of responses suggests that, for some people, it is preferable to imagine that women pursue maternity at all costs before acknowledging that, for some, maternity may be an undesirable choice. The fact that *Converses amb el meu úter* is the first play that raises the question of maternity in a central way seems to confirm that, in a certain sense, the lack of maternal desire remains unspeakable, and perhaps it is not entirely coincidental that this discourse appears for the first time in an fringe venue such as the Antic Teatre. The leaflet handed out to the audience also underlines that this is not an individual matter, since it is closely related to the social treatment of care, as stated in the "MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA" (Planes Llull, 2019b). In a dilemma similar to the strike threatened by the protagonist of *Conillet*, the manifesto states that, if a national conciliation plan is not established that changes the negative experience described by the majority of mothers today, potential future mothers may not have children.

In short, the plays analysed critically thematicise different facets of maternity, testify to a desire – heterogeneous and complex – to represent the maternal experience on stage, and reveal a negotiation with a potentially delegitimising reception that varies depending on the theatrical and historical context. They are plays that exemplify the political potential of (auto)representation of maternity, with multiple variants, on stage as shown by the allusions that many of them make to broader groups and structural problems.

Thus, the mother in *Conillet*, who has no name, seems to embody many other mothers in her proposed strike, and becomes a threat to the foundations of society: “It is very dangerous for me to stop. / IT’S THE END OF THE WORLD. / THE END OF OUR WORLD” (Galán and Martínez, 2015: n.p.); and the protagonists of *Fes-me una perduda* conclude their adventure like this: “And this is where the story ends / of a woman who is three / but could be all / fighting in a cruel world” (Sarrias, 2017a: 45). In the same vein, *Santa nit* explores the obstetric violence that women suffer through the figure of Maria, representative of all women in Christian culture; and *Converses amb el meu úter*, through the manifesto, conveys the problem of the protagonist to an entire generation. As we will see, *Una gossa en un descampat* also points to a broad representativeness and to the political dimension involved in transferring the experience of perinatal death to the public space of the stage.

A Case Study: *Una gossa en un descampat* by Clàudia Cedó

Una gossa en un descampat, by Clàudia Cedó, is a case study that encourages detailed attention to the phenomenon I describe here, due to its resignification and assessment of an invisible issue such as perinatal death, the negotiation with the reception is made clear by the paratexts and its repercussion, closely linked to the context of the premiere. The piece is paradigmatic of a desire to write plays around one’s own maternal experience that call for and legitimise the inclusion of certain experiences in the theatrical canon, in a way that in itself is a renewal of the Catalan theatrical imaginary.

The story of the creation of *Una gossa en un descampat* is the story of an unforeseen event that becomes a driving force for writing: Clàudia Cedó, resident playwright at the Sala Beckett during the 2017-2018 season, considers writing about another issue when, at the start of the season, she suffers the perinatal death of what should have been her first child. This is how she explains it in the play’s promotional video: “In September, I was five months pregnant, and I lost him; then, in those circumstances, I spoke to the Sala Beckett and asked [...] can I write about this?” (Cedó and Belbel, 2018). What gives rise to the desire to write in Cedó is, therefore, not the expected unfolding of events – what is described by the hegemonic narrative of maternity – but its truncation. In other words, the helplessness that comes with encountering an experience for which there is no guide because it is not part of cultural representation:

And I was very afraid, and I think that if I had read something about it, or seen a film, or a play on this subject, then it would have been something else. And that’s why I also think we should talk about it, shouldn’t we? Because it’s a taboo, it doesn’t seem to happen, or it doesn’t happen much, and it happens more than we think [...], maybe it’s a more feminine issue [...] I don’t know, it seems to have been rendered a little invisible, doesn’t it? (Cedó and Belbel, 2018).

As or more significant than this comment is the very fact that it is made clear at the outset that the play is based on an autobiographical, and very

recent, inspiration,. This is expressed not only in the play's promotional video but in the various appearances of the playwright in the media, and resembles that of the creators of *Llibert* in terms of the recognition of the autorepresentative origin of the story. It is dissimilar, however, in Cedó's emphasis on the link between lived experience and the urge to write — "I wrote this play somewhat instinctively [...], simply, I had this need to write about this" (Cedó and Belbel, 2018) —, as well as for the clarification of the both remedial and political nature of the idea. Indeed, Cedó claims to have chosen to approach the experience to subvert the cultural silence that surrounds it: "Goodness, really, there are many people it has happened to and who can talk about it, and the fact of talking about it helps you and can help other people too. Yes, it's something like breaking the taboo" (Cedó and Belbel, 2018).

Several concomitant causes can be considered for the release of a promotional video that so explicitly refers to the autobiographical inspiration of the play and does not deny its potential therapeutic capacity. The fact that *Una gossa...* is a fiction that does not contain in itself an explicit acknowledgment of its own autobiographical origin could be one of these causes, along with the increase in autofictional plays. But perhaps the most important is the context of creation: *Una gossa...* premiered at the Festival Grec in 2018, at the height of feminisms in Catalan theatre and, therefore, in a climate of greater acceptance of feminisms and themes considered feminine.

Nevertheless, in the play's promotional video the assumption of autobiographical experience as a source of inspiration is not presented without nuances: alongside the explicit aim to shed light on this issue, there is a concern that the autobiographical inspiration and theme may put off the audience or be seen as a demerit. As for the playwright, she anticipates and protects herself from this type of reception, noting that the autobiographical inspiration of the play is not detrimental to its artistic dimension: "I have the feeling of having done a dramaturgy, of having done theatre and having taken advantage of all these things that had occurred to me at first to make a fiction" (Cedó and Belbel, 2018). As for Belbel, she explains that, when Toni Casares proposed that he direct Cedó's play, he immediately accepted because of his interest in it and because, with his partner, he had had a similar experience. In parallel, the director paradoxically implies a certain rejection of the theme of perinatal death, since it can help "little to encourage the audience to come" (Cedó and Belbel, 2018). Although the comment can be attributed to several factors — including the shift Belbel has made in recent years towards a theatre of entertainment, which can come into contradiction with the treatment of 'difficult' subjects — without a doubt it can be linked to the idea that, being a subject connected with female physiology, it may seem of less interest to some of the audience, either due to prejudice or ignorance. That is why the comparison with a great (male) referent of the Western theatrical canon — "without realising it she has written nothing less than a female *Hamlet*" (Cedó and Belbel, 2018) — can be understood as a mechanism, conscious or not, to legitimise the play in the eyes of the audience.

Although in the promotional video Belbel explains that the play does not have a political dimension, the core of the dramatic conflict establishes

a direct relationship between the experience that Cedó relates in the video and the vicissitudes of the protagonist. Cedó's heroine, Júlia, is a pregnant woman who goes into the hospital five months into her pregnancy because she has lost her amniotic fluid. This complication leads her to confront a double decision — whether or not to terminate the pregnancy, and whether or not to see the dead child once it is born — clearly aggravated by her ignorance of the experience, since she does not know the protocols in use, including the wisdom of going through labour and saying goodbye to the child. The causal relationship between the lack of cultural representation of certain aspects of maternity and the way in which the playwright, and by extension the protagonist, experience the events of the play is shown in a programmatic allusion to the need to expand stage representations of gestational loss. The allusion appears in Júlia's conversation with the hospital psychologist, when she comments that her perinatal death “[is] a topic that doesn't come up anywhere. If you saw it in the movies or in books or whatever, in...” In that moment, in a parallel meta-theatrical plot, a character holding a different conversation asks: “Here?” (Cedó, 2018a: 49). Thus, what happens on stage can be read at the same time as a fiction and as a commentary by the playwright about her own experience as a symbolic reclamation.

This reclaiming dimension becomes more apparent if we take into account that the precedents of women who have publicly dealt with gestational losses are central for Cedó to consider the possibility of *speaking* about this experience. In the promotional video, the playwright explains that she realised she could talk about the experience in a bereavement group managed by the hospital where she met the journalist Bàrbara Julbé, author of *On em portin les ametllers* (2017), a novel about a similar experience. Moreover, when Cedó's play was premiered, it had been five years since *Llibert* (2013) was seen; the graphic novel *40 semanas: Crónica de un embarazo* (2014), by Glòria Vives Xiol, had been published; and the painter Paula Bonet had announced on social media the experience of a second miscarriage in a single year (Vivas, 2019). In different interviews (Cedó, 2018b; Blanco, 2018), Cedó states that the precedent of cases like these encouraged her to make the decision to write about her own experience. We must not forget, once again, that many of these narratives were made public at the height of a wave of feminist awareness that brought to the fore the discourses that questioned traditional maternity and offered alternative visions, including a range of plays about infertility.

Therefore, it is likely that the audience that went to see a performance of *Una gossa en un descampat* in 2018 would be able to read the play politically, that is to say, that they would take into account its renewing capacity, as a narrative that stands against a cultural taboo. It is a possibility that it is not based only on the autobiographical origin of the piece, but on the various mechanisms deployed by the text to legitimise the theatrical treatment of perinatal death. The first and most obvious is the splitting of the protagonist into Júlia, a “pregnant girl who loses her child. She is a teacher in a school”, and Júlia 2, a character defined both as an “inner voice” and “Júlia's invisible friend” (Cedó, 2018a: 11). The two Júlias share memories, the waste ground, which allows the realistic plot of the days in hospital to be expanded

with priority attention to the subjectivity of the protagonist, so that the negative effects of the prevailing narrative about maternity on the experience of women who are mothers occupy the foreground. At the same time, the motive for the split makes it possible to question uniqueness, one of the fundamental features of the modern subject model. In fact, the prominence of a pregnant woman puts other features of the Cartesian model in crisis, such as the lack of vulnerability linked to the obliteration of the body and rationality understood as independent of the physiological and the emotional. Hence, the play points to the need to create new subject models and to expand the imaginaries of the dramatic protagonist.

The second mechanism to affirm the legitimacy of addressing gestational loss in theatre is the comparison of Júlia's ordeal to other processes of overcoming adversity. This association is made through the repeated use of epic and warlike metaphors that bring the story closer to the most recognised codes of heroic stories: Júlia is a "champion" (Ibid.: 61) and "brave" (Ibid.: 60), she and Pau are "heroes" (Ibid.: 25), and the couple's son is "[like] an armed army towards the enemy line" (Ibid.: 85). Júlia's emotional connection with different referents is also important, ranging from her own ancestors to broader groups such as "humanity" and "people" (Ibid.: 103). In addition, the introduction of a parallel meta-theatrical plot about the questions about life of a director and a theatre actress equates the experience of the protagonist with other processes of searching for meaning in order to understand and assimilate different difficulties in life. These are resources that point to the similarity of a concealed experience closely linked to female physiology with other traditionally more valued experiences, perceived as neutral because they are masculine. Through this comparison, the play encourages the whole audience's identification with the heroine — and not only the female audience or the audience that has experienced similar cases.

This set of strategies legitimises perinatal death as a theatrical theme and positions Júlia as a subject of broad representativeness, while at the same time testifying to a need to shield the proposal with respect to the perception that the theme takes away interest from it, as the director's statements seem to suggest. Perhaps this legitimising will is responsible, in part, for the critical and public success of *Una gossa...*, which we can also relate to other factors beyond the interest of the play itself. Sergi Belbel, one of the most central names in the Catalan theatre scene, possibly acts as a legitimising agent for a playwright who was until then little known, and for a theme that had not been explored on stage, with the exception of *Llibert*. On the other hand, the explicitly autobiographical inspiration and realistic narrative of the days in hospital may attract attendance, not only from the general public but also from people who have gone through similar experiences — in some cases as members of bereavement groups — and health staff. All this was in the framework of a period of public support for feminisms, responsible at the same time for Cedó's experience being *spoken* and reaching the media and social sphere.

Indeed, the success of *Una gossa...* is not limited to the theatrical world, but the play achieves a rare milestone: a theatrical piece having influence

in the social sphere. Cedó's play served as a catalyst for the production of "Sense batec", an edition of the TV3 programme *30 minuts* about gestational loss, which focused on the creation of the play and was broadcast in prime time on Catalan public television months after the premiere. Even more significantly, as the writer and Anna Barrachina (2019) explain, the play led to the Doctor Josep Trueta hospital in Girona changing one of its clinical care protocols to improve the treatment received by patients with complications similar to that of the protagonist. In short, it is a paradigmatic example of the extent to which bringing the experience of maternity to the stage can take on a political dimension and become transformative, if it occurs in a sufficiently favourable context.

Conclusions

The growing corpus of plays that (auto)represent maternity from critical perspectives or that shed light on taboo aspects reaffirms the existence of an interest of Catalan theatre written by women in enriching and problematising stage representations of maternity. In the words of Deirdre Heddon, we can affirm that these works update "the immense potential" of the narratives of underrepresented subjects and experiences, in which the (auto)biography "might be an act of reclamation, reinvention, transformation or survival" (Heddon, 2006: 133). In so doing, they destabilise the generally-marked distribution between creation and reproduction, and at the same time reveal the extent to which the context of production determines the freedom to speak about silenced aspects of maternal experience. This is why it is essential to understand this set of plays in relation to the multiple threads that cross the theatre field, and in particular with respect to the emergence of feminisms experienced by Catalan theatre since 2016 and the progressive increase of female playwrights since the 1990s.

Indeed, the normalisation of female authorship and certain themes has been essential to subvert the tendency to isolate female playwrights, who historically have been co-opted by the canon one by one, as exceptions to their own gender, and have not been able to "become, thus, authorial models from which other women can imagine and (re)think themselves as writers" (Pérez Fontdevila, 2019: 43). The paradigmatic case of *Una gossa en un descampat* shows that there has been a certain reversal of this historical trend, but that the negotiation with reception continues to be very present, even in periods favourable to feminist demands. Even so, the plays I have commented on already constitute, by themselves, a present-day renewal of the Catalan theatre imaginary, a very significant symptom of the Copernican transformations entailed by the incorporation of female creators and the influence of feminisms, and a statement that, from the stages the maternal experience can be more extensively considered, explored and auto(represented).



Bibliographical References

- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014 [original edition 2004].
- AJENJO COSP, M.; GARCÍA ROMÁN, J. “El tiempo productivo, reproductivo y de ocio en las parejas de doble ingreso”. *Papers. Revista de Sociologia*, Vol. 96, No. 3 (2011), pp. 985-1006.
- ARAN, Marta. “Marta Aran - Dramatúrgia i direcció *La noia de la làmpada*”. Barcelona: Flyhard TV, 2017b, <<https://vimeo.com/241203534>> [Last accessed: 11 February 2022].>
- ARAN, Marta. *La noia de la làmpada*. Barcelona: Edicions Sala Flyhard, 2017a.
- ARCINIEGA CÁCERES, M. *La construcción de la maternidad en los discursos de los blogs de madres. Motivaciones, preferencias y percepciones de las lectoras*. Doctoral thesis. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2019, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/667067>>.
- ASTON, ELAINE. “Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane’s ‘Blasted’ and an Experiential Genealogy of Contemporary Women’s Playwriting”. *Theatre Journal*, Vol. LXII, No. 4 (2010), pp. 575-591.
- ASTON, Elaine; HARRIS, Geraldine. “Feminist Futures and the Possibilities of ‘We?’”. In: Elaine Aston and Geraldine Harris (Eds.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 1-16.
- BARRACHINA, Anna; CEDÓ, Clàudia. “Anna Barrachina i Clàudia Cedó. *Una gossa en un descampat*” [Tot és comèdia, radio programme]. Barcelona: SER Catalunya, 28 September 2019, <https://cadenaser.com/emisora/2019/09/30/sercat/1569834356_687935.html> [Last accessed: 11 February 2022].
- BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- BEARD, Mary. *La veu i el poder de les dones. Dues conferències*. Translated by Anna Llisterrí. Barcelona: Arcàdia, 2017.
- BLANCO, Leticia. “El penúltimo tabú de la maternidad”. *El Mundo* (22 June 2018), <<https://www.elmundo.es/cataluna/2018/06/22/5b2d1aaaca4741347b8b4592.html>> [Last accessed: 11 February 2022].
- BRIÓ, Gemma; MARTÍNEZ, Norbert. “Llibert. Entrevista de Júlia Bertran” [Ànima, television programme], 7 April 2014a, <<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/anima/llibert/video/5009951/>> [Last accessed: 11 February 2022].
- BRIÓ, Gemma; MARTÍNEZ, Norbert. “Gemma Brió escriu i protagonitza ‘Llibert’” [Els matins, television programme]. Sant Joan Despí: TV3, 16 April 2014b, <<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/els-matins/gemma-brio-escriu-i-protagonitza-llibert/video/5028071/>> [Last accessed: 11 February 2022].
- BRIÓ, Gemma. *Llibert*. Barcelona: Comanegra: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 2018.
- CEDÓ, Clàudia; BELBEL, Sergi. “Clàudia Cedó (autora) i Sergi Belbel (director) ens parlen d’*Una gossa en un descampat*. Entrevista de Raquel Barrera Sutorra i Oriol Puig Taulé”. [Video], 2018, <<https://www.salabeckett.cat/espectacle/una-gossa-en-un-descampat/>> [Last accessed: 11 February 2022].
- CEDÓ, Clàudia. *Una gossa en un descampat*. Barcelona: REMA 12, 2018a.
- CEDÓ, Clàudia. “Entrevista a Clàudia Cedó. Entrevista de Flora Saura” [Àrtic, television programme]. Barcelona: Betevé (26 June 2018b), <<https://beteve.cat/artic/entrevista-a-claudia-cedo-artic/>> [Last accessed: 11 February 2022].

- FEDERICI, Silvia. *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland / Brooklyn / London: PM Press: Common Notions: Autonomedia: Turnaround, 2012.
- GALÁN, Marta; MARTÍNEZ, Marc. *Conillet* [unpublished text]. Marta Galán's personal website, 2015.
- GARBAYO MAEZTU, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GÁZQUEZ PÉREZ, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014*. Doctoral thesis. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/384527>>.
- GENEBAT, Cristina. *Santa nit, una història de Nadal* [unreleased video recording]. Bitò Produccions Archive, 2014.
- GINART, Belén. "El rebuig a ser mare surt de l'armari a 'La noia de la làmpada'". *Diari Ara* (2 November 2017), <https://www.ara.cat/cultura/teatre/rebuig-mare-surt-larmari-lampada_1_3851107.html> [Last accessed: 11 February 2022].
- GÓMEZ URZAIZ, Begoña. *Las abandonadoras*. Barcelona: Ediciones Destino, 2022.
- GOMILA, Andreu. "La autoficción llega al teatro". *La Vanguardia* (31 July 2021), <<https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20210731/7635021/autoficcion-rigola-conde-de-torrefiel.html>> [Last accessed: 11 February 2022].
- GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London: Routledge, 1993.
- HARRIS, Geraldine. *Staging Femininities. Performance and Performativity*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- HAYS, Sharon. *The Cultural Contradictions of Maternity*. New Haven / London: Yale University Press, 1996.
- HEDDON, Dee. "The Politics of the Personal: Autobiography in Performance". In Elaine Aston and Geraldine Harris (Eds.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 130-148.
- HOCHSCHILD, Arlie; MACHUNG, Anne. *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home*. New York: Viking, 1989.
- JUANICO, Núria. "Ser actriu i mare, una cursa plena d'obstacles". *Diari Ara* (24 November 2018), <https://www.ara.cat/cultura/actriu-mare-cursa-plena-obstacles_1_2681915.html> [Last accessed: 11 February 2022].
- LADD-TAYLOR, Molly; UMANSKY, Lauri (Eds.). "*Bad*" Mothers: *The Politics of Blame in Twentieth-Century America*. New York / London: New York University Press, 1998.
- LOZANO ESTIVALIS, María. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- MADARIAGA, Iolanda. "Dones a l'abordatge dels escenaris!". *Entreacte*, No. 205 (2019), pp. 5.
- MILLÁN VÁZQUEZ DE LA TORRE, M. Genoveva; SANTOS PITA, Manuela del Pilar; PÉREZ NARANJO, Leonor M. "Análisis del mercado laboral femenino en España: evolución y factores socioeconómicos determinantes del empleo". *Papeles de población*, No. 21 (84) (2015), pp. 197-225.
- MIRA-NAVARRO, Irene. "Genealogies afectives: el naixement de la filla i la mort de la mare en la poesia actual". *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, No. 4 (1) (2022), pp. 61-78.
- NICHOLS, Geraldine C. "Precarious Generation: Women Writers and Reproduction in Catalonia". *Romance Notes*, No. LI:1 (2011), pp. 35-47.

- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*. Doctoral thesis. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2021a, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/671649?locale-attribute=es>> [Last accessed: 11 February 2022].
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. “Aspectos de la maternidad actual en *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán”. *Feminismo/s*, No. 30. Alicante: Universitat d’Alacant, 2017, pp. 169-191.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. “Teatre comercial i feminismes”, *Núvol* (24 September 2021b), <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre-comercial-i-feminismes-206684>> [Last accessed: 11 February 2022].
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. “To Be or Not to Be a Mother: Doubtful, Fraught, and Denied Access to Maternity in Contemporary Catalan Theatre”, *Feminismo/s*, No. 41 (2023) (accepted for publication).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina. “Qué es una autora o qué no es un autor”. In: Aina Pérez Fontdevila; Meri Torras Francès (Eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019, pp. 25-59.
- PLANES LLULL, Núria. *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [unreleased recording]. Núria Planes Llull’s personal archive, 2019a.
- PLANES LLULL, Núria. “MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA”. In: *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [leaflet]. Barcelona: Antic Teatre, 2019b.
- RAGUÉ ARIAS, María José. *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Centro de Documentación Teatral, 2000.
- RAGUÉ ARIAS, María José. “Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat”. In: Jordi Lladó; Jordi Vilaró (Eds.). *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, 2013, pp. 17-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Maternity as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton, 1995 [original edition 1976].
- RUSS, Joanna. *How to Suppress Women’s Writing*. Austin: University of Texas Press, 2005 [original edition 1983].
- SARRIAS, Mercè. *Fes-me una perduda* [unpublished text]. Mercè Sarrias’ personal archive, 2017a.
- SARRIAS, Mercè. “Voleu saber una mica més? #fesmeunaperduda del 23 de març al 9 d’abril!” [Facebook videopost], 20 March 2017b, <<https://www.facebook.com/Fes-me-una-perduda-1225484867541144/>> [Last accessed: 11 February 2022].
- ŠIMIĆ, Lena. “Encountering Performing (M)Others: Feminist Maternal Practice in Contemporary Performance” *Contemporary Theatre Review*, No. 28:3 (2018), pp. 401-412.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Explanation and Culture: Marginalia”. In: Gayatri Chakravorty Spivak; Donna Landry; Gerald MacLean (eds.). *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. London: Routledge, 1996, pp. 29-52.
- TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane (Eds.). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- UNKNOWN AUTHOR. “Sinopsi”. Girona: Bitò Produccions, 2014, <<https://bito.pro/ca/fitxa/santa-nit/>> [Last accessed: 11 February 2022].
- UNKNOWN AUTHOR. “[Sinopsi]”. Barcelona: Antic Teatre, 2019, <<https://www.anticteatre.com/events/event/nuria-planes-llull/>> [Last accessed: 11 February 2022].

- VALLESPÍN, I. "Les mares catalanes, les més tardanes d'Europa". El País (24 March 2022), <https://cat.elpais.com/cat/2018/09/28/catalunya/1538127911_822805.html> [Last accessed: 11 February 2022].
- VIVAS, Esther. *Mama desobedient: una mirada feminista a la maternitat*. Barcelona: Ara Llibres, 2019.
- WARNER, Judith. *Perfect Madness: Maternity in the Age of Anxiety*. New York: Riverhead Books, 2005.

Fragmentation of a Culture: The Linguistic Policy of Valencian Theatres Based on a Review of Theatre Productions from 2008 to 2021

Clàudia SERRA

Sueca, Autonomous Community of Valencia
claudiateular@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Clàudia Serra is a playwright, literary critic and member of the editorial board of "Afers Narrativa". She graduated in Catalan Language and Literature from the Universitat de València, specialised in Catalan theatre, and took the University Master's Degree in Theatre Studies at the Institut del Teatre in Barcelona. She currently contributes to *El Temps de les Arts* and *La veu dels llibres*.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

What is the state of theatre in the Autonomous Community of Valencia? Is Valencian theatre considered part of Catalan theatre as a whole? To answer these questions, we must first take a short tour of the listings of the most important theatres in the Autonomous Community of Valencia, such as the Teatre Rialto, the Teatre Principal de València, the Teatre Talia, the Teatre Arniches in Alicante and the Teatre Principal de Castelló. The political context of the Autonomous Community of Valencia during the years covered by this study must also be considered.

The People's Party (PP) governed the Autonomous Community of Valencia for twenty years, from 1995 to 2015. Then the government passed to an alliance between the Socialist Party, Compromís, and Podem. Has this change of government meant a significant shift in the cultural and linguistic policy of the Autonomous Community of Valencia? The theatrical exchange between Catalonia, the Balearic Islands and the Autonomous Community of Valencia is very specific, which limits both the professional scope of actors, directors and playwrights and the economic viability of theatre companies. In terms of total performances in Catalan, we can say that they do not account for even half of the shows programmed in each season. By examining this data, we will be able to identify the linguistic criterion applied by the Valencian institutions and the theatrical repertoire offered in the Autonomous Community of Valencia.

Keywords: Teatre Rialto, Teatre Principal de València, Teatre Principal de Castelló, Teatre Arniches in Alicante, cultural and linguistic policy, Valencian institutions, theatre repertoire

Clàudia SERRA

Fragmentation of a Culture: The Linguistic Policy of Valencian Theatres Based on a Review of Theatre Productions from 2008 to 2021

We often wonder why we are unable to create a common space for cultural communication in Catalan. What prevents us from overcoming the administrative borders and political segmentation of the territory? Or even more importantly, why do we encourage these borders? It is clear that there is a worrying cultural disconnect between the Autonomous Community of Valencia, Catalonia and the Balearic Islands — not to mention Northern Catalonia, the Franja de Ponent and Andorra — and this is reflected, of course, in the field of the performing arts. Before 2015, we Valencians blamed the People's Party (PP), as the undisputed representative of Spanish provincial nationalism dependent on Madrid. Now we say that it is a matter of social media and the digital platforms, which tend to homogenise markets. The fact is that none of our politicians seems to take the hint, and the problem is a longstanding one, which never appears on their agendas. We are used to hearing catastrophic speeches about our language, we live resigned to this "bad rude health" of our cultural landscape, and we accept — reluctantly, if you like, but we do accept — that Catalonia, the Autonomous Community of Valencia and the Balearic Islands are autonomous communities that look for solutions from Madrid, instead of looking more to each other.

The Autonomous Community of Valencia, for example, does not fall within the area of attraction of the most successful theatre training venues in Catalonia, as is the case of the Sala Beckett Obrador Internacional de Dramatúrgia. News of playwrights who have burst onto the current Catalan scene, even though they have toured all over the state and even Europe, does not usually reach it. Thus, we can say that Clàudia Cedó, Lara Díez Quintanilla, Llätzer Garcia, Josep Maria Miró and Jordi Oriol — to name but a few — are playwrights who, although some have won a well-known Valencian literary award (such as those promoted by the Bromera or Onada publishing houses), they have not been able to have any plays performed in the major Valencian theatres, all managed by public funds. Fortunately, have been able to premiere in a small neighbourhood theatre, with hardly any repercussions

and, incidentally, with a limited audience (when in Catalonia the venues that programme their plays quickly sell out of tickets).

In the case of theatre productions, the subject is even more incomprehensible, because most Catalan performing arts productions (whether from Catalonia, the Balearic Islands or the Autonomous Community of Valencia) are condemned to do short, restricted tours in the "regional corral" itself, instead of jumping the fence and expanding the number of performances. So it could be said that, after all, what we have created are three small, resigned theatrical circuits. Very resigned.

On the other hand, this also means that theatre references are not the same throughout the Catalan-speaking territory. For example, a relatively recent show that was very successful in Barcelona, such as *Falaise*, premiered in 2019 by the company Baró d'Evel, was completely overlooked in the Autonomous Community of Valencia; and the adaptation of *Tirant*, premiered the same year by the Valencian playwright Paula Llorens, and repeated the following season at the Teatre Rialto, was hardly considered in Catalonia. And the play *Kelly*, by Rafel Gallego, which was also very well received by the audience at the Teatre Principal in Palma de Mallorca, has also not been seen in Catalonia or in the Autonomous Community of Valencia.

And even more. Some of the most prestigious Valencian actors, such as Josep Manel Cassany or Pilar Almeria, are practically unknown in Catalonia and the Balearic Islands. And the same circumstances affect the playwrights Roberto Garcia, Patrícia Pardo, Pasqual Alapont and Núria Vizcarro, to name a few of the most award-winning in the current Valencian scene. Moreover, when there is an attempt to collaborate between Catalonia and the Autonomous Community of Valencia, the Spanish language is always in the middle, inserted to play the role of a bridge language between the two territories. Look, for example, at what happened in the year when the Sala Beckett organised a season of contemporary Valencian theatre (D. O. València):¹ of the five pieces selected, three were in Spanish. One of the two talks on Valencian playwriting and the closing concert was also announced with a title in Spanish. As a result, of the eight D. O. València events, five were in Spanish and the rest in Catalan. This did not happen, however, in D. O. Illes Balears, which had been held in the previous season also in the Sala Beckett² with all the events in Catalan.

Another example of wanting to make Spanish the language of cultural union between the Autonomous Community of Valencia and Catalonia can be seen in the recent collaborations between the TNC and the Teatre Principal de València. The two Valencian playwrights who have recently premiered their plays at the TNC, supported by the Institut Valencià de Cultura (IVC), write in Spanish. This is the case of Paco Zarzoso, with the *La casa de las Arañas* (translated into Catalan by Lluïsa Cunillé and premiered on 22 January 2020), and Víctor Sánchez, with *La casa del dolor* (which was brought to the stage on 20 January 2022). Why are Valencian playwrights with an interesting production in Catalan not chosen for these commissions? Obviously, it is not due to a lack of writers in Catalan.

1. From 28 February to 28 March 2018 at the Sala Beckett in Barcelona.

2. From 18 to 22 April 2017 at the Sala Beckett in Barcelona.

If we look at the listings of the great Valencian theatres from 2008 to the present, we will see that the promotion of bilingualism is constant, even after the change of government in 2015. How did we get here and what prejudices guided us? Before entering into the subject, however, we need a brief review of the Valencian political context from 1995 to the present.

The Political Context of the Last Few Years in the Autonomous Community of Valencia

As Ramon X. Rosselló explains in his article published in the journal *Pygmalion* (2010), it was in the 1980s when the Valencian institutions took the first steps to create the Valencian public theatre. In 1981, a year before the community had a statute of autonomy, Valencia Provincial Council created Teatres de la Diputació, which were run by Rodolf Sirera, who was in charge of managing the Teatre Principal de València and the Sala Escalante (Rosselló, 1999). Teatres de la Diputació encouraged the performance of plays in Catalan and took into account both contemporary European authors (such as Ibsen) and Valencian playwrights who had begun writing between the 1960s and 1980s in independent theatre groups (and who were essentially Manuel Molins, Juli Leal and Rodolf Sirera himself).

Later, in 1985, and copying the model of the Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (1980-1998), the creation of the Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana was promoted, which began its activity in 1988 and worked with the Catalan Centre Dramàtic in order to premiere in Barcelona some outstanding pieces of Valencian drama of the 1990s, such as *Indian Summer* (1991) by Rodolf Sirera or *Ombres de la nit* (1991) by Manuel Molins, as well as some of the translations of foreign plays by Josep Lluís Sirera and Juli Leal (Rosselló, 2010).

The Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, however, was replaced in 1994 by another organisation, called Teatres de la Generalitat Valenciana, which came to be managed by the PP, who won the elections in the Autonomous Community of Valencia in 1995. It was then that a much of the work done by the Valencian institutions and performing arts began to unravel. Due to the cultural and linguistic policy of the PP (against the Catalan language of course), Valencian theatre was relegated to amateur theatre again, and few Catalan-language theatre companies were able to become professional.

The PP governed the Autonomous Community of Valencia for no less than two decades (1995-2015). During these years, the Valencian cultural panorama was bleak, as can be seen by a review of the theatre listings of the time, available in the archives of the Centre de Documentació Escènica based in Valencia. In theory, Teatres de la Generalitat Valenciana (which in 1997 were taken over by a new body, called CulturArts) had to be responsible for coordinating all the actions that affected the practice of theatre and dance in the Autonomous Community of Valencia. Most of the shows that were scheduled, however, were included in a season – take note – called Ballets Russos de la Generalitat, which began its activity in the year 2000 and, in 2012, became known as Ballets de la Generalitat.

Teatres de la Generalitat Valenciana was to take over the management and expenses of the following theatres: the Teatre Principal de València, the Teatre Rialto (Valencia), the Teatre Talia (Valencia), L'Altre Espai (Valencia) and the Teatre Arniches (Alicante). The lack of cultural funding, however, meant that in 2009 Teatres de la Generalitat Valenciana lost L'Altre Espai. Also, at the end of 2012, it stopped running the Teatre Talia, one of the most historically important theatres in the city of Valencia (as explained by Hererras and Rodríguez, 2008), which then passed into the hands of the private company Olympia S. A.

The PP had cut the wings of Valencian professional theatre that had begun to emerge in the 1980s, after recovering from the censorship of the Franco regime and after finally throwing of the shackles of farce, which had been dominant. From the second half of the 1990s until 2015, theatrical production in Valencian in large public theatres became virtually non-existent. The institutions prioritised performances in Spanish (and, fundamentally, those that came from other parts of the state), so that Valencian companies rarely found a gap in one of the major Valencian theatres to stage their productions in Catalan. But they could do so in the fringe theatre venues, such as the Sala L'Horta or the Teatre Micalet, among others, run by the companies L'Horta Teatre (1974) and Companyia de Teatre Micalet (1995), respectively.

In 2015 the PP lost its absolute majority in the elections for the Valencian Parliament. The new Valencian government, formed by the Acord del Botànic (a coalition between the Socialist Party, Compromís, and Podem), dissolved the cultural management bodies created by the PP. To replace them, it launched a new body: the Institut Valencià de Cultura (IVC),³ which tried to create a new network of public theatres in the Autonomous Community of Valencia and needed a considerable increase in investment aimed at the arts (DOGV 7832, 20-07-2016).

It was then agreed that the IVC would be responsible for the programming, management and funding, among others, of four of the great theatres of the Autonomous Community of Valencia: the Teatre Rialto, the Teatre Principal de València, the Teatre Arniches in Alicante and also, for the first time, the Teatre Principal de Castelló. In contrast to Teatres de la Generalitat Valenciana, the IVC would seek to avoid the centralisation of theatre activity in the city of Valencia, but at the same time would repeat the stagnant provincial division. In any case, the new government made explicit its commitment to promoting Valencian theatre activity and creating the conditions that would allow it to move towards greater levels of professionalism.

Valencian Theatre Listings from 2008 to 2021

To see what effects the change of government has had in the field of the performing arts in the Autonomous Community of Valencia, we will first analyse the types of shows that have been performed during the period of Teatres de la Generalitat, taking into account only the last two terms of office of the PP

3. Legally called CulturArts until 2019, as set out in DOGV 7832, 20-07-2016.

(2008-2015). Then, the shows performed in the four theatres of the IVC from 2016 to the present will be examined.⁴ To do this, we had to create a database based on the information available at the Centre de Documentació Escènica, which is based in Valencia. Finally, we have completed the history of shows with personal research.

In each of the seasons we have considered, after specifying the total number of theatre productions (excluding Ballets Russos), we have specified which of these productions were in Catalan, providing basic information, such as the playwright, the director, the company that staged it, and the performance dates and venue. We have also added some remarks on the type of show and the origin of the company in case it is not Valencian, as well as if it is part of any important season or theatre festival. In several cases, we have also commented on some of the productions that we have found most significant, either because they have been funded by different public institutions, or because of their repercussions among the audience. Finally, we have carried out an analysis of the data provided in order to draw some basic conclusions.

2007-2008 season

This season, from a total of 35 shows, only six of them were staged in Catalan: one of them at the Teatre Principal de València; two at the Teatre Arniches and finally three more at the Teatre Talia. This is the summary of theatrical productions in Catalan:

Table 1. Classification of theatre shows in Catalan in the 2007-2008 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Gossos/Perras</i> ⁵	Néstor Caniglia, Enrique Federman, Mauricio Kartun and Claudio Martínez Bel	Laura Useletí	Albena Teatre	7-11 November	Teatre Talia	Comedy. Version by Jerónimo Cornelles
<i>Mala ratxa. Glengarry Glen Ross</i>	David Mamet	Carles Sanjaime	Ornitorrincs	23 January - 10 February	Teatre Talia	Version of the play by David Mamet adapted to the Valencian context
<i>Revolta a l'abocador</i>	Puri Tafalla Peñalver	Rosa Fraj Pla	Papallona Teatre	12-14 February	Teatre Arniches	Children's theatre (theatre of objects)
<i>Enric IV</i>	Pirandello	José Sancho	Teatres de la Generalitat	14 February - 9 March	Teatre Principal de València	Contemporary classic
<i>Va de bo!</i>	Ximo Llorens and Miquel Peidro	Pep Cortés	La Dependent	29 February - 1 March	Teatre Arniches	Comedy
<i>L'infern de Marta</i>	Pasqual Alapont	Gemma Miralles	La Dependent	26 March - 6 April	Teatre Talia	Theatre adaptation of the novel <i>L'infern de Marta</i> (2003) by Pasqual Alapont

4. It is worth noting that in the era of Teatres de la Generalitat we had the Teatre Principal de València, the Teatre Rialto, the Teatre Arniches and the Teatre Talia (the latter until late 2012). We only refer to L'Altre Espai until 2009, because later it ceased to form part of Teatres de la Generalitat, as previously mentioned. In the era of the IVC, along with the three theatres that remain from the former management body (Teatre Principal de València, Teatre Rialto and Teatre Arniches), we will refer to the Teatre Principal de Castelló.

5. This show was also performed on some days in Spanish.

In terms of Spanish language shows this season, it is first important to note that their runs are generally much longer than those in Catalan. Thus, for example, *Utopía Marivaux (de la disputa a la isla de los esclavos)*, directed by Juli Leal, ran at the Teatre Principal de València from 17 October to 4 November 2007. It is also worth mentioning the performance of *Fuga*, by Jordi Galceran, staged in Spanish at the Teatre Talia from 28 May to 1 June. However, this case is repeated: Jordi Galceran, one of today's most prestigious Catalan playwrights, often reached the Autonomous Community of Valencia in Spanish.

2008-2009 season

In this season, out of 55 shows, 10 were in Catalan (three of them were also performed in Spanish depending on the day). The Teatre Principal de València programmed 11 shows, all in Spanish. The Teatre Rialto had only four shows, one of them in Catalan. For its part, the Teatre Arniches included three performances in Catalan out of a total of 28. At the Teatre Talia, with eight plays, two were performed in Catalan (*Mans quietes!* and *T'esperaré baix*, which had already been staged at the Teatre Arniches in Alicante and in L'Altre Espai). Finally, in L'Altre Espai, four pieces were performed in Catalan.

Table 2. Classification of theatre shows in Catalan in the 2008-2009 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Moby disc</i> ⁶	Roberto Garcia	Alfred Picó	L'Horta Teatre	6 and 7 February	Teatre Arniches	Musical and theatre show
<i>Jaume I, amic i amat</i>	Juanjo Prats	Juanjo Prats	Companyia de Repertori Contemporani	10-15 February	Teatre Rialto	Theatre, poetry and music show
<i>T'espere baix / Te espero abajo</i> ⁷	Juli Disla, Carles Garcia and Patrícia Pardo	Joan Miquel Reig and Pau Pons	Companyia Combinats	19 and 20 February	Teatre Arniches	Show consisting of different stories and texts
<i>El museu del temps</i> ⁸	Jose Antonio Portillo and Patxo Telleria	Fernando Bernués and Laura Useleti	Albena Teatre and Tanttaka Teatroa	1 March	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>Satisfaction. Hurlyburly</i>	David Rabe	Carles Sanjaime	Companyia Ornitorrics	19 February - 1 March	L'Altre Espai	Comedy. Version by Diego Braguinsky
<i>Exercicis d'amor</i>	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	El Pont Flotant	4-8 March	L'Altre Espai	Comedy
<i>La dona irreal / La mujer irreal</i>	Jaume Policarpo	Jaume Policarpo	Bambalina Teatre Practicant	31 March - 5 April	L'Altre Espai	With elements of the theatre of objects
<i>Mans quietes!</i>	Piti Español	Carles Alberola	Albena Teatre	27 March - 14 June	Teatre Talia	Comedy

6. Also in L'Altre Espai in this same season. Moreover, there was sometimes a version in Spanish. Therefore, one day it was performed in Catalan and the other in Spanish. The same happened with *T'espere baix*, which was performed in Spanish (*Te espero abajo*) the day after, and also with *La dona irreal/La mujer irreal*.

7. Also at the Teatre Talia on 5 May 2009.

8. Performed at the Teatre Nacional de Catalunya from 26 November to 20 December 2009.

2009-2010 season

In the 2009-2010 season we counted 39 shows, six in Catalan. In the Teatre Principal de València there was a total of seven performances, all in Spanish. The Teatre Rialto put on six, two in Catalan: *L'art de la fuga*, by Roberto García, and *Questi fantasmí (Estos fantasmies)*, by Eduardo De Filippo, which was repeated in the next season.⁹

The Teatre Arniches put on 24 shows, four in Catalan (although two were not new productions, but had been performed in other theatres). Finally, the Teatre Talia only programmed two shows (according to the Centre de Documentació Escènica), both in Spanish: *Calígula*, by Camus, brought to the stage by the company L'Om-Imprebis, and *Pollo & hijos*, by Bruno Chapelle, directed by Juanjo Prats, a comedy featuring the actors of *L'Alqueria Blanca*, one of the few television series at that time made in Catalan on Canal Nou.

Table 3. Classification of theatre shows in Catalan in the 2009-2010 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>L'art de la fuga</i> ⁹	Roberto García	Roberto García	Dramatúrgia 2000	10 November	Teatre Arniches	Monologue seen as part of the XVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>Exercicis d'amor</i> ¹¹	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	El Pont Flotant	12 and 13 February	Teatre Arniches	Comedy
<i>El somriure de M. O'Hara</i> ¹²	Pasqual Alapont	Gemma Miralles	La Dependent	12 March	Teatre Arniches	Theatre and metafiction
<i>Eiximenis, el viatger de les mil paraules</i>	Jordi Peidro	Gemma Miralles	La Dependent	15-17 March	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>Questi fantasmí (Estos fantasmies)</i>	Eduardo De Filippo	Juanjo Prats	Teatres de la Generalitat	28 April - 6 June	Teatre Rialto	Contemporary classic

2010-2011 season

In this season we counted 36 shows. The Teatre Principal de València programmed seven pieces, all but one in Spanish, aimed at children: *El meu príncep*, a show without dialogue that was part of the Ballets de la Generalitat season. The Teatre Rialto put on four pieces, one in Catalan (*Questi fantasmí*, seen in the previous season). The Teatre Arniches programmed 13 shows in Spanish for this season and, finally, the Teatre Talia, 12 (two in Catalan).

9. It is important to highlight this production, as well as *Enric IV* in the 2007-2008 season, as it is rare to see contemporary classics in Catalan in theatres like the Rialto or the Principal de València.

10. Then, from 2 to 6 December 2009, also at the Teatre Rialto in Valencia.

11. Remember that it had already been seen at L'Altre Espai in the previous season. It could be also seen at the Sala Beckett on 18 and 19 December 2010.

12. Also at the Teatre Talia in the following season. It had been premiered in Alcoi, in the theatre where La Dependent was the resident company.

Table 4. Classification of theatre shows in Catalan in the 2010-2011 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Types of show
<i>Una jornada particular</i>	Ettore Scola, Ruggero Maccarí and Gigliola Fantoni	Rafael Calatayud	La Pavana	27 January - 13 February	Teatre Talia	Adaptation of the film <i>Una giornata particolare</i> (1977). Version by Rodolf Sirera
<i>Questi fantasmi (Estos fantasmes)</i>	Eduardo De Filippo	Juanjo Prats	Teatres de la Generalitat	10 February - 13 March	Teatre Rialto	Contemporary classic
<i>Què fem de la mare?</i>	Ximo Llorens	Pep Cortés	La Dependent	23 March - 3 April	Teatre Talia	Tragedy

2011-2012 season

In the 2011-2012 season a total of 44 plays were programmed, nine in Catalan (although one was performed in Spanish, depending on the day). The Teatre Principal de València staged eight pieces (all in Spanish); the Teatre Rialto, seven (one in Catalan) and the Teatre Arniches, 20 (three in Catalan). Finally, the Teatre Talia had a season of nine shows, five in Catalan. It was its last complete season as a public theatre.

Table 5. Classification of theatre shows in Catalan in the 2011-2012 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Eufòria</i>	Roberto García	Roberto García	L'Horta Teatre	4 November	Teatre Arniches	Piece premiered as part of the XIX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>Que tinguem sort</i> ¹³	Carles Alberola	Carles Alberola	Albena Teatre	30 November - 18 December	Teatre Talia	Comedy
<i>La comèdia Borja</i>	Ignasi Moreno	Patricia Pardo and Ximo Vidal	Pluja Teatre	27-30 December	Teatre Talia	Children's theatre
<i>Algunes bones persones</i> ¹⁴	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	El Pont Flotant	29 February - 11 March	Teatre Talia	Comedy
<i>Una jornada particular</i> ¹⁵	Ettore Scola, Ruggero Maccarí and Gigliola Fantoni	Rafael Calatayud	La Pavana	11-29 April	Teatre Talia	Adaptation of the film <i>Una giornata particolare</i> (1977). Version by Rodolf Sirera
<i>Reset</i> ¹⁶	Roberto García	Roberto García	—	18 April - 6 May	Teatre Rialto	Tragedy
<i>30/40 Livingstone</i>	Sergi López and Jorge Picó	Sergi López and Jorge Picó	Setze Fetges Associats	10-13 May	Teatre Talia	Theatre of movement and gesture

13. It had previously been premiered in Spanish, on 14 November 2010, at the Teatre Arniches in Alicante, in the XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

14. Also in the next season at the XX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

15. This piece, which had been performed at the Teatre Talia the previous season, had also been staged at the Teatre Arniches in Alicante between 18 January and 5 February 2011.

16. On 11 May that season, also at the Teatre Arniches in Alicante.

2012-2013 season

This season, according to the record at the Centre de Documentació Escènica, the Teatre Principal de València programmed seven pieces in Spanish; the Rialto, only one (also in Spanish), and the Teatre Arniches 12 in Spanish and one that, depending on performance day, was in Catalan or Spanish. The Teatre Talia was privatised in late 2012. Nevertheless, from September to December that year (despite its low funding), it still programmed three pieces, one in Catalan: *La gavina* (*The Seagull*), by Anton Chekhov.

Table 6. Classification of theatre shows in Catalan in the 2012-2013 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>La gavina</i>	Anton Chekhov	Eduardo Vasco	—	10-14 October	Teatre Talia	Classic adapted by Yolanda Pallín
<i>Algunes persones bones/Algunas personas buenas</i> ¹⁷	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	El Pont Flotant	10 and 11 October	Teatre Arniches	Within the XX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

2013-2014 season

There were around 30 performances in total, four in Catalan. In the Teatre Principal de València there were six pieces in Spanish; in the Teatre Rialto three in Catalan out of a total of 12,¹⁸ and in the Teatre Arniches 13 (one in Catalan). The summary of the pieces in Catalan in that season is as follows:

Table 7. Classification of theatre shows in Catalan in the 2013-2014 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Jo de major vull ser Fermín Jiménez</i> ¹⁹	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons	El Pont Flotant	8 November	Teatre Arniches	Within the XXI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>Enoch Arden</i>	Alfred Tennyson	Rosana Pastor	—	16-19 February	Teatre Rialto	Musical composition by Richard Strauss. Version and dramaturgy by Manuel Molins
<i>Adéu encara</i>	María Cárdenas	Xavo Giménez and Mariano Stolkiner	La Hongaresa	11-13 July	Teatre Rialto	Dramaturgy by Paco Zarzoso
<i>Tartuf</i>	Molière	Ramon Moreno	Jove Companyia d'Entrenament Actoral. Teatre de l'Abast	25-27 July	Teatre Rialto	Classic. Comedy

17. Which in the previous season had been performed at the Teatre Talia.

18. Moreover, five micro theatre pieces a month were programmed, including the “Càpsules Escèniques” festival, almost all in Spanish

19. Performed the next day, 9 November 2013, in Spanish, in the same theatre festival.

2014-2015 and 2015-2016 seasons

2014 was a difficult year for Valencian performing arts. Let us recall that, earlier, between 2009 and 2012, due to limited arts funding, the PP lost two public theatres: L'Altre Espai and the Teatre Talia. Moreover, on 29 November 2013 broadcasting of Radiotelevisió Valenciana ended, where some of Valencian actors, directors and playwrights had worked. The Centre de Documentació Escènica does not hold any document from this crisis period that offers any idea about the 2014-2015 season, because, in fact, there was barely a theatre season at all. Only the Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos was held as in every year, and that is how the Teatre Arniches managed to programme six pieces, all in Spanish.

In 2015, the new government, formed by the Socialist Party, Compromís, and Podem (which in 2019 changed its name to Unides Podem) coalition, began to apply its first cultural policies. However, only the theatre programmes of the shows that could be seen during the first three months of 2016 at the Teatre Arniches, within the 2015-2016 season, are held in the Centre de Documentació Escènica. In total, of the 24 performances, five were in Catalan:

Table 8. Classification of theatre shows in Catalan in the 2014-2015 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>El somni de Juli Verne</i>	Julio Martí Zahonero	Julio Martí Zahonero	Màgic 6	9 January	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>Pséudol. Golfus hispanicus</i>	Joan Carles Roselló	Joan Carles Roselló	Zircó Produccions	15 January	Teatre Arniches	Written based on a comedy by Plautus: <i>Pseudolus</i> or <i>The Cheat</i>
<i>El crèdit</i>	Jordi Galceran	Sergi Belbel	—	6 February	Teatre Arniches	Comedy. Production from Catalonia
<i>Cubs</i>	Jaume Policarpo	Jaume Policarpo	Bambalina Teatre Practicale	26 February	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>La gata</i>	Juli Disla / Tennessee Williams	Sergio Caballero	—	19 March	Teatre Arniches	Text based on <i>Cat on a Hot Tin Roof</i> , by Tennessee Williams

2016-2017 season

This was the first full season programmed by the IVC. Let's remember that in addition to the three public theatres that were covered by the old CulturArts management body (now IVC), a new one was added: the Teatre Principal de Castelló. First of all, with respect to the previous programming, we see a significant change in terms of the number of plays that made up this theatre season (a total of 62, 18 of them in Catalan).

The Teatre Principal de València (which has always been the most reticent to include pieces in Catalan) programmed 23 pieces, four in Catalan, 11 in Spanish and eight with no dialogue (dance, physical theatre or circus). The Teatre Rialto was defined from the start of the IVC era as a more accessible to productions in Catalan. Thus, of a 12 programmed pieces, nine were in Catalan and three in Spanish. The Teatre Arniches programmed 16 pieces

(only two in Catalan). Finally, the Teatre Principal de Castelló programmed a total of ten pieces, three in Catalan, six in Spanish and one theatre without dialogue (a show by the Tricycle company). Gradually, however, we see how in the following seasons the number of pieces programmed at the Teatre Principal de Castelló grew.

Before moving on to the summary of the pieces in Catalan, there are a number of events from this season that should be highlighted. In the first place, the IVC made great efforts to set up a commercial production in Catalan, something that had never been seen before in Valencian public theatres. This was *Happy End!*, announced for Christmas as “a comedy in Valencian with songs”. The poster for this operetta could be seen on every corner in Valencia and the advertising in Valencian digital media described it as the first IVC production aimed at recovering an audience that had been lost in previous years, due to the PP’s cultural management (*La Veu*, 23 November 2016).

Secondly, from 2008 to 2016, not a single Catalan production had been seen on any Valencian stage. The first time this happened (taking into account the seasons we are analysing) was in February 2016, when *El Crèdit*, by Jordi Galceran, under the direction of Sergi Belbel, was performed at the Teatre Arniches in Alicante. From this moment on, in the following seasons we see that the productions from Catalonia in Catalan finally arrived in Valencian public theatres, from time to time. In 2016-2017, specifically, there were three: *El test*, by Jordi Vallejo, directed by Cristina Clemente; *L’electe*, by Ramon Madaula, directed by Jordi Casanovas, and, once again, *El crèdit*, by Jordi Galceran, directed by Sergi Belbel. Moreover, in the Teatre Rialto there was a Mallorcan production: *Guim o la ciutat adormida*, by Toni Lluís Reyes, directed by Víctor Muñoz Calafell.

Finally, another of the merits of the IVC is the creation of the Valencian Playwriting Tournament, copying the model of the Catalan Playwriting Tournament that has been held since 2006 at the Temporada Alta festival in Girona. It is one of the attempts made by the institution to encourage dramatic writing, although the linguistic criteria are not very clear and most of the playwrights who ended up participating wrote in Spanish.

Table 9. Classification of theatre shows in Catalan in the 2016-2017 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Iceberg</i>	Paco Romeu	Elsa Tronchoni	Teatre Corrent	12 November	Teatre Arniches	Within the XXIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia</i>	Sirera brothers (Josep Lluís Sirera and Rodolf Sirera)	Maria P. Bosch and Pep Sanchis	Assaig, Grup de Teatre de la Universitat de València and CRIT (Companyia de Recerca i Innovació Teatral)	30 November - 4 December	Teatre Principal de València	Mixture of fiction and reality

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Happy End!</i> ²⁰	Bertolt Brecht and Dorothy Lane	Salvador Bolta	Teatre del Poble Valencià	2-25 December	Teatre Principal de València	Operetta. Musical composition by Kurt Weill
<i>Joan Gabriel Borkman</i>	Henrik Ibsen	Sergi Juesas Aucejo	Grup de Teatre El Molinet	12 January	Teatre Rialto	Within the Mostra de Teatre Amateur 2016
<i>Trio Faraona</i>	Mariano Lloret	Aiguamar Teatre	Aiguamar Teatre	13 January	Teatre Rialto	Within the Mostra de Teatre Amateur 2016
<i>El test</i>	Jordi Vallejo	Cristina Clemente	—	1-5 February	Teatre Principal de València	Comedy. Production from Catalonia
<i>Guium, o la ciutat adormida</i>	Toni-Lluís Reyes	Víctor Muñoz Calafell	La Fornal d'Espectacles	2-5 February	Teatre Rialto	Micalet de Teatre XX Award. Production from Mallorca
<i>Trio</i>	Rodolf Sirera	Rebeca Valls and Edison Valls	—	9-26 February	Teatre Rialto	Comedy
<i>El suïcida</i>	Nikolai Erdman	Ramón Moreno	Escola Superior d'Art Dramàtic de València. ESAD	19 February	Teatre Rialto	Festival of the Escola Superior d'Art Dramàtic de València. Version by Ester Alabor
<i>L'electe</i>	Ramon Madaula	Jordi Casanovas	—	22-26 February	Teatre Principal de València	Comedy. Production from Catalonia
<i>El crèdit</i>	Jordi Galceran	Sergi Belbel	—	1-5 March	Teatre Rialto	Comedy. Production from Catalonia
<i>Ambar</i>	Lucas Ruiz	Joan Casas	Botproject	21-23 April	Teatre Rialto	Circus and music in Valencian
<i>El fandango de Marx</i>	Patricia Pardo	Patricia Pardo	CIA. Patricia Pardo	26-30 April	Teatre Rialto	Circus and music in Valencian
<i>Els quatre genets de l'apocalipsi</i>	Vicent Blasco Ibáñez	Imma Sancho	Teatre del Poble Valencià	12-28 May	Teatre Rialto	Theatre adaptation in Valencian by Juli Disla of the novel by Blasco Ibáñez
<i>Eugeni Alemany. En persona guanye</i>	Eugeni Alemany	Eugeni Alemany	—	14 May	Teatre Principal de Castelló	Sitcom
<i>El sopar dels idiotes</i>	Francis Veber	Enric Guimerà	—	28 May	Teatre Principal de Castelló	Comedy. Version by Josema Juste adapted to Valencian by Juli Disla

2017-2018 season

This season, a total of 35 pieces were programmed, 11 in Catalan. The Teatre Principal de València had six productions, three in Catalan (although one of these, depending on the day, was also in Spanish). At the Teatre Rialto seven productions were programmed: two circus, two in Catalan and three in Spanish. At the Teatre Arniches, 15 (two in Catalan), and at the Teatre

20. Also this season at the Teatre Principal de Castelló on 21 January 2017 and the Teatre Arniches in Alicante on 14 February 2017. Moreover, it seems that on 28 January it was also performed at the Teatre Principal in Palma de Mallorca.

Principal de Castelló, seven (four in Catalan). The productions in Catalan in this season were as follows:

Table 10. Classification of theatre shows in Catalan in the 2017-2018 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Hamlet canalla</i>	Manuel Molins	Joan Peris	Companyia de Teatre Micalet	13 October	Teatre Arniches	Version of Shakespeare's <i>Hamlet</i> by Manuel Molins
<i>La treva</i>	Donald Margulies	Julio Manrique	La Brutal	13 October	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>Biblioteca de sons i sorolls</i> ²¹	José Antonio Portillo and Enric Montfort	José Antonio Portillo	—	25 October - 5 November	Teatre Principal de València	Children's theatre
<i>In memoriam. La quinta del biberó</i>	Lluís Pasqual	Lluís Pasqual	—	4 November	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>Terra Baixa</i> ²²	Àngel Guimerà	Pau Miró	—	9-12 November	Teatre Principal de València	Catalan classic. Production from Catalonia. Lluís Homar plays all the characters of <i>Terra Baixa</i> .
<i>Un tret al cap</i>	Pau Miró	Pau Miró	—	14 November	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>De Sukei a Naima</i>	Gemma Miralles	Cristina Lügstenmann	La Dependent	16 November - 3 December	Teatre Rialto	Eduard Escalante Theatre Award
<i>Pinocchio</i>	Carlo Collodi	Jokin Oregi and La Baldufa	La Baldufa Teatre	19 November	Teatre Arniches	Children's theatre. Puppet theatre. Adaptation by La Baldufa: Enric Blasi, Emiliano Pardo and Carles Pijuan
<i>Càries</i>	Juan Luis Mira	Pascual Carbonell	Teatre del Poble Valencià	13-23 December	Teatre Rialto	Comedy
<i>Tic-Tac</i> ²³	Pasqual Alapont, Carles Alberola and Rodolf Sirera	Carles Alberola	Albena Teatre	14 December - 7 January	Teatre Principal de València	Musical
<i>Non solum</i>	Sergi López and Jorge Picó	Sergi López and Jorge Picó	Setze Fetges Associats	25 May	Teatre Arniches	Comedy. Production from Catalonia

Before looking at the next season, it should be noted that between 2017 and 2018 five plays came from Catalonia.²⁴ But what is more significant is not the number but that, for the first time in the history of Valencian public theatres, *Terra Baixa* by Àngel Guimerà was performed. However, instead

21. Also in Spanish. And also at the Teatre Principal de Castelló in this same season, on 17 November 2017.

22. In the following season, at the Teatre Arniches in Alicante.

23. Also in the following season, 24 January 2019, at the Teatre Principal de Castelló.

24. To which we can add *Kassandra*, a TNC production, performed on 10 May 2018 at the Teatre Arniches. This piece by Sergio Blanco, starring Elisabet Casanovas and directed by Sergi Belbel, was written in an expressly macaronic English.

of establishing a continuity, this version by Lluís Homar and Pau Miró was the only classic in Catalan dramatic literature to have the support of the IVC. In the next seasons, no Rusiñol, no Sagarra or any other Guimerà were performed in the Autonomous Community of Valencia. On the other hand, works by Lorca, Tirso de Molina, Quevedo, Zorrilla and theatrical adaptations of Cervantes' texts were seen continuously.

As for Valencian productions in the 2017-2018 season, *Tic-Tac* stands out, a musical also promoted by the IVC that aimed to achieve results similar to those of *Happy End!* in the previous season. The show was also programmed for the December holidays, and was written by three of the most prominent Valencian playwrights of the time: Carles Alberola, Pasqual Alapont and Rodolf Sirera. Thus, *Tic-Tac* was another of the successes of the IVC, as it broke the record of the entire history of Valencian public productions and reached over 10,000 spectators (*La Veu*, 9 January 2018).

2018-2019 season

This time we found that out of 52 productions, 23 were in Catalan (many repeated from previous seasons), three without dialogue and the rest in Spanish. The Teatre Principal de València programmed nine shows (four in Catalan); the Rialto, seven (six in Catalan); the Arniches, 21 (six in Catalan and one circus show mixing Catalan and Spanish), and the Teatre Principal de Castelló, 15 (seven in Catalan).

Table 11. Classification of theatre shows in Catalan in the 2018-2019 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Separeu-vos junts</i>	Gemma Miralles	Pepa Miralles	La Dependent	5 October	Teatre Arniches	Show with songs
<i>Pedra a pedra</i>	Rosa Díaz	Rosa Díaz	L'Home Dibuijat	21 October	Teatre Principal de Castelló	Children's theatre
<i>I tornarem a sopar al carrer</i>	Xavier Puchades and Begoña Tena	Isabel Caballero and Begoña Tena	—	21-28 October	Teatre Rialto	Participatory theatre about the Cabanyal neighbourhood
<i>Joc de xiquets</i>	Adrián Novella	Adrián Novella	Bullanga Companyia Teatral and Bullanga Teatre	26 October	Teatre Arniches	Max Audience Award 2018
<i>Porta'm al bosc</i>	Joan Ramon Gironés	Mercè Vila Godoy	Maror Produccions	2 November	Teatre Arniches	Within the XXVI Muestra de Teatro Español de Autores
<i>Antígona</i>	Sophocles	Paco Macià	Companyia Ferroviària	9-18 November	Teatre Principal de València	Classic adapted by Paco Macià based on his staging
<i>Alexandria</i>	Mertxe Aguilar and Guadalupe Sáez	Juan Pablo Mendiola	—	9-25 November	Teatre Rialto	Youth theatre: an opportunity for actors under thirty
<i>My baby is a queen</i>	Eva Vilamitjana and Albert Vilà	Eva Vilamitjana and Albert Vilà	La petita Malumaluga	11 November	Teatre Principal de Castelló	Children's theatre. Production from Catalonia

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>La nit de Catalina Homar / Les darreres paraules</i>	José Carlos Llop / Carme Riera respectively	Rafel Lladó / Rafel Duran	—	23-25 November	Teatre Principal de València	Production from Mallorca
<i>Sopa de pollastre amb ordi</i>	Arnold Wesker	Ferran Utzet	La Perla 29	24 November	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>La gallina dels ous d'or</i>	Zum-zum Teatre	Zum-zum Teatre	Zum-zum Teatre	25 November	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>Faust</i> ²⁵	J. W. Goethe	Jaume Policarpo	—	5-23 December	Teatre Rialto	Text and adaptation by Arturo Sánchez Velasco and Jaume Policarpo
<i>Èdip</i>	Sòfocles	Oriol Broggi	—	8 December	Teatre Principal de Castelló	Adapted classic. Version by Jeroni Rubió Rodon. Production from Catalonia
<i>Les set diferències</i>	Pau Pons and Jesús Muñoz	Pau Pons and Jesús Muñoz	El Pont Flotant	14 December	Teatre Arniches d'Alacant	Children's theatre
<i>En els núvols</i>	Carlos Amador, Xavo Jiménez, Diego Guill	Xavo Jiménez	La Negra	26 December	Teatre Principal de Castelló	Children's theatre
<i>Terra Baixa</i>	Àngel Guimerà	Pau Miró	—	13 April	Teatre Arniches	Catalan classic. Lluís Homar plays all the characters of <i>Terra Baixa</i> . Production from Catalonia
<i>Tirant</i> ²⁶	Joanot Martorell	Eva Zapico	—	14 February - 10 March	Teatre Rialto	Adaptation by Paula Llorens
<i>Tot explota</i> ²⁷	Pep Ruiz	Carla Chillida	—	22 March - 7 April	Teatre Rialto	
<i>Somni</i> ²⁸	Núria Vizcarro	Juan Carrillo	—	10-12 May	Teatre Principal de Castelló	Version based on Shakespeare's <i>A Midsummer Night's Dream</i>
VALENCIANA. La realitat no és suficient ²⁹	Jordi Casanovas	Jordi Casanovas	—	21 May - 2 June	Teatre Principal de València	Production of the IVC, the Regional Council of Valencia and the Grec Festival de Barcelona 2019
<i>Lil·liput</i>	Roberto García	Roberto García	L'Horta Teatre	26-27 May	Teatre Arniches d'Alacant	Children's musical theatre

Notable among the shows of this season were *VALENCIANA. La realitat no és suficient*, a piece that was created out of the collaboration between the IVC and the Grec Festival de Barcelona. The play, written and directed by

25. From 31 January to 9 February, in Spanish by the same artistic team, at the Teatre Principal de València. In the 2019-2020 season it was also staged in Spanish at the Teatre Principal de València.

26. One of the most successful shows of the season. Also at the Teatre Principal de Castelló (18 May 2019), at the Teatre Arniches in Alicante (31 May 2019) and, in the following season, once again at the Teatre Rialto (from 12 December 2019 to 26 January), as shown in the table of the 2019-2020 season.

27. Also at the Teatre Principal de Castelló in the next season.

28. Also at the Teatre Rialto in the next season, from 15 November to 1 December 2019.

29. It returned to the Teatre Rialto in the 2020-2021 season.

the Catalan playwright Jordi Casanovas, had a cast of Valencian actors and explored the Valencia of the “Ruta del Bakalao”, the media case of the girls murdered in Alcàsser and the corruption of the PP during its years of government in the Autonomous Community of Valencia.

Another activity undertaken by the IVC in 2018/2019 was the creation of the *Ínsula Dramatària* by Josep Lluís Sirera, a kind of playwriting laboratory run from the outset by Paco Zarzoso. From 2018, every year Zarzoso and the IVC selected two male and two female Valencian playwrights to write a piece each, to be read at the Teatre Rialto at the end of the laboratory. The aim was to foster playwriting in Valencia. However, of the four playwrights chosen, two had to write in Spanish and the other two in Valencian.

2019-2020 season

In this season of 59 pieces, 26 were in Catalan. At the Teatre Principal de València there were 14 shows, four in Catalan. At the Teatre Rialto there were six, one dance theatre (*Perenne*), a performance in Spanish and four more in Catalan. At the Teatre Arniches, 24 (nine in Catalan). And, finally, at the Teatre Principal de Castelló, 15, nine in Catalan. It should be noted, however, that this is the information from existing programming, and that many of these performances, due to COVID-19 restrictions, had to be cancelled or rescheduled.

Table 12. Classification of theatre shows in Catalan in the 2019-2020 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Antígona</i>	Sophocles	Paco Macià	Companyia Ferroviària	5 October	Teatre Arniches	Adapted classic
VALENCIANA. <i>La realitat no és suficient</i>	Jordi Casanovas	Jordi Casanovas	—	9 October - 8 November	Teatre Principal de València	Production of the IVC, Valencia Provincial Council and Grec Festival de Barcelona 2019
<i>Anna i la màquina del temps</i>	Manuel Valls	Cristina Fernández	Dacsa Teatre	10-21 October	Teatre Principal de Castelló	Children's theatre
<i>L'electe</i>	Ramon Madaula	Carles Sanjaime	L'Horta Teatre	11 October	Teatre Arniches	Adapted to Valencian context by Juli Disla
<i>Les aventures de Tom Sawyer</i>	Mark Twain	Xavo Giménez	La Teta Calva	23 October - 3 November	Teatre Principal de València	Children's Theatre. Version by María Cárdenas and Xavo Giménez
<i>Una Iliada</i>	Eduard Farelo	Juan Carlos Martel Bayod	—	2 November	Teatre Principal de Castelló	Epic. Production from Catalonia
<i>Dinamarca</i> ³⁰	Rodolf Sirera and Josep Lluís Sirera	Carles Alfaro	—	3 October - 3 November	Teatre Rialto	Recovered text by the Sirera brothers
<i>Lapònia</i>	Marc Angelet and Cristina Clemente	Marc Angelet and Cristina Clemente	—	30 November	Teatre Principal de Castelló	Comedy. Production from Catalonia
<i>Somni</i>	Núria Vizcarro	Juan Carrillo	—	15 November - 1 December	Teatre Rialto	Version based on Shakespeare's <i>A Midsummer Night's Dream</i>

30. Also within the XXVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. And, in the following season, also at the Teatre Principal de Castelló.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Sabates noves</i> ³¹	Tian Gombau and Jordi Palet	Jordi Palet	L'Home Dibuijat	1 December	Teatre Principal de Castelló	Children's theatre
<i>Tirant</i>	Joanot Martorell. Adaptació teatral de Paula Llorens	Eva Zapico	—	19 December - 26 January	Teatre Rialto	Adapted classic
<i>El misteriós cas de Houdini i l'habitació tancada</i> ³²	Nacho Diago	Nacho Diago	—	3 and 4 January	Teatre Principal de València	Christmas season. Theatre and magic for children
<i>A.K.A.</i> ³³	Daniel J. Meyer	Montserrat Rodríguez	—	18 January	Teatre Arniches	Production from Catalonia
<i>La neta del senyor Linh</i>	Philippe Claudel	Guy Cassiers	—	24 January	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>Horta</i>	Pau Pons	Pau Pons	L'Horta Teatre	26 January	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>Hamlet</i>	Shakespeare	Jaume Policarpo	Bambalina Teatre	14 January	Teatre Arniches	Puppet theatre. Adapted by Jaume Policarpo
<i>La dona del 600</i>	Pere Riera	Pere Riera	Bitò / Minoria Absoluta	16 February	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>La casa de les aranyes</i>	Paco Zarzoso	Lurdes Barba and Paco Zarzoso	—	14-23 February	Teatre Principal de València	First collaboration between the TNC and Teatre Principal de València (IVC)
<i>Libració</i>	Lluïsa Cunillé	Lola López	—	27 February	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>@Rita_Trobador</i>	Joan Nave	Joan Nave	Esclafit Teatre	13 March	Teatre Arniches	Youth theatre
<i>Tot explota</i>	Pepe Ruiz	Carla Chillida	—	22 March - 7 April	Teatre Principal de Castelló	IVC production
<i>Classe</i>	Guillermo Calderón	Xavier Puchades	Teatre Companyia and La Medusa	26 March	Teatre Principal de Castelló	Chilean text translated and adapted to Catalan by Xavier Puchades
<i>Godot</i> ³⁴	Juli Disla	Jaume Pérez Roldán	—	13 February - 22 March	Teatre Rialto	Version based on Samuel Beckett's <i>Waiting for Godot</i>

The most significant aspect of the season, in early 2020, was the first collaboration between the Teatre Principal de València (under the direction of the IVC) and the Teatre Nacional de Catalunya. The two institutions, carrying out a project together for the first time, commissioned a text from Paco Zarzoso, a Valencian playwright who writes in Spanish. The text, to complicate things even more, was translated by Lluïsa Cunillé into Catalan and premiered at the Teatre Nacional de Catalunya on 20 January 2020, under the direction of the Catalan Lurdes Barba. This time the cast was formed by Valencian and Catalan actors. Later, on 14 February, it was performed at the Teatre Principal de València.

31. Also at the Teatre Arniches in Alicante on 1 March 2020.

32. Also programmed for the following season at the Teatre Arniches, on 8 October 2020 (postponed until 20 March 2020 due to COVID-19 restrictions).

33. Also in the following season, within the XXVIII Muestra de Teatro Español, on 12 November 2020 at the Teatre Arniches, in Spanish.

34. Also in Spanish, according to the programme held at the Centre de Documentació Escènica. On 27 March at the Teatre Arniches.

Why exactly was a playwright who uses Spanish asked to write a piece for the occasion when there are many other prestigious Valencian playwrights who write in Catalan? Is it not perhaps rather convoluted that something as symbolic as the first co-production between the most important public theatre institutions in Catalonia and the Autonomous Community of Valencia produces a play written in Spanish and then a translation was commissioned when it could have been done directly in Catalan?

2020-2021 season

Finally, in this season 78 performances were scheduled, and only 24 were in Catalan: a significantly lower percentage compared with the four previous seasons. The Teatre Principal de València ran four theatre pieces, one theatre-circus, three performances in Catalan, one bilingual (*Saguntíada*, by Paco Zarzoso) and all the others in Spanish. The Teatre Rialto programmed nine shows: one theatre-circus, four in Catalan, one trilingual (combining Serbo-Croatian, Spanish and Catalan)³⁵ and the other four in Spanish. The Teatre Arniches ran 26 shows, one bilingual (9, by Javier Sahuquillo), seven in Catalan and the rest in Spanish. At the Teatre Principal de Castelló, 31: 10 in Catalan (four from Catalonia), one bilingual (*Por delante y por detrás / Pel davant i pel darrere*) and three without dialogue.

Table 13. Classification of theatre shows in Catalan in the 2020-2021 season.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>Només la fi del món</i>	Jean-Luc Lagarce	Oriol Broggi	La Perla 29	4 October	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>El misteriós cas de Houdini i l'habitació tancada</i>	Nacho Diago	Nacho Diago	—	8 October	Teatre Arniches	Theatre and magic for children
<i>Poder i santedat</i> ³⁶	Manuel Molins	Paco Azorín	—	16 October - 8 November	Teatre Principal de València	IVC production
<i>Els nuvis</i> ³⁷	Adrián Novella	Vicente Genovés	Bullanga Companyia Teatral	11 November	Teatre Arniches	Part of the XXVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos
<i>@Rita_Trobador</i> ³⁸	Joan Nave	Joan Nave	Esclafit Teatre	21 October	Teatre Arniches	Youth theatre
<i>Família Normal</i> ³⁹	Núria Vizcarro	Pau Pons	L'Horta Teatre	21-22 November	Teatre Principal de Castelló	Comedy
<i>Nautilus</i>	Toni Agustí, Xavo Giménez and Diego Guill	Toni Agustí and Xavo Giménez	La Negra	22 November	Teatre Arniches	Children's theatre
<i>Classe</i> ⁴⁰	Guillermo Calderón	Xavi Puchades	Teatre Companyia and La Medusa	17 December	Teatre Principal de Castelló	Chilean text translated and adapted to Catalan by Xavier Puchades

35. This was *Grad*, by Ana and Hadi Kurich, from 25-28 March.

36. Also at the Teatre Principal de Castelló on 13 December.

37. Text participating in the 9th Playwriting Tournament of the international festival Temporada Alta.

38. Programmed at the Teatre Arniches in the previous season.

39. Also on 27 November at the Teatre Arniches.

40. Already seen the previous season at the Teatre Principal de Castelló.

Show	By	Director	Company	Dates	Theatre	Type of show
<i>T'estimo si he begut</i>	Empar Moliner	David Selvas	Dagoll-Dagom, La Brutal and T de Teatre	8-10 January	Teatre Principal de València	Musical comedy. Production from Catalonia
<i>Dinamarca</i>	Rodolf Sirera and Josep Lluís Sirera	Carles Alfaro	—	15-31 January	Teatre Rialto	Recovered text by the Sirera brothers
<i>Adeu, Peter Pan</i>	Íngrid Teixidó	Pere Pàmpols	Festuc Teatre	17 January	Teatre Arniches	Puppet theatre for children. Production from Catalonia
<i>Els ocells</i>	Joan Yago	Israel Solà	La Calòrica	23 January	Teatre Principal de Castelló	Comedy based on <i>The Birds</i> by Aristophanes. Production from Catalonia
<i>Alguns dies d'ahir</i>	Jordi Casanovas	Ferran Utzet	—	31 January	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>Dinamarca</i> ⁴¹	Rodolf Sirera and Josep Lluís Sirera	Carles Alfaro	—	4 February	Teatre Principal de Castelló	Recovered text by the Sirera brothers
<i>Descobrint l'illa del tresor</i>	Julio Martí Zahonero	Julio Martí Zahonero	—	13 February	Teatre Arniches	Children's musical theatre
<i>Una història real</i>	Pau Miró	Pau Miró	—	14 February	Teatre Principal de Castelló	Production from Catalonia
<i>Lluna</i>	Juan Pablo Mendiola	Juan Pablo Mendiola	L'Horta Teatre	21 February - 4 March	Teatre Principal de València	Children's theatre
<i>Delirium</i>	Marcos Luis Hernando	Isabel Martí	Teatro de Contrahecho	25 February	Teatre Principal de Castelló	Tragicomedy
<i>La sort</i>	Juli Disla	Jaume Pérez Roldán, Toni Agustí and Santiago Ribelles	Companyia Pérez & Disla	4-7 March	Teatre Principal de València	Text that emerged from the III Laboratori d'Espectura Teatral of the Fundació SGAE
<i>Icària</i>	Pasqual Alapont	Pepa Miralles	La Dependent	18-21 March	Teatre Principal de València	Comedy
<i>El mètode Gronhölms</i> ⁴²	Jordi Galceran	Gemma Miralles and Rebeca Valls	—	6 May	Teatre Principal de Castelló	Comedy

The fashion for bilingualism is gaining ground in new creations. We have seen that only in some cases was there a performance in Catalan and another in Spanish of a show. Now the two languages are mixed in the same performance, as bilingualism is accepted not as a problem but a virtue. However, this has recently been happening in some Catalan productions, where a character that speaks Spanish is included to reflect the “linguistic realism” of Catalonia (that is, at least, the excuse used by the creators). Thus, in some Catalan theatre today (such as *Una gossa en un descampat*, by Clàudia Cedó, or *Fairfly*, by Joan Yago) bilingualism also appears to be something that makes you laugh, which is supposed to be inherent to us and, above all, inevitable. We have gone back to 1867, when the monarchy prohibited by Royal Decree “plays written exclusively in any of the dialects of the provinces of Spain” (Benet, 1995: 26-27). Now, without the Royal Decree.

41. Also within the XXVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

42. Depending on the place, also in Spanish.

Moreover, this season there was a show that, depending on the place, was performed in Catalan or Spanish. This was *El mètode Gronhölml / El método Gronhölml*, by Jordi Galceran, directed by Rebeca Valls and Gemma Miralles, a production by the company Olympia. The play was programmed at theatres in Valencia and Alicante in Spanish (at the Teatre Talia and Teatre Arniches), and in Castellón and theatres in towns around Valencia, in Catalan. A strange conception of a “bilingual” country. A poster was even designed with an ugly typeface, where with an effort the title could be read in both Catalan and Spanish.

Conclusions

Although at first glance we see that theatre performances in the era of the IVC are far more numerous and varied than in the period of Teatres de la Generalitat, in no theatre season (either before or after the change of government in 2015) do productions in Catalan account for half of those programmed. The number of pieces in Catalan, as seen after analysing each season from 2008 to 2021, is always well below productions in Spanish.

It is true that in the era of the IVC there have been some positive changes, such as the entry of Catalan productions in Valencian theatres (always more frequent in Castellón). But it is very interesting to compare the programming of productions from Madrid with those of Catalan provenance. Thus, every season at least one production from the Centro Dramático Nacional (CDN) arrives unfailingly at the Teatre Principal de València. In this way the IVC attempts to present itself as “neutral” and “equidistant”, as an autonomous institution that dispassionately looks to the big cities of Spain. However, when it had to choose between the CDN and a Catalan production, the IVC has prioritised productions by the CDN. This is what happened in the Beckett Year (2020), when the Teatre Principal de València programmed *Esperando a Godot* directed by Alfredo Sanzol, instead of *Esperant Godot* by Francesc Utzet, with the excuse that they already had a production in Catalan for the occasion: the Valencian production *Godot*, by Juli Disla, which we have seen was programmed in Catalan and Spanish, depending on the day of performance.

Moreover, while the Teatre Rialto tries to programme pieces only by Valencian playwrights, the Teatre Principal de València offers a varied and falsely “cosmopolitan” programming, which repeats over and again the name of Lorca in its listings. And this is another matter: if we count the number of Spanish classics staged in Valencian theatres from 2008 to 2021, they amount to 23. In addition to those of this 2021-2022 season: *Andanzas y entremeses* by Juan Rana; *La noche sin luna*, based on texts by Federico García Lorca; *Alma y palabra* (poems by Saint John of the Cross), and the versions *Doña rosita, anotada* (based on *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* by Lorca) and *Ulloa* (inspired by *Los pazos de Ulloa*, by Emilia Pardo Bazán). In contrast, from Catalan classics, we have only seen one piece by Guimerà (which perhaps managed to reach the Autonomous Community of Valencia

thanks to the fame of Lluís Homar and not the importance of the classic play) and an adaptation of *Tirant lo Blanch*.

The panorama is worrying: the theatre repertoire being created ignores the classics of Catalan dramatic literature and depends heavily on Spanish literary classics. As much as it tries to camouflage it, the IVC's policy is clear. As Joan Fuster put it, "the official proposals for bilingualism undermine Catalan, and always will" (Fuster, 1981: 11).



Bibliographical references

- BENET, Josep. *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- CEDÓ, Clàudia. *Una gossa en un descampat*. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett, 2018.
- FERRERO, Sixto. "Happy End! és teatre polític i en valencià per a l'espectador actual". Valencia: *Diari La veu*, 23-11-2016. <<https://www.diarilaveu.com/noticia/23393/happy-end-es-teatre-politic-i-en-valencia-per-a-lespectador-actual>> [Last accessed: 26 December 2022].
- FERRERO, Sixto. "Tic-Tac, un musical en valencià, bat el rècord d'espectadors de tota la història de les produccions públiques". Valencia: *Diari La veu*, 9-1-2018. <<https://www.diarilaveu.com/noticia/78974/un-musical-i-en-valencia-tic-tac-bat-el-record-despectadors-de-tota-la-historia-de-les-pro>> [Last accessed: 28 December 2021].
- FUSTER, Joan. *Ara o mai*. Valencia: 3 i 4, 1981.
- GENERALITAT VALENCIANA. Orde 33/2016, de 18 de juliol, de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, per la qual s'estableixen les bases reguladores per a la concessió de subvencions públiques en règim de concurrència competitiva de les diferents matèries culturals integrades en CulturArts de la Generalitat. DOGV 7832, 20.07.2016. <<https://dogv.gva.es/es/eli/es-vc/o/2016/07/18/33/>> [Last accessed: 22 December 2021].
- HERRERAS, Enrique; RODRÍGUEZ David. *La casa de los obreros y el Teatro Talía. Cien años de teatro valenciano*. Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, 2008.
- INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA. <<https://ivc.gva.es/>>. [Last accessed: 3 January 2022].
- ROSSELLÓ, Ramon X. "El teatro valenciano de la Democracia". *ADE Teatro*, no. 75. Madrid: ARCE, 1999, pp. 42-46.
- ROSSELLÓ, Ramon X. "Los inicios de la "nova dramaturgia" valenciana: del tardofranquismo al estado de las autonomías". *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, no. 1. Madrid: Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), 2010, pp. 51-70. <<https://bit.ly/3P28WBT>> [Last accessed: 21 December 2021].
- SALA BECKETT. OBRADOR INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA. <<https://www.salabeckett.cat/>>. [Last accessed: 2 January 2022].
- TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA. <<https://www.tnc.cat/>>. [Last accessed: 3 January 2022].
- TEATRE PRINCIPAL DE MALLORCA. <<https://www.teatreprincipal.com/es/>>. [Last accessed: 2 January 2022].
- YAGO, Joan. *Fairfly*. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2019.

Youth Theatre and Non-Text-Based Dramaturgies

New forms of playwriting

Carme TIERZ GRAFIÀ

artistica@rbls.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Journalist and culture manager, Director of RBLs Festival Teatre Jove.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Although at the start of the new century a generation of playwrights renewed the Catalan text-based repertoire, twenty years later many emerging companies tend to collectively *write* their shows instead of staging already existing plays. Theirs is often a hybrid, multidisciplinary writing, established during the research and creation process. This trend has also spread among schools, which welcome the performing arts and contemporary creation in their classrooms.

The objective of this study is to look at the contexts of collective or community 'co-writing' that prevail in emerging creation and to check if the text plays a major role or whether the lack of interest in texts that has emerged since 2000 is real.

The methodology has involved conducting questionnaires among youth companies (emerging or not), professionals working in the performing arts in secondary schools, and others who promote youth/emerging creation through residencies. They have been asked about collective creation, Catalan text-based playwriting or multidisciplinary.

The results show that the need to work makes new graduates form a company and take on all the roles of creation; that the horizontality that defines these companies comes from a crisis of hierarchy but also a specific demand: the desire of the performer to be a creative subject rather than an object; that the incorporation of technology tools is due to the fact that the new creators are digital natives, and that 'co-writing' is the most efficient way to introduce secondary students to a process of creation.

Keywords: Collective creation, multidisciplinary, co-writing, emerging creation, youth companies

Carme TIERZ GRAFIÀ

Youth Theatre and Non-Text-Based Dramaturgies

New forms of playwriting

Collective creation, as a widespread phenomenon, is taking root in times when the foundations of the most institutionalised theatre need to be shaken. The renewal of artistic languages, the incorporation of technology tools into the live arts or the need to work (*to start work*) in a sector that sometimes does not seem to trust emerging talents are some of the current demands that necessarily entail changes. These changes can be considered in themselves as a crisis, which, quoting Ramon Rosselló, are related to ‘co-writing’ contexts “of textuality understood as yet another material of collective or community performing arts creation.”¹ Moreover, the horizontality that defines many of the young companies perhaps derives from a crisis of hierarchy but also from the need of many performers to be creative subjects.

The establishment and continuity of new companies, the direct consequence of the economic crisis that has severely punished the sector for over ten years, is a phenomenon to be considered. “You must find your own work as no one will find it for you,”² comments Andrea Martínez Artero, an actress and teacher who also explains that the small companies that create collectively do so because there are far more performers than playwrights or directors. This is also due to another crisis, the generational crisis: the famous blockage that, according to her, prevents young actors and actresses from accessing the big theatres that guarantee decent working conditions.

Youth Creation, Collective Creation

We believe that theatre is a collective event that must call upon the present times from different viewpoints, and building discourses among everyone enables us to compare views and stimulate debate during the creative processes.

1. ROSSELLÓ, Ramon, introduction to “Al voltant de l’anàlisi de la literatura dramàtica actual: la categoria ‘procés’” within the 2021 international symposium of the journal *Estudis Escènics* “Imagining the Future?”

2. Statement made in a telephone interview on 20 September 2021.

“We also create collectively because we don’t believe in hierarchical structures (but we do believe in sharing roles and tasks) that for years have served to support bad praxes of power abuses, and so on. We believe that creators must have many strings to their bow.³

These are the statements by The Followers, a company of young women that uses documentary theatre and digital technology to call upon the audience and make them an active subject of the performance. In their words, we already intuit one of the reasons why many graduates in dramatic art decide to start a company to begin their professional career and, once started, choose collective creation. After they have completed their official studies, they continue their training in work and creative life, contradicting the rules learnt and looking for new paths by questioning the norms and freeing up creativity, so that they feel like an important part of a project.

“For me, often and unfortunately, setting up a company and being young involves precariousness, and, as the situation is precarious but we are enthusiastic, first and foremost we want to be happy and do what we really like,” says a member of José y sus hermanas, one of the most promising recent companies. “With collective creation you enjoy more and become empowered.” “The concept of directing is being challenged; I think that people understand each other more as a group.” “We are in a period when the pyramidal and hierarchical structures are being closely questioned, and theatre can be a place to do so. Collective and multidisciplinary endeavour to not overlook anything or anyone.” These are the views of other members of the group.

Precariousness is at the origin of the current emergence of small companies that work collectively to create the theatre they want. Members of La Virgueria note that: “It is clear that, for someone who doesn’t have an established position, adding voices, energies and ideas increases creative, production and audience possibilities. Moreover, we believe that, after a time in which vertical hierarchies have prevailed in the world of culture, there is a return to the idea that horizontal and team work enriches and enables us to grow together.”

“We are companies that were born out of two economic and social crises that have made us question the traditional concepts of playwriting, directing, performing and so on,” explain The Followers. “We are creators who had to learn to do everything, aware that we couldn’t earn our living one hundred per cent from nothing, and we have learnt (we don’t know if this is good or bad) that strength lies in what we do together. We are also a shifting generation, with diverse interests and which avoids labels, which looks for the best way to convey a message, regardless of whether we are a text-based company, a movement and gesture company, and so on.” Another rising company,

3. This and the remaining statements by the companies included in this article come from the questionnaire sent on 17 September 2021 to around fifty companies that have participated in an edition of RBLS APOSTA. Fira de Teatre per a Joves. The questions were: *Do you make text-based theatre or create collectively? Why? (Explain briefly) / Are you interested in Catalan contemporary (text-based) playwriting? Why? (Explain briefly) / How relevant is text in your creations? / Why do you believe that emerging companies tend to create collectively and, often, in a multidisciplinary way?* Around ten companies responded.

Hermanas Picohueso, speak of collective creation as follows: “We create collectively because we are interested in sharing the vision that each one of us has about the same subject. We like thinking together and making projects grow together.”

And, in these projects, the artistic languages mix and flow in the most organic way. Ultimately, the borders between disciplines are fictitious conventions: in the beginning, painting, music, dance or theatre were a single whole.

Collective Creation, Multidisciplinary Creation

Youth companies do not choose to be multidisciplinary, they are, as they command many languages that they use every day to communicate with their environment. In fact, probably the strangest and most complicated decision for a youth company right now is to use only the spoken word to build a show.

Hermanas Picohueso

Adding voices, energies and ideas increases the creative, production and audience possibilities, as La Virguería noted above. These are the reasons why emerging artists create their companies and embark on collective creation theatre. The Followers, in a previous statement, answered the question *Why do you do multidisciplinary creation?* Koilara Teatre speaks of a trend, like Maria Cambil, who points out that “it seems that we young people are discovering the world.” But she also adds:

But there are also new and young pieces that are very powerful and help evolve the contemporary performing arts, which is what people working on text-based shows don't usually do. So it seems that we are following the trend towards the death of theatre innovation, because we know what works and we follow this path. Is it possible to innovate by doing text-based theatre? How? Who does it? Does innovating mean it is already a multidisciplinary [show]? If I have a text-based piece but live music plays a major role, what does it become? It is still also text.

Collective creation enhances the capabilities of each individual to enrich the project. According to Hermanas Picohueso, internet environments have turned the collective into the first norm. Everything we do today we share, and the youngest generations are getting increasingly accustomed to this:

There is a very interesting subtext in this trend because, on the one hand, everything we do and think is done collectively and shared, and, on the other, a firm individual position is advocated. Each subject is a creative subject potentially capable of generating content that interests and nourishes the other users. By experiencing this reality, it is clear that collective creation can only lead us to do more tri-dimensional, richer and interesting projects.

As for multidisciplinary, they link it to how we live, communicate and work in the digitised world:

We're jumping from screen to screen, and from app to app. We have talks with the same person through different media (WhatsApp, e-mail, telephone, Instagram...) and in these talks we don't only use words but photographs, emojis, stickers, gifs or videos. So, the fact that theatre projects are increasingly multidisciplinary is not premeditated, it is a change that the language is bringing about increasingly faster before our eyes.

This is why they insist that youth companies are multidisciplinary in a spontaneous, instinctive and unplanned way. An opinion that José y sus hermanas back:

For many years the arts have been porous and we deal with this organically. For us, it is not an effort to think that video, music, text, a tree moving and shadow theatre can coexist in a piece for one hour and a half because this is not something they have told us, it is embedded in our ram memory.

Published Text, Own Text

It doesn't mean there are no interesting contemporary texts in Catalonia, but what is published or has repercussions is not the most relevant. The mistake is to think that only certain texts (the most Aristotelian or "dramatic") are publishable. Why not publish collective creation texts or more post-dramatic texts? There is great talent in many fields of theatre creation. Why not give it more importance?

La Virguerria

For three editions, the youth theatre festival RBLS [*rebels*], which aims at linking teenagers and young people with the performing arts, as an audience and as practitioners, has included in its professional programme a theatre fair for youths called RBLS APOSTA. The process is simple: a call is launched for artists and companies with a show (or more) that can interest the teenage and youth audience; from all the proposals submitted, a jury, which is also young, chooses fifteen which are finally presented in a pitching format before an audience formed by heads of programming of theatres, fairs and festivals. The aim is for them to get to know the pieces and programme them. In 2021, 70 companies registered, of which 60 (86 %) create collectively. Out of these 60, 27 (45 %) define themselves as text-based theatre companies although the text they work on, with a single exception, is not an existing play written by a specific author. In other words, the company creates its own text during the rehearsal process.

Another 26 companies, of those that create collectively, call themselves multidisciplinary (43 %). The seven remaining companies (12 %) focus on other specialities, such as improvisation, street theatre or movement and gesture theatre.

Mambo Project, an audiovisual artistic collective which explores different disciplines from a documentary perspective, considers that “it is often believed that Catalan text-based production is pigeonholed. There are many companies which work with text that are trying to provide a new approach, but it is true that when we speak of classic text-based playwriting, we imagine an antiquated type of theatre.” The Hermanas Picohueso believe that:

It is important to find stories that represent us so as not to always resort to classics, and broaden the range of possibilities so that more people become interested in theatre. However, we try to create the theatre we would like to see: multidisciplinary shows, the search for new languages, different ways of shaking up the audience. So we would be lying if we said that we greatly enjoy seeing a Catalan, Bulgarian, Colombian or Chinese (text-based) dramatic play.

Text is an essential part of the creations. Koilara Teatre, for instance, explains that their creations are born out of improvisation and, although the words are not written, they are still texts important enough to learn and be performed correctly but also volatile enough to be changed during a performance.

The Girona-born actress and teacher Maria Cambil says that the text is the foundation of a theatre piece, but everything else makes it grow, while Mambo Project notes that the text is present in their creations but it is important to reflect on the best language to explain what emerges from within them. The Followers attach to the text the same importance as the other elements of the creation: screening, interaction with the audience, and so on. They do not understand the text as a central element but as another means of expression. For El Eje, another rising company, the text usually has a key role in their theatre; finally, the pieces of La Virguerria use words.

“But the text dialogues with music, gesture, space and all the remaining theatre languages,” this company points out. “It doesn’t mean that for us the text is a minor thing but rather it is an essential piece of a large puzzle formed by many other pieces. When creating, the text can be transformed until the last minute, as can lighting, the performances... The text is in an ongoing dialogue with the remaining theatre elements,” they add. “We write most of the texts with four hands, and we also create the directing, performance, set design, musical composition... as parts that are equally as important in the creation, which enrich each other.”

The text is a major displayer of imaginaries, states a young creator, Elna Roca Tarruella, who mainly expresses herself through words. And, in spite of this, she explains that she tries to commit to a text-based theatre that mixes different text-based formats and generates frictions between the text and the stage.

New Textualities in Secondary Schools

In a secondary school you don't work with innate talents, you have to open them up, work with their tools, and you can do so collectively based on a text. But experimentation in the classroom must be of another kind. The text is not everything. It means living the experience, giving a voice to the participants, listening to them. Working with sounds, matter, objects.⁴

Pere Borrell

What happens with Catalan contemporary texts in the classrooms of secondary schools? If we focused on training in the performing arts in class hours, related to subjects such as Catalan language, we would probably find Catalan plays, contemporary or not. In this brief study, however, we want to focus on students who choose the branch of performing arts because they want to work professionally in theatre, or groups of students who, outside school, decide to meet and share a creation process. And we focus on this because it is where we can find the embryo of what, later, will be the generational replacement of today's emerging companies. The work of the trainer or the person who mentors these groups in their creations is fundamental to open new horizons for youths.

Among the many projects developed by the Arts and Education Department at the Institut de Cultura de Barcelona, there are five that directly link contemporary creation and education in classrooms. These are EN RESIDÈNCIA, Tot Dansa, Escena Pilot, Connexions entre instituts i espais escènics and + ESCENA. They all share the desire to build bridges between culture and education, bridges that are jointly and necessarily built by professional actors and actresses and participating boys and girls. A creation process that is also a transformation process.

And for this transformation to take place, once again, the students (the subjects of the action) should be creative subjects. As Pere Borrell pointed out, not everyone can memorise a text or perform it. This multifaceted artist, illustrator, musician and theatre creator understands creation from a broad point of view and jumps from one field to another according to how he feels. Maybe for this reason, the educational line he develops as a teacher focuses on stimulating the creativity of his students. He argues that an external gaze is needed in the classrooms to change the trend followed by non-specialist teachers in the performing arts, who choose published texts to work in a standardised way with the students because, quite simply, they lack the resources to do so differently. For instance, taking what is essential in a text, choosing the words that students come up with and reaching the actor or the actress in another way: thorough audios, images, and so on. Playing with the texts. "The playwright is not the text but the context, which must be adapted to the group with which you're working," he comments. "Words, sometimes, don't excite girls and boys, and frighten them. I don't want people to suffer

4. Statement made in a telephone interview on 20 September 2021.

on stage even though they are keen to be on it. They must experience theatre in another way.”⁵ Placing, in short, students in a central position, showing them that they can be creators even though they do not think so.

The aforementioned programmes, like others, work in this direction: on the empowerment of secondary students through contemporary creation. On their growth and transformation, two results achieved when they take on the creative role.

This is the main reason why, in many cases, current playwriting enters the schools through Catalan and Spanish literature, and through teachers without previous theatre experience (although they can teach the subject of performing arts). Educators with a very broad approach are not usual in secondary schools and they are very necessary. Andrea Martínez Artero, who graduated from the Institut del Teatre and is a teacher in the performing arts at the Institut Pedralbes, adds: “The reality of the secondary school is highly diverse; you find many profiles in a single classroom. This heterogeneity means that there is a marked tendency to collective creation so that everybody finds their space. You cannot give them the foundation to do a Shakespeare, but the tools to transform it.” Collective creation in secondary school students, she says, is not a comfort zone: everybody participates. But as soon as they try it, they feel motivated, they are surprised. Teenage students are very open to experimentation; they jump into it without fear. “And this should be encouraged.”⁶

Víctor Muñoz i Calafell,⁷ who is in charge of training and relations with playwrights at the Sala Beckett (which has a youth laboratory, the Malnascuts, formed by a group of youths with an idea of creation far from the text as a dramatic piece) works with secondary schools and proposes that students write the play they would like to see on stage: “It is a programme focused on writing that wants these students to create theatre from their point of view, to express their hopes through writing and, if possible, stage them,” continues Muñoz. “Because we have seen that they only validate a text if they feel it is their own.” The experience of the Sala Beckett confirms that very often students seek in theatre a place to express themselves, to have their own voice.

Promotion of and Support for Contemporary Collective Creation

Don't you think that cultural agents are putting the focus more on theatre companies than on artists? There is a trend that supports the establishment of new companies and collective creation.

It seems that the hybrid scene and all this were invented yesterday.

José y sus hermanas

5. Statement made in a telephone interview on 20 September 2021.

6. Statement made in a telephone interview on 20 September 2021.

7. Statement made in a telephone interview on 16 September 2021.

The actresses of José y sus hermanas are right in these two reflections. Because the hybrid scene is nothing new and many venues in Catalonia support contemporary, multidisciplinary and experimental creation mainly through residency programmes. Community centres, for instance, support research into new performing arts languages and the mixing of disciplines. Between fifteen and twenty centres in Barcelona open annual calls aimed at emerging companies that need premises (laboratories) to test and develop their creations: Parc Sandaru (Kinètic, Mostra't), Can Felipa (La(b) Felipa), Cotxeres Borrell (Laboratori Tísner) and the CC Sant Martí (Perpetracions, performance) are some of the venues that offer residencies for the production of artistic projects which almost always respond to performing arts experimentation criteria.

We find other models in the Fàbriques de Creació programme in eight of the ten districts of the city, which offers artistic research residencies in different fields, or in initiatives such as El Cicló del Tantarantana, a three-year season of independent companies in residency, during which they create and premiere three shows; that of L'Antic Teatre, a centre of experimentation, creation, residencies, production, presentation and promotion of professional artists in the local, national and international field, which is a lever for emerging creation; or the Beca DespertaLab, a grant bestowed by the Nau Ivanow and the Sala Àtrium, aimed, as the rules state, at professional performing arts companies and collectives or those in process of professionalisation. The committee assesses the projects depending on their originality and artistic value and considers the beneficiary companies' desire to carry out research, stressing creation and not only the final production. In this respect, it particularly values the least conventional roles in emerging companies, such as those involved in production and distribution as an active part of the collective.

Does this strengthen the idea that it is necessary to shake up the most institutionalised structures of theatre? That the Catalan contemporary dramatic corpus does not appeal to the youngest talents? Is the crisis generational or does it go further? Would writing and publishing texts by young authors that appeal to a young audience be an option for the new companies to work using existing material?

Very significantly, at the Sala Beckett, they note that there are playwrights who are aware that there is no theatre for youth and that they would like to write it. "But they don't see any way out. This is why, in contrast to other European countries, here there is no established line of youth plays,"⁸ explains Víctor Muñoz i Calafell. Time will tell if Catalan playwriting is again experiencing an era as powerful and vibrant as the early 21st century. For the time being, a new generation of creators seems to feel more comfortable with other writings, other textualities.



8. Statement made in a telephone interview on 16 September 2021.

Verse drama in the twenty-first century?

Joan SELLENT ARÚS

Universitat Autònoma de Barcelona
jsellent@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Joan Sellent holds a bachelor's degree in Catalan Philology from the Autonomous University of Barcelona (UAB) and a master's degree in Literary Translation (University of Manchester). He is a literary translator and was a professor at the Faculty of Translation and Interpretation at the UAB, where he worked from 1994 to 2013. During his career he has combined literary translation with translating scripts for feature films and television series, and for the past twenty years he has mostly worked on translating plays. The playwrights he has translated into Catalan include W. Shakespeare, T. Williams, H. Pinter, A. Miller, O. Wilde, G. B. Shaw, Tracy Letts, J. B. Priestley, David Hirson and Brian Friel.

English translation, Neil Charlton

Abstract

Based on his personal experience as a translator of plays, the author argues – with examples – for maintaining the verse form when translating an original text in verse for the stage, convinced that verse, far from a simple adornment, enhances the aesthetic enjoyment and effectiveness in the reception of the play, while the prose option is doomed from the outset to impoverish and weaken it.

He also reviews the versifying criteria that characterise Elizabethan English drama and Neoclassical French theatre, along with the strategies that have been used to transfer this drama to other languages, eras and cultures.

Keywords: translation, verse, prose, versifying tradition, decasyllable, alexandrine, Shakespeare, Molière, Wilbur, Oliver, Hirson

Joan SELLENT ARÚS

Verse drama in the twenty-first century?

It is well known that writing verse drama in the 21st century is rare, although it cannot yet be said that it is an entirely extinct activity. Seven years ago, at London's Unicorn Theatre (specifically aimed at young audiences), the English playwright Chris Thorpe premiered his play *Hannah*, a modern recreation of Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*, using highly contemporary language but with the particularity that the text was written entirely in verse, specifically in the mode of iambic pentameter, the predominant and almost unique model at the time of Marlowe, Shakespeare and all Elizabethan dramatists, and which we will henceforth call *decasyllable* to understand each other better.

The play was successful among the mostly young audience it was intended for, but there is another peculiarity related to this production that more than one critic noted, and which is still very significant: throughout the process of promoting and publicising the production, it was never mentioned anywhere or at any time that the text was in verse. It was clear that the producers of the play did not want to risk highlighting a feature of the play that, in their opinion, might have put off part of the potential young audience, and jeopardised box office takings. A very clear assumption can be made from this, reflecting a prejudice that can be perfectly extrapolated to all the theatre made in the Western world: "Today, verse drama does not sell."

The audience went to see Chris Thorpe's *Hannah* unaware that they were watching a play written in verse, and in the course of the performance I do not know whether many picked up on this feature of the text. But the fact is that, according to reports, most of them left the theatre excited.

And it is clear that, in the play's success and its good reception by the audience, the fact that it was in verse played more than a minor role. Even if the audience were not aware of it, their subconsciousness had been adjusting to a verbal flow and rhythmic cadences that made the reception of the text particularly pleasant and, automatically, more credible. The veteran English actor Ian McKellen, who throughout his life has done more than his fair share of performing Shakespeare and his contemporaries, confirms this

in a way that could not be any clearer. He says: “Because verse has a rhythm and a flow, it’s perhaps more attractive to listen to and helps the actor to keep the audience’s attention.”¹

But the fact is that in today’s theatre, as I have just said, the originals written in verse are exceptions that can be counted on the fingers of two hands, with some to spare. We could cite, as closer to us in time and space, a play by a writer as transgressive as Steven Berkoff, *Decadence*, written in verse – and rhymed –, which a few years ago was translated into Catalan, with impeccable craftsmanship and preserving the versification and rhyme, by Neus Bonilla and Carme Camacho. Or *La Bête*, by David Hirson, a play written in the 20th century entirely in rhyming verse, which I will talk a bit about shortly because a few years ago I was asked to translate it into Catalan.

In fact, for many years now, most verse drama has been written by translators. Or at least we are the ones who have the most opportunities to do so, especially thanks to the regular performance of the classics on our stages. I myself have been commissioned to translate twelve texts written entirely or mostly in verse: ten plays by Shakespeare, Ben Jonson’s *Volpone*, Henrik Ibsen’s *Peer Gynt*, and the one I just mentioned by David Hirson. In most of these commissions it was not specified whether the version should be in verse or prose, but in all cases I chose to respect the verse, sticking more or less to the metrical patterns of the original but never abandoning the verse. I sincerely believe that translating a text originally written in verse into prose – and especially if it is a version intended for the stage – is an option that leads to an impoverishment and reduction of its aesthetic and communicative potential, despite the translator’s efforts. I will try to defend this belief and illustrate it with some examples.

If today writing verse drama is an exception, in Shakespeare’s time it was the norm. One of the reasons why dramatists mostly used verse was pragmatic: the versified text makes it easier for the actors to memorise. This is an abundantly proven fact (and many actors have confirmed it for me personally), but it would be foolish to think that the presence of verse in plays ends here, in this purely mnemonic function: we only need to remember the words of the Shakespearean actor Ian McKellen I quoted earlier.

The degree of perceptibility of the verse, however, varies considerably from one play to another, according to the versification criteria used. To give just two examples that would occupy the two extremes in this respect: on the one hand, the theatre of Shakespeare and his contemporaries, where the verse, mostly unrhymed, creates a rhythmic cadence that the audience perceive more in the substrate than on the surface; on the other, the French tradition of Neoclassical verse drama, which relies on a structure so regular and distinguishable – alexandrines rhymed in couplets – that the audience’s consciousness and hearing detect the artifice instantly; and they not only detect it but, once they have entered the game, they expect and demand it.

If we review the history of the translations of these plays, we see that there are all kinds of options: there is a very wide repertoire of translations

1. In John BARTON. *Playing Shakespeare*, p. 26.

of both English Elizabethan and French Neoclassical plays into all languages, in verse — with a whole range of diverse versifying patterns — and in prose. It never ceases to amaze me that a writer of the stature of André Gide had written, just after the Second World War, a French version of *Hamlet* in prose, and to the amazement was added a certain shaking of my legs upon reading that Gide had given up the verse because he felt incapable, and so he had chosen what he called “rhythmic prose”. And why the shaking legs? Well, because, when I discovered this, I was right in the middle of translating this play into verse, something that not even André Gide had dared to do. For a few moments I felt like an impostor afflicted with excessive arrogance.

But this was not about succumbing to impostor syndrome either. What I imagine — as much as this must remain in the realm of mere conjecture — is that, for André Gide, translating *Hamlet* into verse must have entailed the inescapable duty to do so strictly respecting the metrical pattern and verse limits of the original, which is undoubtedly a titanic, if not chimerical, undertaking. And that, of course, is not even remotely what I intended. A translator must keep his feet on the ground and be aware of his possibilities and limitations.

The versification criteria that I felt able to apply without failing miserably, and which I have in fact applied to all of Shakespeare’s plays I have translated, as well as to Ben Jonson’s *Volpone* and Ibsen’s *Peer Gynt*, were those that I have already described on more than one occasion and that basically match the criteria used by Salvador Oliva in his translations of Shakespeare’s complete works, a versifying pattern that Gabriel Ferrater had already started in his version of the first two acts of *Coriolanus*.

It is the combination of verses of different lengths, but with a predominance of the decasyllable and always with an even number of syllables. To illustrate this with a short example, I have chosen a fragment of a soliloquy by Edmund, one of the characters in *King Lear* (Act I, Scene 2). The original reads as follows:

..... Why brand they us
 With base? with baseness? bastardy? base, base?
 Who, in the lusty stealth of nature take
 More composition and fierce quality
 Than doth, within a dull, stale, tired bed,
 Go to th’creating a whole tribe of fobs
 Got ‘tween asleep and wake?²

A very literal version could be more or less as follows:

..... Per què ens posen la marca
 De vils? De vilesa? De bastardia? Vils, vils?
 Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim
 una millor constitució i una qualitat més ferotge
 que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat,

2. William SHAKESPEARE. *King Lear*, p. 72.

s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls
obtinguts entre el son i la vetlla?

This is a version that scrupulously respects the limits of the verse of the original, but which in reality does not contain any line that can be considered verse in Catalan. There is a typographical illusion of verse but it is a prose translation. If we remove this visual illusion, the text will take this form:

..... Per què ens posen la marca de vils? De vilesa? De bastardia? Vils, vils? Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim una millor constitució i una qualitat més ferotge que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat, s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls obtinguts entre el son i la vetlla?

The fluency of the original's decasyllables is completely gone, and the speech is drawn and dragged out much more than the original. And one thing that this version undoubtedly highlights is one of the most dramatic problems of translating English verse into Catalan or any Romance language: the number of syllables skyrockets, very clumsy sentences emerge, and the rhythm falters everywhere. This option (which prioritises the maximum possible literalness and the conservation of the verse limits to the detriment of rhythm) can be seen in some translations intended for publication, especially in academic fields. However, when they are for the stage, I think it can be said that the slowness of the text masks their oral reception and aesthetic enjoyment, and such a version, in my opinion, can only be valid as a preliminary step to a more fluid metrical version on stage: once the meaning has been assimilated and without losing sight of it, you can move on to modify the lines to make them less cumbersome and achieve a Catalan verse rhythm. With these goals in mind, this is the result I achieved in this second phase:

..... Per què ens pengen
la marca de bastards, de vils, de miserables?
Per què, si la passió furtiva i natural
ens ha fet més enèrgics i atractius
que un llit monòton, fatigat i ranci,
que fabrica una tribu de cretins
entre el son i la vetlla?³

This version shifts further away from literalness but turns each line into a verse, by combining alexandrines and decasyllables.

It is clear that, for a text in verse to work satisfactorily in its oral transmission, it must be spoken with the appropriate elocution but also exactly as it is written, without adding or removing a single syllable and without using synonyms or making changes in the line order that can vary the syllable count and, consequently, distort the metrics. If, for example, in the fourth line of this fragment, instead of saying “ens ha fet més enèrgics i atractius”, the actor says “ens ha fet més enèrgics i més atractius,” “ens ha tornat més enèrgics

3. William SHAKESPEARE. *Versions a peu d'obra*, p. 288.

i atractius” or “ens ha fet més atractius i enèrgics”, any change will distort the decasyllabic verse, and the rhythmic cadence of the text will suffer.

By this I do not mean that, as a translator, I consider the text I have produced untouchable. Quite the contrary: I have always been open to any suggested changes in the first readings and before I have completely finalised the text, or even in the course of the rehearsals, but with the one condition that any changes do not have negative effects on the metrics. To this end, obviously (and if the director is sensitive enough to the importance of the verse, which happens very often but not always), there is no other way than to entrust these changes to the translator himself or subject them to his approval.

This requirement is, of course, even more inescapable when it comes to plays with rhyming verse, as is the case with the other category of verse drama I mentioned a little while ago: that of 17th-century French Neoclassical theatre, whose greatest exponents are Corneille, Racine and Molière. If, for example, in a performance of Molière’s *The Misanthrope*, the audience hears (Act I, Scene 1):

Et la plus glorieuse a des régals peu chers,⁴

they know that the next alexandrine must obligatorily end in *-ers*, and the short beat of waiting until the word chosen by the playwright arrives is a stimulus that, without doubt, activates their imagination and keeps their attention and interest in what is said.

Rigorously complying with the rules of the game, Molière then wrote:

Dès qu’on voit qu’on nous mêle avec tout l’univers.⁵

If, out of negligence or for some strange reason, the actor does not stick strictly to the text and says, for example,

Dès qu’on voit qu’on nous mêle avec tout le monde,

this infraction of the rules (and for a double whammy, because it also affects the metrics and makes the rhythm limp) would not only offend the audience’s ear, but, by frustrating their expectations of the formal resolution of the verse, would completely undermine the credibility of the message intended.

These two lines are from the first scene of the first act of Molière’s *The Misanthrope*. Joan Oliver, in his 1950s version — which strictly adhered to the structure of alexandrine couplets — recreated them as follows:

I fins la més honrosa us serà un trist regal
quan veureu que us barregen amb tots, en general.⁶

4. MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, p. 239.

5. *Ibid.*, p. 239.

6. Joan OLIVER. *Versions de teatre*, p. 67.

A faithfulness to form that, as can be seen at first glance, is not strictly literal; this is not an exception but the frequent result of the negotiation imposed by the translation of versified texts: the closer we want to stay to the formal structure, the more often we have to move away from the literal equivalents. But, if in translating poetry this option can be debatable, in verse drama (and especially in plays like the one we are dealing with, in which rhyme and metrical regularity are such decisive elements in the construction and transmission of the meaning) it is not only far less debatable but also highly recommended if you want to be faithful to the intention of the original. As is so often the case in literary translation, and especially in drama, faithfulness and literalness are not synonymous.

Let's examine another brief example from Molière, in this case from *Tartuffe* (Act I, Scene 1):

Allons, vous, vous revez, et bayez aux corneilles.
Jour de Dieu! Je saurai vous froter les oreilles.⁷

In the hands of Joan Oliver, these alexandrines become:

I tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?
Valga'm Déu, ja veuràs com et trec les lleganyes!⁸

If the actor, let's say, neglected something so seemingly minor as the opening conjunction of the first line and said "Tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?", the line would become distorted and would no longer be an alexandrine.

Around the same time that Oliver was translating *The Misanthrope* and *Tartuffe*, the American Richard Wilbur was translating these plays into English. In Wilbur's hands, however, the twelve syllables of both of the two alexandrines of *Tartuffe* that we have chosen as an example become ten:

Wake up, don't stand here gaping into space!
I'll slap some sense into that stupid face.⁹

Why did Richard Wilbur make this metrical change? Well, in short, because he takes into account the expectations of the potential audience and uses the usual metrical pattern in classical theatre in the English language, which is not the alexandrine but the decasyllable.

And this is precisely the model that David Hirson uses when, in the late 20th century, he wrote *La Bête*, the play in English verse that in 2012 I had the opportunity to translate into Catalan for the TNC. Let's look at an example.

At the end of the first act, one of the characters, Elomire (anagram of Molière) says when referring to his fierce antagonist, the histrionic and verbose Valere:

7. MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, p. 46.

8. Joan OLIVER. *Versions de teatre*, p. 151.

9. MOLIÈRE. *Five Plays: The Misanthrope. Tartuffe. The School for Wives. The Miser. The Hypochondriac*, p. 123.

The very thought that we're not *worth* consulting
Should strike you as sufficiently insulting
To tell the Prince, as I will, face to face,
Exactly how we feel about this case.¹⁰

Four perfect decasyllables with a constant iambic rhythm.

If we count the number of syllables and accents, we will see the exact metrical coincidence with the two *Tartuffe* lines by Richard Wilbur that I quoted a moment ago.

La Bête is a parody/homage that an American playwright of the late 20th century wanted to write about to Molière's Neoclassical theatre, and therefore, when deciding to versify it, he did exactly the same as Wilbur: he chose the metrical pattern associated with this playwright as historically assimilated by the Anglophone tradition: that is, he discarded the alexandrine in favour of the decasyllable.

In my case, the opportunity to translate *La Bête* into Catalan was a unique experience for more than one reason: firstly because, when recreating the playwright's criteria for versification, pure logic demanded that I follow exactly the reverse process, that is to say, to use alexandrine verse, the metrical pattern of the French Neoclassical originals and also of the tradition established by their translations into Catalan, a language and culture where alexandrine verse is far more established than in the English language tradition. In other words: in a boomerang trajectory, I could afford the luxury of getting closer to the original form of the parodied writer (Molière) than to that of the American playwright who parodied him and who I translated (David Hirson). So, in my version, the four decasyllables of the English original that I have just quoted became:

Només la sola idea que no se'ns té per res
ja hauria d'ultratjar-te i de tenir prou pes
per plantar cara al príncep, com farà un servidor,
i dir-li el que pensem de la situació.¹¹

In other words, four alexandrine couplets like those of Molière and Joan Oliver.

The other peculiarity of this play by David Hirson is that the use of rhyming verse is not at all an optional ornament, but is the very *raison d'être* of the text. *La Bête* is a theatrical entertainment in rhyming verse, where this stylistic resource is radically put at the service of humour and at some moments takes on shades of authentic formal juggling (as in certain fragments where each of the ten syllables of a line is spoken by a different character). Therefore, here I think I may assert, without risk of being mistaken, that a prose version would have completely reduced the appeal of the play to negligible levels. Let's imagine for a moment someone producing a prose version of *La Rambla de les Floristes* or *L'Hostal de la Glòria* and we will have an idea.

10. David HIRSON. *La Bête and Wrong Mountain*, p. 65.

11. David HIRSON. *La Bête*, p. 81.

By analogy, I would dare to say the same about the translation of a play by Molière. It is clear, however, that not everyone thinks the same: not many years ago we saw firsthand the case of a French director who was invited to Catalonia to direct a *Misanthrope* in Catalan, and he insisted on the condition that the version must be in prose, I suppose because a part of the French-speaking cultural world seems to find the alexandrine quite boring. For obvious reasons, it would have been impossible or highly improbable for this director to carry out this experiment in France.

I know from personal experience the efforts that the Catalan translator had to make to overcome an obstacle course that, among other things, forced him to walk a tightrope to avoid the rhythm of the verse and the internal rhymes that came out on their own every five minutes. The translator's skill produced a highly dignified version, but that on stage (unavoidably I think) tended at times to be long and to make the speech excessively redundant. Why? Well, in my view, because, when a playwright decides to write a comedy in rhyming verse, he knows that this stylistic choice will allow him to delight in circumlocutions and redundancies, because the rhythm of the verse and rhyme will not only disguise them but will capitalise on this aesthetically, humorously and communicatively.

In *La Bête* by David Hirson, as soon as the character Valere appears on stage, he lets loose a monologue that might last about half an hour. I imagine for a moment this monologue spoken in prose, and I am sure that the speech would have been as unbearable to the audience as the character was to his antagonists on stage.

I have already said that the translation of plays into verse, especially if the verses are rhymed, often requires a departure from strict literalness if one wants to be faithful to the playwright's intentions.

I will try to illustrate this with a slightly longer fragment from *La Bête*, when Elomire, tired of Valere's verbal incontinence, can no longer take it and begins a diatribe, from which I reproduce the final part:

ELOMIRE:

[.....]

Whose only saving grace (if one there be)
Is in the unintended comedy
Arising from your weightiest pronouncements!
You seem to feel you have to make announcements
Instead of speaking in a normal tone;
But by your orotund and overblown
And hectoringly pompous presentation,
You simply magnify the desolation,
The vast aridity within your soul!
In short, I think you're just a gaping hole—
A talentless, obnoxious pile of goo!
I don't want anything to do with you!
I can't imagine anyone who would!
And if it makes me better understood

To summarise in thirty words or less,
I'd say you have the power to depress
With every single syllable you speak,
With every monologue that takes a week,
And every self-adoring witticism!...

VALERE:

Well, do you mean this as a *criticism*?¹²

I translated it as follows:

ELOMIRE:

[.....]

Els vostres exabruptes grollers i colossals
tenen només un mèrit (si és que així ho puc descriure),
i és que, sense voler-ho, al capdavant fan riure
de tan forassenyats i altisonants que són!
Amb la grotesca pompa d'un vell rinoceront
pontifiqueu a dojo i en to majestuós,
pro encara feu més obvi, palès i escandalós
el buit immens i estèril d'una ànima de suro!
I per anar acabant, Valere, us asseguro
que per mi no sou més que un ase putrefacte
i amb la vostra persona no hi vull tenir cap tracte,
ni se m'acut ningú que n'hi pugui tenir!
Pro, si us han quedat dubtes, us ho puc resumir
amb una frase més que us dono de propina:
teniu la potestat morbosa i assassina
de provocar les febres als més impertorbables
amb aquests soliloquis que es fan interminables
i aquestes graciètes d'una estultícia mítica!

VALERE

Això vindria a ser... diguéssim... una crítica?¹³

In the original of this fragment there is no *rinoceront*, no *ànima de suro*, no *ase putrefacte* and no *estultícia mítica*, which illustrates my previous point: that, in the service of rhyme and dramatic effectiveness (and, above all, if the rhyme is at the service of humour), the translator is often forced to invent things, precisely if he wants to be faithful to the playwright's intentions.

In terms of these semantic licences, I remember a roundtable on translation strategies in which I participated, and I used this excerpt from *La Bête* to illustrate my own strategies. During audience questions and comments, a prestigious poet strongly denounced the liberties we translators took, given that poetry is a sacred thing and if the poet has chosen certain words, no translator should change them. In short, what right do we have?

12. David HIRSON. *La Bête and Wrong Mountain*, pp. 47-48.

13. David HIRSON. *La Bête*, p. 61.

I had to remind him that we were not talking about poetry but something quite different, that it was a theatrical entertainment in verse, but I don't know if he was very convinced...

Finally, I hope that all these examples that I have given and discussed have served to defend and justify the main thesis of this article: my conviction that drama that has been written in verse loses its effectiveness if a translation does not maintain some kind of versification, even if the metrical criteria do not faithfully match those of the original.

And I would not want to end this article without comparing the experience of Chris Thorpe I cited at the start — the verse play *Hannah*, aimed at a young audience — with two or three productions of Shakespeare in recent years in an important public theatre in Barcelona, also supposedly intended to attract a young audience but with criteria diametrically opposed to Thorpe's. And if I say that they are diametrically opposed, it is because, as far as the text is concerned, the director of these productions (attributing to himself the additional role of translator) perpetrated versions that, apart from copying others that already existed, when it comes to covering up the plagiarism has distorted the lines and systematically impoverished the language, with the excuse of making it easy for a young audience. Frankly, I wholeheartedly support Chris Thorpe's criteria and still resist the idea that young and stupid are necessarily synonymous.¹⁴



Bibliographical references

- BARTON, John. *Playing Shakespeare*. London: Methuen Drama, 1984.
- HIRSON, David. *La Bête and Wrong Mountain*. New York: Grove Press, 2001.
- HIRSON, David. *La Bête* (trans. Joan Sellent). Barcelona: Edicions Proa (ebook), 2013.
- MOLIÈRE. *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*. Paris: Gallimard, 1973.
- MOLIÈRE, *Five Plays: The Misanthrope. Tartuffe. The School for Wives. The Miser. The Hypochondriac* (trans. Richard Wilbur, Alan Drury). London: Methuen Drama, 2000.
- OLIVER, Joan. *Versions de teatre*. Barcelona: Edicions Proa, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. London: Penguin Books, 1972.
- SHAKESPEARE, William. *Versions a peu d'obra* (trans. Joan Sellent). Barcelona: Biblioteca del Núvol, 2016.

14. I have named the sin but not the sinner. What I do want to make clear is that the criticism is not aimed at the company Parking Shakespeare, whose productions deserve every respect.

theo-
ry
and
analy-
sis

How the Dramaturgical Practice of Chilean Contemporary Circus is Evolving and Adapting to the Different National Scenarios:

The case of *Je tirerais pour toi*, by Collectif Merkén

Víctor BOBADILLA PARRA

Autonomous University of Barcelona

victor.bobadilla@autonoma.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Artistic Coordinator of La Central del Circ, based in Barcelona. Doctoral candidate in Literature and Theatre Studies at the Autonomous University of Barcelona. He is currently researching the dramaturgy of contemporary circus in Chile, Catalonia and France. Scholarship holder in the Training of Advanced Human Capital pro-gramme of the National Commission for Scientific and Technological Research (CONICYT) 2018-2022. He has recently participated in the “Circus and its Other Arts” congress at the University of California, Davis.

English translation, Neil Charlton

Abstract

The following article focuses on the dramaturgical process developed in contemporary circus by analysing the piece *Je tirerais pour toi* by the company Collectif Merkén, performed by the Chilean artist Pamela Pantoja. A theoretical and reflexive analysis is carried out on how the dramaturgical connection is shaped through its contextual and/or territorial limits with the Chilean circus scene.

The central hypothesis of the article argues the transition from a fragmented dramaturgy to an authored dramaturgy based on stage practice, which has rectified the dramaturgical discourse of circus with extended practices of an identity nature to hybrid practices influenced by the postdramatic, underpinned by the principles of the search for dramaturgical limits.

We believe that this hybridisation is reshaping the identity directly linked to an area of ideological and social creation to later converge in aesthetic and dramaturgical reflections that embrace the current state of contemporary circus.

Moreover, Pamela Pantoja develops her show based on the narrative of the Chilean dictatorship and circus, specifically in aerial silk and hair hanging. The piece emerged out of the need to dialogue with her past and seeks to question the “pact of silence” that has hung over Chile since 11 September 1973. She does so through research and archives based on concepts and questionings of the family, the Chilean identity and the legacy of the coup in Chile: censorship and the apology for violence.

Keywords: dramaturgy, contemporary circus, Chilean circus, *Je tirerais pour toi*, Collectif Merkén

Víctor BOBADILLA PARRA

How the Dramaturgical Practice of Chilean Contemporary Circus is Evolving and Adapting to the Different National Scenarios:

The case of *Je tirerais pour toi*, by Collectif Merkén

Introduction

The dramaturgical process developed in contemporary circus is an area that requires reflection on its own definition and an academic development through theatre studies and particularly circus studies. Moreover, one of the reasons for this research is to theorise about the dramaturgical pieces shared by artists and creators through different perspectives in order to achieve a general understanding.

A theoretical examination is carried out in relation to the question: how is the dramaturgical connection shaped through its limits or borders, such as in the case of Chile and France? And it analyses how it influences its identity category from Chile. To this end, the dramaturgy of contemporary circus is studied and the contemporary circus show *Je tirerais pour toi* is analysed, which was created and directed by the Chilean artist Pamela Pantoja, who lives in Marseilles (France).

At a historical level, circus in Chile is an avant-garde performing arts practice thanks to initiatives developed in the 1990s, after the dictatorship, led by artists such as Andrés Pérez, Mauricio Celedón and Andrés del Bosque. Along with the street art movement, at that time a movement focused on promoting a protest and social art called Nuevo Circo Chileno emerged, influenced by the French Nouveau Cirque and the theatre avant-gardes developed in Europe after May 1968 and which reached Latin America in the late 20th century.

These companies create a complex network of readings and actions that reshape the Chilean identity through a transculturation that enables us to venture a series of relations of hybridisation regarding the categories of identity as well as the methodologies of creation. As Ana Harcha explains:

La cultura chilena no existe sino a partir de la hibridación de una serie de agentes y sólo si entendemos la chilenidad como una categoría híbrida y transculturada es posible hablar de ella.

Para la comprensión de la chilenidad también se sigue lo que explica Wilfrid Miampika (en su caso en relación con la cubanidad); entonces, la chilenidad sería una categoría cultural —y no racial, ni geográfica— que solo se hace válida cuando es completada por «la conciencia y voluntad de ser chileno (Harcha, 2017: 113).¹

A complex net of readings and actions is created that reshape the Chilean performing arts identity, influenced by a theatrical and aesthetic discourse derived from the different foreign currents that had an impact in the political, cultural and social context, such as the case of Pantoja and French culture. This change of identity is directly linked to the field of ideological and social creation to later converge in aesthetic and dramaturgical reflections that cover the current state of contemporary circus in Chile and France.

Therefore, for this project we analyse contemporary circus pieces by examining the hybridisation of dramaturgical languages and performed outside Chile. This developed dramaturgy involves an ideological issue derived from the cultural current developed by historical politics in Chile.

The history of new circus in Chile encompasses a structural transformation that took place in the 1990s, framed by the cultural policies that had an impact on the development of this art, in which the Chilean exponents developed a *mise-en-scène* in search of identity, following a search for a post-dramatic performance.

Moreover, postdramatic language led to a rupture with the modern traditional circus of public and cultural policies, from which this new experimental and theatrical dramaturgy emerged, although influenced by major artists such as Andrés Pérez and the aesthetics of Ariane Mnouchkine's *Théâtre du Soleil*, which is clear in the work of Pérez with the Chilean company *Gran Circo Teatro*.

The main objective of contemporary circus is to understand by observing the new circus shows in relation to the historical and social context in which they take place. This enables us to understand which categories are related to the issue of identity, such as the national, the cultural, the art market, the folkloric, the marginal and the mainstream as well as to adopt a given stance with respect to the concepts of transculturation and cultural hybridisation.

To this end, we must assess our understanding and position with respect to theories that establish a critical relation with the project of contemporaneity, as well as the conception of the cultural; and, finally, what concerns us in general terms, the issue of the fixed or mobile limits that can be glimpsed in the questions: what is dramaturgy in contemporary circus? and Should we speak of contemporary circus dramaturgy in (and from) Chile?

Through theatre studies I focus on the doctoral research of the dramaturgical process of contemporary circus in Chile, Catalonia and France. I

1. Chilean culture only exists through the hybridisation of a series of agents, and only if we understand the "chilenidad" as a hybrid and transcultured category is it possible to speak about it.

To understand the "chilenidad", we also follow Wilfrid Miampika's explanation (in his case in relation to the "cubanidad"); thus, the "chilenidad" would be a cultural rather than a racial or geographical category, which is only valid when complemented by the "awareness of being and the desire to be Chilean".

carry out a research thesis on the processes of creation of circus in which territory and social identity meet in the circus language. And, in this article, I set out the analysis I developed in the paper presented in the Mutis Congress in Barcelona on 16 March 2021.

In order to define this main objective, I carry out theoretical and practical research that answers the following questions: What is dramaturgy in contemporary circus? and How are the current theories applied in the field of study? Based on practice, we will look at and analyse how this dramaturgy affects the decisions regarding the piece *Je tirerais pour toi*, by Collectif Merkén, performed by the Chilean circus artist Pamela Pantoja.

Development

To contextualise our study we must explain that in 2009 the Área de Circo was officially created in Chile by the Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. It was an important step to recognise circus as an art. Chile made a cultural advance but it did not become the norm in academic research. Moreover, at present two categories of circus come together which, over time, have separated politically and culturally: the Circo Tradicional Chileno (Circo Moderno) and the Nuevo Circo Chileno. However, there is a need to position the new circus with a discourse that seeks to understand and make up a dramaturgy within today's cultural reality and be innovative: in other words, placing circus within a contemporary language. This separation between new circus and traditional circus is mainly due to the new performing arts languages that have emerged in Chile: the street theatre of Andrés Pérez and Mauricio Celedón and the movement of young jugglers in Santiago, which emerged in the Parque Forestal in Santiago, and also the important contribution of the Escuela el Circo del Mundo to the national scene. However, we find contemporary Chilean circus references abroad, mainly in Europe, such as Andrés Labarca, Pamela Pantoja, and Teatro del Silencio.

Circus as Artistic Research

The theoretical foundation of this article is based on the process of theoretical reconstruction and examination of different sources related to theatre studies.

With respect to the materials of reference in Spanish produced in the scientific field, we have different contributions in theatre studies, mainly in the field of new dramaturgies and issues such as the body, postdramatic theatre and performance, in which the circus appears in the form of publications written by researchers in the performing arts in general, such as the case of Mercè Saumell (circus and contemporary theatre in Catalonia) or the articles published by Jordi Jané in the newspaper *Avui*. In Chile there are publications on social circus and the historiography of traditional circus, with authors such as Ilan Oxman and Pilar Ducci and the Mexican Julio Rebolledo, who was a benchmark for theoretical work in Chile. The researchers Julieta Infantino in Argentina and Marco Bortoleto in Brazil have promoted

academic research on circus from diverse areas both in undergraduate and postgraduate studies.

Thus, we can analyse the contemporary artistic practice, displaced from the notion of play, based on a sensitive experience and re-appropriated in its cultural space. To this end, we look for work tools borrowed from both theatre studies and other fields, such as art, literature, performance, the visual arts, new media and even popular culture, and sources such as oral documents, interviews or living memory, recovering knowledge rather than merely recording data. In this case, we refer to “living bodies”, the artist as a creator and main figure of the performing arts creation.

We have two concepts of research into theatre processes, based on the hypothesis of Milena Grass in her *Metodología de la investigación para las artes escénicas en Chile* (Grass, 2011: 87).

On the one hand, traditional research through the scientific paradigms of social sciences, in which the problems, questions, designs and methodological tools (interviews and work notebook) are set out.

And, on the other, artistic research and its variants, based on practice, with questions and answers based on the discourses and practice of the pieces analysed.

These two fields of research guide us to the analysis of the history and historiography we need to collect: the oral and written sources and documents. And we report on the criteria that prevail in the history of circus, historical period, geographical areas and artistic periods.

With this we must adapt to a historiography of circus, to an approach of new narratives and dramaturgies, to a reconstruction and invention of this art with the aim of carrying out a historiographic and circus theatre studies analysis, mainly in Chile, similar to a hermeneutics of Chilean circus, in order to rewrite the work and study methods, with the aim of answering the question: what is the dramaturgy of contemporary circus?

Dramaturgy in Circus?

The issue of the specificity of circus regularly returns to the centre of the debate, often linked to its artistic and institutional recognition. We should remember that the first modern circus was opened by Philip Astley in London on 9 January 1768. However, before that date there were already artistic expressions such as acrobatics, juggling and contortion with centuries of history. Loyal to the meaning of equestrian theatre, there are currently artists who reject the name of circus in favour of equestrian theatre such as the Théâtre Equestre Zingaro and others who believe that circus should preserve its origins and maintain irreducible elements such the round stage or the arena. Researchers such as Philippe Goudard in France provide valuable contributions on this historiographic aspect of today's circus. Nevertheless, it is difficult to define a single line of conduct for contemporary theatre and mainly for a line of dramaturgical actions and options.

To guide us in the bibliographical references, we mainly focus on the French discourse, understanding that most of the existing knowledge of the

discourse and theory of circus comes from France. France has developed a comprehensive archive on dramaturgy and circus studies. Authors such as Ariane Martinez, professor at the University of Lille, Jean-Michel Guy, circus researcher, Marion Guyez, with the recent publication of her doctoral thesis on dramaturgy and acrobats, and also Philippe Goudard, researcher at Montpellier University, recognise a contemporary circus that emerged in France in the late 1980s and early 1990s. Thus, we cannot ignore the work of these authors in terms of contemporary circus. It is therefore necessary to speak of the French context, where a circus emerged that has shifted to different contexts.

In 2020 the CNAC² and the Chaire ICiMa³ published *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* (edited by Diane Moquet, Karine Saroh and Cyril Thomas), a collection of articles written by the professors on the bachelor's degree in circus dramaturgy at CNAC and also researchers and artists who have contributed to the analysis of dramaturgy in circus. These include Thomas Cepitelli, Maroussia Diaz Verbèke, Marian Del Valle, Philippe Goudard, Bauke Lievens, Jean-Michel Guy, Marion Guyez, Ariane Martinez, Corine Pencenat, Karine Saroh, Franziska Trapp, and Karel Vanhaesebrouck. They have contributed valuable material to the analysis of dramaturgy in contemporary circus in Europe through an academic viewpoint but strongly influenced by the theoretical and practical construction and the process of reflection on the need to approach the complex concept of dramaturgy in the circus arts.

Aborder la question de la dramaturgie se révèle être une entreprise particulièrement stimulante, d'une part parce que cela implique de défricher un concept entouré d'un certain flou définitionnel – le dramaturge, originairement, est en effet à la fois l'auteur de textes de théâtre et une collaboratrice-collaborateur artistique dont le rôle est soumis à variations – mais surtout parce que la dramaturgie se trouve à l'intersection de polarités qui sont souvent opposées. Entre la piste et la table, entre intellect et sensible, savoir et tâtonnement, création et réception, la dramaturgie et le/la dramaturge se trouvent dans une zone de transition difficile à situer, dans une posture d'«errance» qui amène à remettre en cause et à dépasser ces oppositions schématiques pour mieux enrichir création circassienne contemporaine⁴ (Moquet, Saroh and Thomas, 2020: 9).

2. Centre national des arts du cirque. A higher education and research centre, the CNAC, based in Châlons-en-Champagne, was founded in 1985 at the initiative of the Ministry of Culture. Almost 400 artists from 35 countries joined this higher national school, thereby becoming an important benchmark of international contemporary circus.

3. Chaire d'innovation sociale et territoriale Cirque et Marionnette. Research centre which, since its creation in 2012-2013, has shown its commitment to innovative and always interdisciplinary projects. At a documentary and heritage level, CNAC and ICiMa are centres attached to the National Library of France. This similar stance and their rooting in a common territory led them to work since 2014 on the convergence and complementarity of their facilities, their teaching methods, and research and innovation projects.

4. Addressing the issue of dramaturgy is a particularly stimulating enterprise, on the one hand, because it implies clearing a concept surrounded by a certain blurring of definition. The dramaturge, originally, is in fact the author of a theatre text and an artistic collaborator whose role is subject to variations but above all because dramaturgy is at the intersection of polarities. Between the ring and the table, between the intellect and the sensitive, knowledge, judgement, error, creation and reception, the dramaturgy and the dramaturge are found in an area of transition that is difficult to localise, in a stance of "wandering" that leads to question and overcome these schematic oppositions to better enrich contemporary circus creation.

Thus, we also understand that, with its fragmented and non-linear dramaturgy, circus seems to perfectly correspond to the postdramatic and performative evolution, but also that this reasoning can be problematic (Moquet, Saroh and Thomas, 2020: 21).

In her publication *La dramaturgie du cirque contemporain français: quelques pistes théâtrales*, Ariane Martinez explains that “contemporary circus has a dramaturgical state of mind”⁵ (Martinez, 2018: 13) as a result of the hybridisation with theatre, dance and performance art that developed in France but also the involvement in the search for new forms and the development of a reflection on the definition of the word *circus*, no longer as a fragmentary and identical reproduction of a know-how but as a search for its own dramaturgy. This shows us that circus is enjoying good health in French art.

Patrice Pavis, a renowned theatre researcher, explains in his *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* in the section “Dramaturgy”:

For all who lacks an overall, unified image of the world, the reproduction of reality in theatre must necessarily be fragmentary. The question is no longer one of developing a dramaturgy by artificially correlating a coherent ideology with an appropriate form, and a single performance often draws on several types of dramaturgical analysis. The performance is no longer based solely on identification or alienation effects; some productions may even try to divide up the dramaturgy by letting the actors organize their narratives according to their own world views. The notion of *dramaturgical choices* gives a better account of current trends than a dramaturgy seen as a global and structured set of homogeneous aesthetic and ideological principles (Pavis, 1998: 126).

The dramaturgical evolution in circus has a multidisciplinary, fragmentary and reflexive character about its own fragmentation as structure. It no longer consists of a succession of acts but is also favoured by the mixture with other arts, such as theatre and other forms of the visual arts, which has led to the emergence of the “circus of creation” (Soler, 2016: 40). To some extent, the paradigm of circus tends to be increasingly closer to the multidisciplinary and fragmentary theatre scene, approaching the contemporary language of the arts.

We then consider that circus skills area language and, therefore, a code of aesthetic and ideological transmission. The following challenge has a dramaturgical character: it consists of managing to bring together in a single discourse the circus specialities (kinetic circus) and the narrativeness of the piece in question (non-textual language, in most cases). Jordi Jané, a journalist and circus critic, explains that the today “és públic i notori que no tots els actuals espectacles europeus de circ d'autor superen aquest repte dramaturgic”⁶ (Jané, 2017).

5. Jean-Marc Lachaud, citing Bernard Dort, recently spoke of “a dramaturgical state of mind” (Lachaud, 1999: 13; Dort, 1986) present in contemporary circus.

6. It is well known that not all current European auteur circus meets this dramaturgical challenge.

We are aware that the history of contemporary circus is young. Events and stories have always been told in circus. In traditional circus its dramaturgy is fragmented, made up of acts, is attractive to the audience and maintains its nature as a show, like variety and cabaret shows. But by building a “narrative”, a “narrativeness”, we are speaking of an incipient dramaturgy that tries to emerge in the dialogue with the circus artists.

Circus has always been an all-embracing genre, which embraces everything, and juxtaposed to the arts. If the separations were previously marked, contemporary circus, the deserving heir of new circus, persevered in the other form of fusion of the arts, without being subject to its rules, exploiting them and deviating from its own field. In the words of Jean-Michel Guy, “Nous n’avons pas le même présent ni le même avenir, selon que nous ayons ou non les mêmes histoires”⁷ (Guy, 2010: 23).

In contemporary circus, there are relations with tradition, its sources of inspiration, its artistic references, its intentionalities and its writings. The choices made with respect to the movements, sounds and colours of the gestures, as well as the costumes and privileged make-up, are not based on any pre-existing norm. They are plural. As a result, it seems that they are moving away from the strategies chosen by their predecessors or that they sometimes dissent from them. Alone or in partnership at different levels with other artists such as comedians, dancers, musicians and visual artists, often with the involvement of a stage organiser (whose thought and visions structure the final objective and the modes of its development, exhibition), they produce pieces whose overtly open kaleidoscopic nature is to some extent attenuated as soon as the ruptures that punctuate its progress are less evident. But, above all from the reference of the late 20th century in contemporary circus, with pieces by French companies such as Gosch (1991), Cirque Ici, by Johann Le Guillerm and Pocheros (1993), Le Colporteurs and Que-Cir-Que (1994), and the company Cahin-Caha (1998).

Joseph Danan, a dramaturge and professor at the Institute of Theatre Studies at the Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, explains in his book *Qué es la dramaturgia*:

No es solamente intentar definir una noción que sabemos hasta qué punto es huidiza para quien pretende aproximarse a ella, sino también enfrentarnos a un estado del teatro, el nuestro, al inicio del siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo. ¿Qué sucede con la dramaturgia cuando el teatro cede a la tentación de expulsar al drama de su esfera, cuando la acción se desintegra y se desacredita hasta el punto de parecer anularse, cuando el teatro se hace danza, instalación, performance? (Danan, 2012: 11).⁸

7. We don't have the same present or the same future, depending on whether we have the same stories or not.

8. It is not only about trying to define a notion, knowing how far it is fleeting for those seeking to approach it, but also about facing a state of theatre, ours, at the start of the 21st century, when everything we thought we knew about drama, action and even theatre itself is unravelling. What happens with dramaturgy when theatre surrenders to the temptation of expelling drama from its sphere, when the action disintegrates and discredits itself to the point of seeming to annul itself, when theatre becomes dance, installation, performance.

For Danan, the word *dramaturgy* does not address the activity in a strict sense, as an art of composition of theatre plays, a definition unanimously recognised by the *Dictionnaire de la langue française*, by Émile Littré,⁹ or the *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, by Patrice Pavis.¹⁰ This does not mean that today we do not feel a little limited by it, even if we remain exclusively in the field of this first meaning. Danan proposes a definition of dramaturgy as a “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”¹¹ (Danan, 2012: 13), in other words as the slippery and unnoticed practice that enables the transfer of the text onto the stage, or the materialisation of a content of any type in the “here and now” of the theatre sessions, this space-time. As Bernard Dort, cited by Danan, also argues “Yo daría una definición extremadamente vaga de la dramaturgia: es todo lo que pasa en el texto y todo lo que pasa del texto a la escena”¹² (Danan, 2012). He also alludes to the definition of the philosopher Jean-Luc Nancy as the “organisation of the action.”¹³ Danan explains that the word *dramaturgy* has been loaded with negativity. As if it recalled too much what had been rejected in the literary text, i.e., the scene, *play*, even *dramatic poem*, is accepted as a literary genre, but not *dramaturgy*, which would relate to the practice of the shared stage, where actors and audience coproduce the content of the show.

However, dramaturgy is not necessarily linked to the text. It could be described as the codes of representation, even if this very dramaturgy presupposes a critique or deconstruction of these very codes. With this, we establish the limits for an analysis of a circus dramaturgy, at first fragmented, but now open to new modes, from the dramatic action and its search in the development of contemporary circus.

Analysis of *Je tirerais pour toi*

Je tirerais pour toi is a theatre-circus solo which is the result of documentary research carried out by the Chilean artist Pamela Pantoja and her company Collectif Merkén, from France. The piece tells of the experience of the guerrilla fighter Fabiola, the only woman who participated in the attack against the dictator Augusto Pinochet in 1986 in Santiago. Through the disciplines of aerial silk and hair hanging, the artist brings together two worlds relegated to silence: the national political history and her own family history, in the role of women (mother and grandmother) in a macho Chile. Using the ritual of braiding her hair, the two stories are combined to weave together the fragments of a national and intimate memory until now disparate and covered up by the brutality of an authoritarian and patriarchal power. By working on breaking taboos, both in political and personal history and

9. *Dictionnaire de la langue française* (compiled between 1859 and 1872).

10. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Armand Colin, 2002.

11. Movement of transit from the theatre plays to reach the stage.

12. I would provide an extremely vague definition of dramaturgy: it is everything that occurs in the text and everything that is transferred from the text onto the stage.

13. Jean-Luc Nancy says more precisely “staging of the drama” / “activation of the action” (Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, “Dialogue sur le dialogue”, *Études Théâtrales*, No. 31, 2004, p. 80).

in circus techniques, the artist pays witness to the struggles led by women against different oppressions.

I had the chance to talk to Pantoja in Marseilles in January 2020. At that time I saw the show *Je tirerais pour toi*, directed and performed by Pantoja, at the Pole de Cirque ARCHAOS.

The following day we had the interview in which she told me about her creation. She also described to me the research process she developed as a student in the Master ARTS, *Parcours Arts et scènes d'aujourd'hui* in the Department of the Arts at the University of Marseilles where she prepared the theoretical apparatus that gives life to her show. Moreover, Pantoja reveals that she calls her circus product “documentary circus”.

Je tirerais pour toi is a piece based on actual events and fed by documents that the artist collected, and narrates the attack on Augusto Pinochet Ugarte, perpetrated by the Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) whose members decided in late 1986 to assassinate the dictator. The action was called Operación Siglo XX,¹⁴ and was led by José Joaquín Valenzuela Levi (called Commander Ernesto), a member of the national leadership of the FPMR. Pantoja develops a story based on her family memories with a two-fold role: that of a family woman and of Fabiola, the only woman who participated in the FPMR attack.

« Sur des fait réels » cela veut dire que je me rapporte à des événements passés qui s'inscrivent dans des histoires familiales et nationales qui m'ont impactée d'une manière ou d'une autre et qui me dépassent. Quant aux documents ils m'ont permis d'obtenir de la matière au récit mais aussi ont transformé ma pratique circassienne¹⁵ (Pantoja, 2019: 11).

This practice was worked using data (the length of the attack, Fabiola's speech used to build the aerial silk act, the emotional state of the activist at the time of the shooting, the possible resonances with the practice of hair hanging, the braided hair for hanging, which takes on new meanings in contact with these stories). At the end, *Je tirerais pour toi* asks about the representation of history in theatre and circus.

But, to this end, Pantoja begins her research with questions and the creation of hypotheses with which she analyses the issue and the work she will develop, based on the following question:

How can historical data (family, national, activist) be mobilised in theatre and circus with an artistic objective even when these stories are still difficult to tell?

14. Augusto Pinochet suffered an armed attack when he was returning from a weekend in his residence in El Melocotón. The attack, carried out by the Marxist-Leninist armed organisation Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), resulted in 5 dead and 11 wounded; however, the FPMR did not achieve its objective and Augusto Pinochet survived (Hertz and Verdugo, 2021).

15. “Based on actual events” means that I relate to past events that form part of family and national narratives that have in one way or another had an impact on me and are beyond me. The documents have enabled me to obtain material for the story but also transformed my circus practice.

Quel usage faire des documents, des données ? De quelle histoire parle-t-on, une histoire nationale/familiale, individuelle/collective, la grande histoire, la petite ? Faut-il cloisonner les époques ? Qu'est-ce qui fait événement ? Parle-t-on des continuités ou des discontinuités ? Comment donner à voir une histoire sans illustrer puisqu'il s'agit de théâtre ? Quelle place accorder au silence ? Autant de questions que je me suis posées durant l'élaboration de la pièce¹⁶ (Pantoja, 2019: 11).

Following this general problem, Pamela develops two central theoretical questions for her work:

Aesthetic question 1

How are the theatre practice and circus techniques (aerial silk and hair hanging) not only spectacular elements but also represent a story that is intimate, family and political, and that fights to be publically asserted?

Aesthetic question 2

Do the data collected and the documents from which it is extracted transform the document? In other words, what will be imposed on the director? On the other hand, how does the director transform historical data?

Circus as a Creative Vehicle between the Intimate and the Political

The show *Je tirerais pour toi* is an artistic creation firmly framed within theatrical performance. Using tools from theatre and circus, it references people and events that are not present. Pantoja is also a player of herself; her body serves as a medium to represent these people who are not there and to show events from the past. At the same time, her body represents Pamela Pantoja as a Chilean woman; she talks about herself, her story, what she feels. This is the hybridisation of circus, no longer as an all-embracing element but as a device to act against the story and its actions. And the essence of self-referentiality that allows Pantoja to express her intimate relationship and relate it to historical events.

The political history represented in this show is multiple. It corresponds to the history of the political arena in Chile or its institutional history (figures such as Salvador Allende and Augusto Pinochet, although successive political parties, institutions and regimes are also present). As a revolutionary activist, Fabiola is part of this story when she tries to overthrow a dictator. The show represents Chilean politics through a woman and her militant group who broke into the political game. At the same time, Pantoja challenges these decisions:

Mais est-ce là la seule histoire politique qui est montrée ? J'aurais pu prendre l'histoire d'une des femmes des 5 gardes du corps de Pinochet qui sont morts

¹⁶ How should documents and data be used? What story are we talking about, a national/family history, individual/collective, the big, the small history? Should the eras be divided? What makes an event? Are we speaking about continuities or discontinuities? How to tell a story without showing it as it is theatre? What place should be given to silence? So many questions that I asked myself during the development of the piece.

durant l'attentat ou même faire un spectacle depuis la perspective du petit-fils de Pinochet. Petit-fils qui était dans la voiture avec son grand-père au moment de l'attentat. Mais je me suis basée sur l'histoire de la seule femme qui a participé à l'attentat et me suis donc intéressée aussi à une histoire politique des militantes opposées à la dictature. Par ailleurs, ce spectacle représente une autre dimension de la politique¹⁷ (Pantoja, 2019: 15).

Pantoja's story and that of her grandmother are interrelated with Fabiola's. The fact that she is the only woman who participated in this attack against Pinochet shows that there was a sexual division of militant actions. Pantoja's mother and grandmother are on another level and, in their own way, suffered and reacted to the violence of the men in their family, a patriarchal dictatorship. These women faced oppression in different ways.

For Pantoja, this show pays homage to heroic actions, to the courage needed to achieve them, whether these actions take place at home or in public spaces to assassinate a dictator. This is not the same thing, but in both cases it requires action, breaking an established order (dictatorship or patriarchal model) and breaking with a form of inertia. "Ces personnes ont mené à ce niveau des actions politiques que je veux rendre visibles"¹⁸ (Pantoja, 2019: 16).

Thus, there are different ways of seeing politics in this show, and the intimate is also a space in which politics is located, acts and works on bodies, like that of her grandmother, her mother, Fabiola and, therefore, Pantoja's body, who somehow represents all these women.

Il y a de l'intimité non pas seulement parce que je parle d'une histoire familiale non-dite, mais parce que je m'intéresse dans ce spectacle à l'intimité du corps, et à rendre visible ce qui normalement n'est pas montré au public. Il s'agit de dévoiler ce qu'on appelle souvent « l'envers du décor » tel que le mouillage de cheveux, le tressage, l'habillement, la préparation de l'artiste pour monter au tissu, la mise en place de l'agrès et de la mécanique nécessaire à la suspension¹⁹ (Pantoja, 2019: 16).

a) Dramaturgical construction

Pantoja undertakes an extensive task of collecting the data and sources used, and we will now describe each stage.

There is an unpublished text, *Yo desapareceré por ti*, by the Chilean writer Jorge Scherman. This text was actually the starting point of Pantoja's research. *Yo desapareceré por ti* tells the story of Beatriz, a fictional character inspired by several living or existing female figures (Fabiola and Commander Tamara).

17. But is this the only political story shown? It could have taken the story of one of the wives of the five Pinochet bodyguards who died during the attack or even create a show from the perspective of Pinochet's grandson. The grandson who was in the car with his grandfather at the time of the attack. But I based myself on the story of the only woman who participated in the attack and that is why I was also interested in a political story of activists opposed to the dictatorship. Furthermore, this show represents another dimension of politics.

18. These people have carried out political actions at this level that I want to highlight.

19. There is intimacy not only because I am talking about an untold family story, but because in this show I am interested in the intimacy of the body, and in highlighting what usually is not shown to the audience. It is about revealing what is usually called "behind the scenes", such as wetting the hair, braiding, combing, the preparation of the artist to go up to the fabric, setting up the equipment, and the mechanics necessary for hanging from the hair.

This text awakens in Pantoja the desire to know more about the history of the guerrilla Fabiola, the only woman who participated in the attempted assassination of the dictator Augusto Pinochet in 1986 and partly inspired Jorge. It is interesting to give a voice to a woman at the centre of the story.

J'ai apprécié le fait qu'il s'agisse pour une fois d'une femme combattante placée au centre de l'histoire. J'avais été nourrie de modèles masculins, d'hommes révolutionnaires tels que Che Guevara, Salvador Allende, Miguel Enriquez ou encore Victor Jara. Ici on parlait d'une femme. Par ailleurs, j'ai aussi été marquée par le fait que dans le texte de Jorge Scherman, malgré les violences que la protagoniste subit, c'est avant tout une histoire de « résilience ». Je dirais plutôt qu'il s'agit d'une histoire de force de vie et de courage. J'ai retenu de ce texte la représentation d'une figure féminine puissante et qui n'est pas placée en position de victime²⁰ (Pantoja, 2019: 17).

In her research, Pantoja explains how the coherent narrative view and the stereotypes alluded to were reworked.

C'est ainsi qu'a commencé la quête pour en connaître davantage sur l'histoire de Fabiola. *Je tirerai sur toi* devint un défi et en même temps l'opportunité de connaître plus précisément l'histoire politique et militante du Chili durant la dictature et la transition démocratique. Au début j'ai pensé que c'était le texte de Jorge qui servirait de base au spectacle. J'étais très accrochée émotionnellement au texte pour les raisons précédemment évoquées. Cet attachement ne m'a pas permis de voir dès les premières lectures le manque de cohérence esthétique et narratif. J'entends par là que le langage ne correspondait pas aux personnages, que la mise en mots et en récit n'était pas aboutie, et que le texte comprenait de nombreux stéréotypes. En résumé, le récit tel qu'il a été écrit ne constituait pas une bonne base pour créer un spectacle. Plusieurs échanges m'ont permis de commencer à cerner plus nettement les difficultés qu'il y aurait à rester fidèle à ce texte (Pantoja, 2019: 18).

For Pantoja, Jorge Scherman's text was not enough, either in aesthetic or historical terms. It did not allow the character of the female combatant to be portrayed in a show since it reflected a grotesque and stereotyped view of the history of Chile, a view that Pantoja sought to challenge. On the other hand, Pantoja wanted to work on a figure who might have existed to possibly develop her as a theatrical character based on historical sources and non-fictional data.

From there, she went in search of testimonies and other documents more directly related to the assassination attempt. In Scherman's text, this historical event occupied an anecdotal place and Pantoja wanted to know more. So the more in depth she investigated, the more she distanced herself

20. I was pleased that for the first time it was about a woman-combatant placed at the centre of the story. I had been inspired by male models, revolutionaries such as Che Guevara, Salvador Allende, Miguel Enriquez and Víctor Jara. Here we were talking about a woman. In addition, it also caught my attention that Jorge Scherman's text, despite the violence suffered by the protagonist, is above all a story of "resilience" I prefer to say that it is a story of life force and courage. I have retained from this text the representation of a powerful female figure that is not put in the position of victim.

from Scherman's text. Each testimony, each report, each book contributed new information and new perspectives.

"It was essential to listen to the people who participated in the armed struggle" (Pantoja, 2019: 18). Pantoja conducts interviews that allowed her to stick to the official story and listen to unknown voices until then. Pantoja studied the archive, but also oral narrative as a method of constructing the past. On the other hand, these testimonies were not collected to be used directly as material to be transposed theatrically. Unlike verbatim theatre or documentary theatre, Pantoja does not use the words of the people interviewed directly in the show. Rather she uses these interviews to absorb details, colours, smells and gestures. She also asks them what they think of politics today and how they viewed their past commitments.

Je voulais savoir si 30 ans ou 40 ans après ces personnes restaient encore fidèles à leurs engagements de jeunesse? En fait, je trouvais ces personnes très conséquentes. Pour répondre à la question que je posais préalablement les données obtenues ont servi à alimenter le jeu de l'acteur plus que la trame narrative. Les données ne se sont pas imposées en tant que faits historiques qu'il fallait suivre à la lettre mais comme un regard sur le passé et le présent, une sensibilité politique avec laquelle j'étais en accord et que je voulais mettre en scène²¹ (Pantoja, 2019: 19).

One part of her inspiration for the development of stage work was the book *Self-Defense: A Philosophy of Violence*, written by the philosopher Elsa Dorlin. The book offers a "genealogy" of Krav Maga martial techniques in the Jewish ghetto of Warsaw, of jiu-jitsu of English suffragettes or even of slave dances in the Antilles. The book also returns to the issue of gun ownership in the United States. Elsa Dorlin forges the concept of self defence for a very specific purpose and within a defined framework:

Ce dispositif défensif à double tranchant trace une ligne de démarcation entre, d'un côté, des sujets dignes de se défendre et d'être défendus, et de l'autre, des corps acculés à des tactiques défensives. À ces corps vulnérables et violentables n'échouent plus que des subjectivités à mains nues. Tenues en respect dans et par la violence, celles-ci ne vivent ou ne survivent qu'en tant qu'elles parviennent à se doter de tactiques défensives. Ces pratiques subalternes forment ce que j'appelle l'autodéfense proprement dite, par contraste avec le concept juridique de légitime défense. À la différence de cette dernière, l'autodéfense n'a, paradoxalement, pas de sujet – je veux dire que le sujet qu'elle défend ne préexiste pas à ce mouvement qui résiste à la violence dont il est devenu la cible. Entendue en ce sens, l'autodéfense relève de ce que je propose d'appeler des « éthiques martiales de soi »²² (Pantoja, 2019: 22).

21. I wanted to know if thirty or forty years later these people were still faithful to their youthful commitments. In fact, I found these people very consistent. To answer the question that I know in advance, the data obtained served to nourish the acting more than the narrative framework. The data was not imposed as historical events that had to be followed to the letter, but as a look at the past and the present, a political sensibility with which I was in agreement and that I wanted to put on stage.

22. This double-edged defensive device draws a line of demarcation between, on the one hand, subjects worthy of defending themselves and being defended, and, on the other, bodies forced into defensive tactics. Only subjec-

For Pantoja, the important thing about this book is the possibility of building oneself as a political subject from an act of self-defence. Regarding her grandmother's action against her husband, the term *self-defence* seems to describe the situation well. And this in particular through the use of an "innocuous" everyday object (a plate of pasta that she throws at her husband), which, through the gesture performed by her grandmother, becomes a weapon. In the case of the guerrilla Fabiola, it is obviously not self-defence in the sense in which Dorlin uses it. However, it seems that Fabiola's action also establishes her as a political subject in her own right and makes other (feminist) acts struggle to resonate. Fabiola as a figure uses something that goes beyond activism and that allows her to also be represented from a feminist perspective without forgetting that she was fighting for a classless society. Thus, as an artist, Pantoja makes the story of this woman her own by favouring an illumination, that of a woman who amplifies her struggle with the lives of other women she puts on stage.

In this way, *Self-Defense: A Philosophy of Violence* widened her focus by also enabling her to talk about everyday life and something that is familiar, something close to home. Elsa Dorlin talks about everyday life both within and against sexist attacks. Her goal was also to broaden her research to address these struggles to the challenges of female self-defence in family circles, in everyday life. This approach led her to question the members of her own family: why did my grandmother throw a plate of hot pasta at my grandfather's head one day? Pantoja asks herself while developing her creation. Pantoja reads this moment as an act of individual self-defence based on an everyday object and as a rupture within the family, like the attack on Pinochet, which was also an event; that is, a moment of rupture in the history of Chile. The history of the country and family history, therefore, begin to connect from the moments of rupture and this is perhaps the reason why she was faithful to the data collected. These links strengthen the motivations for creating this show.

Self-Defense: A Philosophy of Violence provides a better understanding of why Fabiola's story became a challenge. She also developed a reflection on the ways in which violence is present in everyday life, in family ties and in the intimate sphere.

Ces violences nous ne pouvons pas les dissocier d'un contexte plus large qui est social et politique. Elles sont donc structurelles et nous avons besoin de les identifier pour les combattre dans tous les aspects de notre vie. Relier les luttes du quotidien et de l'intime aux luttes politiques ne peut que nous rendre plus fortes et plus cohérentes dans ce combat contre les abus exercés contre les femmes depuis bien trop longtemps.²³ (Pantoja, 2019: 23)

tivities with bare hands correspond to these vulnerable and violent bodies. Respected in and by violence, they only live or survive to the extent that they manage to acquire defensive tactics. These subaltern practices form what I call self-defence proper, in contrast to the legal concept of legitimate defence. In contrast to the latter, self-defence, paradoxically, does not have a subject; that is, the subject that defends himself or herself does not pre-exist this movement that resists the violence of which he or she has become the target. Understood in this sense, legitimate defence fits into what I propose to call "martial ethics of the self".

23. We cannot dissociate this violence from a broader context that is social and political. Therefore, they are structural and we need to identify them in order to combat them in all aspects of our lives. Linking daily and intimate

In August 2018, Pantoja travelled to Chile to carry out research within her family. She talked with her mother, her father and her aunt (her father's sister) about their family memories. She rediscovered the family bond, and sometimes contradictory and very different points of view.

In other words, observing the way in which each person organises their memories and emphasises different aspects is interesting as a process of viewing and restructuring a self-referential dramaturgy. Everyone (re)builds their story in a personal way:

Au Chili je m'entretiens avec d'autres femmes et d'autres militants et continue de rechercher Fabiola. Cette enquête s'avère difficile. Le sujet de la lutte armée reste encore un tabou au Chili. Des anciens combattants contre la dictature vivent encore en exil et peu d'entre eux se permettent aujourd'hui de sortir de leur anonymat et de raconter publiquement leur histoire. Cela fait partie d'un passé encore non avouable. Ma famille ne comprend pas le lien et me questionne sur ma recherche autour de Fabiola. Au final et en dehors des contextes militants, les discussions sur la lutte armée s'avèrent infructueuses et souvent confuses. Vis-à-vis de ma grande-mère, je comprends que parler de son action face au grand-père contredit l'idée d'une «bonne grande-mère» tendre, pacifique, passive, cette image qu'elle souhaite maintenir²⁴ (Pantoja, 2019: 24).

Before leaving for Chile, Pantoja met the Chilean Marcos Riesco in Toulouse. Marcos Riesco, a political refugee and exile in France, produced *Casting*, an interactive installation about the attack. She contacted him as it seemed necessary to meet other artists working on the same subject. There was also another motivation: maybe she could get in touch with Fabiola? Marcos told her that he wanted to make a documentary about Operación Siglo XX and that he had tried several times to meet Fabiola, but unsuccessfully. He faced resistance from activists to tell her story on camera. Ultimately, he did not make the documentary in question. The intense conversation she had with Marcos Riesco made her think of "revenge", similar to the theme of Quentin Tarantino films (*Kill Bill*, *Inglorious Bastards*). She mentioned the work of Tarantino to illustrate the different ways in which we approach the question of the representation of history artistically. It is an idea that has remained present in her work and research, in particular, to always remain attentive to and critical of the images she constructs. The meeting with Marcos Riesco also had other effects.

Pantoja's main reason for going to see him was to try to get in touch with Fabiola and meet other artists who worked on the attack on Pinochet;

struggles to political struggles can only make us stronger and more coherent in this fight against the abuses that have been practised against women for too long.

24. In Chile I spoke with other women and other activists and I continued to look for Fabiola. This research was proving difficult. The issue of armed struggle continues to be taboo in Chile. Former combatants against the dictatorship still live in exile and few of them today allow themselves to come out of their anonymity and tell their story publicly. This is part of a past that has not yet been confessed. My family does not understand the link and questions me about my research into Fabiola. In the end, and outside of militant contexts, discussions about the armed struggle are fruitless and often confused. In terms of my grandmother, I understand that talking about her action in front of my grandfather contradicts the idea of a tender, peaceful, passive "good grandmother", an image that she wishes to maintain.

she knew that his work also linked him to struggling Mapuche communities. Another reason for the trip to Chile that she was planning was to go to the south to make contact with these indigenous communities. This is because she considered that they could not be interested in the social struggles in Chile without taking into account the demands and current situation of the Mapuches in the country. Then Marco Riesco contacted the machi (traditional doctor) Cristian Collipal. Pantoja went to meet him in Coñaripe, southern Chile. They exchanged projects with him by connecting him with Mapuche spirituality and with the current struggles led by these people.

On a discuté sur le rôle des cheveux dans la tradition et sur la libération de l'esprit du corps. « Quand ils ne peuvent plus toucher ton corps, alors tu es libre », m'a-t-il dit alors que l'on parlait de grèves de la faim menées par plusieurs autres machis de la région, persécutés par les forces armées et incarcérés arbitrairement par la justice chilienne. La situation historique de vulnérabilité que vit le peuple Mapuche a été accentuée par des lois et des pratiques appliquées pendant la dictature et qui ont été pérennisées par les gouvernements démocratiques qui se sont succédés. Bien que le rapport avec cette lutte n'est pas explicite dans *Je tirerais pour toi*, les deux seuls morceaux de musique diffusés appartiennent à l'artiste et militante Mapuche Béatriz-Pichi Malén²⁵ (Pantoja, 2019: 25).

b) Dramatic structure

As previously explained, the materials that feed the piece are diverse and are translated into multiple forms on stage: we go from a fragmentary circus to a hybridisation with the narrative and even with the document. Pantoja explains that the texts spoken on stage are both unmodified (have remained faithful to the source) and rewritten and transformed.

During the research process, a notebook of phrases, thoughts, drawings, ideas, writings and lines was created. She arranged the enunciation of the texts accumulated in this notebook to listen to fragments of Fabiola's story, her mother's story, her grandmother's story, and her own story.

They are also represented by other important elements such as light, sound, spaces, the movement of the actor on stage, during the moments in the fabric and during the hair hanging. The dramatic structure is made up of the arrangement of all these tools while trying to take into account the desire for a non-hierarchical dialogue between heterogeneous elements.

Pantoja explains that it was by connecting textual issues with corporeal issues that drama began to be structured. The first evidence appeared in connection with hair hanging. It is mainly this disorder linked to the tacit, to the silence, which inspires the writing of *Je tirerais pour toi*.

25. We debated the role of hair in tradition and the liberation of the spirit from the body. "When they can't touch your body, you're free," he told me while we were talking about the hunger strikes carried out by several machis from the area, persecuted by the armed forces and arbitrarily imprisoned by the Chilean justice system. The historical situation of vulnerability experienced by the Mapuche people has been worsened by laws and practices applied during the dictatorship and that have been perpetuated by successive democratic governments. Although the relationship with this struggle is not explicit in *Yo dispararía por ti*, the only two pieces of music released are by the artist and activist Mapuche Beatriz-Pichi Malén.

Ainsi surgit l'idée de montrer dans le spectacle ce que nous ne montrons pas souvent : le processus de tressage. Celui-ci devient un élément structurant de la pièce. Une résonance se met en place entre les histoires qui se dévoilent à travers ma parole et le dévoilement du secret professionnel du tressage. Au-delà du secret révélé, mes cheveux deviennent une métaphore de cette multiplicité de voix et de récits qui s'entremêlent. Le tressage relie ainsi les histoires qui a priori n'ont rien à voir. De la même façon, d'autres aspects souvent cachés de l'œil du public et qui ont à voir avec la préparation de l'artiste de cirque pour son numéro sont dévoilés. Ici on peut nommer par exemple l'utilisation de la résine pour le tissu aérien, le déshabillage / habillage, la mise en place de l'agrès²⁶ (Pantoja, 2019: 26).

The dramatic structure of this show is designed as a plural form that brings together memories that are sacrosanct but are organised and exist. This form becomes a way of reconstructing a lost memory through theatre and strengthening an idea, a position towards events and towards the construction of an identity. Through this theatrical action, Pantoja appropriates her story or some fragments with which she tried to develop a new story. This approach gives her the tools to challenge a story model she does not find convincing: that of the construction of the nation-state of Chile today.

By seeing this show, we observe the way in which Pamela Pantoja delivers a re-appropriation of a contemporary circus framed in the research into part of the political history of Chile and part of the history of the Chilean family. Attention focuses on hidden, unrecognised, stories that create confusion, that reveal contradictions. And this process is linked to intimacy, not only because of the stories that are told and that directly affect them but also because of the experience of the performer, of her own body that publicly knows her stories through the stage.

Par rapport à mon positionnement politique : je crois que l'histoire officielle ne veut pas accepter la légitimité d'une autodéfense à travers la lutte armée soutenue par el Frente Patriótico qui a cherché à faire justice de ses mains après la configuration d'une pseudo-démocratie articulée, contrôlée et négociée par les mêmes vecteurs sociaux qui ont soutenu la dictature²⁷ (Pantoja, 2019: 27).

In summary, we see that the story of Fabiola and Pantoja from a self-referential perspective is attractive as the bearer of a word full of action, which defends its autonomy and capacity for self-definition, which opens the space for new constructions of identity through contemporary circus.

26. Thus emerges the idea of showing in the production what we often do not show: the process of weaving. This becomes a structuring element of the room. A resonance is established between the stories that are revealed through my words and the disclosure of the professional secret of braiding. Beyond the revealed secret, my hair becomes a metaphor for the multiplicity of voices and stories that intertwine. The braid thus connects stories that a priori have nothing to do with each other. Similarly, other aspects that are often hidden from the public gaze and that have to do with the preparation of the circus artist for her performance are revealed. Here we can mention, for example, the use of resin for the aerial silk, undressing/dressing, the setting up of the equipment.

27. In relation to my political stance: I believe that the official history does not want to accept the legitimacy of self-defence through the armed struggle supported by the Frente Patriótico, which sought to take justice into its own hands after the establishment of an articulated, controlled and negotiated pseudo-democracy by the same social vectors that sustained the dictatorship.

The discovery of stories as forms of resistance in the family context means family history can be linked with Fabiola's specific history of resistance. We stop seeing a fragmented circus, which has evolved or hybridised into a narrative circus by means of aerial silk and hair hanging.

We observe the expanded practice and its cultural hybridisation, of circus dramaturgy that is found in a cultural interrelation framed by a positioning in the languages of performing arts practice, archiving and documenting that includes the political, as a form of story, from the hegemonic violence of the dictatorship and how this is reflected in systematic violence. This is an artistic piece, with a dramaturgy that is composed with the purpose of linking the technique and skill of a so-called "metaphorical liberation" with an investigative search through contemporary theatre art, which reveals an interesting process for the future of Chilean circus.



Bibliographical references

- DANAN, J. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Mexico: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C., 2012.
- GRASS, M. *Metodología de la investigación para las artes escénicas en Chile*. (First edition). (F. A. Farías, Ed.). Santiago: Fronteras Sur Ediciones, 2011.
- GUY, J.-M. *Avant-Garde, Cirque!* Paris: Éditions Autrement, 2010.
- HARCHA, A. *Prácticas de teatralidad en Chile*. (First edition). Santiago: Editorial Universitaria, 2017.
- HERTZ, C.; VERDUGO, P. *Operacion siglo xx*. Retrieved from web.archive.org: <https://web.archive.org/web/20150924015039/> <http://www.fpmr.cl/images/stories/pdf/operacionsigloxx.pdf> [Last accessed: 14 May 2021].
- JANÉ, J. *A propòsit d'inTarsi*. Retrieved on 7 May 2018 from MERCAT DE LES FLORS: <http://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/> [Last accessed: 15 December 2017].
- MARTINEZ, A. *La dramaturgie du cirque contemporain français: quelques pistes théâtrales*. Retrieved from <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar/> [Last accessed: 15 December 2018].
- MOQUET, D.; SAROH, K.; THOMAS, C. *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Châlons-en-Champagne: Publication CNAC, 2020.
- PANTOJA, P. *Je tirerais pour toi, représenter en théâtre et en cirque une histoire chilienne intime et politique*. Marseilles: UFR ALLSH AIX Marseille Université. Département des Arts, 2019.
- PAVIS, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- SAUMELL, M. *Circo y teatro contemporáneos en Cataluña. Arte-a. Artea. Investigación y creación escénica*.
- SOLER, C. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Reus, S.A., 2016.

The Seams of a Cuban Contemporary Playwriting. Autofictions and Prosthesis in Rogelio Orizondo's Work

Carlos GÁMEZ

Universidad Iberoamericana, México
gilgamezr@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD candidate in Modern Literature with a master's degree in Arts Studies from the Universidad Iberoamericana (Mexico City, Mexico). Graduate in History of Art from the Universidad de Oriente (Santiago de Cuba, Cuba). Degree in Theatrology from the Universidad de las Artes (Havana, Cuba). His research focuses on historical memory and video art in the field of the visual arts. He also works on Latin American playwriting, memory through autofiction, and their relation with the theatrical device.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The article explores the dramatic work of Rogelio Orizondo (Santa Clara, 1983) and suggests a search focused on autofiction as a discursive device. By analysing the play *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2010), it provides the generational connective perspective between the playwright's poetics and his dramatist colleagues. To do so, this play is presented as a model through its structural development, as a reflection of an aesthetic project shared by the graduates of the Instituto Superior de Arte (ISA). The article seeks to characterise the construction of the autofictional device in Rogelio Orizondo's poetics, shed light on the intertextual relations between Heiner Müller and the Cuban playwright, and showcase the effect of a prosthetic memory in the generation of the Novísimos, of which the playwright forms part. With a structure based on Orizondo's view of the theatre tradition and its autoreflexion in the layers of his writing, he returns to Shakespeare's *Hamlet* to commit to a recontextualisation focused on issues distanced from the original, this time of a socio-political nature in Cuba. The research shows how the play by the English dramatist works as a jack of all trades to describe the resistance of a generation of playwrights who assume the prosthesis of other temporalities and geographies to filter their own aesthetic, ethical and political questionings.

Keywords: Cuban theatre, memory, autofiction, the Novísimos, Rogelio Orizondo, Hamlet

Carlos GÁMEZ

The Seams of a Cuban Contemporary Playwriting. Autofictions and Prosthesis in Rogelio Orizondo's Work

In contemporary playwriting processes, dramatists assume a corporeality that goes beyond the presence of their context as a way of verbally expressing their life. Memory has left the halo of mysticism over the closeness with the epic, based on the need to put the stories of each individual on an equal footing. With these thoughts, 21st-century creators seek the interaction with an audience that feels them to be part of their personal story, an audience that changes through the consumption of a story other than their own and that they nevertheless incorporate as if it were.

The plays that inhabit the field of today's Cuban theatre take part in a search that is close to confession. This particularity has enabled the emergence of a generational voice in the playwrights who graduated from the Playwriting Seminar of the Instituto Superior de Arte (ISA). This textual inclination has become a presence expected by the followers of these playwrights as a result of a popular *chanson de geste*. The autofictional expression leads this reception of the performative act towards the clamour for a cultural limit because, inspired by the voices of an earthly life, they are transmuted to the field of the famous readymade gesture, this time beyond the objectual and embodied in language as an expressive medium.

The change of projection and scenarios exceeds the limits of the stage and builds a bridge in the place of the theatre piece. With the telling of a vulnerable story which the audience is familiar with, the theatrical device turns the character behind the convention into a cognoscible reference, ready to manifest the artistic reception as a therapeutic event. The pretensions of Cuban theatre have today reached the space of the mirroring dialogue; in other words, the geography in which the theatre score appears as the return of the inspiring biography; the field of study is reference and receiver. They are extractions of a political process in progress.

The Marks in the Seam of a Surgery

Havana is one of the cities with the most extensive development of theatre on the island and, as it is the capital, many of the main theatre groups are based there. This is why there is a vibrant work atmosphere and a constant dialogue with guests that arrive on tours or exchange programmes. Festivals offer an updated repertoire of the national and international premieres, thus becoming the right place to discover aesthetic or poetic currents that inspire performing arts students. Such was the case of the theatre weeks organised by the embassies based in Cuba to promote the study of their playwrights and financially support the productions of young playwrights and directors, sponsoring premieres in the framework of these thematic weeks.

A part of the programme is led by groups with a long history in theatre and that are usually present in American and European festivals. For this reason, they are in contact with the creators of a poetics that brings fresh air to the visions of a theatre in constant change on the island. Through these conversations, workshops are devised that are later held in the city and arouse in the audience an interest in a path distanced from the usual representational tradition.

With a view to a study of the closeness of some of these international currents that have taken root in the voice of the creators, we look, as a research question, at how an autofictional device is built through the study of *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2010), by Rogelio Orizondo and, in doing so, consider how prosthetic memory is shaping a generation of playwrights who incorporate it into their poetics as a means of autofictional construction.

Orizondo's plays make up one the outcomes of the dialogues of these workshops with students from the Instituto Superior de Arte (ISA), as well as of the influences of playwrights from distant regions on the continent. As a hypothesis based on the questions, we consider autofiction in Cuban theatre to be a discursive strategy with a wide representation in contemporary theatre, incorporated since the 2010s by several young dramatists in their poetics. However, the studies on theatre today develop an analysis of the theatre productions that does not value the autofictional displacement as part of the generational characteristics of the *Novísimos*. Consequently, this article sets out the intertextual links between Heiner Müller and Rogelio Orizondo derived from the emergence of a prosthetic generation in Cuba through an autofictional device.

To set out the arguments of the hypothesis we will have three objectives: to characterise the construction of the autofictional device in the poetics of Rogelio Orizondo, to set out the intertextual relations between Heiner Müller and the Cuban playwright, and to highlight the effect of prosthetic memory in the generation of the *Novísimos*, of which Orizondo forms part.

The article begins with a definition of autofiction as an aesthetic current that focuses on the study of *Ayer dejé de matarme...*, along with the intertextual relation with the play *The Hamletmachine*, by Heiner Müller, a playwright whose influence on contemporary playwriting we consider fundamental;

next there is a characterisation of some elements of the generation of the *Novísimos* highlighted in the text to reach prosthetic memory and its identification with the ISA graduates; and, finally, we introduce the triangulation between autofiction, prosthetic memory, and Orizondo's poetics as a sediment of a contextual narrative.

On Autofiction and Rogelio Orizondo's Genealogy in Hamlet

In the workshops held based on the questionings unleashed by the generations of recent graduates we find the renewal of several writing currents, as well as the spaces of representation. Formal experimentation maintains the themes that have been present throughout our cultural history and asserts the presence of a bond with the symbolic territoriality as a statement. These themes, which address the socio-political conditions of Cubans, emigration, uncertainty about the future, tourism as an escape mechanism and identity complexity, among others, delve into a vision underpinned in the psychology of all Cubans for as long as we can remember: what part of historical memory is our memory?

Among the playwrights who have come to the capital is Sergio Blanco, who has a wide international presence and is one of the most performed Latin American dramatists today. His production focuses on a search for the particularities of autofiction as a writing language and, based on his study and search in the history of art, he has been able to assemble a genealogy and build a concept that defines it, as well as a work method. His pieces have focused on the evolution of fiction and the contact with the autobiographical and have resulted in stories with the matrix of both perspectives.

This stance called the attention of playwrights who sought a way of including part of their life, of their past or future experience, in their plays. Sergio Blanco's autofiction gave them the passion that was being developed in the wake of documentary theatre and which some searches based on the postdramatic had begun to put under the spotlight. Autofiction gave them the freedom to show themselves as part of their story, of the story of everyone that so often they had thought to blow apart.

Blanco, in his book *Autoficción. Una ingeniería del yo*, provides an essayistic reflection that shows some of the particular keys of his personal stance in relation to the theatrical phenomenon. In the workshop he led in Havana he laid the knowledge and roots of something that would be one of the main pillars in the voice of the poetics of many of the ISA graduate playwrights.

The French-Uruguayan playwright defines autofiction as an intersection; that is, not one dimension or another, but both in the same text. In his book he argues:

(...) I have got used to quickly defining autofiction as the crossroads between a story of the life of the playwright, an experience lived by him, and a fictional story, an experience invented by him. What is interesting is that autofiction is neither one thing nor another but the union of the two at the same time. We are not faced with the disjunctive of "to be or not to be" but with the certainty of "to be and not to be" in a single time. (Blanco, 2018: 22-23)

By introducing his study of autofiction to a group of young people eager to be able to “reinvent” contemporary Cuban theatre, the playwright showed them the path of a personalised voice, of an illegality in the construction of their stories, a crack in the contract with fiction. The playwrights’ texts had already begun to test the field of autofiction; however, Blanco’s workshop provided them with a tool with a historical and theoretical background. His book contains a short and concise journey through some creators who were included in their own stories and these work as antecedents, cultivators of the current without the name by which we know it today.

The popularity of autofiction as an aesthetic stance is one of the main incentives of Cuban playwrights. On the national scene, the reconstruction of history and the questioning of memory are two elements that appear recurrently in many of the plays premiered. For this reason, this capacity inserted in the discursive between reality and fiction becomes the perfect lure to argue this imposture without the risk of being “politically incorrect”.

There is another important characteristic that autofiction exhibits as a place of suspicious enunciation. This possibility that Blanco extracts from a dialogue referring to Philippe Lejeune’s “pact of truth” from the autobiography brings freedom in the theatrical convention. In his book the playwright argues:

The second aspect that emerges from this definition is what I have called the *pact of lies* and that is what separates and distances autofiction from autobiography. This formula of a *pact of lies* is something I invented in response to the notion of a *pact of truth* which the greatest autobiography scholar, Philippe Lejeune, speaks about, and in 1975 states in his famous book *Le Pacte autobiographique* that in all autobiography there must be a pact of truth that the author establishes between himself and his reader. (Blanco, 2018: 23)

The teachings of Sergio Blanco’s workshop can be seen in the premieres that took place once the exchange was over. The plays that were in the process of being written, and those that would later be conceived, incorporated the mission of this cross between truth and lie in a transparent manner; that is, without the possibility of being fragmented between one dimension and the other. Although theatre already has this capacity to enforce the lie experienced in the stage experience, with autofiction a bridge is built that goes beyond the fourth wall and inserts the audience, without necessarily interacting with them, in the story of the life of playwrights.

In Rogelio Orizondo’s plays, these autofictional dialogues can be verified on the path of his rereading of *Hamlet*, the story of the Danish prince, as a genealogical relationship. In other words, in its construction of the character of amlet, the play tells a family history of references where Orizondo’s alter ego, amlet, is the grandson of Hamlet, the Shakespearean character. Thus, we draw a line of three generations where the English playwright’s Hamlet would be the grandfather, Müller’s Hamlet the father, and Orizondo’s amlet the grandson.

These relationships are just the beginning of the scope of the young Cuban's play. With this generational relationship, it looks at the theatrical tradition from the rewriting of the same story in various timeframes and modified by each of its writers. However, the tragedy of Hamlet would come to be the blood type that everyone shares. The history of theatre as a deconstructed reference in *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* confirms the choice of the autofictional body in Orizondo's approach.

The story of the play written by Rogelio Orizondo is the story of a Cuban playwright — although the geography where it takes place is never tacitly stated —, who is about to graduate from an art school, and his uncertainty regarding the future. Along with this crossroads we find the characters of Ophelia, Laertes and Braz, friends of the playwright Amlet who show in the play their insecurities as individuals, their emotional vulnerability and the love relationships that unite them as a circle of loving friends.

This theatrical story was written as part of a thesis exercise by acting students Alegnis Castillo, Judith González, Manuel Reyes and Dixan Romero, at the request of the actor and ISA professor Mario Guerra, as stated in the book published by Ediciones Alarcos *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*, which also includes an account of the production process and some diaries that the playwright commissioned from the actors as part of their own writing exercise. The inclusion of the production process and the actors' writings in the publication goes beyond the fictionality that could be conceived once the play was presented, since precisely in these diaries and what has verifiably been included in the final text we discover the playwright's relationship with his theatrical past, such as his autofictional intention that is exhibited from the metatexts at the beginning of the publication: emails exchanged between Sergio Blanco and Rogelio Orizondo, where the latter explains some details of the writing of his text.

Ayer dejé de matarme... is an autofiction by Orizondo that contains, in its turn, the autofiction of the actors who premiered the play. But in this article we will focus on the playwright's voice and how it incorporates — to begin with — the intertextuality of a theatrical tradition in the allusion to/rewriting of *Hamlet*. The family closeness shown in the relationship between the three playwrights begins the presentation of the layers of cross-references in the text. Rogelio Orizondo is Shakespeare's grandson, his character is the alter ego, Amlet, heir to the tragic past of his grandfather in another time, and this is the first layer of autofictional surgery that we face. When we discover the trilogy of generations that underlies the text, we agree to the lie, and the debt to Sergio Blanco in the tutorial body begins to become undeniable.

The play combines intertextuality with a perspective on autofiction in a double directionality. Although intertextuality focuses on the preceding texts, autofiction places a personal vision of the playwright in this rereading. Orizondo's voice presents the writing of a different text while enhancing it as a process of introspection, where attachment to the lives of the actors and his own are the breeding ground. That is why he shows himself as Hamlet's grandson and faithfully incorporates into Amlet's life other conditions that are not those of the English grandfather.

However, the intertextuality highlights the juxtaposition of the Ophelias, Shakespeare's Ophelia and Müller's. Let's look at a fragment of *The Hamletmachine*:

OPHELIA [CHORUS/HAMLET] I am Ophelia. She who the river could not hold. The woman on the gallows The woman with the slashed arteries The woman with the overdose ON THE LIPS SNOW The woman with the head in the gas-oven. Yesterday I stopped killing myself (Translated by Dennis Redmond, 2010.)

This Müller quote is revived by Orizondo from the very name of his play, displacing the score of the German character to himself, which converts him into the wife of Heiner Müller, Inge Müller, who the playwright references in his character. The German's wife, who was a poet who always lived in his shadow, made several suicide attempts until she succeeded in 1966. Hence, this Ophelia mentions various self-mutilation techniques in her speech. Orizondo, however, and following one of the elements of the decalogue, the autofictional writing method that Sergio Blanco creates from his experience in the aforementioned book, proposes "multiplication" as the strategy to occupy the skin of the German's Ophelia. Therefore, although his Ophelia also recycles some elements of Müller, the playwright himself is embodied in another more general sense, in dialogue with that death, referring to his present as a creator, to death in the face of the appearance of German playwriting as salvation to continue living/writing.

Although the ideas advocated by the characters come from the English playwright, the truth is that the intertexts that we identify are from Müller's play. Between the corporealities of Orizondo and Müller an aesthetic proposal is developed that flows with complete transparency while both use *Hamlet's* model to discuss their own issues. Every time the Cuban playwright demonstrates his inspiration, the DNA of the *Novísimos* is revealed as part of a legitimisation exercise. *Ayer dejé de matarme...* opportunely sets out the urgency of considering the voices of young people as a transcendent participation in the contemporary scene.

In a dialogical relationship between the Cuban and German playwrights, a revision of the details that move Müller is asserted. Marco Antonio de la Parra, in his text "La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo xx (sobre Hamlet-machine de Heiner Müller)", analyses the piece in a dialogue with the German playwright's own life and his circumstances, in order to shed light on the reception and study of this particular piece. Parra mentions the following:

If anything runs through the whole of Müller's play, it is that disturbing relationship between biography and history, between class consciousness and individualism, between the obsession with utopia and discouragement. His autobiography *Krieg ohne schalacht* [War without Battle], does not yield to this conflictive coexistence. He describes his "life under two dictatorships", with the guilty feeling of overcoming the very evolution of all the events around him. (De la Parra, 2000: 361-362)

Rogelio Orizondo knows the determining factors of a writing inspired by Müller's context and inserts in the characterisation and dialogues of his characters not only the aura of his German background but also the verbatim quotation of some passages spoken in the play. Therefore, he is not presenting his bibliographical credentials, but absorbing them as part of his actors' own biographies. The characters in *Ayer dejé de matarme...* conspire with each other to overcome their present. The conspiracy does not imply, as is traditionally known, a political action, but rather a psychological conversion. In their biographies there is a need to overcome what is to come and they do not want to accept it. So they conspire to find in the other this subterfuge that will allow them to stop killing each other, to stop suspending their youth as if it were eternal, waiting for a better tomorrow.

The writing of *Ayer dejé de matarme...* before our eyes becomes a remix of *The Hamletmachine*, a free version of the German original, like many of the songs on the album *Mi bollo vegetal*, which one of the characters has just finished promoting in the Congo. In the adaptations of the album, included in the book, there is a quote that enables the consumption profile of its characters, of the four individuals who inspired the fiction and of the playwright who built the autofiction. The songs on the album are a metatext from which to extract the philosophy of a generation, the thought of a group of people who sing about the popularity of the hits of their time. The ofelia by the Cuban playwright returns from a promotional tour in Africa and debates whether or not to accept abortion as part of her current musical success. However, in a fragment of the play she says:

amlet. and you're interested in being a mother

ofelia. no when I give birth to him I'll kill him

amlet. sure

ofelia. I'll drown him in the river and if someone knows about it I'll say I was raised like this since a child it was the only thing they taught me to drown and with this love I'll have a very successful career nothing better for a singer than a good scandal front pages in the newspapers and millions of links on the web the diva ofelia murders black people I can imagine unicef stepping on my name in the middle of a demonstration and millions of neonazis tattooing it on their arse don't you think it's a good start. (Own translation.)¹

ofelia is a girl who is not necessarily talking about a real character, but reinterpreting the drowned virgin of the English playwright that Orizondo inserts. In the writing of the Cuban play, there is not a constant updating of what happened in his previous plays but rather a landing platform. In the

1. amlet. y te interesa la maternidad
ofelia. no cuando lo para lo mataré
amlet. ya

ofelia. lo voy a ahogar en el río y si alguien se entera diré me criaron así desde niña fue lo único que me enseñaron ahogar y con eso querido tendré una carrera muy exitosa nada mejor para una cantante que un buen escándalo primeras planas en los periódicos y millones de links en la red la diva ofelia asesina de negros me imagino a la unicef pisoteando mi nombre en medio de una manifestación y a millones de neonazis tatuándoselo en el culo no te parece este un buen comienzo. (Orizondo, 2010: 21)

ambiguity of the dialogue with Shakespeare and Müller there is a strategy to undermine the expectation of respect for the canon. The playwright's text sets out some data that reveals the behaviour of certain references from pop culture at that time, in an allusion that proposes a critique of consumption and mimicry of followers.

ofelia's cynicism has a fragment of her two previous Ophelias, both sacrificed, both victims, and this version rebels against that past. This ofelia is shown as a woman who does not follow the mould of the politically accepted woman. She tricks her destiny and manipulates her success as a smoke screen against the broken mental health that she never recognises. Rogelio Orizondo's ofelia is an intertextuality because Inge Müller's poems are now songs in *Mi bollo vegetal*, the lyrics belong to a public imaginary and not to a public educated in poetry, because this time the Cuban playwright receives the voice of his colleagues and empowers them on stage. Although the audience cannot connect in the performance with all the intertexts of the playwright, they probably are sometimes provoked, and that is the objective of its symbolic network: to offer a window on the theatrical tradition and to dialogue with it, deconstruct it, outrage it and modify its novelty. The evolution that ofelia sings is in the writing of her lyrics, it is in the absorption of the voice of a temporality, and it is in the recycling of a past facing a greener present like her album.

Dramatic Surgery. The Novísimos and Rogelio Orizondo: A Surgical Clothing to be Made Visible.

The work of Rogelio Orizondo, like that of the rest of his contemporaries, stems from an inspiration that comes together with the playwriting of various European countries such as Germany, Poland, England and Spain, among others. Hence, in his recognition with the most important theatre award on the island, the Virgilio Piñera award, in 2010, came an opening and updating in the consumption of foreign influences in the national tradition. The premiere of *Ayer dejé de matarme...* meant the legitimisation of the playwright and, with him, of his contemporaries.

Orizondo's play approaches the issues of young people in their mid-twenties, recently graduated from art schools and with great hope to change the state of theatre with their creative input. There are four characters: ofelia, laertes, amlet and braz. After graduating, the first three ask themselves what the future holds for them in a country like Cuba. The group of the Novísimos, so-called by the teatrologist Yohayna Hernández in her anthology *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*, published by Tablas Alarcos in 2008, was the first platform to bring these playwrights to the attention of those interested in youth theatre in Cuba.

The selection that included the play was not intended to set in stone what was happening on the national scene, or to overshadow other writings that continued to emerge at that time. However, its publication was an important watershed for what was written in the rest of the country and for the directors who learned about the student pieces now through a publishing label and not class essays. With the graduation of the students of the Playwriting

Seminar came its adoption by various groups and the consequent premiere of the plays.

What was problematic about this anthology was the attitude with which they appear in the national arena and the presentation of the book itself as something completely innovative and far removed from the rest of Cuban theatre tradition. Many of the playwrights included in the anthology did not turn their backs on the past, even if they did not state it, and it is because in the issues of their plays, as well as in the characters or the approach to the stories that were apparently “very new”, they could follow a line of other similar voices in Cuban playwriting.

The Achilles heel of these young people was the arrogance with which they attacked the country's past that they were unconsciously absorbing into their plays. Just as Rogelio Orizondo's amlet at his graduation ceremony is insecure about what will happen, so too these writers when they were shown to the world. The stance with which they made themselves known was inspired by the writings of contemporary European theatre, but outside of the structure and theatre solutions, the rest remained attached to the context of their creators, to the island loved and rejected in equal measure.

The approach to the characters and autofiction in amlet, Rogelio Orizondo's alter ego, is one of its clearest references. He is a twenty-five-year-old playwright and an Instituto Superior de Arte student who graduated facing the uncertainty of a future trying to keep his passion afloat. In a fragment of the piece the character sees himself like this:

amlet sitting among an enormous crowd of young people all are waiting for a
graduate qualification they all laugh take photos hug their parents
amlet has summoned for such a special day his friends foster brothers orphans
also the fearless ofelia and the scourge of her brother under the same roof
ten years after me laertes don't say anything if there's trouble there's trouble
amlet has specially invited a German girl called braz the first on his list of
friends on facebook braz comes from germany only to attend this graduation
event
amlet has prepared several pages speaking of his learning process at the uni-
versity of the arts and his function as an artist in contemporary society
figures of the world of culture are present here
figures of the world of culture are missing here
canonical reproduction machines loudspeakers
teachers
colleagues
friends (Own translation.)²

-
2. amlet sentado en medio de una enorme multitud de jóvenes todos esperan por un título de licenciados todos ríen toman fotos abrazan a sus padres
amlet ha citado para este día tan especial a sus amigos hermanos de crianza huérfanos también la intrépida ofelia y la lacra de su hermano laertes bajo el mismo techo diez años después a mí no me digas na si se va a formar que se forme
amlet ha invitado especialmente a una chica alemana su nombre es braz primera de su lista de amigos en facebook braz viene de alemania solo para asistir a este momento de la graduación
amlet ha preparado varias cuartillas hablando de su proceso de aprendizaje en la universidad de las artes y de su función como artista en la sociedad contemporánea
personalidades de la cultura aquí presentes

The writing of *Ayer dejé de matarme...* takes place at a specific stage in the life of its protagonists and this, in turn, coincides with that of the actors with whom they worked to conceive this piece. The situation portrayed in the excerpt is a graduation ceremony, the same one that everyone would come to experience shortly after premiering the piece, which would serve as a graduation exercise for the actors. What then happens is that the playwright's voice is projected towards the future and occupies the corporeality of his alter ego to express what everyone feels: uncertainty.

Through the structure with which it has been constructed, the play proposes a visit to the example of German playwriting. The segmentation by tableaux and the narrative in the conception of the actions, of the scenes as taken from a story, with that speed with which short stories are shown, relate to other traditions that are not of the island. This constant cutting capacity in the enunciation, absence of punctuation marks, flirtation and citation of the vocabulary of the social imaginary are characteristics that the recent ISA Seminar graduates would make fashionable in contemporary Cuban theatre.

Thus, the Novísimos renewed their approach to the stories and maintained many of the characteristics that documentary theatre had begun to work on: the use of the document as materiality on the stage, the reference to real events that are recycled in the story to be told, adding other symbolic twists typical of what these playwrights defended. The stagings acquired a performative character that came from the visual arts, but which resulted from the juxtaposition between the documentary, the visual arts, autofiction and the postdramatic, which was also in vogue.

When we look at the writing of *Ayer dejé de matarme...*, we discover a displacement in the voice of the narrator/playwright towards the unconsciousness of his character amlet, as part of the dramatic structure revolving around autofiction with the subtlety of an arabesque. Thus, the voice that belonged to a fictional biography appears as part of a generational statement. The scene narrated by amlet, where he waits for his certificate, is more than the illustration of a commonplace in the future of the colleagues who studied together; by deciding to show a version of the future, Orizondo shares a place in the immediate narration of himself. The decision to occupy a space in history also refers to Müller's *The Hamletmachine*. In his play the German tells his own story as follows:

I don't want to eat drink breathe love a woman a man a child an animal anymore. I don't want to die anymore. I don't want to kill anymore. Tearing up of the photograph of the author. I break open my sealed-off flesh. I want to live in my veins, in the marrow of my bones, in the labyrinth of my skull. I withdraw into my intestines. I take refuge in my shit, my blood. Somewhere bodies are being broken, so that I can live in my shit. Somewhere bodies are being carved

personalidades de la cultura aquí ausentes
máquinas de reproducir canónicas altoparlantes
maestros
compañeros
amigos (Orizondo, 2010: 24)

open, so that I can be alone with my blood. My thoughts are wounds in my brain. My brain is a wound. I want to be a machine. (Translated by Dennis Redmond, 2010)

The playwright's voice appears as a part of his own life and, although he does not confess his story, there are enough referential elements to deduce the pain of an existence in the wound of the disagreement with an emotional tranquillity after his wife's suicide, and the constant change in the socio-political conditions of a troubled Germany. Müller distances from himself to project himself into the body of his text. He is not the first to do so, but we can establish a pattern between his strategy and Orizondo's. Both question themselves, look at themselves, portray themselves in the society that contains them, the one they have to save with their writing, which they will later incorporate into the play.

But, how are Shakespeare's and Müller's temporalities passed on to Orizondo? When do the characters of the Cuban playwright get involved in an un-known theatre tradition?

In *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* the American researcher Alison Landsberg suggests the concept of prosthetic memory when we incorporate into our experience something that is alien to us, which we have never experienced, but we keep it in the personal memory as it had occurred. She defines it as follows:

This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history. (...) In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person's subjectivity and politics. (Landsberg, 2004: 2)

Through this conceptualisation, the story of *Ayer dejé de matarme...* appears as the extraction of a memory that has not been experienced by the playwright but that he has assumed as his own. Prosthetic memory appears as the expression of an intimate identification with the process experienced. In this way, the biographies of the actors in the diaries they have written and the play by the German playwright with his confessions of a life from another time and geography are juxtaposed with Orizondo's characters as part of his activism in the dialogue with the German writing tradition.

Prosthetic memory is a phenomenon that usually occurs when visiting a museum, seeing a play or going to the cinema, Landsberg argues; in other words, much of its experience is formed through the reception of high intensity level experiences. Contemporaneity resorts to the immersion of cultural events as a means of transmission of emotions that act straight onto the audience's psychological vulnerability. By using this methodology, in the *mise-en-scène* the playwright states his expectations to a possible receiver who is

conditioned by sharing the same reading, musical and political background with the characters constructed by the Cuban playwright.

The process of creation of Orizondo's play faces the mixture between his stage and biographical searches with the actors and the need to express an aesthetic stance through the *mise-en-scène* before the audience. On this path the playwright provokes us as the musical producer of *Mi bollo vegetal*, ofelia's album, and introduces the names of the adaptations in the titles of the tableaux that make up the structure of the piece, so that the songs are an extract of a temporality experienced by the playwright and his characters, and the biographies built in the theatrical fiction, a sample of the prosthetic memory through its link with *The Hamletmachine* as inspiration and referential corpus. The prosthetic memory built in *Ayer dejé de matarme...* begins in the audience; in other words, in the imposture through the music that is gradually inserted between the tableaux of the piece that are taken from ofelia's tour. The experience of being in a concert of a diva which he alternates with the central story of the play assumes the first possibility of building the prosthetic memory in the audience as if they had participated in her tour in the Congo.

The phenomenon of planting the memory of something in the mind of an individual is a narrative strategy with which the playwright works. When he collects several songs to create an auditive narrative and weaves it into the body of the *mise-en-scène*, not only does he propose a mobility in the rhythm of the production but also the complexity in the audience of unifying both discourses: the musical and the dramatic, without being a piece of musical theatre. The prosthetic memory then begins to emerge in the audience who feel part of the music concert of *Mi bollo vegetal*, while in the actions of the rest of the story other events occur that are gradually explained, or argued, in the tableau after the song. The prosthetic memory in the audience appears as the remembrance of attending a concert in which the diva ofelia narrates her story in the lyrics of the songs and the text of the play, which in its turn is the dramaturgy of *Ayer dejé de matarme...*

The *mise-en-scène* of Rogelio Orizondo's play promotes the vision of a group of young people who explain their *modus operandi* in the seams of this play as *ars poetica*. They are the construction of the characters' life, the Müller structure, the search for a socio-political impact, the voice of a generation and the presence of an autofictional displacement in *amlet*; i.e., the commitment of a complex relationship between past and present.

The Value of the Prosthesis. Projected, Juxtaposed and/or Autofictional Memories

The prosthetic memory which revolves around the poetics of the *Novísimos* is a mechanism that they have incorporated into their writing as a means to commit to their geography, and from this tribune to talk about the personal that they include in the fiction of their plays. In this search for the juxtaposed that accompanies the creators' corpus a generational vision through the prosthetic stands out as a common factor, and it does not do so individually but is all encompassing.

If we focus on looking at the characteristic of the *Novísimos* through their plays and concerns, we can discover this shift towards what is projected of the other in the personal experience. The training of Cubans is based on an education that legitimises and incorporates the myth as part of a corporeality to be understood. The subject of History of Cuba, present in the education system from the moment children begin to be aware, along with Spanish Language and Mathematics, raises a suggestion in the individuals that leaves a permanent mark.

The teaching of History forms part of the student's syllabus until university, regardless of the specialisation sought. Thus, young people gradually create for that date a resistance to what they are taught through a lethargic repetition of the content in all the training years, and because of the absence of analysis and verisimilitude with reality. However, with the passage of years, although they reject the subject, they incorporated into their memory what occurred in the national History as if it were part of what was experienced by some of their relatives. Such a continuous repetition produces a prosthetic effect in students and their mechanical response in the exams and other tests.

The generation of the *Novísimos* is one of the examples of the love-hate relationship with History as a dogmatic involvement without in-depth explorations or analyses that entail a seduction of knowledge by youths with a challenging critical thought. However, although after adolescence youths rebel against this expected attitude, the truth is that the legend of the construction of an identity has been incorporated, as has tradition of a past that has not been experienced by anyone, and a very small part of what the teachers say can be checked, at least at this level of heroism promoted in public education.

Thus, in the memory of the learners a mythical idea emerges that forms part of the history of their lives, as suggested by Landsberg in the definition of prosthetic memory. The autofiction that accompanies the teaching of the subject of History of Cuba is conceived as the prosthetic memory in the long term that students will repeat without hesitation. The issue that comes from the reality-fiction, critical thinking-dogmatism dichotomy drinks from the body of the pieces that the *Novísimos* produce in their poetics. The prosthetic memory planted through the conception of education in Cuba projects a love for the motherland born out of theatre told as a sediment of an identity. This account is what becomes prosthetic memory based on the technologies of memory set out by the Alison Landsberg:

Prosthetic memories are transportable and therefore challenge more traditional forms of memory that are premised on claims of authenticity, "heritage," and ownership. This new form of memory is neither inherently progressive nor inherently reactionary, but it is powerful. This book contends that rather than disdain the new memory-making technologies, we must instead recognize their power and political potential. Taking on prosthetic memories of traumatic events and the disenfranchisement and loss of privilege that such an experience often necessitates can have a profound effect on our politics. (Landsberg, 2004: 3)

When the Novísimos decide to reconstruct the History and tradition that they have been taught in their years of study, they are starting from the prosthesis to react to their construction in memory by challenging their verisimilitude. Although at that moment their generation is already a product of prosthetic memory, their individualities have assimilated the non-existing past as their own, although not experienced in their body, but familiar enough as if it were so. In other words, the History of Cuba has become a part of their lives, in a genealogical version, as if its protagonists were their ancestors.

The technology created by memory and later reflected in several of the plays by young ISA graduates makes in Rogelio Orizondo's play a metaphorical shift when, towards the end of the play, amlet goes to a laboratory of medicine and sneaks in to see a skeleton used by students for their anatomy classes. The scene is as follows:

amlet goes where hamlet
 sir allow me this piece this drama this work material this concert this last minute download
 amlet sees amlet with his mouth open as if saying yes yes yes and takes down his grandfather's skeleton holds him tight and starts dancing. (Own translation.)³

In the play Hamlet is the grandfather of amlet, hence the playwright tells us towards the start that amlet had to go through an endless bureaucratic process to remove the h from his name. These two acts, the scene in the laboratory and that of the name, are imbued with the parricidal spirit of a generation that is not interested in the link with a tradition that, although included in their dramatic story, is a break rather than a push. The aesthetic stance characteristic of the Novísimos designates their behaviour as part of a scenario that they both reject and long for.

Rogelio Orizondo's relation with his past uses prosthetic memory to incorporate the layers of his story as well as the story/biography of the others. The life of his characters, who have an undeniable relationship with his previous plays, that is, Müller's *The Hamletmachine* and Shakespeare's *Hamlet*, is shown through the incorporation/adhesion into his political stance. The play by the young playwright not only questions the present of his country in the uncertainty of his work role but also inserts in the metaphor/reference of the skeleton his questioning of the present of a society that does not move, which everyone still studies, but has ossified in the myth of what it was.

The corpse of his grandfather is the metaphorical expression of the rejected renewal, it is the body of a tradition which is not updated, and thus it is better to replace its truthful memory with a prosthesis. The Novísimos

3. amlet amlet va donde hamlet
 señor me permite esta pieza este drama este material de trabajo este ensayo este concierto esta descarga de última hora
 amlet ve a hamlet con la boca abierta como diciendo sí sí sí y descuelga al esqueleto de su abuelo lo aprieta bien y se pone a bailar. (Orizondo, 2010: 50)

assume the denial of the past as an ethical and aesthetic attitude by transferring their field of inspiration to the outskirts, to the writings of another continent, their thesis reveals the impossibility of a sufficient inside.

When Orizondo narrates the experience of the laboratory in front of his grandfather's skeleton and facing his thoughts about the theatrical/political tradition, and his expectations in the character of amlet faced with the truncated desires of writing theatre in an island/prison — the prosthetic memory that kept growing based on the reference to Müller's biography as his own, and then shown in the skin of the Novísimos as a prosthetic generation faced with the history and the tradition of a Cuba conceived through the myth — amlet's reaction to the grandfather takes on another meaning:

amlet goes to the school of medicine where his friend horacio studies speaks with the security guard allows the security guard to give him a blowjob and reaches the anatomy classroom there is the guy hamlet the grandfather hamlet lots of bones hanging and open mouthed amlet sits down like a medical student and imagines himself in a master class these are the bones nomenclature definitions functions true or false tick the box argue summarise in fourteen lines

here you are open mouthed why are you open mouthed old man you bore me on your back made me laugh and now you are open mouthed and you are laughing at me old man you feel pain or it is a grimace of disgust poor hamlet the whole of eternity at the service of science all fucking eternity supplying the quota of morbid interest in death oh hamlet they did not know how to understand you if you had made clear that it was not about being or not being or about being present or not present but the two things about the need of being and not being and being present and not present everything would have been different at least no one would have regretted felt confused afraid poor hamlet a misspent life a buffoon for the medical students for my friend horacio who puts pieces of paper and cigarette butts in your open mouth

amlet wants to write wants to do theatre lots of theatre write powerful short plays and anyone who does not like it can go to the devil and if he wants to go let him go and the people get bored people do not want look do not want to go to theatre any more. (Own translation.)⁴

-
4. amlet va a la escuela de medicina donde estudia su amigo horacio habla con el cvp se deja mamársela por el cvp y llega al aula de anatomía ahí está el tipo hamlet el abuelo hamlet muchos huesos colgando y la boca abierta amlet se sienta como un estudiante de medicina y se imagina una clase magistral estos son los huesos nomenclatura definiciones funciones verdadero o falso marca con una cruz argumente resuma en catorce líneas ahí estás con la boca abierta qué haces con la boca abierta viejo tú me cargaste en tus espaldas me hiciste reír y ahora estás con esa boca abierta te ríes de mí viejo sientes dolor o es una mueca de asco pobre hamlet toda la eternidad al servicio de la ciencia toda la puta eternidad abasteciendo como libreta de cuota el morbo de la muerte oh hamlet no supieron entenderte si hubieras aclarado que no se trataba de ser o no ser de estar o no estar sino de las dos cosas de la necesidad de la y ser y no ser estar y no estar todo hubiera sido distinto por lo menos nadie se hubiera arrepentido confundido cagado así pobre hamlet una vida malgastada un bufón para los estudiantes de medicina para mi amigo horacio que pone rabos de papel y cabos de tabaco en tu boca abierta
- amlet quiere escribir quiere hacer teatro mucho teatro escribir obritas fuertes y al que le duela que reviente y si se quiere ir que se vaya y que la gente se aburra no quiera mirar que la gente no quiera asistir al teatro nunca más
- amlet quiere cambiar la historia del teatro pero cómo hacerlo si el teatro de la república está podrido si el teatro de la república es una cárcel. (Orizondo, 2010: 38-39)

The scene in the laboratory is the proof the thesis of the play: the playwright reacts to the past with an apathy that involves an urgent renewal; however, this evolution is impeded because its context prevents it. Consequently, the solution lies in the German prosthesis, in the structural and formal journey to another symbolic territoriality as a resistance to an urging reality.

The autofiction and teachings of Sergio Blanco form the perfect framework for a generation to show their prosthetic memory and feel the relief of a veiled confession. Amlet's allusion when he says to the skeleton that "it was not about being or not being or about being present or not present but the two things about the need of being and not being and being present and not present" repeats what Blanco defines as one of the characteristics of autofiction. In this quote, Amlet refers through Rogelio Orizondo to the secret of survival of a prosthetic generation, "it is not about what is or is not, but about both at the same time." The assimilation of the teaching of a mythical history, of an ossified tradition and of a past that is recycled in the plays of a contemporary playwriting in Cuba, proposes through autofiction a prosthesis in its memory that replaces its projected past with an ambiguous and multiple present. The present of Orizondo's characters is told in Ofelia's album and that attitude maintains his piece, he selects the texts from the public imaginary in which to inhabit a country. In the end, this is the discursive strategy of the Novísimos.

The map of contemporary Cuban playwriting adheres to the lines that a surgeon would draw on the inert body, the skeleton, the body of Hamlet in the laboratory. The surgery proposed by the Novísimos is a reaction to a past with which they do not identify, which is why they resort to prosthesis as a solution. The prosthesis of memory that is narrated through the autofictional body.



Bibliographical References

- BLANCO, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2018.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. "La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo xx (sobre Hamlet-machine de Heiner Müller)". Estudios Públicos, 2000.
- HERNÁNDEZ, Yohayna (comp.). *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*. Havana: Tablas Alarcos, 2008.
- LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- MÜLLER, Heiner. *The Hamletmachine*. Translated from German by Dennis Redmond, 2010. Retrieved from <<https://theater.augent.be/file/13>>.
- ORIZONDO, Rogelio. *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*. Havana: Tablas Alarcos, 2010.

Application of the Método Schinca[®] in the Pedagogy of the Text-Based Theatre Actor

Alicia RABADÁN DE LA PUENTE

PhD candidate in Theatre Studies, UAB-Institut del Teatre, Barcelona
aliciarabadan@icloud.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Full professor of Acting at the Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza (EMTZ) and theatre director. University expert in Body Expression-Método Schinca[®] and in Didactics of Body Expression (Universidad Rey Juan Carlos); Masters in Theatre Studies (UAB-Institut del Teatre); PhD candidate in the UAB-Institut del Teatre, researching the application of the Método Schinca[®] to the pedagogy of the actor.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The article seeks to explore the Método Schinca[®] not from the viewpoint of body expression, which is its original nature, but in its possible application to the training of text-based theatre actors, specifically in the subjects related to acting. In this article the author describes the method, which she is familiar with in her personal practice but which she analyses through the publications of Schinca herself and her collaborators, Helena Ferrari and Rafael Ruiz; highlighting the revisions made by them and complementing it with direct interviews with Marta Schinca. This method is framed within the pedagogy of the actor, which establishes a training approach based on exercises, where Schinca innovates in terms of the sequencing of the contents and the protocol of each class. The inclusion of sound and voice in the method itself and the possibilities that this offers to text-based theatre actors are emphasised. A possible application is described through an example of the work of matter in transformation, which connects technical elements with emotional aspects. The conclusion is that the method can provide a valid path in the learning process of text-based theatre acting but also in its subsequent application in a possible staging.

Keywords: Método Schinca[®], pedagogy of the actor, technique and expression, qualities of movement, process versus training, exercise as a pedagogical fiction, bridging exercise, resonance

Alicia RABADÁN DE LA PUENTE

Application of the Método Schinca® in the Pedagogy of the Text-Based Theatre Actor

Application of the Método Schinca® in the Pedagogy of the Text-Based Theatre Actor

This article focuses on actor training. Within this field, for more than five decades Marta Schinca has developed a practical theoretical corpus and has also produced an artistic educational system. Both aspects form part of the Método Schinca®.

Seeking out new forms of access to actor training and consistent methodologies, as a teacher of Acting at the Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza (EMTZ), I encountered the Estudio Schinca in 2006, where I trained for seven years. From that moment my interest in the didactics of acting intensified. Schinca's coherence and rigour have led me to research this area in more depth and to consider testing the validity of her method in the rigorous path of learning to act.

The reflection presented in this article develops both a theoretical and practical viewpoint and concludes with an example applied to a group of students in the EMTZ¹ where I have been able to observe the possible validity of the Método Schinca® in situ, specifically in the subject of Acting Exercises.

Context of the Método Schinca®

Marta Schinca is Uruguayan by birth and is involved in the world of theatre as she is the daughter and sister of theatre directors. She was a student of Inge Bayerthal, who was taught by Dalcroze, Bode and Laban. Bayerthal arrived in Uruguay fleeing Nazism in 1936. She founded the Instituto Bayerthal in Montevideo and it was there that Schinca received the foundations of her methodology. In 1958 she graduated in Conscious Gymnastics, Body Expression, and Rhythm and Psychomotricity. (Ferrari, 2017: 48-49)

In 1969 Schinca moved to Spain and settled in Madrid, where she combined teaching with theatre direction. In 1977, together with her daughter

1. The Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza (EMTZ) currently offers professional acting studies.

Helena Ferrari, she founded the Grupo Schinca, which in 1982 became Schinca, Teatro de Movimiento. She has directed and premiered twelve plays; one of them, *Nightmare, yegua de la noche*, received the 2nd award in the 5th Competition of Female Theatre Directors in 2002.

Focusing on her important educational work, Schinca contributed to formalising Body Expression in Spain and began to carry out her own systematisation of the knowledge inherited from Bayerthal, also related to the world of psychomotricity. In 1974 she was appointed director of the Department of Psychomotricity at the Centro de Investigación y Orientación Psicológica while teaching at the Escuela Internacional de Psicomotricidad Aucoutourier (Ferrari, 2014: 5). She designed the body expression curriculum for the Ministry of Education and Culture with the reform of the education act (LOGSE). She has written several books including: *Psicomotricidad, Ritmo y Expresión Corporal*, first published in 2003, and *Expresión corporal: técnica y expresión del movimiento*, written in 1988 with its fourth edition published in 2010. She was Full Professor of Technique and Expression of Movement at the Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) from 1978 to 2004; and has been emeritus professor since then. She creates and applies her method to the pedagogy of the actor, both at RESAD and at the Estudio Schinca, founded in 1980, with several experts such as Beatriz Peña, a voice specialist, and Rafael Ruiz, theatre director and professor of Gestural Performance at RESAD.

The Estudio Schinca is currently a centre specialising in pedagogy of and research into the language of movement that provides training courses in the Método Schinca® and courses in didactics and theatre of movement, among others.²

Influences

The direct influences through Inge Bayerthal were Laban, Bode and Dalcroze (Ferrari, 2017: 29, 47).

First, Rudolf von Laban (Bratislava, 1879–Great Britain, 1958) is the most important influence concerning the Schinca methodology. From him she takes the laws of movement, especially choreutics, the study of the possibilities of the body in space and eukinetics, which defines the ranges of effort in the combination of four motion factors: space, time, weight and flow. The basic actions of effort come from this combination (Ferrari, 2017: 40, 47).

Rudolf Bode (Kiel, 1881–Munich, 1971), a contemporary of Laban, adapted Delsarte's ideas and is considered the creator of expression-gymnastics; she maintains his concept of organic movement, in its turn based on the principles of totality, rhythmic change and economy (Ferrari, 2017: 47).

Lastly, Jaques-Dalcroze (Vienna, 1865–Geneva, 1950), creator of rhythmic based on the importance of body movement to learn music. For Dalcroze, all the dynamic and rhythmic nuances of movement, with its degrees of intensity and different durations, form part of the musical universe. He established three fundamental factors: space, time and energy. We see the

2. <<https://estudioschinca.com>>.

application of his concepts in the idea of musicality of the scene, words and movement (Ferrari, 2017: 34).

However, the Método Schinca® also has other types of indirect influences, notably from Delsarte and Mary Wigman.

The first of them, François Delsarte (Solesmes, 1811–Paris, 1871) was Bode's teacher and developed the laws of harmonic movement: namely, the law of correspondence, the principle of opposition and the principle of succession. In particular, the latter has a direct relationship with the concept of organic movement developed by Bode and imported by Schinca (Ferrari, 2017: 31-32). Lastly, Mary Wigman (Hanover, 1886–Berlin, 1973), dancer of the expressionist movement and disciple of Dalcroze who researched free movement with Laban (Pérez i Tresor, 2008: 32). It is from Wigman that Schinca extracts the relationship between muscular effort and emotion, as well as the idea that there are two motor centres of undulation: the pelvis and the thorax. (Ferrari, 2017: 47).

Método Schinca® in the Pedagogy of the Actor

Origen of the pedagogy of the actor

It was in the early 20th century when the great directors-pedagogues such as Stanislavski and Meyerhold began to ask themselves: How is an actor prepared? What processes, techniques or principles does he have to employ to bring effectiveness to his action when confronting the audience? Can it be learned? How? (Barba, 2000b: 84).

Exercises included in the actor's training that are not directly related to the show begin to be created. Barba tells us about "The invisible revolution that the era of exercises marked in theatre" (Barba in the annex of Pezin, 2002: 357).

The pedagogy of the actor was born as an element separated from the show and this birth was marked by several significant and interrelated events. In the first place, the end of the mind/body dualism: the holistic vision of the human being led to introducing body training not separated from the psychic, from Stanislavski to Barba:

- Stanislavski, through his practical experience, evolves his theory and becomes convinced that in the artist there is "an indissoluble organic unity of the psychic and physical elements in creation, in which some awaken and condition the others" (Stanislavski, ed. 1983: 12).
- For his part, Barba speaks of "body-mind materiality" (Barba, 1997: 109) and considers it a "(...) sacrilege to talk about the body. I cannot imagine that the actor becomes a body but rather the soul and spirit and the question of their unity" (Barba cited by Pradier, 2000: 73).

Second, apprenticeship begins to be understood as separate from performance with two different levels of organisation:

- The logic of training, which could correspond to what Stanislavski calls “the external and internal work of the artist on himself (experience and embodiment)” (Stanislavski, ed. 1983: 12).
- The logic of character creation and staging: “interior and exterior work on their role” (Stanislavski, foreword ed. 1983: 12).

For her part, Béatrice Picon-Vallin understands this division as the result of a need regarding the technique that arises in the theatrical environment and that already existed in other arts.

(...) to possess authentic technical knowledge, to train oneself, as a musician, a singer, a painter, an athlete, and to take into account the laws of one’s art and instrument – the body – in order to be able to transgress them knowingly and effectively on the plane of the impact to be achieved (Béatrice Picon-Vallin, 2000: 54).

Michael Chejov had already spoken of the lack of technique in very similar terms: “Sometimes we realise that our profession is the only one that does not have a technique. A painter, a musician, a dancer, every artist has to develop a technique (...)” (Chejov, 2006: 40).

The most interesting aspect in these assessments is the logic of training, that prior artificial process, which Ruffini describes as “(...) the artificial process through which the actor adapts to the stage environment (...) a continuous and prolonged exercise, coherent and independent (in principle) of the shows” (Ruffini cited by Picon-Vallin, 2000: 35-36).

The determining question then brings us closer to how it is carried out, and the answer is through the pedagogical fiction of the exercises (Barba, 2000b: 85) and the methodology that contains them. This is where the Método Schinca® is a particularly interesting path to explore within the didactics of acting. That is why Pradier wonders: “Isn’t the technical exercise a pedagogical fiction that distances you from the dramatic fiction in order, ultimately, to serve it better?” (Pradier, 2000: 78).

The Método Schinca®

Schinca’s methodology has evolved from the late 1970s to the present. Through its creator and the contributions of her collaborators, the open and permeable spirit of this method can be seen, in a continuous process of self-reflection and purification, based on research in practice.

The first structuring of the method dates from the 1970s and was developed in her book *Expresión corporal, técnica y expresión del movimiento*. This is based on three fundamental pillars:

- 1.- Awareness of the body, divided into five aspects:
 - 1.1.- Physical bases
 - 1.2.- Expressive bases
 - 1.3.- Qualities of movement
 - 1.4.- Antagonism
 - 1.5.- Gravity

2.- Awareness of the space, which encompasses:

- 2.1.- The kinesphere
- 2.2.- The interbody space
- 2.3.- The total space
- 2.4.- Three-dimensionality (spatial rhythm)

3.- Awareness of time, including:

- 3.1.- Tempo
- 3.2.- Rhythm
- 3.3.- Musical forms
- 3.4.- And the relationship between movement and sound is introduced.

In this first structuring, the difference between technique and expressiveness is only made explicit in the first section on body awareness. However, Schinca already differentiates between technique and expression, establishing that in order to reach the latter there must be a “slow and gradual path... of mastery of the body and the technique of movement” (Schinca, 2002: 10). Thus, she argues:

Body-space-time: these are three coordinates that make up the field of action of this discipline (body expression). The development of each theme in itself and the interrelation of the three establish the elements of work to find the expressiveness of movement. The study of the three fields is carried out in two ways that are related and complement each other: a rational point of view, of awareness, and an emotional point of view, of experience (Schinca, 2002: 10).

In 2011, her collaborators Ferrari and Ruiz participated in a revision that enabled, among other reforms, for a clear differentiation between technique and expression at a more global level that affects the organisation of all the contents of the method. This new structure is, from an educational point of view, much more coherent, and allows for a didactic path in terms of organisation in the classroom.

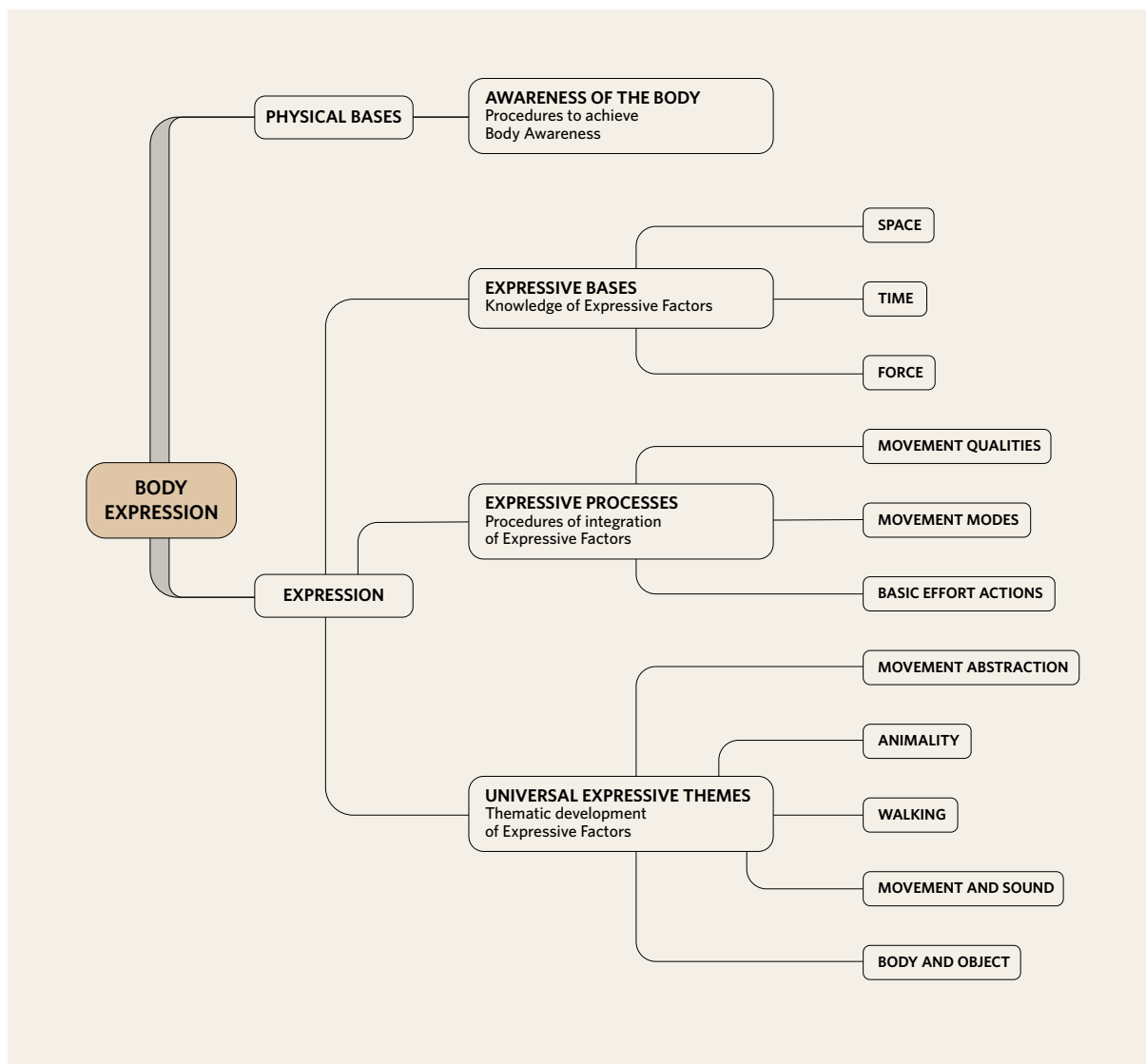
The fundamental aspect is that the structure of the method is divided into two large blocks, the physical bases and expression, where the specific object of study of each one is differentiated, as can be seen in the first graph (Fig. 1), and as Ruiz explains:

Physical bases: Study of the tools and procedures for acquiring body awareness.

Expression: Study of the expressive tools and procedures for the spatial, temporal and dynamic modulation of movement (...) Considering Space, Tempo and Force, the fundamental expressive factors (Ruiz, 2011a: 29).

In the section on physical bases, the processes for the acquisition of body awareness are conscious gymnastics, organic movement, proprioception and body design. These processes can lead to increasingly complex degrees of organisation that move away from organic movement and enter the field of extra-quotidian movement (Ferrari, 2015: 127).

Figure 1. Organisation of the matter: revision (Ferrari, 2015: 122).



The expressive part is organised, in turn, around two large blocks:

- 1.- Expressive bases that define the three great factors of movement defined by Laban:³ space, time and force.
- 2.- Expression, which encompasses two differentiated sections:
 - 2.1. Expressive processes, which include the combination of expressive factors: elementary qualities of movement, modes of movement and basic effort actions.
 - 2.2. Universal themes, which constitute themes dealt with in the history of the pedagogy of movement, such as the abstraction of movement, the dynamics of nature, animality, walking, movement and sound, and the body/object relationship.

3. Although revised by Schinca and her collaborators (Ferrari and Ruiz), who eliminate the “flow” factor and replace the “weight” factor with “force”. This revision is developed and assessed in the journal *Cuadernos Estudio Schinca* (No. 0, October 2011: 16-27 and No. 1, December 2016: 48-53).

For Schinca, the technique is not only considered as the acquisition of skills, but also paves the path to master the language of movement and performance creation. Following her plan, she starts from the physical bases, through conscious gymnastics and organic movement, to reach the development of expressive processes and universal themes that include movement factors (space-time-force). The ultimate goal is to achieve autonomy and creative versatility, so that students get to create characters, in a staging, from an adhered and integrated technique that allows for performance creation.

Application to sound and words

An interesting aspect of the Método Schinca® is that it includes, within the section of universal themes, work with sound and voice.

In her book *Expresión corporal. Técnica y expresión de movimiento* (2002), Schinca reflects on how the two fields feed each other, explaining that, if the technique of movement is properly acquired and the orthophony technique is mastered – that is, if the resonators are known and used correctly – a world of expressive possibilities opens up. From the technical part, we would have to look for “how movement modulates sound and how it acts on the former” (Schinca, 2002: 113) in order to move ahead later, in the expressive part, in research into sound and words from the tonic modulations that are linked to emotional modulations.⁴

Here we can ask some questions that will have to be solved through practice:

- How is the sound and then the words soaked in the factors derived from movement (tonicity, rhythm, spatiality)? How do the body elements, parallel to the vocal elements, lead us to the body/voice connection?
- Can we shape, through the qualities of movement and the basic actions of effort, the words and then the texts? How is the text enriched by working through this shaping? How does this work affect the organic composition of the character and the composition of the dramaturgy of the scene? As Schinca suggests,

Figure 2. Class on the application of words. Source: Estudio Schinca



4. The theme of sound and voice in the Método Schinca® is developed in chapter 6.5. of the book by Helena Ferrari (2017: 139-143,146).

(...) Words or phrases can be used with their conceptual value or stripped of it, only considering their sound and rhythmic value. Thus language is recreated; the intonations and inflections produced by the movement transform the meaning and lend it a new expressiveness that reinforces or cancels its conceptual value (...) if we make use of it, it is to find sound elements and intonations that reinforce the verbal meaning (...) it is possible to vary the content of a text without changing the text itself: only through the qualities used (Schinca, 2002: 113-114).

How Does the Transition from Technique to Expression Take Place? Process or Training

The concept of training is somewhat controversial for Schinca herself if by that we understand a physical training that is separated from the expressive; training understood as a series of exercises that are carried out independently of the educational objective or the theatrical production. Schinca prefers to speak of “process-based education,”⁵ because she understands that the apprentice must be supported, through the acquisition of the physical bases (awareness of physiological organisation, sensoperception, management of the principles of succession, opposition, rhythmic change) to the extra-quotidian, creative expressiveness.

Ferrari starts from the idea of process as an “organised whole that is structured in phases with a temporal sequence” (Ferrari, 2015: 124). Here we find ourselves again with the idea of “artificial operation”, as Ruffini pointed out, which links each educational activity in a coherent manner, inducing learning by discovery, encouraging the attitude of searching (Ruffini cited by Picon-Vallin, 2000: 35).

Schinca refers to the ideas of Anne Dennis set out in her book *The Articulate Body: The Physical Training of the Actor*, with which she agrees:

An actor’s training must reflect the need for the physically articulate actor (...) Rather [the specific physical skill] is a process through which the actor can achieve a vocabulary, a “grammar”, a language that will provide the physical confidence to perform with clarity, no matter what the theatrical demand (Dennis, 2002: 17).

These ideas suggest relationships with some of the great reformers of theatre pedagogy such as Michael Chejov, who suggests the need for the technique that raises the level of performance (Chejov, 2006: 39-40), Grotowski’s concept of “disciplined sincerity” (2009: 191) or Lecoq’s idea that technique is like planting roots and fertilising the land (2003:145).

Thus, we will conclude with Schinca’s words in relation to these ideas: “Our methodology is creative because working from body awareness is the springboard towards creativity. The actor is the instrument, before playing the instrument you have to understand it” (Schinca, 2020).⁶

5. In the interview with Marta Schinca on 17 January 2020, we focused on two controversial terms for her, those of *training* and *coaching*. Schinca prefers to replace them with *process*. In an article by Helena Ferrari (2015) the author explains in detail this concept applied to the teaching of the movement expression technique.

6. Interview with Marta Schinca on 17 January 2020.

Structure of the Didactic Sessions

All of the foregoing is specified in the classroom, where again it is the concept of process that supports the entire protocol of a didactic session.⁷ The Método Schinca® proposes the following sequencing (Ferrari, 2015: 125):

1st part: Awareness raising, conscious gymnastics.

2nd part: Linking exercise, also called “release of a conscious gymnastics exercise”.

3rd part: Expressive theme.

Here, and above all through the originality of the bridging exercise, the idea of continuity and passage between the technical part and the more intuitive, spontaneous and subjective part materialises.

The bridging exercise “consists of the transition between working on a pure element of movement and the encounter with the *resonances* or *images* that it provokes in the student/performer, turning it into a tool with which to discover various expressive possibilities” (Ferrari, 2015: 132). It is the moment when students can “throw themselves into the void of action without the net of technical rational awareness” (Ferrari, 2015: 134).

Resonance, another original element of the Método Schinca®, connects the imaginary with physical action (Ferrari, 2015: 118) and “is made up of all the associations that appear while the movement is taking place. These associations can be imaginary, emotional or conceptual” (Ruiz, 2011b: 59).

This associative process implies precise guidance in the classroom. It is the teacher who has to find and plan this sequence depending on the work topic. He will make decisions about the elements he chooses to work on from conscious gymnastics and from there he will guide, through more associative elements, towards the world of emotional resonances that connect with the expressive part, gradually getting the students to free themselves from the technique, but depending on it. The “body thinks”.⁸ By strengthening the technique, the body learns, and that is when it is unconcerned about the technique to deal with the creative (Ferrari, 2015: 134).

Barba also refers to this guiding role of the teacher who must “create a context and necessary conditions for the student to learn,” understanding learning as the “process by which the environmental factors enable the student to turn explicit knowledge into tacit knowledge” (Barba, 2000a).

An Example: The Work on Nature in Transformation

Nature in transformation and the elementary qualities of movement

The theme of the dynamics of nature is a universal theme, practised by various pedagogues (Chejov, Copeau, Lecoq...). Since her beginnings, Schinca has used stimuli inspired by the “transformation of the matter” (Ferrari, 2015: 143).

7. This sequence was worked on in the didactic classes received by the Schinca Study team between 2007 and 2008; later they are explained in detail in Ferrari (2015; 2017).

8. Expression that Ferrari (2017) attributes to Inge Bayerthal.

In this case, matters in transformation allow us to explore the elementary qualities of movement until we reach its expressive component. It is then that the work with sound can be incorporated and, later, applied to a text with a dramatic dimension. As Schinca explains,

The dramatic possibilities are multiplied if, through this task, the voice (the previously educated voice) is integrated, since the qualities of movement can also be expressed vocally through the different intonations, modulations and the general meaning of what is sought to be transmitted, in a complete symbiosis (Schinca, 2002: 80).

The elementary qualities are a very important original element of the Método Schinca® (Ferrari, 2015: 141-143), since it differentiates two aspects not differentiated until then: muscular force (muscular antagonism) and force of gravity (weight) (Ferrari, 2017: 112).⁹

The four elementary qualities arise from the combination of two aspects of a single effort factor, that of “force”. The “force of gravity”, which ranges from the heavy – in favour of gravity – to the light – against gravity – and the “muscular force”, which embraces action with muscular antagonism and all its tonic range and action without muscular antagonism. We can see this combination in the second graph (Fig. 3).

Figure 3. The four elementary qualities of movement.

	HEAVY	LIGHT
SOFT	In favour of gravity, <u>without</u> muscular antagonism. (We give in to the attraction of gravity with muscular relaxation.)	<u>Against</u> gravity, <u>without</u> muscular antagonism. (Floating movement, which exceeds any muscular effect; as if hanging in space, with a feeling of weightlessness.)
STRONG	In favour of gravity, <u>with</u> muscular antagonism. (Effort in favour of the force of attraction with muscular energy.)	<u>Against</u> gravity, <u>with</u> antagonism. (Effort against the force of attraction with muscular energy.)

Source: Compiled by the author based on direct information from Marta Schinca.

The importance of the expressive element has been clear in Schinca since her first approaches. Schinca relates the gradation of muscle tone with affective and emotional states (Schinca, 2002: 63). The body expresses itself when there is an emotion, which is called the “psychosomatic phenomenon par excellence” (Schinca, 2002: 64). Emotion as a reaction to a stimulus is an activator of somatic functions: at a physiological level it acts on muscle tone and the autonomic nervous system; at a cognitive level, through the

9. Even Laban used them indistinctly and sometimes confusingly (Ruiz, 2011a: 22-27).

attributions we make regarding this physiological activation, and at a conduct level, through manifest behaviours; all this constitutes an expressive-social-adaptive component. Schinca picks up the concept of unit of behaviour from the neurophysiologist Wallon: “(...) When an emotion is produced there is a series of somatic alterations, including muscular tone. Emotion acts on the tone and the latter determines the postural attitude or gesture, as a unit of behaviour” (Wallon cited by Le Boulch, 1992: 49).

Application of Matters in Transformation

At the classroom level, we would start from raising awareness about the basic elements separately in their entire range: force (muscular antagonism: from strong to soft) and weight (from light to heavy) and, later, in conjunction. It is important that, throughout the technical part, students carry out a prior integration of the elements, step by step and in all their nuances; it is important to check that they are being understood correctly.

Upon reaching the subject of the dynamics of nature, the teacher guides the exercise by proposing changes in the “properties of density, hardness, malleability” (Ferrari, 2015: 143) that affect the basic elements of the language of movement that have been previously integrated; the teacher invites them to perceive the tonic, spatial and temporal changes underpinning the emotional states (Ruiz, 2011b: 63). Through images of transformation of physical-chemical processes of nature, the connection of qualities is enabled, with transformations or emotional changes that determine atmospheres.

As an example, we could go from the mud that liquefies, the water that heats up to a boil, the passage to the steam that floats, the condensation into the cloud, clouds that discharge lightning, from the first drops of rain to a storm, from the end of the storm to the puddle that freezes, from the ice that cracks to the crystal clear water.

After this work guided by the teacher, and once it has been checked that the integration process is correct, each student chooses a transformation process and creates a first more abstract, physical score that reproduces that natural process.

Subsequently, this score connects with a process of human transformation, a change from one state to another. This is where we work on the dramatic dimension, so that the students encounter the conflict. Students transform their first score, adapting it to a parallel one: that of the emotional process in transit, where we can finally involve the text.

The same text, used as a pretext, acquires different atmospheres depending on the transformation process chosen.

Conclusion

The richness of the path and the reflection on the didactics that is at the base of the Método Schinca® is a challenge for the text-based theatre actor. New developments may arise here regarding its application, organisation and choice of exercises within the didactic structure, whose ultimate goal will be the incorporation of the text and not the work on movement in which

the method is included. The contributions to the development of organicity that are fed by the relationships that Schinca establishes between the most technical aspects of body awareness and expressive aspects and that can lead us to the composition of complex characters are highlighted.

If the process has been well integrated and incorporated, if the technique is adhered to in the training phase, in some way it can be transferred to other contexts of composition and creation.

The work of the student/actor would go from a dynamic-corporeal organisational level, in which the voice is involved, to a more narrative level, which, ultimately, adapts to the demands of the text in a staging.

This article has enabled me to develop a theoretical path through the Método Schinca®, place it in the field of the pedagogy of the actor and propose the possible validity of its methodological incorporation into text-based theatre acting.

A deeper investigation would involve analysing the potentialities of the application of this method and its effectiveness with respect to other methodologies.



Bibliographical References

- BARBA, Eugenio. *Teatro, Soledad, oficio y revuelta. II Laboratorio: el teatro-escuela*. Argentina: Catálogos Editora, 1997.
- BARBA, Eugenio. "Tacit Knowledge: Heritage and Waste". *New Theatre Quarterly*, No. 16. University of London, 2000a, pp. 263-277.
- BARBA, Eugenio. "Le protagoniste absent". In: MÜLLER, Carol. (Coord.) *Le training de l'acteur*. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Arles: Actes Sud-papiers, 2000b, pp. 81-95.
- BARBA, Eugenio. "Une amulette faite de mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur". Annex in: PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*. Montpellier: L'entretemps (Les Voies de l'acteur), 2002, pp. 353-361.
- CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*. Translated by David Luque. Original title: *Lessons for the Professional Actor*, 1985. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- DENNIS, Anne. *The Articulate Body: The Physical Training of the Actor*. London: Nick Hern Books, 2002.
- FERRARI, Helena. "El enfoque de la enseñanza del movimiento según el Método Schinca: El proceso de expresión". *Acotaciones*, No. 35, Madrid: RESAD, 2015, pp. 115-149.
- FERRARI, Helena. *Marta Schinca, precursora del teatro de movimiento. Volumen I Manual del método Schinca® de expresión corporal*. Madrid: Fundamentos (Manuales RESAD), 2017.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Translated by Margo Glantz. Original title: *Towards a Poor Theatre*, 1968. Madrid: Siglo XXI, 2009.

- LE BOULCH, Jean. *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Barcelona: Paidós (Teoría y Lenguajes Corporales), 1992.
- LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético* Translated and adapted from French by Joaquín Hinojosa and M.ª del Mar Navarro. Original title: *Le corps poétique*, 1997. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- PÉREZ I TRESOR, Susana. “Escuela de Arte en Monteveritá”. *Danza en Escena*, No. 21. Casa de la danza de Logroño, 2008, pp. 32-33.
- PICON-VALLIN, Béatrice. “L’acteur à l’exercice: de quelques expériences remarquables”. In: MÜLLER, Carol (Coord.) *Le training de l’acteur*. Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique. Arles: Actes Sud-papiers, 2000, pp. 31-56.
- PRADIER, Jean-Marie. “Eugenio Barba: l’exercice invisible”. In: MÜLLER, Carol (Coord.) *Le training de l’acteur*. Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique. Arles: Actes Sud-papiers, 2000, pp. 57-76.
- RUIZ, Rafael. “Actualización de Rudolf Von Laban”. *Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento*, No. 0. Madrid: Edita Estudio Schinca, 2011a, pp. 16-30.
- RUIZ, Rafael. “La escritura en el teatro de movimiento”. *Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento*, No. 0. Madrid: Edita Estudio Schinca, 2011b, pp. 57-66.
- RUIZ, Rafael. “Actualización Rudolf Von Laban II”. *Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento*, No. 1. Madrid: Edita Estudio Schinca, 2016, pp. 48-85.
- SCHINCA, Marta. *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Barcelona: Praxis, Monografías Escuela Española, 1988, third edition: 2002.
- STANISLAVKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Foreword by G. Kristi. First edition: 1936. Translated from Russian by Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

Àlex Rigola's *The Seagull*

Record of a Staging Process

Daniel OLIVARES PARRA

daniel.parra27@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTES: Graduate in arts with honours in theatre acting from the University of Chile and master's degree in theatre studies from the Autonomous University of Barcelona (UAB) / Institut del Teatre, he is an actor, researcher and teacher. In recent years, he has focused his research on acting methodologies and running creative theatre workshops for amateur and professional actors and actresses.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This paper describes and analyses part of the process of staging Àlex Rigola's *The Seagull* (Barcelona, 1969). Written as a record, it explores the dramaturgical adaptation, the shaping of the proposed theatrical language, the issues raised, the methods used to stage what was devised (notably those implemented in the field of acting direction through a *decàleg de joc*) and the stages into which the rehearsal period was divided. Its main objective is to consider the development stage of a theatrical experience by recording specific data and through interpretive description — exegesis — of what has been done in a month and a week of rehearsals. Moreover, the paper seeks to decipher the poetic hybridisation procedures that a creator in the current European scene develops as a strategy to forge their work. In an effort to specifically and representatively distinguish the staging observed here, this has been called narrative naturalism.

Keywords: Rigola, staging, creative processes, dramaturgical adaptation, acting methods, contemporary stage, *decàleg de joc*, narrative naturalism

Daniel OLIVARES PARRA

Àlex Rigola's *The Seagull*

Record of a Staging Process

Credits

Director and adaptation:

Àlex Rigola

Assistant director:

Alba Pujol

Cast:

Nao Albet

Melisa Salvatierra

Mònica López

Pau Miró

Xavi Sáez

Roser Vilajosana

By:

Anton Chekhov

Stage design:

Max Glaenzel

Executive producer:

Irene Vicente



Fig. 1. *Origami*. Photograph: Alba Pujol.

Introduction

*We lack, as it were, any access to the possible
neurochemistry of the act of imagination and its processes.
Even the roughest draft of a poem is already a very advanced stage
on the journey leading to the expression and the performative genre.*

George Steiner

This paper is based on observing the process of Àlex Rigola's staging of *The Seagull*. This took place at his private home and at La Villarroel theatre between 4 February and 11 March 2020 (when it was interrupted by the pandemic triggered by Covid-19, with the planned rehearsals completed but three previews plus the premiere pending).¹

I was introduced to the project through the *practicum* academic module of the UAB master's degree in theatre studies. This enabled me to adopt the not very frequent, and in this case privileged, position of observer of the entire period of rehearsals. In other words, I was present during a process of an intimate, hermetic nature (a rehearsal is not only a place of attempts — trial/success/error —, but also a space where secrets emerge, agreements are established, incidents occur, and so on), without being one of its participants. I was inside and outside at the same time: in the same space of intimacy of the rehearsal, but with the levelling distance of the witness (“being neither a sculptor nor sculpture”). This is a distance analogous to that of the National Geographic cameraman tasked with filming the birth, exploits, battles and death of animals with the same promise of non-interference. With this I describe the particular, infrequent and, in my opinion, certainly convenient place of a *non-participating observer* to provide an account of part of what happens on a creative journey.

The main objective of this paper is to carry out an analytical description of the development stage of a theatrical experience by recording specific data and the interpretive description of what I observed during the rehearsals. In other words, it seeks to provide an account of the staging process of the theatrical project observed and not its reception or artistic outcome (*performance*).² The considerations about its reception or artistic outcome will be made succinctly and only to the extent that they allow the completion, by way of conclusion, of part of what was proposed in the creative process. It is logical to think that every staging process is guided by certain objectives that go beyond the limits of its time span (planning, rehearsals), taking shape at the moment of the performance (the encounter with the audience, the performances, the order of the show). However, this research has considered

1. Rehearsals from Monday to Friday 10 am to 1:30 pm approximately, for five weeks. In total there were 24 rehearsals, all of which I attended.

2. See the difference established by Erika Fischer-Lichte in her book *The Transformative Power of the Performance: A New Aesthetics* (2004) between the concepts of *staging* (*Inszenierung*) and *performance* (*Aufführung*), where *staging* refers to “a plan, a stage idea developed by an artist, or several together, and that as a general rule is constantly changed during the rehearsal process” (Fischer-Lichte, 2004: 104); while *performance* alludes to a social event in which “actors and audience have to meet for a certain period of time in a specific place and do something together” (ibid., 65).

that the task of describing and analysing in detail what happens during a rehearsal period (the most significant part of a staging process, since — in contrast to planning — it is where work is carried out on the theatrical experience itself — with and on its materialities —) is too extensive to be covered in an article. Developing an analysis of its reception or artistic outcome would be a different undertaking, bearing in mind that it would require other methodological, analytical and conceptual tools (taken from reception theory, for example).

The second objective is to bear witness to a specific theatrical project and its participants. This objective — of a patrimonial nature — is related to the words of Hans-Thies Lehmann where he points out that those who consider theatre theory a *reflection of the theatrical experience* are a minority and that “philosophers, while contemplating the ‘theatre’ as a concept and idea with conspicuous frequency and even turning ‘scene’ and ‘theatre’ into key concepts of theoretical discourse rarely write concretely *about specific theatre forms or practitioners*”³ (Lehmann, 2006; 18). The aim is to produce a research paper that is also a written portrait in order to try to establish a non-hierarchical relationship between analysis and description.

The third objective is “to serve the conceptual analysis and verbalization of the experience” (Ibid, 19) of contemporary theatre by itemising the development stage (manufacturing process, assembly of the pieces) of a current stage production. What we seek is to show that one of the reasons that the contemporary theatrical framework is difficult to define is due, in part, to its eclecticism. In this way we will see how the stage production observed is developed through a hybridisation process in which elements of divergent and/or extemporaneous poetics, aesthetic currents and disciplines are combined, mainly with references to naturalism, epic theatre, and performance art.

This text includes is divided into four parts: in the first, the dramaturgical adaptation and the proposed stage language will be addressed; in the second, the issues raised; in the third, the methods used to stage what was devised; and in the fourth, the phases into which the rehearsal period was divided. Thus, a journey is established ranging from the development of ideas to their realisation.

My thanks to Àlex Rigola and the whole team for welcoming me into their fold.

3. The latter italics are mine.

Dramaturgical Adaptation and Stage Language

We all love each other,
and the lie is the kiss we exchange.

Fernando Pessoa

The dramaturgical adaptation is proposed as a free version of one of the most famous plays of recent centuries: *The Seagull*, by Anton Chekhov (1896). The company Heartbreak Hotel — led by Àlex Rigola — presents a rewriting that maintains certain landmarks that he considers fundamental to the piece, but modifies all of its dialogues and a considerable portion of the cast of characters (reducing them from thirteen to six). It is a free version that aims to adjust its content to the contemporary local *ethos*, a task that is carried out by feeding on the current and colloquial use of words, and the lives of the actors and actresses. These factors enable a change in the development of the original anecdotes, since he aligns them with the experiences and world vision of the artistic team. From this it follows that one of the distinctive aspects of this adaptation has to do with the fact that here the roles work in keeping with the current ideology that determines that it is preferable to *hold back passions rather than express them* (they are human beings educated in a refined capacity for self-control); a characteristic that differs from the portrayal of the Russian aristocracy presented by the play of reference (passionate, pompous, eccentric characters). Hence, the primary document is used as a starting structure that serves to reflect on some issues that have stood the test of time — and that, therefore, are revealed as transcendental — but without subscribing to any kind of loyalty to Chekhov; or, at least, without having the feeling of having to fulfil a “patrimonial” or “archival” mission in this regard (a rewriting restricted by its desire for deference or preservation; a version that obeys the aesthetic and behavioural patterns of 19th-century Russia, for example).

The aforementioned is consistent with the fact that many of the features that make up the staging (performances, scenery, costumes and props) are based on some of the principles proposed by naturalism.⁴ These are: 1) the set is made up mainly of *real* objects (conceived without a staging purpose) and are arranged on stage without being subjected to aesthetic treatment;⁵ 2) the language used tries to reproduce the social layer presented without changing how it speaks; “the actor creates the impression that the words and literary structure are made of the same material as the character’s psychology and ideology. In this way, the text’s literary and poetic construction

4. The differences between naturalism and realism are subtle and are not always easy to identify on stage. In this paper we have chosen to refer to naturalism because it has a greater emphasis on its mimetic aim. Realism, on the other hand, would seem to give up part of its mimetic aim in order to gain greater poetic and aesthetic possibilities. We can say that naturalism is more photographic and realism is more pictorial (one seeks a more mechanical copy, the other, more stylised).

5. Although it should be noted that the design developed by Max Glaenzel in conjunction with Rigola is through a synthesis of materials instead of an accumulation in detail (reproductive meticulousness characteristic of naturalism).

is trivialized and denied” (Pavis, 1998: 236) and 3) the acting style “aims at producing *illusion* by reinforcing the impression of a mimetic reality and by inducing the actor to identify wholly with the character” (Ibid, 236).

This last point is taken to the limit, to the border of performance art, since actors and actresses wear their own clothes and are called by their own names on stage. The aim is to eliminate any existing distance between actress/actor and character, an idea that is similar to the performative principle of presenting oneself instead of a character (sphere of the fictitious). Thus, an acting style is used that alludes to the non-fictional, to the non-artificial, to an aesthetics of the performative, although procedurally and structurally it remains in the field of theatre. That is, the prior preparation of a structure to be reproduced; the arrangement of elements on stage of already agreed actions (unlike performance, which seeks to explore the unpredictable relationship that exists between the stage event and the moment of its performance, an issue that confers a lower level of predetermination: the question about the event as an essential part of the epistemic framework that gives life to the performance). In short, what is established is a kind of structural base, foundations, which are referenced in naturalism, but that also allude to performance art. By integrating an aesthetic referenced in performance into the acting plane, this proposal seeks to overcome the degree of illusion achieved by naturalism. The idea is to elevate the illusion to the point of making it invisible. Hence the importance that this project attaches to responding on stage to the phenomenal manifestation of “life” – in its locality and contemporaneity, resembling it without any adornment in between.

But this structural base does not operate as an absolute pattern, since its development is combined with some of the principles postulated by epic theatre – an approach that Bertolt Brecht conceived as an antagonistic response to naturalistic and realistic theatre. Beyond political differences (bourgeois theatre versus critical Marxist theatre) and reconciling aesthetics (illusionist theatre and non-illusionist theatre; mimesis and diegesis), Rigola creates a dynamic of dialectical complementarity focused on enriching the movement on stage. What he does is to borrow from epic theatre some of the stage resources that it developed or redefined, but without subscribing to its marked political foundation (inspired, mainly, by historical and dialectical materialisms). In other words, he performs a heretical algebra, since he has an assemblage that operates in both a sceptical and eclectic way. This leads to a tailored hybrid that we will call narrative naturalism here, since the resource of narration is the central element (or, at least, one of the most perceptible, together with the breaking down of the fourth wall) that this approach takes from epic theatre to assemble it on a structural base with a naturalistic character.⁶

6. As Peter Szondi notes, “In Chekhov's plays the characters live under the sign of renunciation – renunciation of the present and of communication before all else, renunciation of the happiness arising from real interaction” (Szondi, 1987: 18). This renunciation of the present and communication is where the pertinence of the narrative resource lies, as it is in the monologue fragments where part of what is substantial is revealed. Rigola resolves them by addressing them to the audience (he narrates them, he explains them) rather than isolating his characters.

In epic theatre, the narrative resource has the working function of breaking the fourth wall; the events are narrated directly to the audience in order to break with the illusion of the performance. This rupture is what Brecht calls the “distancing effect”. Rigola takes this triad of consecutive elements — narration, breaking the fourth wall, and distancing effect — removing the ideological load with which these techniques were conceived in order to adapt it to his concept. Thus, the distancing effect will not aim to “provide the audience with an analytical and critical attitude towards performed texts” (Brecht, 2004: 131) but rather to generate a deeper illusion, duplicated, capable of producing fiction through the expounding of the fiction. The result achieved is a mimesis that does not seek to be a mimesis, which denies itself as such.⁷ The idea is to take the expression of the stage artifice to its zero degree — to the minimum quota required by the medium — through the production of *a game of over-illusion*:⁸ the illusion works by pointing (distancing — epic theatre —) *disinterestedly* (aesthetics of the performative) to the illusion (naturalism). In this respect, it is as if all the elements on the stage are declaring: “*Larvatus Prodeo*, I advance pointing to my mask” (Barthes, 1972: 28).

In contrast to the classic form of naturalistic theatre, which tries to emulate reality by hiding the theatrical artifice behind a fourth wall that contains it (a hermetically sealed section of reality), here the game consists of exposing the stage mechanism in order to conjure up a sense of bare reality and *hic et nunc* (a sense of *transparency*). In this way, a poetics is developed that makes explicit the nature of the show (the actors speak directly to the audience, making it clear that they are doing theatre),⁹ the exercise of rewriting (Chekhov himself is mentioned), and the biographical materials (parts of the private lives and professional careers of the cast are mentioned on repeated occasions). They are resources that help the show to free itself from an enormous dramaturgical bastion (one of the most prestigious and staged writers in the world, but whose plays obey another temporal, cultural and linguistic reality), enabling it to be dressed with an air of renewal and lightness; as if its metatheatrical enunciation, a playful self-referencing, were a kind of lubricant capable of making the content circulate — with its frictions, conflicts and tensions — in an *apparently relaxed and slightly melancholic* climate, an aspect that paradoxically, in my opinion, is more evocative of Chekhov's presence — as they move away, they meet.

On the other hand, the narrative resource and the breaking of the fourth wall are also linked to another of the main aspects that performance art deals with: the relationship with the audience. By speaking directly to the audience, the actresses and actors set about showing the co-presential nature

7. This is also linked to the idea of *presenting* before that of *representing* popularised with the development of performance and of performance studies between 1960 and 1970.

8. In his definition of *theatre in theatre*, Patrice Pavis notes that “the use of this form may be a response to many different needs, but it always implies a reflection and manipulation of the *illusion*. By showing actors on stage who are engaged in performing a play, the playwright involves the ‘outside’ spectator as a spectator of the inner play, thus reinforcing his actual situation as someone who is in a theatre watching a fiction. Through this double theatricality the external level acquires a heightened reality — the illusion of illusion becomes reality” (Pavis, 1998: 270).

9. To illustrate this, I propose the following fragment where Nao Albet refers to Mònica López: “Let's talk about MÒNICA, who plays ‘my mother’” (Rigola 2020: 4).

that distinguishes the performing arts and that the performance emphasises. In any case, it still remains in the traditional terrain of theatre, since what is available is a closed, determined structure, which, although it is open to the audience (they are looked at and spoken to directly, even slightly lit), their interference is not expected or possible at a structural level in the performance, but only at a sensory, atmospheric, psychic level.

Themes

Thematically, the following issues stand out: unrequited love, personal dissatisfaction, and the passage of time (old age and nostalgia for the past). It should be noted that of the characters¹⁰ that appear in the original play only the following are retained:



Fig. 2. Cast: Nina (Melisa Salvatierra), Arkadina (Mònica López), Treplev (Nao Albet), Trigorin (Pau Miró), a combination of Sorin and Medvedenko (Xavi Sáez)¹¹ and Masha (Roser Vilajosana).¹² Photo provided by the company.

Unrequited love is omnipresent, including the whole cast and fully respecting the emotional alliances established by Chekhov. This is the area where the game of over-illusion falters the most, since as mostly well-known actresses and actors, it is difficult to overcome the artificiality of the love affairs (theatrical convention overlaps; the implicit deal to let yourself be fooled wins out). The relationships emerge in the same order as in the original play, but they are developed more soberly, thus adjusting to the team's frame of mind. By way of illustration, see the following comparative table:

10. A concept never used in the work process.

11. He shares with Sorin the fact of being Arkadina's brother and being bored with country life and with Medvedenko the fact of being in love with Masha.

12. Named from left to right in the picture. Hereafter they will appear as they are referred to in Rigola's adaptation with their corresponding Chekhovian character. For example, Nina (Melisa Salvatierra) will appear as: Mel/Nina.

Chekhov (Act III - Scene II)	Rigola (Act III)
<p>ARKADINA. I know, dearest, what keeps you here, but you must control yourself. Be sober; your emotions have intoxicated you a little.</p> <p>TRIGORIN. You must be sober, too. Be sensible; look upon what has happened as a true friend would. [Taking her hand] You are capable of self-sacrifice. Be a friend to me and release me!</p> <p>ARKADINA. [In deep excitement] Are you so much in love?</p> <p>TRIGORIN. I am irresistibly impelled toward her. It may be that this is just what I need.</p> <p>ARKADINA. What, the love of a country girl? Oh, how little you know yourself!</p> <p>TRIGORIN. People sometimes walk in their sleep, and so I feel as if I were asleep, and dreaming of her as I stand here talking to you. My imagination is shaken by the sweetest and most glorious visions. Release me!</p> <p>ARKADINA. [Shuddering] No, no! I am only an ordinary woman; you must not say such things to me. Do not torment me, Boris; you frighten me.</p> <p>TRIGORIN. You could be an extraordinary woman if you only would. Love alone can bring happiness on earth, love the enchanting, the poetical love of youth, that sweeps away the sorrows of the world. I had no time for it when I was young and struggling with want and laying siege to the literary fortress, but now at last this love has come to me. I see it beckoning; why should I fly?</p> <p>ARKADINA. [With anger] You are mad!</p> <p>TRIGORIN. Release me.</p> <p>ARKADINA. You have all conspired together to torture me to-day. [She weeps.]</p> <p>TRIGORIN. [Clutching his head desperately] She doesn't understand me! She won't understand me!</p> <p>ARKADINA. Am I then so old and ugly already that you can talk to me like this without any shame about another woman? [She embraces and kisses him] Oh, you have lost your senses! My splendid, my glorious friend, my love for you is the last chapter of my life. [She falls on her knees] You are my pride, my joy, my light. [She embraces his knees] I could never endure it should you desert me, if only for an hour; I should go mad. Oh, my wonder, my marvel, my king!</p> <p>TRIGORIN. Someone might come in. [He helps her to rise.]</p> <p>ARKADINA. Let them come! I am not ashamed of my love. [She kisses his hands] My jewel! My despair! You want to do a foolish thing, but I don't want you to do it. I shan't let you do it! [She laughs] You are mine, you are mine! This forehead is mine, these eyes are mine, this silky hair is mine. All your being is mine. You are so clever, so wise, the first of all living writers; you are the only hope of your country. You are so fresh, so simple, so deeply humorous. You can bring out every feature of a man or of a landscape in a single line, and your characters live and breathe. Do you think that these words are but the incense of flattery? Do you think I am not speaking the truth? Come, look into my eyes; look deep; do you find lies there? No, you see that I alone know how to treasure you. I alone tell you the truth. Oh, my very dear, you will go with me? You will? You will not forsake me?</p> <p>TRIGORIN. I have no will of my own; I never had. I am too indolent, too submissive, too phlegmatic, to have any. Is it possible that women like that? Take me. Take me away with you, but do not let me stir a step from your side.</p>	<p>MÒNICA: You want to stay, don't you?</p> <p>PAU: ...</p> <p>MÒNICA: Is it that strong?</p> <p>PAU: I feel attracted...</p> <p>MÒNICA: Attracted to a girl who is not exactly Hannah Arendt. Because she's young? Young. And pretty?</p> <p>PAU: You have never felt like being in a dream.</p> <p>MÒNICA: Pau, I'm a person like any other. Don't ask that of me. Because he's not talking about sex.</p> <p>PAU: I like her...</p> <p>MÒNICA: I know. I see. (<i>Silence.</i>) Today it seems that everyone wants to hurt me. He's probably the last great love I'll ever have. He's the one who makes me happy, who makes sense of my life...</p> <p>PAU: Mònica...</p> <p>I am not ashamed of my love for you, Pau. I love you as I have never loved anyone... He, with his talent, his intelligence, his humour... who I get along with very well working... in a profession where it is not easy to get on... I believe in you, Pau... in you as a playwright... you know how to create situations and characters like I've rarely seen anyone else do... yes, I believe that, you know I'm not saying this to make you stay. And above all, I believe in you as a person. You drive me crazy. Look me in the eyes. Am I lying? Do you think there is anyone who believes in you more than I do? I... understand you like no one else can... and I love you.</p> <p>(<i>Silence.</i>)</p> <p>MÒNICA: Thanks. Thanks. I love you.</p> <p>PAU: ...let's go together. Now. (Rigola, 2020: 28-29)</p>

The comparison shows how another of the processes undertaken is summarising, something that can be seen in the length of the lines, which have been reduced to what is perceived to be the essence of the message (they directly address the “heart of the matter”, but try to avoid being explicit; the objective is to ration the information to the minimum that allows the piece

to move on), and in the global dramaturgical structure, since there is a condensation of scenes that only leaves the order of the acts.

The second theme is personal dissatisfaction, a motive presented as one of the most “dangerous” for the cast, because their intimacies are exposed here to become material for the scene. Work and financial insecurity, unachieved goals, or the feeling that one is not good enough at the job are the main considerations in this theme. We can quote, for example, the self-criticism expressed by Nao/Treplev through a series of rhetorical questions: “Who am I? What have I done? Have I done anything of substance? Has my theatre ever moved anyone any time? Has it encouraged real reflection? Or, deep down, no matter how much I work from another place, have I ever managed to move or challenge anyone and has it all been just a *diversion*?” (Ibid, 6). Or the dialogue between Mel/Nina and Pau/Trigorin:¹³

PAU: I DO NOTHING ELSE. NOTHING ELSE. JUST WRITE AND REHEARSE. NONSENSE. RIGHT NOW I AM HAVING A GREAT TIME TALKING TO YOU, BUT THERE'S A PART OF ME THAT IS THINKING: “YOU HAVE TO GO BACK TO WORK”. AND THE SENSATION OF CHEATING, OF MEDIOCRITY.

MEL: I'm sorry, but doesn't the process of creation itself give you pleasure? Happiness?

PAU: THERE ARE PLEASANT MOMENTS. BUT, FOR EXAMPLE, JUST AFTER THE PREMIERE OF MY PLAYS BECOMES UN-BEARABLE FOR ME.

MEL.-Really?

PAU: I DON'T HAVE MUCH TALENT

MEL: You're in a bad way.

PAU: AND WHEN I COMPARE MYSELF WITH SOME COLLEAGUES, I THINK WHAT THE AUDIENCE MUST THINK: PAU MIRÓ IS GOOD BUT SERGIO BLANCO IS MUCH BETTER. AND IT'S TRUE: SERGIO BLANCO IS BETTER THAN PAU MIRÓ.¹⁴ (Ibid, 19-20)

The passages quoted show how the meta-discursive aspect of Chekhov's play is updated in the rewriting. The characters are a professional actress (Mònica/Arkadina), an established writer (Pau/Trigorin), a young playwright (Nao/Treplev) and a young aspiring actress (Mel/Nina). In this respect, Rigola's approach involves casting actors and actresses who are in a similar situation to their characters in order to use their particularities, circumstances and backgrounds to forge his adaptation.

Lastly, we have the passage of time. A recurring aspect in Chekhov's works, it is one of the elements that creates a melancholic air that counterbalances

13. Pau/Trigorin's text is quoted in capital letters, as it appears in the adaptation. The reason for this peculiarity has to do with the arrangement on stage, since these lines are projected on a screen while Pau/Trigorin writes them instead of speaking them (mythical image of the writer — his communicative nature —).

14. Note the parallelism established with Chekhov's play when Trigorin is compared with Turgenev.

the playful atmosphere caused by the direct interaction with the audience and the multiple jokes made by the cast. Phrases like “How fine were used to be. How beautiful everything was... what a life full of light, warmth, joy, innocence, purity, tenderness...” are part of a nostalgic set of resources responsible for organising the scene. A cruder way of treating the passage of time occurs around the figure of Mònica/Arkadina. Here:

One of the problems, for example, is that Mònica... is older... or she feels older... and my presence reminds her that she's fifty instead of forty. And, of course, this means she is less capable of connecting with someone in their twenties, and this unsettles her. Yes, that's it, that's it. Less connection means a smaller audience, which means less work (Ibid, 4-5).

The moment in the fourth and final act deserves a special mention (when in Chekhov's version they play the lottery and in Rigola's it is dominoes). The cast's memories of their experiences “treading the boards” are included as a closing preamble (except for Mel/Nina, since “she is not on stage”).¹⁵ For example:

MÒNICA: Working with Carles Santos made an impression on me. I remember reciting one of his percussive and amusing scripts, throwing myself on the floor in a pool of water to the rhythm of the words and playing with them. He always asked me for more. He was only interested when you went beyond your possibilities. It was an immense physical effort, and I had to go so fast that I didn't have time to think. Out of pure exhaustion I forgot about myself. About my body and especially my mind, which was exploding. At the premiere I could only hear the audience laughing, and I kept going, doing things that surprised me and playing more freely than I could have imagined. Free... Total happiness (Ibid, 36).¹⁶

After having set out the main themes addressed (which are similar to those of Chekhov's play, only differently arranged — through more restraint in expressing passions, a theatrical response to a conception that perceives the contemporary being as subject of self-control; the domain of passions as a social attribute —), it is worth mentioning the ecological interest outlined. During the rehearsals, the director himself pointed out that for some time now he had seen the need to include a plant in the middle of the set (“a living organism in the middle of nowhere”). On stage, this concern is revealed in the value given to Mel/Nina's monologue in terms of its discursive content — when she performs Nao/Treplev's play (a metatheatrical moment already in Chekhov) —, since it deals with the extinction of nature, human responsibility and future developments. After the monologue is interrupted by Nao/Treplev (as in the original play, but much more subtly — he does not “burst out loud” or “walk away evasively” but simply stops the monologue

15. In fact, the actresses and actors are always on stage, but it plays with the convention that by sitting on a bench at the back of the stage they become observers rather than participants in the events.

16. The transcription of the memories in a text was a task requested before the first rehearsal.

by apologising and goes to the back of the stage —), one of the voices that emerge points out: “I was enjoying this bit. (...) This warning about the destruction of nature that Chekhov already wrote about in the 19th century”¹⁷ (Ibid, 11). Another issue explored is the generational struggle in artistic creation: the search for new forms against prevailing tradition or officialdom.

Methodologies Used

Among the methods used, those within the field of dramaturgy and acting direction stand out (which, as will be seen, absorbs and channels most of the stage direction).

The text was mainly structured individually by Rigola. The first two acts of the adaptation (15 pages, version no. 5) were presented to the cast at the first rehearsal, followed over time by the other two. This allowed the dramaturgy to constantly feed on the material created in the rehearsals, which was modified based on personal anecdotes, ways of speaking the script by each actress/actor (adjustments to facilitate their personal take), words or phrases added to the script in the course of improvisations (ad libs) and changes or deletions of phrases perceived as bad, unnecessary or “strange” (unusual in the everyday use of words). In other words, they worked on a base script that was edited as the rehearsals progressed (the latest version is number 12 and has a total of 39 pages). This work was carried out through a particular form of dramatised reading (delineating dramaturgy and performances in parallel), organised according to the following formula: 1) read a line, 2) look into the eyes of a fellow actor or member of the audience,¹⁸ 3) feed off their gaze and 4) then say it, a structure that aims to immediately impose the logic of breaking the fourth wall (feeding off the audience’s eyes), ensuring that actors and actresses *do not overlook the scripts* (that is, that they do not get carried away by a certain flow or rhythmic pattern that establishes a homogenisation of enunciation that is indifferent to its environment and content — a kind of automation of enunciation —) and brings about the link with others (it is forbidden to speak while looking at the script). The difficulty of implementing this was that, probably due to habit or occupational hazard, the actresses and actors tended to channel the reading continuously (rhythmic awareness) and it was uncomfortable for them to have to constantly break the flow to make the necessary pauses to 1) read a line from the script, 2) establish visual contact with someone, 3) feed off their gaze and then 4) say it. This is not to say that once the lines were learnt they had to look at what was written. However, given the difficulty of remembering, the director suggested always returning to the script, since this was considered preferable to getting trapped by memory or changing the line to get by (there was no problem in them rehearsing with script in hand until the final week). In fact, throughout the process, the emphasis was almost exclusively on doing a slow and calm reading, focused

17. Note the explicit reference to Chekhov (intertextuality, distancing, over-illusion).

18. In the rehearsals, the role of audience was played by Rigola, the assistant director Alba Pujol and myself.

mainly on understanding what was being said (underlying intentions) in dialogue with the environment.¹⁹

Undoubtedly, the aspect most developed throughout the process was the task of directing the actors. Those familiar with the aesthetics of Rigola's most recent stage productions will probably not be surprised by this — *Vania (escenas de la vida)* (2017) or *Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers* (2019), for example —, as they feature an austere stage, almost empty, to give more space to the acting. A field in which this creator expressed a kind of crystallisation of his experience, in working with a particular and defined method (less common than thought²⁰). In the first rehearsal the cast was given one of the key elements in the entire creative process: *El decàleg de joc* [The ten rules of acting].

<i>DECÀLEG DE JOC HEARTBREAK HOTEL</i> ²¹
<ol style="list-style-type: none"> 1. Be more interesting as a person than as a character. 2. Do not act out feelings/emotions or seek them out. 3. Do not force or enhance the reactions produced by actions or thoughts or add body language to seem more credible. 4. Breaking the fourth wall. Whenever possible, look into the audience's eyes. 5. In every line be very clear about what you want to achieve from the receiver and write it down in a word. 6. Do not memorise the script until a week before the opening and, when you do, memorise the aims of the last point rather than the script itself. 7. The characters are never less intelligent or more innocent than us. 8. The audience is never less intelligent or more innocent than us. 9. Avoid looking at the ground or the sky at all times. Do not feign thinking. 10. Win a fictitious contest where at the end of the show the audience must choose one of the actors/characters as an ideal flatmate.

It can be inferred that within the rules that make up the *decàleg del joc* there are various factors that drive them. As a first block, those that, from the perspective of this analysis, aim to modulate the actions towards a naturalistic/performative aesthetic will be analysed. Rules number 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 and 10 are, in my opinion, basically established to achieve this quality.

19. On speed, the director adds: "Running through the texts is the most simplistic version of trying to be 'natural'."

20. In my experience I have found there is still a lack of integration and/or awareness, and even a resistance, concerning the methodological in the sphere of theatre creation (experiences that, moreover, have been integrated mostly by academically trained theatre professionals). It is as if the methodological process (as a conscious act) were still considered a dispensable addition and, therefore, distanced from the creative act, when, perhaps, it is more beneficial for theatre professionals to think that every creative act, like it or not, contains a method that makes it possible (that even the proposal of a non-method embodies a method) and that, consequently, it is necessary to deepen and question the ways in which one proceeds. Moreover, I have also noticed a perspective that is linked to a conception that understands the methodological as an area that, due to its subordination to the sphere of reason (planning, structuring), makes it impossible for certain attributes considered superior to flourish for artistic creation such as inspiration or instinct, attributes that to a certain extent are linked to the sphere of passion. These are perceived as unfathomable to reason, since they emerge unexpectedly, mysteriously, in the heat of a determined, liberated, uninterrupted task. Thus, the methodological is assigned — due to its configuration outside the moment of praxis — an actancial capacity of cold provenance, limited to the contours of reasoning. This even leads to certain inhibiting, disaffecting, exorcising, harmful capacity being assigned to the methodological.

21. Transcription of the document provided by the company.

The first rule (“Be more interesting as a person than as a character”) calls for an appropriation, a sense of absolute belonging to the role in hand. This can be associated with that old aphorism that says that “theatre is not putting on a mask but taking it off” and with the influence exercised by the performance on the prevailing conception of acting; in particular, the idea that the performer “is someone who speaks in the first person rather than on behalf of a third party or another.”²² In the words of the director, “on stage the doubt should be: is it Nina or so and so?” (that is why there are no costumes and each actress/actor wears their own clothes). The roles are played in the terrain of ambiguity, in order to generate a doubt that provokes an activating tension in the audience (to act fluctuating between the person and the character to enhance uncertainty – *perceptual multistability*). This work on ambiguity in the acting register is decisive if one takes into account that it is one of the few areas where the general transparency that governs the stage is counterbalanced (where the aim is for most of the elements to be shown bare, just as they are). In this way, this first rule not only concerns outlining an acting form (naturalistic/performative), but is also situated in terms of a stage device, since the implementation of *perceptive multistability* – “What is perceived as the actor’s presence in one moment is perceived as the character in the next and vice versa” (Fischer-Lichte, 2004: 182) – aims to stimulate the self-referential and autopoietic feedback loop that occurs in the relationship between actors/actresses and audience based on their physical co-presence and mutual influence that they exert on each other (chain of reactions).

Rules no. 2 (“Do not act out feelings/emotions or seek them out”) and 3 (“Do not force or enhance the reactions produced by actions or thoughts or add body language to seem more credible”) are used to lead the performances towards an aesthetic that proposes a *raw* (not stylised) proliferation, an idea that overcomes any technicality or conventionalism. Hence, a *cold* performance (devoid of a certain expressive vigour) is assumed to be preferable to one that seeks, represents or forces feelings/emotions, since these volitional manoeuvres, when detected, acquire the physiognomy of manipulation and deception (colouring the scene with a suspicion that undermines the production of a non-artificialised binding bond; a minimum trust that supports what is expected of the scene).²³ Moreover, these manoeuvres turn out to be a trap for the actors and actresses themselves, since by focusing on the emotional they lose sight of their intentions and objectives (this is

22. Although this conception was already found, for example, in writings from the first half of the twentieth century by Stanislavski – “Whatever character the artist plays, he must always play on behalf of himself” (Stanislavski, 1957: 308) –, it is notable how performance, through an exhaustive implementation of the premise (the performer as someone who works avoiding fiction), has made this idea its hallmark that has spread at an interdisciplinary level. In the case of Stanislavski, it is understood that his ideas – although visionary – are still submerged in a context where the prevailing paradigm of incarnation established as an ideal “the total dilution of the actor’s phenomenal body (his physical being-in-the-world) into the semiotic body to be played (the character).”

23. Because, even in Brecht, *summum* of the critical-rational in the theatrical expectation, a minimum amount of faith is required: “The illusion created by the theatre must be a partial one, in order that it may always be recognized as an illusion” (Brecht, 2004: 31). That *partial* – the impossibility of its total abolition – is the admission of a kind of religious ontology that founds the theatrical: the ritual is inconceivable among staunch fanatic sceptics (sweet paradox).

based on the idea that, in life, attention is never focused on trying to get excited or on “feeling things” — other than on a few occasions —, but rather on what one wants to achieve). All of this ends up being established as a technique in reverse, because by not looking for emotions, by *holding* them instead of *freeing* them, even by *resisting* them, they have the possibility of *being revealed* more vehemently (in their exceptionality and — perhaps out of sheer obstinacy — in their power). This way of proceeding is based on the fact that we are more accustomed to the exercise of avoiding becoming emotional than the opposite, since this is an essential part of the morality that governs us (the ideology of self-control). In short, actresses and actors are exempt from being emotionally accountable, and *coldness* is accepted as a peculiarity that — in part — defines the contemporary subject (“if the emotion happens, fine; if not, it doesn’t matter”).

Regarding rule no. 5 (“In every line be very clear about what you want to achieve from the receiver and write it down in a word”), it should be noted that it is linked with the only reference mentioned in terms of a system or acting proposal: Declan Donnellan and *The Actor and the Target*. We can see that this rule is very similar to Donnellan’s approach through the following quote: “You can never know what you are doing until you first know what you are doing it to. For the actor, all ‘doing’ has to be done to something. The actor can do nothing without the target.” (2005: 17). Perhaps the complement to the rule (“and write it down in a word”) has to do *simply* with giving a fixed shape separated from corporality itself to part of the material you are going to use to act (not a minor issue if you take into account the tremendous instability of this task, understanding that its medium or support, corporality, is matter subject to change and movement). Over the days, Rigola was repeatedly heard to say “go for the target, that’s what matters”. *What I want to achieve from the receiver* has the virtue of setting up a dynamic of constant active dialogue, as playing with desires in distant terrains brings about an exchange of fluctuating stimuli, reciprocal, summatory, of comings and goings. The discovery and knowledge of the intentions was sought through a maieutic induction, a task conceived as fundamental and repeatedly returned to (what do you want to achieve? What is your intention?).

The sixth rule (“Do not memorise the script until a week before the opening and, when you do, memorise the aims of the last point rather than the script itself”) is designed to avoid mechanisation of the script and its consequent sedimentation in a refractory structure that later turns out to be unalterable for the actor or actress, thus annulling their ability to interact with their environment and the present evolution (everything that happens in the moment of the rehearsal or performance, regardless of whether it was planned). In fact, the direction for working with the script was: “The script can be read at home, but not to memorise it but to understand the intentions therein.” The aim of this rule is to put the mechanisms that modulate action in a logic close to those that govern everyday behaviour, where there are no memorised scripts that must be uttered to the letter, or that have been rehearsed or established in advance; rather what mobilises us are the intentions that inhabit us in dialogue with the environment.

Rules no. 7 (“The characters are never less intelligent or more innocent than us”) and 8 (“The audience is never less intelligent or more innocent than us”) concern, on the one hand, an acting regulation tool that is again consistent with the naturalistic/performative (they invite the cast to act according to their own way of understanding the world — point of view — instead of speculating on that of a supposed character) and, on the other, they provide an ethical nuance with respect to the acting exercise, since they try to avoid the emergence of paternalistic positions (authorial *conatus*). In practice, the application of these rules has repercussions mainly on the enunciation of the script, which will have to be expressed to escape the unidirectionality caused by the illustration of the words, a situation that would reveal an infantilisation of the audience (by giving them *chewed*, *digested*, *over-explained* scripts). Consequently, one of the struggles that was waged perpetually in rehearsals was against *tones* (vocal inflections), since underlining or explaining words through vocal modulation is understood as unnecessary if you take into account that they already mean something themselves (they carry meaning) and that, at most, what the *tones* end up doing is impoverishing the audience’s experience, since a major part of their function is removed: to unravel and/or dream the scene. *Tones* involve an implicit restriction of readings that, by excluding ambiguity, mutilate the polysemy (that is, they establish an authoritarian regime, a playful but manipulative display). All this stage/acting proclamation is explained literally through the figure of Nao/Trepnev: “Basically they do a kind of children’s theatre for adults, dressed up and putting on voices to leave everything well chewed for the audience, with all those tones, so that people know where to laugh, where the character is sad... as if the audience was unable to decide whether to laugh or cry” (Rigola, 2020: 5).

The tenth rule (“Win a fictitious contest where at the end of the show the audience must choose one of the actors/characters as an ideal flatmate”) acts as a barometer of behaviour that seeks to lead the cast to work consistently with the principles of coexistence to which they are accustomed (those that are often overlooked on stage in order to achieve greater intensity or expressive capacity). The idea is to put on stage beings that respond to prevailing social agreements in an unrestricted way; in this case, cultured, politically correct, socially civilised beings who gain the audience’s empathy by interacting while respecting their socio-behavioural framework.²⁴ Rigola explains that this rule should produce a sensation similar to that of a first date, putting the actors/actresses in a game that invites them to *defend their role* by taking care over the image they draw on their figures, a question that should lead them to try to develop an energetic quality that could be called careful, receptive, attentive and affable (this in broad strokes, as, obviously, there are different ways of assimilating the direction). The interesting thing about taking on this game/rule as a starting point is that when conflicts arise in an atmosphere populated by beings who avoid them, they appear on stage in a subtle, contradictory, resisted, oblique way, and impetuous *theatrical abruptness* (acting that is wilful, obvious and plagued by unexpected

24. Note it is assumed that cast and audience belong to an analogous or very similar social class.

changes) are replaced with performances that manage tensions in a gradual, subtle and sophisticated manner (in relation to the intention of mimesis in the daily life of the proposed stage language and, also, to the bourgeois zeal for the appearance projected).

A second block consists of rules no. 4 and 9, which this analysis understands as associated with epic theatre and performance art, respectively.

Rule no. 4 (“Breaking the fourth wall. Whenever possible, look into the audience’s eyes”) refers to the technique developed by Brecht directly, although — in my opinion — with a different objective. Here the breaking of the fourth wall is not about the drama avoiding a kind of alienating hypnotic effect towards the audience (identification), but rather a means that serves to bring the actors and actresses back to *reality* to prevent them becoming encapsulated in theatrical artifice. This is because *whenever possible, look into the audience’s eyes* connects them to their condition as agents of the show, a characteristic that must not be overlooked or forgotten. The didactic object of the technique is thus inverted, as it is the actresses and actors who must learn to feed on the audience’s eyes, since they, as always different and concentrated on discovering the scene, offer the possibility of establishing a new and *living* relationship every time they interact with them. Another thing that the audience contribute to actresses and actors is reminding them — as if they were a revealing mirror — the image of a temperance that does not seek or feel the duty to *show anything* and is content with the friendly exercise of offering open and receptive attention (listening).²⁵

Finally, we have rule no. 9 (“Avoid looking at the ground or the sky at all times. Don’t not feign thinking”), which is understood to be seeking to avoid adding a fictional layer considered counterproductive for the proposed stage language. *Avoid looking at the ground or the sky at all times* (signifier of thinking) is established in correspondence with the premise that determines that the cast assumes that they have memorised the arranged fictional framework (meta-theatricality), so it is not possible to perform the action of thought, since this would be equivalent to delving into fiction (acting reflection or ignorance) when the aim is to avoid this. Hence, this rule is linked to performance art, since the basic aim is to resemble its appearance by adopting a certain region of its operating logic; that is, avoiding fiction and exploring the event (although, as has already been said, the theatrical development here is predetermined and established to be responded to; that is, it is *acted*, the event does not *happen* like an act that cannot be predicted and predetermined).²⁶ The objective of this rule is to strengthen the game of *over-illusion*, which seeks to render its endeavour to set out the fiction credible (the adaptation of Chekhov’s play) through *a description* that wants to pass itself off as an *event* (*over-illusion: disclosing* another greater *hidden* illusion).

In short, it is evident that although the rules of the *decàleg de joc* emerge with the purpose of articulating a type of acting that adjusts to a specific

25. Beyond the fact that this does not always happen, it is reasonable to think that in general the audience goes to the theatre for this.

26. In naturalism, in contrast, which attempts a *photographic copy of reality* (mechanical copy) in a theatrical display that does not assume its fictional character, portraying the action of thought is quite plausible.

stage language, it also has attributes that concern a more generic plane of practice. In this regard, a remarkable phenomenon produced by its implementation was managing to transfer complex ideas related to other frameworks of knowledge (political, philosophical, etc.) in a dynamic that made them simple and conducive to nurturing the acting (assuming specific objectives and intentions, acting from one's own impulses and vision of the world, etc.). We can say that the *decàleg* works as a kind of filter that oils the creative process by leading the debates to a mode of specific materiality designed to respond to some of the demands understood as fundamental to the contemporary stage. This, mainly, in relation to cinema overcoming the imitation of human actions produced by living beings — *mimesis praxeos* —, an issue that has demanded from theatre, in its role as a mirror of reality, greater *trustworthiness* in the moment of its (re)presentation (the current audience, accustomed to audiovisual performance, is reluctant to accept the *exaggerated* performances in the theatre; it is difficult for them to believe, they accept them only to the extent of their sympathy, tenderness, archaic grace or their value as cultural heritage). Thus, performances in theatre have had to slightly adjust their *volume*, often making use of technological implements such as microphones and projections that allow it to correct the distance experienced by the object of mimesis with respect to its referent due to the acting expansion of the voice and the body. Moreover, the emergence of cinema has made theatre turn to the exploration of its co-presential nature (as an exclusive artistic attribute of the performing arts — *spectacles vivants* —), that is: as it signifies “the collectively spent and used up lifetime in the collectively breathed air of that space in which the performing and the spectating take place” (Lehmann, 1999: 17). The *decàleg* assumes the issues noted through a strategic symbiosis between elements of naturalism, epic theatre and performance art, and results in a mimetic display (naturalism) that tries to go unnoticed as such (performance art), open to the audience through a narrative language and the breaking of the fourth wall (epic theatre), which tries to establish a game of *over-illusion*.

Stages of the Process

The rehearsals took place mostly with the team sitting around a table script in hand. The first thing done was to present the *decàleg de joc*. The dramatised readings were then carried out, a task that lasted from the first rehearsal to no. 15 (of a total of 24), where work began on the spatial layout (still with the script). New guidelines appeared here: 1) maximum of three actors sitting on the bench;²⁷ 2) maximum of two sitting at the table; 3) minimum of one standing (everyone could be standing at the same time). One factor that must be kept in mind is that initially it was considered doing the show with tiered seating on both sides (characteristic layout of La Villarroel

27. During rehearsals there was always a long table, a bench of the same length and some chairs. The arrangement for the readings was as follows: four members of the cast went to one of the sides of the table (sitting on the bench), two remained on the sides (sitting on chairs) and on the other side of the table were Rigola, Pujol and myself (plus anyone else who was at the rehearsal, such as the designer, producer, or guest).

theatre), so five of the rehearsals of the final phase were done with this arrangement (from no. 16 to 20). However, in rehearsal no. 21 — the third to be held in the theatre — this idea was discarded, as it meant an extra difficulty of adaptation for actors and actresses that did not provide anything considered significant in return (the other difficulty was dealing with the difference in size between the rehearsal room and the theatre, an issue that required enhanced acting and energy without the production failing to be recognised as part of *everyday life*). Finally, it was decided to perform the show in one direction.

In terms of dramaturgy, the acts were delivered almost weekly (five weeks of rehearsal for four acts)²⁸ and were modified until the last day of rehearsal. I sense that the fact that the script was never considered definitive has to do with the fact that Rigola's experience is more consistent with directing than with dramaturgy, something that meant that the script was always at the mercy of the stage direction and not the reverse (as in certain projects that set out to *perform the script*, faithfully respecting each stage direction and line written). Moreover, since the figure of director and playwright falls to the same person, the phenomenon of “perpetual adaptation” can be done more simply given that changes do not have to be agreed with anyone.

A moment approached in a special way was the “performance”²⁹ between Nao/Treplev and Mel/Nina (a moment when Mel/Nina speaks her ecologist monologue). This fragment was developed from various performance attempts prepared by its protagonists, who were guided on how to proceed with the team's comments. In parallel, they worked with the actress on the acting performance. The relationship between content and rhythm was detailed, trying, among others things, to do it at full speed “disregarding the audience”, or to do it slowly and steadily “explaining everything”. After going through various performance attempts and illustrative forms, one of its most sober versions was chosen: Mel/Nina saying the script calmly with a microphone facing the audience, while Nao/Treplev painted her arm *in crescendo* with a crayon. Thus, the idea of the performative was staged as the antithesis of the traditional (the aforementioned generational struggle).

In the last week of rehearsals, work was done on the devices used to complete the staging, planned from the second week. Its mission was to solve two specific issues: the lake in which the dramatic action takes place and the seagull killed in the second act. The lake was solved by projecting a video of a lake at the back of the stage (a screen on which the scripts written by Pau/Trigorin in the scene with Mel/Nina — mentioned above — were also projected, and the making of the origami seagull). For the murdered seagull, a symbolic exit was proposed by means of an origami made at the beginning of the play by Mel/Nina, which Nao/Treplev would later “murder” by submerging it in a glass of water. Added to these devices is the inclusion of the song “No puedo vivir sin ti”, by Coque Malla, performed by the cast to close

28. The last part of act four (two pages) arrived on 09/03/2020; opening week was 15/03/2020.

29. In Chekhov, the scene is the monologue of the first act that takes place in the garden setting.



Fig. 3. One of the performances tested. Photograph: Alba Pujol.

the play, which projects a sense of *festive melancholy* that is established as a representative framework of what has happened.

On the final rehearsal day (no. 24), the final scene between Mel/Nina and Nau/Treplev was worked on (the third scene of act four in Chekhov's play, when Nina returns to the lake house). The scene was played facing the audience (like almost the whole show) and more work was done, fundamentally, on avoiding *tones* (vocal inflections that explain emotion) and editing the script. The biggest difference perceived between the first and last rehearsals was that, the closer the premiere, the more attention was paid to certain technical aspects such as rhythm and vocal projection; acquiring, gradually, a greater awareness of the character of the staging. On 11 March 2020, Tania Brenlle (artistic director of La Villaroel theatre) gathered together the entire team at the beginning of the rehearsal to talk about the progress of Covid-19 and its possible consequences. The next day, when there were only three performances left with the audience plus the premiere, the total lockdown of Barcelona was decreed, which meant the end of all social activity and the consequent closure of theatres.

Conclusions

Being present during a staging process carried out by theatre professionals and most with long careers yields a range of insights difficult to verify through writing and theoretical reflection (determinations subject to command of language), but that undoubtedly contain essential keys to understand theatre as an embodied, living, *ephemeral act of transfer*; a phenomenal corpus that emerges and is consumed at the very moment of its (re)presentation. This paper has attempted to overcome this difficulty through a descriptive analysis written as a record, a kind of testimony that has sought to comment not only on the categories put forward and explored (dramaturgical adaptation and stage language, themes, methodologies used, and stages of the process), but also to rescue the presence of the people involved and mention a wide range of materials and information (dates, places, objects, etc.) used to construct an *illustrative landscape* that overcomes the plane of theoretical abstraction and universal mediation, endeavouring not to bluntly exclude issues that could be considered “minor” or “banal”, as this would imply a censorship of the singularity of the object of analysis. This means understanding that the minutiae of the task, or the *crafts of the discipline*, are an inexorable part of theatre, that is, of the practice that must be investigated; they *are* also the object of study; they are part of its epistemic framework.

In this respect, we value the artistic importance of recording a specific theatre experience and the people, groups and institutions involved. In the paper, we have mentioned Àlex Rigola, Alba Pujol, Nao Albet, Melisa Fernández, Mònica López, Pau Miró, Xavi Sáez, Roser Vilajosana, Max Glaenzel, Tania Brenlle, the company Heartbreak Hotel and La Villarroel theatre. It only remains to mention Irene Vicente, company producer, and Jaume Feixa, technical head of the theatre (among many others).

This paper has sought to share the experience of having access to a process of rehearsals, understood as one of the fundamental moments of theatre, but an access – in general – normally restricted for outsiders. A rehearsal process is a moment of group intimacy, covered – to a certain degree – by an aura of secret activity. Normally, only people who make theatre know what goes on, although this knowledge, in general, is limited to their own experiences. But it almost never falls within the specificity of the activity carried out by so many others. The critical distance granted by the analysis of a rehearsal stage in which one is not involved, in which one does not have personal interests or responsibilities, is valued when you consider the learning benefits that can be derived from an observation that draws on attributes of this distance; namely, a kind of panoramic view that, to a certain degree, becomes *detached* – not to say “objective” – (a detachment that contrasts with the affective involvement undergone by all the participants). The aim has been to emphasise the benefits of the experience as a *non-participating observer*, considering it a space little explored, but fruitful for the development of theatrical practice and research.

Moreover, we value the fact that when witnessing a moment little given to illustrative exploration (the rehearsals), not only are its contents (what

is observed) the object of a particular or unprecedented study but also the methodological structure of this paper, which has followed a path that goes from the development of ideas to their realisation, from the general to the particular. We began with the dramaturgical adaptation *and* the stage language, as a general framework of ideas for the development of the staging, to then move on to the specificity of the themes. Similarly, we explored the methodologies used to then explore the phases of the process, thereby approaching the task of staging from a plane open to a greater level of conjectures and theoretical abstraction (methodologies used), until one that appears almost like a pure description of events (phases of the process). The idea has been to establish a structure that to a certain extent seeks to be “globalising” to thereby capture the different dimensions involved in a creative process. Moreover, the delimitation of the framework of analysis has been established in line with what is developed by the process of staging observed. Hence, for example, the acting field is one of the most developed issues in the text, since it operates as the central axis of the production (an issue that Rigola himself raises).

On the other hand, although the rescue of the particularity of the staging process observed has been emphasised, the general value of this rescue is appreciated in the fact that, based on its specificity, we can refer to a broader spectrum of contemporary stage practice. In this regard, the process of poetic hybridisation observed is remarkable, since it refers to a particular, but not exclusive, type of strategy. In this case, the components that have been identified and studied go back to great references, since it is an aesthetic current (naturalism), a poetics (epic theatre) and an artistic discipline (performance art) that have generated an influence that transcends the frontiers of their times (the prevailing issues to which they responded at the time). In an exercise of dissemination or deconstruction, elements that have been linked or attributed to naturalism, epic theatre and performance art have been detected in the unique and multidimensional body that is the phenomenal set of the stage. This group has been called narrative naturalism here, in an attempt to establish a name that is easy to recognise, specific and representative.

Similarly, it has been considered that the poetic hybridisation proposal observed responds to a sceptical/eclectic spirit that to a certain extent speaks of its time: a mixture of elements unrelated or uncommitted to their sources, which operate with a personal, private purpose. In this case, the approach has been to establish a game of over-illusion, a reduplication of the fiction that seeks, by expounding one of the layers of fiction (the circumstances relating to the adaptation of Chekhov's play), to generate a fictional framework that goes unnoticed, invisible. It is a framework that appeals to an aesthetic of the bareness of artifices, an issue that is basically related to the question of representation. Hence, this free version of Chekhov's *The Seagull* distances itself from its referent, making use of its content to convey a piece that ends up talking about itself (*re-presentation*). This has been one of the points on which criticism has focused the most and has generated divided opinions about the value of the version presented.

Within these opinions, it is noted that the tautological development available does not reach a level of passionate intensity similar to that attributed to Chekhov's playwriting. Elia Tabuenca, for example, points out in her review (*espectaculosbcn.com*) that at the end the show the feeling that remains is that of having seen more of a "chat" or a "colloquium" than a theatre play,³⁰ a logical question if the narrative display used and the passionate self-control ideology portrayed are taken into account (subjects that exercise retention rather than expression of passions). However, this may also be related to a structural issue. Because, although the stage ensemble presents – under the reading proposed by this paper – a mixture of diverse and even divergent poetics and aesthetic currents, the way in which its elements have been arranged may not have generated a sufficient level of contradictions or oppositions that allow the intensity of the staging to be raised from its own structural framework (beyond the content concerned), a lack of friction that can correspond to a theatrical flow that is too flat, direct, calm, impassive. Perhaps the arranged poetic assembly has ended up being conjugated in a way that is too consistent, *un-conflicted*. Something similar can be alleged about the *decàleg de joc*, which establishes a certain redundancy in its aim to produce a performance that is not perceived as such (naturalistic/performative aesthetic), which is capable of avoiding artifice on stage, and being real. It is a staging that by referring to the idea of *the real* as the everyday can lead to a lack of power if the spirit of the actors and actresses is not right. In this respect, there is a risk of irregularity (precisely one of the problems that the methodological work tries to remedy, in this case solved mainly through the *decàleg de joc*). In the rehearsals there was a significant difference between a "good" and "bad" scene. A "bad" scene stood out for its impassiveness ("correct" performances as a portrayal of an idea of the contemporary everyday but where it seems that "nothing happens") and the "good" scene as one that can create an atmosphere of intimacy inhabited by compact passionate forces that shine in the exercise of their contraction and subtlety. In any case, it is difficult to imagine a methodological strategy that does not contain its own risks, especially if it falls within the field of art.

For the main objective of this paper, which has been to understand the staging period of a theatrical experience (and not its stage performance), the consistency of materials and methodological strategies presented in the creation process observed are highly valued, since it is considered that they have been communicated in a clear and specific way, particularly in the methodological field with the *decàleg de joc*, for example, which establishes them as a new source of materials for theatrical research and creation, available for analysis and the reference in their quality as an archive of the contemporary. Finally, it is worth highlighting once again the proposal of poetic hybridisation observed (if that is what it is), since this has allowed the renewal of the elements appearing at the crossroads of coexistence, a renewal that in its projection, in terms of achieving greater clarity, can become what may be considered one of the new forms or poetics of theatre. In other words, that

30. <<https://www.espectaculosbcn.com/critica-la-gavina-grec-2021>> [last accessed: 10/03/22].



Fig. 4. The performance. Photograph from: https://www.ara.cat/cultura/rigola-gavina-txekhov-villaroel_1_1015081.html [Last accessed: 10/3/2022].

with hybridisation an element is produced that is sufficiently emancipated from its references to be able to show new territories for stage exploration.

Undoubtedly, the challenge pending is still to create or reformulate strategies of analysis, methodological tools and concepts that allow us to more precisely distinguish the factors involved in the contemporary performing arts. Thus, although this can come to rise up as an indescribable chimera at the time of the performance — a kind of amalgamation of all the scenes that have existed and exist, for example —, it can always be examined more closely in the sphere of investigation, construction and reiteration that, in general, implies a staging process, an exceptional laboratory-type space for observation, learning and research.



Bibliographical references

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Translated from French by Nicolás Rosa. Original titled: *Le Degré zéro de l'écriture* (1972). Madrid: Siglo XXI, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Translated from German and selection of scripts by Genoveva Dieterich (2004). Barcelona: Alba, 2015.
- CHEKHOV, Anton. *The Seagull*. Translation retrieved from http://www.online-literature.com/anton_chekhov/sea-gull/3/.
- DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London: 2005, Nick Hern Books.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Translated from German by Diana González and David Martínez. Original title: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2011.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated from German by Karen Jürs-Munby. Original title: *Posdramatisches Theater* (1999). London and New York: Routledge, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Translated from French by Christine Shantz. Original title: *Dictionnaire du Théâtre*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- RIGOLA, Àlex. *La gaviota*. Unpublished dramaturgical adaptation, 2020.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Translated from Russian by Salomón Merener. Original title: *Rabota aktiora nad roliu* (1957). Buenos Aires: Quetzal, 1977.
- SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Translated from German by Michael Hays. Original title: *Theorie des modernen Dramas* (1978). Minnesota: University of Minnesota, 1987.

sym-
posium

doc-
umen-
ts

2008-2021: A Personal View

Raül GARRIGASAIT

La Casa dels Clàssics, Barcelona
rgarrigasait@lacasadelsclassics.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Raül Garrigasait is a writer and Hellenist. In 2013 he earned his doctorate from the University of Barcelona with a thesis on the reception of Greek tragedy in Germany and Catalonia. He has published the novel *Els estranys* (2017) and the essays *El gos cosmopolita i dos espècimens més* (2012), *Els fundadors* (2020) and *País barroc* (2020), among others.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The author proposes a personal view of the period 2008-2021, focused on the changes that took place in the publishing sector, the cultural effects of what has been called the Catalan independence 'procés', the re-readings of tradition, and the changes in the literary award system.

Keywords: publishing sector, normalisation, literary prestige, awards, autobiography

Raül GARRIGASAIT

2008-2021: A Personal View

When Enric Gallén asked me to give a lecture to open this symposium on dramatic literature in times of crisis, my first comment was that I didn't know much about the theatre of recent years. He said it didn't matter: I didn't have to talk about theatre but rather about my personal experience. And here I am: opening a symposium on dramatic literature without saying anything about theatre and speaking immodestly about myself.

One day in September 2007 I was walking up Carrer Muntaner in Barcelona. It's a street I knew well, or so I thought, as in fact I only knew the lower end, close to the Gran Via. Actually, it hadn't even occurred to me that the street went that high. I had to go to number 462. I crossed Carrer d'Aragó and Diagonal, and then Via Augusta, and I still wasn't there. Then came Carrer Descartes, Carrer Plató, Carrer Copèrnic and Plaça d'Adrià. And then, yes: I reached the very top of Barcelona, at the headquarters of the publishing house Quaderns Crema.

I was going to see the editor Jaume Vallcorba. Not long before, I'd sent him my translation of Rilke's essay on August Rodin. I was twenty-seven years old and I expected Mr. Vallcorba to tell me that Rilke was wonderful, that the translation was fantastic, and that he would publish it at once.

I was shown to his office. I remember a room over ten metres in length, with a large ornamented carpet. At the back, I saw a wide table and, behind it, Jaume Vallcorba, presiding over the space. I walked over to him and, as I crossed the room, I had time to realise that I had nothing prepared and didn't know what to say. He asked me to sit down and told me that the translation was quite good, but that Rilke was an author who mostly appealed to women and teenagers. He spoke confidently, passionately, and I just smiled. Nervously, I asked him if he would publish the translation and he gave me one of those placating yeses. Then he asked me if I also worked in Spanish. I lied and told him I did. When I realised that I was being offered something akin to a job, I imagined that I was going to work for Quaderns Crema. In fact, I found myself working as a contributor to publishing house Acantilado,

revising translations from German to Spanish done mainly by Catalan translators. I held out for a couple of months.

Perhaps, if there are young people in the audience, they are not aware of what Quaderns Crema meant to someone who had developed as a reader during the 1990s. Vallcorba had managed to create the myth of an austere and refined literary publishing house which could release books with great popular success and classics of high European culture. There was even a legend that Vallcorba always put literary quality before money, a story that was spiced up with all kinds of more or less invented anecdotes. Being published by Quaderns Crema, even if it was a translation, for me meant entering through the front door. I arrived there quite fascinated by the myth.

In that meeting, prestige, seduction, half lies or outright lies were all used not for the benefit of Quaderns Crema but of Acantilado. If I had been a little more malleable, I would have worked on Spanish editing and perhaps I would never have left. This is how cultural substitutions work.

My life took another turn. A few months later, I spent half of my working day on the eighth floor of number 30, Via Laietana. I moved around lonely offices, amidst books from before the war. Mrs. Helena Cambó lived above me and my boss was Francesc Guardans: Francesc Cambó's daughter and grandson, respectively. Although I never went up there, I knew that at the top there was also a garden full of classicist features, with impressive views over Barcelona. My job was to edit the Bernat Metge Greek and Latin classics collection so that they would reach the subscribers' homes on time. Someone had been doing that same job, in those same offices, for more than eighty years. Sometimes I was tempted to think I had found a place outside time. After all, when the word *classic* was first used in a literary sense, almost two millennia ago, one of the basic connotations of the term was timelessness. But this feeling was illusory. In fact, that peculiar place that I occupied was well within history, within a very dense history. The Bernat Metge collection existed thanks to the cultural modernisation of a hundred years ago, thanks to the myth of a Greek Catalonia that the members of the Noucentisme movement had wanted to create, thanks to the fortune made by Francesc Cambó and to the drive and intelligence of people like Joan Estelrich and Carles Riba. When I was working at 30, Via Laietana, all these people were very much in my mind. Perhaps the link with this past gave me an eccentric position. All the typical postures of the cultural world of the last few decades – the rejection of tradition, the cult of marginality, countercultural kitsch, pop culture –, all this was absent from my everyday activity. Instead, the principle that governed my work was continuity.

In some way, it did seem like something of a sanctuary. I lived on Greek and Latin practically outside the market: I find this incredible now. So when the 2008 crisis came, I hardly noticed it. While outside the speculators and workers were being ruined, I earned my living thanks to the millions Cambó had made speculating in a Europe devastated by the Great War.

In that comfortable position, I was able to look on, dream and make plans. I remember one phenomenon that for me was a sign of the times: the boom

of independent publishing houses. In 2004 Labreu Edicions and Arcàdia had already appeared, in 2005 the not very well-known Obrador Edendum, in 2007 Adesiara, Fragmenta, L'Avenç and Comanegra were founded, in 2008, Acontravent, and then came Edicions Poncianes, Edicions de la Ela Gemina, Raig Verd, Periscopi, Males Herbes, L'Altra Editorial, and many more, which joined established houses such as Club Editor and Edicions de 1984. Most were very small, almost one-person concerns, the opposite of the concentration that had been forged around Grup62.

This all coincided with the rise of literary blogs and the sense of freedom they conveyed. The possibilities seemed endless. That's when I started being published. The Rilke that I had sent to Quaderns Crema was released by Obrador Edendum. Almost at the same time, my translation of Plato's *Letters* came out in the Bernat Metge collection and the novel *L'assassina*, by Greek writer Alèxandros Papadiamandis was published by Adesiara. In 2012, my first essay, *El gos cosmopolita i dos espècimens més*, was published by Acontravent, just before the editor, Quim Torra, began his meteoric political career.

For me, at that time — and I recognise that this was probably highly subjective — not only was the publishing landscape transformed but also the Catalan literary system. The literary prestige that I had found in the myth of Quaderns Crema, the cultural capital focused on Vallcorba's majestic office, on the authority of the editor who received you like a king granting an audience, all shattered into dozens of small publishers, driven by enthusiasts who probably worked in small rooms that they swept themselves.

It can already be seen that this was an ambiguous state of affairs. Literary enthusiasm, in general, did not go hand in hand with money. The emancipatory impulse, the desire to follow free and personal paths, was often accompanied by the epic of precariousness, even self-exploitation. The expression “independent publishers” became a byword of the time. But, as an independent publisher told me, “the most independent person in this country is José Manuel Lara”. Be that as it may, the fact is that many of the publishing houses that emerged from that boom are now well established. They may seem like a kind of scattered guerrilla group, but what they do is not peripheral and often occupies the centre of the literary world.

At that time, the kind of intensification of the national conflict that we have called the 'procés' also began. A unionist friend of mine once defined it as “a postmodern war”. The expression captures part of the reality. In a war there are sides, you have to discipline and position yourself, there is an unusual burst of energy, and certain things are sacrificed in the name of victory. But in this postmodern version, it doesn't seem as if the leaders of one of the sides ever thought about the possibility of a victory: such a concrete idea as building an independent state ended up becoming a vague, murky image. What effect has all this had in the field of culture? Is there any relationship between the boom of independent publishers and the new political phase?

I would just like to mention a couple of things here. The first is that the “procés” brought to an end what Josep-Anton Fernández had called the culture of normalisation. For decades, the majority discourse of Catalan politics

was based on the idea that, within the Spanish constitutional framework, by avoiding the root conflict, we could advance towards a “normality” — a normality often phantasmagorical but always invoked. Now, however, conflict had been unleashed; public discussions were focused on political breakup and the supposed future sovereignty. In the meantime, language and culture disappeared from political discourse.

Paradoxically, despite the inclusion of everyone in the “postmodern war”, although many weaknesses became more evident than ever, I have the feeling that in the specific field of literature the ‘procés’ had a liberating effect. For one reason: literature shirked the duty of gradually building a “normal” culture. Literature no longer had to be a model for anything, no longer had to represent the country, because that, in theory, was the domain of politics and activism in the street. A basic idea of the era of normalisation was that of “full culture”: we had to have everything that the hegemonic cultures have; the value of each artistic work was often measured by its contribution to cultural “fullness” understood in this sense. At the root of the idea of normalisation there was perhaps an anxiety of representation: the culture had to simulate that future normality because the material and political reality was not yet up to the idea.

Thus, when the culture of normalisation collapses, the literary language has a weight lifted from its shoulders. The explosion of styles and voices of the last ten or fifteen years — think, for example, about everything that emerged around the publishing houses Labreu Edicions and Males Herbes — is a literature crossed by all the conflicts, certainly, but which is not justified by the fact of being a piece in the harmonious construction of normality. It is justified by the works themselves: the tension, the strength, the grace, the brilliance, the depth, whatever makes them admirable.

Naturally, once the ‘procés’ is concluded, the weaknesses are exposed. The environment is saturated with fatalistic discourses that can be more destructive than any domination. In a hostile state, with autonomic institutions that have not done the job for which they were created, Catalan is vulnerable. This is why discourses about language are now reformulated and strengthened. Terms are circulating that we hadn’t heard much before: linguistic rights, global linguistic emergency. The old principles of ecolinguistics seem more relevant today than ever. However, I would say that we have something more solid than abstract discourses: we have the specific strength of language and its sensuous existence, we have the vibration of words that connect directly to all the conflicts we drag behind us, and to all the places, with all the nation’s potential. For me, it is not accurate to talk about saving the language, as if we were our own NGO: it is the centuries-old conversation within Catalan that makes us strong and gives us a unique and irreplaceable point of view.

Perhaps it is also an effect of the end of the culture of normalisation that these years have been fertile in re-readings of tradition. Víctor Català has returned to the bestseller lists and has nourished many of today’s voices. Mercè Rodoreda has maintained her position at the top of the novelistic canon. Jacint Verdaguer, Josep Pla, Llorenç Villalonga, Joan Sales, Pere

Calders, Gabriel Ferrater, Joan Fuster, Blai Bonet: the names we had learned in school spoke again and were read in different ways. Eduard Girbal Jaume, a bit of Santiago Rusiñol and Francesc Pujols, as well as Cèlia Suñol have reappeared. What is more interesting is that these reappearances have not only been academic revivals but have taken place in the public sphere. We read these authors with a mix of pleasure, perplexity and a desire to draw new energy from them. This is how it makes sense to understand tradition: not as a passive reception or as a mere accumulation but as an operation we carry out to lend meaning to the past, present and future. We humans are beings of continuity and, in the case of our linguistic community, continuity is also a way of defending the space from all the forces that wanted to crush it.

Back to me. In 2017 I published the novel *Els estranys* in Edicions de 1984. For me it was the most defining moment of the last few years: the reviews were mostly positive, the book gradually found its readers, then the Llibreter award came along, followed later by the Òmnium and El Setè Cel awards. There are so many good novels that don't get any awards that it's worth asking what happened.

The book appeared at a time of change. We came from a literary system in which awards for unpublished novels dominated the rhythms of cultural marketing. They were awards with prizes that had been inflated and there were so many that we readers no longer knew which ones to take seriously. Some awards paid cheques with so many zeros that, to ensure they would recoup their investment, publishers had to look for authors who were known outside of literature, which in those days meant people who appeared on television. To borrow, once again, Josep-Anton Fernández's concept, there was evidently a crisis in quality.

Moreover, awards for unpublished work have, for me, two intrinsic problems, at least in the case of the novel. First, we never know which novels didn't win. If we don't like the winning novel, we can suppose it was the best of those submitted or we can imagine a mafia-like process behind the selection. Second, these kinds of awards erode the relationship between author and publisher. In the best case scenario, if the award is above board, publishers have before them a novel they have not selected and on which they cannot spend much time because they have to benefit from the announcement of the winner to immediately release the book. Also, if an author only goes in search of awards for unpublished books, their work will be scattered across multiple publishing houses and no publisher will see them as a key piece in their catalogue.

During those years, other types of awards gained more traction: those that recognise a book that has already been published. Unlike the previous ones, awards for published work can give all publishers a chance and the choice is made in full view of everyone. Given that we know perfectly well which books have not won, they promote literary debate. The Crexells, Llibreter, El Setè Cel, Òmnium and Finestres awards, among others: together they paint a different and, at least potentially, more open picture.

So *Els estranys* was lucky to come out at a time when the awards system was in transformation. But there was something else. In 2017, when the novel was published, I was thirty-seven years old. I'm sure some of my ancestors were already grandparents at that age. However, I stood out at various times as the "new young writer", I suppose because there was no one else suited to fill that position. I suspect that it is at least in part because of this idea of the emerging new voice that the book won three awards.

There is a global dynamic linked to this phenomenon: we only need to think of the generational marketing that has surrounded Sally Rooney, "the first millennial writer". I wonder if this fascination with youth and generations has anything to do with global uniformity. To detach people from their local context, there is nothing better than making the generational principle the basic criterion for dividing up humanity. In literature, "young" is the easiest and laziest label. Sometimes it seems that the publishing industry is a business of old people who are desperate for young blood so they can sell the essence of youth. Naturally, generational renewal is healthy and necessary, but I wonder: will the books that Irene Solà, Juana Dolores Romero, Pol Guasch or Núria Bendicho write ten years from now have the same resonance when they are no longer the youth of the moment?

Although these questions come to mind, I think we would do well to act as if none of this were so. We don't write for the marketing of the present, but for all humanity of the present and future and also, in a way, the humanity of the past. Two and a half millennia ago, one of the first Greek prose writers, Heraclitus, wrote: "You will not discover the limits of the soul by travelling, even if you wander over every conceivable path, so deep is its story". The phrase tells us that what we are is not immediately accessible, that there are unknown paths to follow, and this implies continuity and the possibility of moving forwards and backwards. The metaphor for all this is depth: we are not a directly accessible surface; we are not a screen that shines instantly, but a depth that cannot be seen at first. A cave, perhaps, with many interconnected labyrinthine galleries. Heraclitus also wrote: "The soul is a self-increasing logos". Growth, maturation, is the opposite of immediate satisfaction. These are all dusty old metaphors, if you like, but we'd do well to dust them off. In this age that idolises immediacy and youth, the ideas of continuity and maturation are more necessary than ever.

I wouldn't want to end without saying something about this last eighteen months marked by the pandemic. There was a time, around May or April of last year, during the strictest lockdown, that we could imagine a future without bookstores or theatres. Touch and physical proximity seemed abolished for a long time, perhaps forever. But the fact is that bookstores and theatres have returned, and they have returned with a sense of urgency that testifies to the importance of what we had lost.

However, the world is no longer the same. And not only because it has become clear that we do not control nature and that states can do almost anything they want with us. On 1 April last year, when most of us were still in shock, the philosopher John Gray published an article in *The New Statesman*

entitled: “Why this crisis is a turning point in history”. After predicting that we had already left behind the era of hyperglobalisation, he argued: “The task ahead is to build economies and societies that are more durable, and more humanly habitable, than those that were exposed to the anarchy of the global market”. After eighteen months, he still seems to be more right than ever. As I speak, global supply chains have gone bankrupt. The price of raw materials and transport containers is skyrocketing. All over the world there are factories at a standstill due to lack of components. Many British petrol stations have run out of fuel. Printing presses, with more demand than ever, are collapsing in the United States and may soon collapse here. Who knows if all of this points to a new era: an era of deglobalisation.

For decades, intellectual rhetoric has taught us to scorn basic facts of life such as sedentary lifestyles, farming, local democracy, the family, and the community. If deglobalisation takes hold, perhaps these kinds of things will be at the centre of the world to come and will be shown to be what they always have been: necessary strategies of survival. I don’t imagine it as a romantic return, as the recovery of a longed for idyllic past, no; returns from the past always bring things that are different and unforeseen.

I have no doubt that books and theatre will have a place in the world to come. But what place exactly? If I had to make a bet, I’d say that some post-modern flirtations will lose their power of seduction and a harder and more rooted way of looking at things will come about. Maybe this is just my own fantasy, a spectral vision created by the vibrations of the moment I write. Either way, I don’t think it’s a bad idea to work with this intuition in mind. As the beings of continuity that we are, and in the face of the approaching energy and climate crises, we will do well to concentrate on basic and lasting realities: on those realities that give meaning to our time on the planet because they link us to the voices of the dead and with the lives of those yet to be born.



Professional Playwriting in a Hostile Context

Jordi CASANOVAS GÜELL

ORCID: 0000-0002-8262-1200

info@jordicasanovas.net

BIOGRAPHICAL NOTE: When he was three, he imitated Elvis Presley in the streets of his hometown. His mother told him he should go into theatre. When he was nine, he would take the mechanism out of his sister's talking dolls and assemble it in remote-controlled cars he invented himself. The neighbours told him that he should study to become an engineer. At fourteen, the doctor who treated him for the only epileptic seizure he would ever have warned him that he should never drink alcohol or take drugs. When he turned eighteen, he enrolled on a course in Advanced Telecommunications Engineering. Disappointed, he wanted to take the cookery course at a community centre and, as there were no places left, he enrolled on the only course with places available: theatre. After a few years, he took it up professionally: he wrote, directed and produced. He set up a company, opened a theatre, invented a playwriting tournament and also promoted a production company dedicated to Catalan drama. He has received several awards, which have spurred him on to outdo himself, and now he lives very happily with Blanca and Pep.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Crises do not provide opportunities. Crises are moments of great difficulty, uncertainty and pain. Our work, playwriting, is a fragile and uncertain occupation, but it is also a long path, which should be professionalised and taken very seriously. We often associate playwriting with some romantic concept of authorship, but the playwright should have knowledge of all the cogs in the industrial, public and private theatre system. What does this industry expect from us and what can we contribute? What are the tools that playwriting professionals have in order to make their craft artistically and financially viable? What are the models that do not fit in with the most romantic stereotypes of authorship? What are the strategies or models that playwriting professionals can use in order to establish their career? What are the production mechanisms that can give freedom and continuity to text-based theatre creation?

Keywords: crisis, playwriting, professionalization, Catalan theatre, internationalization

Jordi CASANOVAS GÜELL

Professional Playwriting in a Hostile Context

Crisis Is Not An Opportunity

There is some temptation to idealise crises as moments of opportunity. This happens because they are looked at later and from the perspective of those who have been able to overcome them with some success. But crises are terrible. Nobody wants to find themselves in an economic environment like the one we were left with after the 2008 crisis, or the one that will emerge from the current post-pandemic crisis, or the one left to us by the gradual impoverishment of the cultural system in Catalonia.

Normally, these statements come from people who, fortunately, experience artistic creation from a very comfortable financial position and almost always for reasons unrelated to their own artistic work. Because they know, consciously or unconsciously, that as long as there is no cultural transfer between classes, the elitist and classist hegemony in the culture industry will not be at risk.

What is true is that those who, while trying to survive and overcome moments of crisis, invent or reformulate how they work and, with a lot of luck, emerge unscathed, develop knowledge and formulas that will probably be very useful for them to grow and continue working when other periods of greater prosperity come along.

In other words, crisis is not an opportunity. But anyone who overcomes a crisis will probably have the resources to develop a long-lasting artistic career.

I will explain some of the personal inventions or formulas that fortunately saved me when all the doors, all the possibilities or all the conventional ways seemed saturated or non-existent, either because of the crisis of each moment or because of the endemic characteristics of the theatre system.

The Hostile Context

First, let me focus on the title I came up with. The hostile context. The moment of crisis itself is the hostile context, but there are also other factors that make the moment even more hostile.

This is not intended to be a list of grievances or complaints about the sector. We have the sector we have and, possibly, one day someone will be able to change it, but if that happens, it's a long way off.

Right now, we need to know how to examine the tics and defects, as well as the virtues, of our own system to try to find the ways, the cracks, the formulas to continue developing a career in the field of playwriting that is sustainable — both financially and in terms of mental and physical health —, continuous, satisfactory and true to oneself.

I will set out three points, which do not form either a complete or objective list; three points that, from my perspective, can negatively affect the future of a playwriting professional.

Ageing of the Catalan theatre circuit

More than forty years ago, the Catalan cultural and theatre system was reset. At that time, very young people undertook risky initiatives, broke with the dictatorship and, also, received great support from the institutions. Never again will you see tours like those that were contracted then. Never again will you see support operations to buy theatres like those seen at that time. Never again will you see promotional campaigns for creators like those experienced then. That time has gone.

Unfortunately, in many of these cases there has been a curious effect, as those who reach such a position believe themselves fully deserving of all the help they have received and do not think they have to give anything back; they simply think they have to enjoy and take advantage of it themselves.

This moral lesson has not only stayed with the people of that generation, with a few honourable exceptions, but has also permeated many generations that have followed.

These people received, and some still receive, a lot of resources because they began their careers when they did, out of sheer luck, out of the privilege of having lived through that moment, as well as others; this I will not deny, we were privileged to enjoy some of the last opportunities before the crisis carried them off.

This burden, which is now beginning to disappear in the field of subsidies and inclusion in the listings, has made it very difficult for the consolidation and growth of projects that, under normal conditions, would have become much bigger and stronger.

And an apparently very banal example is that all the companies that had a very strong social impact are those that made a drama on TV3. Catalan television has created and, to a lesser extent, is still creating, a small Catalan star system. As the people in charge get older on television, the level of risk, for perfectly logical reasons, diminishes. Much of the Catalan theatre system also suffers from the same problem that afflicts Catalan television.

And it also happens in the case of the audience. We need a very powerful regeneration to move from the audience that was excited and found that Catalan theatre explored themes that interested them when they were twenty years old to today's audience. That audience is also the one that enjoys a voice in many media outlets, and nostalgia often plays tricks on them. Obviously, what they saw and experienced in their twenties was much better than what they see now. It happens to me too. But this is not because creation has lost quality, but because the capacity to surprise and amaze was greater when we were all that age.

I want to stress that getting older, being a very experienced creator or manager, is not a negative trait in itself. On the contrary, I aspire to grow old and keep learning and keep trying. However, the negative trait is that of not seeing that you need to know how to give something back; of not being aware of all the help received and that in some way you need to give something back to society for what you have received and has allowed you to have an artistic career.

If we were aware of this, the sale of the Teatre Victòria, a theatre that was bought with the help of the institutions, would have had an impact on the entire creative fabric. That has not happened.

Nepotism in public theatres

If someone wants to try and take risks in the field of playwriting (in its most artistic aspect, in its most investigative side among the shadows), they have two possible options: enjoying a life assured by the comfort provided by their family's economic position; or receiving subsidies, scholarships or paid commissions to write.

Some will argue that you need to work on other things and write in your free time. This will always be said by those who are already wealthy. It's a big lie. A person who works eight hours a day and then spends their free time writing is unlikely to reach the levels of perfection achieved by someone who can dedicate all the hours of the day to this endeavour.

Once again we have to protect ourselves from the creation purists because they are the ones who probably don't have to pay any bills. Now, if your way of dealing with artistic creation is apocalyptic, absolutely austere and isolated from any family project, what I'm going to explain next will probably not interest you at all.

Let's return to public theatres as a source of work to develop in the profession. In Catalonia we have just two or three eminently public theatres; that is to say, they can take risks with their content without depending exclusively on the box office: Teatre Lliure, TNC and Sala Beckett, as well as two festivals, Grec and Temporada Alta.

If the directors of these three venues, and these two festivals, that is to say five people, are not interested in your plays, things get downright meagre. It will be very difficult for such a professional to receive commissions or subsidies. It will be very difficult to keep experimenting until you find groundbreaking, innovative or socially relevant contents and forms. It will be very difficult to continue being a playwright.

What's more, many budding professionals despair and tend to think that their work is worthless because a total of five people, just five people, don't find it interesting. This is too few people to determine a career. We have too small a country. Too small a system. And we must recognise this.

In many cases, the people running these institutions, aware of the situation, concentrate the resources they have on those creators who are most interesting to them or who, directly, are closest to them. That's when this nepotism occurs, so apparent if we analyse the listings of the last twenty years, which often demoralises even the most motivated, who give up their career because they cannot find a way to make it sustainable.

Therefore, if there is a renewal in a theatre and you are not one of the lucky ones, you are not part of the list of names that support the candidacy and you have to look for alternatives.

The country with one of the lowest levels of cultural consumption per capita in Europe

Third point, but it could have been the first. We must be aware of where we are.

Spain is one of the countries in Europe with lower than average consumption of culture per household. And Catalonia is one of the autonomous communities where the consumption of theatre or cinema per household is the lowest in all of Spain, being surpassed more than twice by communities such as Madrid, Navarre or Valencia, according to statistics from 2015 and 2019, respectively.

We often overlook this, that not much theatre is consumed in Catalonia. Making a living from theatre in Catalonia is therefore more difficult than in Madrid, and much more difficult than in Berlin. All the examples that come to us from those places must always be questioned and evaluated in the light of the information we have.

Directing Yourself / Producing Yourself / Finding a Venue

This analysis, which can seem catastrophic, does not seek to send a negative message but quite the opposite, to make us aware of the situation to try to explain where the formulas or ways to break or hack this system can come from and penetrate its cracks.

When I'm told that I can't go ahead with this text or that project, my answer is always the same: direct yourself. I've been writing for twenty years and no Catalan director has ever asked me for a text and put it on stage. In the cases where I have been directed by other Catalan directors, it has been because I produced the project or because I started it in some other way. I have been asked in other places, in other contexts, such as Madrid. I know it's a personal case, but I want to explain it to show that if a person who has been lucky enough to have had many premieres finds himself in this difficulty, what about someone who has yet to have a premiere?

SALA FLYHARD (2010)

The initial proposal is always to direct yourself, produce yourself and find a venue. All of this can be seen at its best with the example of the Sala Flyhard. 2010 was the year when the peak of the economic crisis particularly affected the performing arts here. 2010-2012 was the period of greatest decline in our sector.

At that time we realised that if you took a forty-seat theatre and kept the entire box office takings, you made more profit than going to any small format theatre at the box office with the percentage that was usually agreed with companies. It was crazy. Too many companies and too many creators still continue to work precariously, or worse, in a precariousness that offers neither control nor freedom. They have no possibility of continuing the projects. The best way is to set it up yourself. The Sala Flyhard was initially an illegal initiative. Aware that we could be closed after a few weeks, we had accepted this without complaint. But time passed, months passed, years passed and it became so important that we then had the opportunity to reform it and to have all the permits ready. The Sala Flyhard became socially indispensable and has been able to continue to this day.

Continuity and staying in the listings are essential. Unfortunately, we have overproduction, more and more theatres close and the ones left can't accommodate all this production. On the other hand, to achieve relevance, reaching the ideal audience for each show, whatever its format or subject, demands time and continuity. Every play has an audience that may be interested in it, but when we limit the run time to a few days, it is not possible to reach that audience.

We avoided the requirement of acting names. When playwrights consider bringing a play to any theatre in Barcelona, they must do so by associating it with acting names. Otherwise, it will be hard to move forward with the project. Unless, I emphasise again, it is in the context of small and very unstable venues. If you control the venue, you control this factor.

The production design always had to be bigger than the venue. We designed the project and chose the texts when we thought they would be able to fill larger capacity auditoria. Thus, having a potential audience bigger than what we can accommodate ensures full houses and a long run. You need to know in which theatre and which auditorium each show is performed. You have to be realistic and use common sense, although there is no formula for success that guarantees this. As playwriting professionals, we also have to ask ourselves these questions and try to resolve them, especially when we don't have this constant help from public theatres that can give us *carte blanche* to do whatever we want.

Freedom was also achieved in the Sala Flyhard despite the precariousness because, although it was not the best economic condition to work, you could do what you wanted there and forge ahead despite the lack of names.

This was, in a moment of crisis, a possible hacking of the system and, fortunately, the Sala Flyhard has continued, and goes on with the same spirit and philosophy. There is no doubt that the results from then until now have been wonderful.

VILAFRANCA (2015)

This also came about in a context of crisis, in this case possibly more personal. In the 2013-14 season, the artistic directions of some theatres changed and, personally, I didn't have the option of receiving commissions from these public venues.

I had been lucky enough to premiere *Una història catalana* at the TNC, in the Sala Gran. Many municipal theatres were interested in it; they wanted to have a large-format production at a time when the big productions in Barcelona didn't tour in municipal theatres. There was an attempt to put together a tour and concentrate all the performances in a few weeks to lower operating costs, but it was not possible for various circumstances, many of them related to the obstacles inherent in public theatre.

When we talked about it with the theatres, and when we saw their need to schedule large-format shows, we proposed turning the idea around. We suggested that they buy two performances more than they would normally buy, so that we could plan a tour long enough to make much of the production viable. This participation of Teatres Amics in the production, in a way that didn't involve them taking excessive risks, made the production of *Vilafranca* possible. All this made it feasible to produce a large-format show, trusting in the idea that there would be enough of an audience for all three performances. Some of the theatres lived up to this expectation, but others did not. Even so, the coverage and publicity of the production started by this group of theatres compensated for the possible lack of an audience in some of the performances. The operation was successful both for the theatres and the creators, as we have been able to develop a large-scale theatrical project completely to our liking. Finally, the show had a season in Barcelona, at the Teatre Lliure, and even became a film for television.

It is just an example, a personal one, to emphasise that you have to avoid knocking on the same doors and that there are possibilities that have not even been explored yet. And also to bear in mind that we have to ask ourselves a series of questions when we think about our texts or projects, such as: What does the market demand? What is lacking? What do we need to build dramaturgically that can interest the market and the audience?

Professionalization

From my experience as a producer or director of more than twenty productions based on Catalan plays written by others, I have been able to develop some of the most important traits that a playwriting professional must have in order to work frequently in our environment and context.

Flexibility

Having the ability to understand that theatre is a team effort, facilitating dialogue with other creators and understanding that rehearsal processes are intense and other views emerge. Trusting the rest of the team just as the rest of the team trusts in what you have written.

Why does it make more sense to work on a text by a foreign playwright when they are not a household name here? Perhaps the most obvious answer is because it's more comfortable, it's easier. I have suffered from it as a director and as a producer and every time I have doubts again about working with local writers for this reason, because it is still a symptom of amateurism and a lack of professionalism.

Rigour

It is important to carefully calculate the necessary wages and time that will be spent to make a commission possible. It is essential to avoid excessively tight timings. And you have to expect the unexpected. Be rigorous in your commitment and be aware of who is asking for the text and who will stage it.

Pay attention to what interests society

Pay close attention to what interests society. What concerns it, what other people want to ask. We know that the theatre is a space for communication between people who don't know each other, where you want to feel reassured at times and challenged at others. It is important to know to which audience the questions are going to be asked. An exclusively artistic and apocalyptic perspective can lead to great future works of art but an absolute lack of income. One might think that both things can happen, but this is rarely the case. Let's not fool ourselves. What can be done is to combine the two. I recommend combining, unless you come from a very well-off family. In fact, those who speak out saying that theatre takes few risks and is not very demanding are often people who do not need any kind of income from theatre, and therefore know that if they force others to turn their backs on the audience, they will fall on hard times and end up giving it up. And they will leave the world they do not want to abandon to them.

I'm not talking about making banal, easy or stupid theatre. Obviously, this kind of theatre can be done. In fact, once you taste it and see the economic returns it gives you, it's hard to believe that it's worth going back to experimentation and risk, because it means living a precarious existence again. But the nature of the artist, of the dramatist, of the creator, calls for searching, testing and taking risks.

For me, as someone who, from 2013, saw the staunching of the possibility of paid commissions from public theatres that would allow me to continue experimenting with stage language, it was a salvation to be able to have two lines of work. A commercial one, in which I always wrote what I liked and it gave me pleasure, but with form and contents that were presumably more in line with the general audience, and a research one, which has led me to advance in documentary theatre and has allowed me to evolve and question my own materials, find new narrative paths and highly stimulating codes of representation.

A hostile context in the best moment?

It is important to define the hostile context to remove certain pressures. Often it is this context that marks the success or continuity of those who want to take up playwriting professionally.

It is very easy for us to think that we are not good enough or that we are not at the right level because we can't find a place, but you have to consider the positive and negative characteristics of the environment, of the context, to be able to look for the cracks and not end up exhausted and defeated after constantly knocking on certain doors.

Playwriting is a job that needs to be funded/supported to be able to develop it in its riskiest aspect. But playwriting in a commercial market is possibly experiencing its best moment, and we probably find ourselves in the period in history when more Catalan playwrights can live off their work.

A moment of contrasts that must be analysed and, perhaps, exploited.



“...I, Me! ... Are the Dirtiest of All Pronouns!”

Victoria SZPUNBERG WITT

szpunbergwv@institutdelteatre.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Playwright and professor of playwriting at the Institut del Teatre and the Obrador of the Sala Beckett. In 2000 she was invited to take up International Residency at the Royal Court Theatre with her first play. Since then, her plays have been premiered in diverse national and international festivals and theatres and have been translated into over ten languages. As well as her career as a playwright, she has worked with different choreographers, written dramaturgies and theatre adaptations, has directed plays, and produced pieces for radio and sound installations. She has also participated in theatre and education projects and worked at the Escola de Teatre Social Pa'tothom. In 2013 she received the Max Award (Catalan playwriting).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Italo Calvino, in one of the six lectures he prepared for Harvard University, published in the book *Six Memos for the Next Millennium* (Penguin Modern Classics), specifically in “Multiplicity”, cites the Italian writer Carlo Emilio Gadda (1893-1973): “...I, me! ... are the dirtiest of all pronouns! The pronouns! They’re the lice of thought. When a thought has lice, it scratches, like everyone who has lice... and they get in the fingernails, then... you find pronouns: personal pronouns...”

Based on this quote, an irreverent critique of personal pronouns, we briefly and informally review some of the trends or dramaturgical resources in our current theatre, with special emphasis on “dramaturgies of the self”.

Keywords: autofiction, fiction, Italo Calvino, Pina Bausch, Rimini Protokoll, Harold Pinter, César Aira, haptic gaze, Angélica Liddell, educational theatre

Victoria SZPUNBERG WITT

“...I, Me! ... Are the Dirtiest of All Pronouns!”

Italo Calvino, in one of the six lectures he prepared for Harvard University, published in the book *Six Memos for the Next Millennium* (Penguin Modern Classics), specifically in “Multiplicity”, cites the Italian writer Carlo Emilio Gadda (1893-1973): “...I, me! ... are the dirtiest of all pronouns! The pronouns! They’re the lice of thought. When a thought has lice, it scratches, like everyone who has lice... and they get in the fingernails, then... you find pronouns: personal pronouns...”

Calvino’s book is a splendid and erudite lesson in literature. We could talk for hours about each of the concepts he develops, but here at the Institut del Teatre we refer to this quote from Gadda on personal pronouns because we find it both timely and provocative and stimulating. A real revolt against a current trend that turns the dramaturgical undertaking into a self-referential, narcissistic and egotistical exercise. I’m referring to the increasingly widespread productions focused on talking only about the author himself or herself, from an endogamous place and reduced to the “I, me! ... are the dirtiest of all pronouns!”

The documentary series *The Century of the Self* by the British journalist Adam Curtis is also highly eloquent, and explains how, based on Freudian theories, capitalism creates manipulation mechanisms to reduce the citizen to an individualistic consumer. This individualism, which is based on a narcissistic obsession with one’s own wellbeing and the search for self-expression, reinforces an egocentric gaze away from what would be a more collective ethic. What Curtis explains is how psychoanalytic theories that try to understand hidden urges are used to control this ego force and manipulate it for the benefit of the market, especially through the work of Freud’s nephew, Edward Bernays, who became the first public relations agent and worked towards mass manipulation, always appealing to the hidden desire of the individual. It is very interesting to see how Bernays works with multinationals by advising them on creating advertisements or mechanisms of all kinds, on some performative utterances, in order to reach the unconsciousness of citizens and satisfy their ego in order to make them consume.

Later, with the total perversion of these theories, capitalist strategies were based on an idea of falsely free infinite desire. As long as citizens concentrate on their own desire and focus on themselves, the market can create all kinds of products that satisfy them.

If we combine this individualistic outlook, the obsession with self-expression of the self with the need to contemplate one's navel, and add to it the trend of proposing dramaturgical starting points which are based only on the first person, we have the perfect cocktail to abandon imagination and knowledge, which, after all, are essential foundations of writing.

I don't want this to be confused with the form of the monologue or dance solos; in any case we don't mean that the discourse is limited to one performer or character. I'm also not exactly talking about autofiction (which starts from a personal experience or pretends to be a personal experience to then create a fiction). However, I sense that misunderstood autofiction (when it is an end in itself rather than a resource) becomes a kind of confessional exercise, a dramaturgy of the self, or an opportunity to convert our lives, no matter how miserable they are, into the main thematic lines of artistic productions.

Autofiction is actually as old as literature. And, in theatre, pieces have long been written based on what happens to the performers, their reflections, their lives... Pina Bausch was already doing this in the 1970s, but she was doing so as a starting point for a stylisation and a development, not as a point of arrival. Does the opinion of someone who appears on stage have that much value? Or does it limit productions?

Another terminological definition that has been used for a long time to talk about this kind of theatrical exercise is "the conquest of the real", the "haptic gaze" according to Derrida, where the eye is able to touch its object as if it were real. "Experts in everyday life" that the German-Swedish company Rimini Protokoll uses in its productions, where there are no actors who represent reality, but the intention is to present reality itself, to present instead of representing, with people who tell us about their life: because no actor will be able to reproduce a real experience better than those who have lived it. Or when Angélica Liddell self-references in *Te haré invencible con mi derrotada*, she herself presents her suffering body and compares herself to the cellist Jacqueline du Pré. Liddell presents her frustration at not being the talented cellist and, instead of representing Du Pré's life, foregrounds herself, injures herself and presents the real pain, the real body. But, is it a pain really at risk if it is protected by the whole stage? Protected by a civilised audience? By productions that cost millions?

I dance with my mother, I talk about my village, I tell an anecdote about my childhood, we've all been through this. In fact, excuse me for telling you about one of my plays: in 2007 I myself released a trilogy based on my family's experience in the last Argentinean dictatorship. This trilogy led me to very intensely ponder on what right I, a survivor of a brutal dictatorship, have to mention anything related to those abysmal events. Who am I to talk about what I haven't seen? I conducted extensive research into the topics of fiction and historical tragedies. And although I was talking about my family, I wasn't only talking about my family; in fact, I even fictionalised them, I didn't mention

their real names. Above all, I talked about how to survive horror, from a point of view that always tried to dialogue with the historiography and bibliography around these events.

In fact, what we have called "the conquest of the real" also has to do with the legitimate desire to create a theatre of social criticism. Sometimes, however, this legitimacy begins to be suspicious when it becomes a limiting pressure that comes from theatres and subsidies: to create theatre that explicitly and obviously covers current social issues, and to do so from a purely thematic and educational place. There is a socio-documentary trend of constant activism, as if we artists had to deal with issues, expose them, even provide conclusions, which is rather what politicians should do: to address social issues and find solutions. Argentinean writer César Aira said so in an interview in the newspaper *Ara* a few days ago, where he argued for "art for art's sake" and "playing for the pleasure of playing": "Fine feelings kill literature. So don't expect me to praise democracy or human rights because I'm not interested in them in the slightest. As a citizen, yes, but as a writer, no" (*Ara*, 9-10-2021).

Pinter said the same in his speech, when he received the Nobel Prize in 2005:

In 1958 I wrote the following: 'There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.' I believe that these assertions still make sense and do still apply to the exploration of reality through art. So as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: What is true? What is false.

And later added:

But the real truth is that there never is any such thing as one truth to be found in dramatic art. There are many. These truths challenge each other, recoil from each other, reflect each other, ignore each other, tease each other, are blind to each other. Sometimes you feel you have the truth of a moment in your hand, then it slips through your fingers and is lost.

It is interesting how Aira and Pinter distinguish their citizen self from their artist self. That is to say, the demand for truth that they call for as citizens, according to their points of view, should not always be applied to the artistic experience.

If what is currently called for is an educational and instructive theatre, which sets out a topic directly and, to that, we add the tendency to talk about the self as the point of arrival... I ask again: Where is the imagination? Where is the knowledge? Where is the fiction? Where is the game?

In any case, we don't have time to analyse these issues, which, after all, tend to be confined to cyclical fashions and trends, but I would like to make a call to recover theatre. I don't know exactly how, and it is good to always ask the question: what is the "how" that challenges us? Perhaps we should never stop revising the canon, which should not be the totalising, hegemonic, castrating canon. Reviewing the canon. Revisiting it. Perhaps creating

collective dramaturgies. Recovering the game, because playing is not trivial. Because perhaps, to save us precisely from the simulacrum outside, from the simulacrum that penetrates our most intimate and, of course, social life, we need to recover conserved rather than conservative forms. Between us and the world, between us and the audience, there is an immense range of imaginative possibilities and ways of constructing layers of fiction.

Because I like playing, contradicting myself, entering into paradox, I will end with a quote that partly contradicts what I have said thus far. Yes, I quote a lot, I quote because I love giving the other person the floor, and it is also a way of standing outside my viewpoint or expanding it. So, I will end with a quote that might seem to contradict what I have been saying: "I dare not only speak of myself, but to speak only of myself: when I write of anything else, I miss my way and wander from my subject" (Montaigne: *Essays*, Book III, Chapter V, 1581).

It is clear that we are talking about a Renaissance philosopher, the starting point of his doctrine is scepticism, the right to doubt... A doubt that does not deny the cognoscibility of the world. His contemporaries were also Racine, Corneille... And, in England, Shakespeare!



Talk at the Institut del Teatre, 2021

Interpreting the Present, Imagining the Future. *La trilogia de l'exclusió*

Dramaturgical Research Based on Contemporary Testimonies: *Mar de fons*, *Llum trencada*; *L'estigma*, *Fils de vida* and *La invisibilitat*

Carme PLANELLS I MUNTANER

ORCID: 0000-0002-0623-804X

cplanells@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Graduate in Catalan Philology and Specialist in Linguistic Planning and Services from the University of the Balearic Islands (UIB). Linguistics consultant on many theatre productions. Co-author with Pere Fullana and Aina Salom of *Fils de vida*. Co-author with Aina Salom of *Llum trencada*. She is part of the dramaturgical team of *Mar de fons*.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

La trilogia de l'exclusió is a dramaturgical research project based on testimony which began in 2017 and has now yielded results: *Mar de fons* (Pere Fullana, Jaume Miró, Carme Planells and Aina Salom) and *Llum trencada* (Carme Planells and Aina Salom). It explores the exclusion suffered by the Reds at the end of the Spanish Civil War. The two plays make up the first part of the trilogy.

The second part, with the provisional title of *L'estigma*, is still in process of creation. And, later, the trilogy will be concluded with *La invisibilitat* (also a provisional title), which will revolve around people who are invisible in contemporary society, the homeless, the undocumented, the nameless.

This paper presents the ongoing research project about the effects of the stigmatisation and rejection of a very special group: the Jews in our country and, more specifically, those who in Mallorca are called *Xuetes*, direct heirs of the first Jewish communities that settled in the Balearic Islands in the early 5th century. The research on "the Xueta question" and the exclusion they suffered in Mallorca until the 20th century, has resulted in a first small-format production: *Fils de vida* (Pere Fullana, Carme Planells and Aina Salom, based on the emotional journeys through the family memories of three characters marked by the stigma of being Xueta. *Fils de vida* has shown us a reality we had barely glimpsed.

Keywords: theatre of testimony, historical memory, stigma, exclusion, converts, Judaism, Xueta, Inquisition, crypto-Judaism, *cremadissa*, *call*, reparation

Carme PLANELLS I MUNTANER

Interpreting the Present, Imagining the Future. *La trilogia de l'exclusió*

Dramaturgical Research Based on Contemporary Testimonies: *Mar de fons*, *Llum trencada*; *L'estigma*, *Fils de vida* and *La invisibilitat*

Documentary theatre is a court at the service of the oppressed.

Peter Weiss

Introduction

In 2017, the dramaturgy team of Iguana Teatre started a research project on the effects of the repression that took place in Mallorca against supporters of the Republic following the landing of Alberto Bayo on the eastern coast of the island, a dramaturgical research project based on real testimonies, which led to the play *Mar de fons*, co-produced with the Teatre Principal in Palma and the Teatre Lliure in Barcelona. It was later shaped as a smaller-format production, *Llum trencada*, featuring the testimony of women who lived through the Second Republic and the Spanish Civil War.

It was then that Iguana Teatre decided to work on a trilogy based on life stories told by those involved and which, more or less dramatised, became theatrical pieces. The starting point of the trilogy would be exclusion.

The first part, already written, produced and premiered (*Mar de fons*¹ and *Llum trencada*²), focuses on the Reds; that is, people suspected of being Republicans in a fascist state. The second, already underway, is a research and dissemination work on the effects of the exclusion of another very special group: the Jews in Spain and, more specifically, those who in Mallorca are called *Xuetes*.

The provisional title of this second part is *L'estigma* and a small-format play has already been written and premiered: *Fils de vida*. For this, the same *Mar de fons* dramaturgy team has explored the testimonies of people from different social strata who belong to or study this particular social group in Mallorca.

1. Award for Best Online Show of the Derek Award Edinburgh Fringe 2020.

2. Ciutat de Palma Award 2018.

The third part of the trilogy would look at the invisible people in contemporary society; that is to say, those excluded because they are immigrants or for economic racism, who are the remnants of a society plunged into an uncontrolled globalised capitalism, supported by technological advances difficult to control.

The Trilogy of Exclusion, Theatre of Testimony

For the last few years, and with the attack on the twin towers as an emblematic moment, the perception of reality outside of our immediate environment went through a cataclysm unthinkable until now. Suddenly, the reality we perceived through the media no longer produced the effect it should have. The widespread astonishment at what seemed to us a spectacular “staging” (like the image of the planes destroying the towers), probably made us realise that something in our perception of reality was not working.

This “theatrical trauma of 2001” has triggered in the world of contemporary theatre, in parallel with the world of the visual arts, a need to regain contact with palpable reality. Carles Batlle points out that “affected by the vertigo of news saturation and by the impossibility of keeping a distance, we have problems constructing the narrative of our history” (Batlle, 2011).

In recent years, we have witnessed a need to regain contact with the pulse of the real world and history without the mediation of the audiovisual media, and even to confront the two by highlighting the manipulation to which we are continuously exposed. The more difficult it is to capture the traces of reality in the media society, the more a longing for reality persists in the arts; reality becomes a utopia, it is dreamed of as a lost object.

What has been called *theatre of testimony* has multiplied its output in recent years, which, in addition to revealing a need for contact with immediate reality, can be seen as an impossibility of finding other spheres of communication that have the same effectiveness and enable us to repair ethical, historical and ethnic ruptures. That is why there is a certain testimonial urgency, particularly about the most important recent contemporary events (Groupov's *Rwanda 94* about the Rwandan genocide was created after only six years, and Michael Vinaver's show *11 de Setembre* after a few months).

This *theatre of testimony* takes to the stage in different forms, with more or less fiction, although, almost always, linked to the particular, intimate experience of individuals.

In a world like today's, what is the value of our lives, our experiences, our time? Is a documentary, testimonial theatre possible? Or is everything that appears on stage irreversibly transformed into fiction?

Fiction and truth appear in tension in this experience. However, terms such as *autofiction* and *historiographic metafiction* show the permeability of the words reality/fiction and the self-reflexive shift of (auto)biography and history as narrative constructs, although their references are still the world, life experiences, actions of men and women. These are the aspects that contemporary art explores from an aesthetic and political perspective that redefines its relationship with the two terms: the privileged link

of art with aesthetics and the link with party structures and traditional political discourses.

As Jean-Pierre Sarrazac argues:

From a theatrical point of view, there are two important types of testimony, one that we could call political and another that can be said to be of an intimate nature, which, very often, can be combined. [...] At one of the poles we have the Brechtian character, presented as an eyewitness to an event. At the other, the man as a witness to himself, to his own suffering (Sarrazac, 2011).

As for the type of testimony that Sarrazac calls political, it is clearly related to Piscator, Bertold Brecht, the documentary theatre of Peter Weiss, Hochhut, Kipphardt and Dorts, and has a very extensive range of references. We could also say that this form of testimony has a great impact in Latin America, especially in Mexico, Chile, Argentina and Peru.

In Europe, documentary theatre re-emerged in 1990s Germany. With the fall of the Berlin Wall in 1989 and the turbulent reunification everything changed radically, and theatre resumed a political dimension. The new documentary theatre arose “from the hunger for a dose of reality”, as the German playwright Roland Brus notes (Fullana, 2012), and became the possibility of questioning 1980s German society that was in a state of stagnation.

Roland Brus thought that theatre “repeated the same plays with the same codes,” and this led him to experiment:

In 1992 I took the performances into the street, the prison, the hospital, the train station and the workers’ meeting places, and I also made the “common” people, experts in their trades and specialists in marginality, the protagonists of the “black box” that is theatre [...].

As the German director notes, the idea was to reverse stereotypes and social structures, hierarchies and power relations through an “aesthetic operation”.

It is an experience that goes from performance to research. Theatre becomes the vehicle to discover other forms of life and contexts, and new microcosms emerge. Reality is increasingly complex and theatre seeks to reflect this movement, building various levels of content and expression, and from the use of new artistic strategies.

Research into reality focuses on everyday life: politics, the media, science. The public and non-public places. The street, prison and mental asylums.

Latin American theatre of testimony pursues more or less the same ideas as European documentary theatre. In both cases it is no longer so much about entertaining and teaching, but about inviting the reader to take a certain critical attitude towards the problem posed. To raise awareness among the audience and, by extension, the people. Latin American testimony has several aims, one of which is to seek justice. For this reason, it is necessary to report all types of violations. These range from murders, exploitation of the marginalised classes, political corruption, ideological, sexual and racist

persecution, and changes of high institutional officers who do not submit to the purposes of a certain government to scams for economic and political reasons. In short, thousands of stratagems and traps to achieve corrupt and shameful goals in our Latin America.

Testimonial sources are like little heroes that seek to help improve their society, and not tolerate abuses and injustices, while inviting the interlocutor to become aware, and the lower classes to denounce the injustices they suffer. These civilian models are seen by the “others” as rebels, as misaligned, as intruders who try to enter dangerous terrains, occupied spaces. For this reason, the testimony aspires to break the old traditions, not only literary but also social and political. In other words, it is not only a literary revolution but social and political.

Testimony seeks everyone’s action and participation, not just of those involved. These testimonial pieces are created to serve as models, appeal to the good judgment of the audience and invite them to follow the good example. It is difficult for them to take sides with the official version, if there is one, since the official version of certain events damages the image of a certain government, and generally this reality does not reach the ears of the people and, when it does, it is completely distorted, altered or manipulated.

The Stigma, the Paradigmatic and Unique Case of the Mallorcan Xuetes

The Xuetes make up a very peculiar and unique group in the Mallorca of the 17th to late 20th centuries. As Leonard Muntaner points out, “the survival of the so-called Xueta group, direct heirs of the first Jewish communities that settled in the Balearic Islands at the beginning of the 5th century [...] is a phenomenon that we do not find anywhere else in the world” (Muntaner, 40). Or, in the words of Miquel Dolç, a “differential fact, an unusual and incomprehensible phenomenon that has not yet become historical memory” (Pomar, 2016).

Throughout Mallorcan history, the Xuetes have experienced exclusion and rejection. In fact, they were discriminated against until the 1970s, when the arrival of outsiders (new residents unaware of the history) and tourists (temporary visitors with different customs) caused a social and economic change on the island that softened the pressure they had endured.

This is why the second part of the trilogy is entitled *L'estigma*, because being a Xueta in Mallorca is “a deeply discrediting attribute” (Goffman, 1963: 12-13; trans. 2006). An attribute that makes the Xuetes go from being complex and normal people to tainted and degraded. People with a virtual and, above all, stereotyped social personality.

The isolation, physical and social, which they had endured until the 1970s forced them to live secluded in specific streets in the Jewish quarter, the *Call*, or Carrer del Segell and conditioned to practice endogamy, which had genetic repercussions (*sa cucurulla xueta* or Mediterranean fever). This illustrates the social phenomenon on the island that Freud calls “the narcissism of small differences”³ (Bestard, 2012: 389).

3. It is the small differences between human groups that cause the most hatred; confronting the similar *other* is much worse than encountering the exotic and distant *other*.

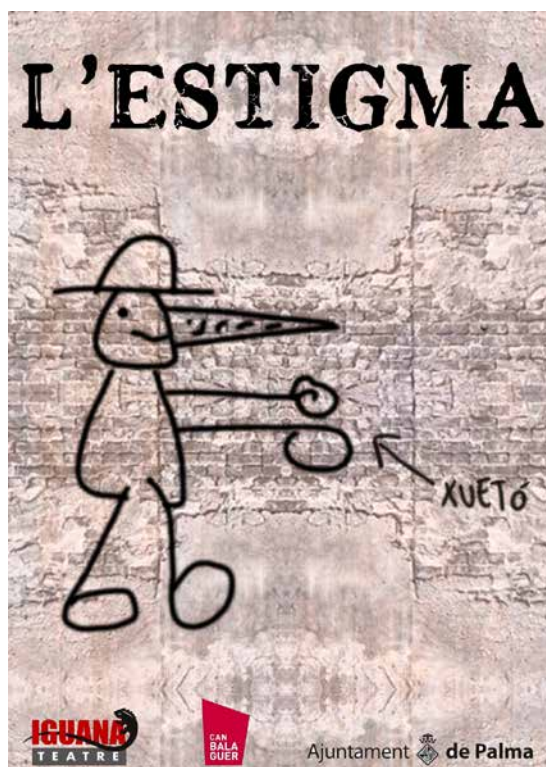


Fig. 1. Cover of the project presented at Palma City Council. The graffiti, offensive to the Xueta community, portrays them with a big nose and a hat like a *gramalleta*.⁴

For fifteen centuries in Mallorca we have had the Jews, first, and the converts and Xuetes, later, who live together with the rest of the social, religious and cultural groups in a coexistence that Muntaner defines as complex “because of the conflicts generated by different cultural, religious and anthropological models and, also – or especially – when the Jewish group, Xueta or convert, achieves a prominent role in the island’s economy” (Muntaner, 2018: 40).

The date of the end of the Jewish presence in Mallorca is given as 1435, because the Jews either went into exile or converted. But this is not the case as many of the converts practised crypto-Judaism, their religion under a Christian guise. However, as Laura Miró explains, “Contrary to what one might think, the conversion of the Jews did not end the conflict, but started a new one now against the converts, and, in the future, against their descendants, the so-called Xuetes” (Miró, 2019a: 7). And anti-Judaism in Mallorca turned into anti-Xuetism, which, finally, would also give way to anti-Semitism.

The Xueta question, therefore, began in the 17th century with the convictions under accusation of crypto-Judaism and the subsequent process of stigmatisation that this minority suffered. And it is in the inquisitorial documentation, precisely, when the name Xueta (a word of uncertain origin)⁵ appears and is definitively established as an insult against a minority of the Mallorcan population.

4. *Gramalleta* or *sambenet* was the penitential garment that those convicted by the Inquisition were forced to wear, decorated with elements (snakes, flames...) that reported the crime committed and the penalty imposed.

5. There are three hypotheses: the first says that it comes from the diminutive *juetó*, which would give the word *xuetó*; the second that it comes from *xulla* (pronounced *xuia* in Mallorcan), referring to the habit of the converts to consume pork publicly, and the last relates both etymologies by changing *juetó* by analogy with *chulla* and obtaining *xuetó*.

Between 1679 and 1691, when in Spain it seemed to have disappeared, the Holy Inquisition increased its activity in Mallorca and condemned eighty-eight people in three autos-da-fé that Laura Miró herself describes as “devastating”: three were burned alive for not wanting to abjure Judaism (Caterina and Rafel Tarongí and Rabbi Rafel Valls). This event still lives on in the collective memory as “*la Cremadissa*” or burning. Thirty thousand people attended and a great banquet was held afterwards.

This is how the official stigmatisation of the Xuetes began and the social marginalisation towards the converts started, which would be maintained due to two essential facts:

- The publication of the book *La Fee Triunfante en Quatro Autos*, by the Jesuit Francesc Garau, in which the torments and death of the condemned are gruesomely related.⁶
- Paintings featuring *gramalletes* condemned by the Inquisition and their lineages are displayed in the convent of Sant Domingo. However, those belonging to powerful and influential people were removed, by which a list with fifteen cursed lineages that everyone in Mallorca knew was created (Aguiló, Bonnín, Cortès, Forteza, Fuster, Martí, Miró, Picó, Pinya, Pomar, Segura, Tarongí, Valentí, Valleriola and Valls).⁷ The *gramalletes* are restored every time the weather damages them, to perpetuate the exemplifying memory of the sentence and not to let the fifteen lineages fall into oblivion.
- Since the first time it was used, the word Xueta (*Xuetó* derogatorily) has been used offensively and those so designated have preferred to refer to themselves by more neutral names (*del Segell* [from Carrer del Segell], *del carrer* [from the street]) or, more commonly, with a *noltros* [us] or *es nostros* [ourselves] in opposition to *ets altres* [the others] or *es de fora del carrer* [those from outside the street].

However, convert provenance is not a sufficient condition to be a Xueta, rather this provenance must have been established in the collective memory of the people of Mallorca through the identification of the families and lineages considered as such. Therefore, while Xuetes are descendants of converts, only a portion of the descendants of converts are Xuetes.

It is interesting at this point to mention that some members of the Xueta community have returned to the religious and identity roots of Judaism, to “set the clock to zero, [...] to show that the victory of the Inquisition was not real,” as Ferran Aguiló himself said when he was interviewed.⁸ In an act of vindication that closes the circle that has been open for about five hundred years, because Mallorcan Xuetes had to wait for the 21st century (2011) to see the city of Palma put up a memorial, in the same place of “*la Cremadissa*”, in

6. Reissued up to eight times to facilitate dissemination and, in return, to keep anti-Xuetism alive. It is said that almost every Mallorcan house has a copy.

7. There must have been many more lineages (in Mallorca we find clearly Jewish lineages: Abraham, Daviu, Salom...), but these fifteen are the ones that have been stigmatized and are the families on which the research work has been focused.

8. See the video: *L'estigma* <https://www.youtube.com/watch?v=jeQxG4X6t_Y>.

memory of the Xuetes that the Inquisition executed there. “[...] It is simply a small tribute to men and women who were victims of injustice without any justification. May their memory not fall into the well of oblivion, may the Mallorca that they loved so much treat them fairly for once” (Conxa Forteza, 2007).

Documentary Investigation and Research

Research on the meaning, essence and Xueta identity has been based on two pillars. On the one hand, the field research formed by interviews documented by audiovisual recordings, with the idea and objective of recovering the experiences of the Xuetes in the first person and reassessing their identity. And, on the other, documentary and bibliographic research to establish a well-founded historical base.

Constructing this reflection theatrically must require an open approach to the historical documents, the large number of studies on the subject and also the literature generated, but, above all, we have to go to the testimonial sources still present from people – over 70 years of age – who have personally experienced the significant resurgence of Jewish stigma and Jewish identity, still present in the descendants of the Catalan Jewish community, during the years of the Franco dictatorship (Fullana, 2019a).

Personal and field research

The possibility of still having direct witnesses to this exclusion,⁹ as well as direct, uncontaminated sources, from family traditions and groups, is what convinced Iguana Teatre of the need to narrate on stage, that is to say, to embody emotions, part of the memory of Mallorcan Xuetes. Real biographical experiences take to the stage. And the intimate real is also shown made into fiction or, at the very least, dramatically arranged, either from a direct or indirect testimony.

With personal research, an attempt has been made to locate the meaning, essence and identity of the Xuetes based on interviews documented with audiovisual recordings. The aim of these meetings has been to recover the experiences of the Xuetes in the first person and to revive reflection on their identity.

The talks have revolved around the questions that have arisen today, in contemporary times, since there is a clear perception that the stigma which haunted the Xuetes well into the mid-20th century is fading. For this reason, a need to know prompted the interviews: Is the essence of this Mallorcan human group disappearing? According to Laurà Miró, it is: “[...] there are still echoes of the history of Xuetes in Mallorca and of the disdain suffered until recently. Many people of my generation have heard it, like a myth, but they don't know where it comes from or what happened. The Xuetes have

9. See the video of *L'estigma*.

gone from suffering marginalisation and strong social rejection to oblivion” (Miró, 2019b).

The research also aimed to answer other questions: Are the Xuetes an ethnic group, a genetic group, or a cultural group? Or rather all at once? Is there something beyond surnames that unites the bearers of the Xueta lineages? And if so, what? What has been the effect of discrimination on today’s generations? (Fullana, 2019b)

As the Xueta question is quite complex, and to avoid being too dispersed, the research work focused on three main ideas as a starting point:

The archaeology of the myth: one of the aims of the research is to look for the common myths between the Jewish tradition and the Xueta tradition. What do Jewish humour, myths, legends or history have in common with the story of the Xuetes? What remains (if there is anything left but ruins in memory)? Is there a Xueta memory for the bearers of the fifteen lineages?

The common spaces of Xueta awareness: find out to what extent there are still *Calls* in Palma. And how did the descendants of the Jews organise themselves to help each other.

The historical relationship between theatre and Xuetes: historical research to find out the traditional relationship that existed in Palma between theatre (with playwrights and actors such as Gabriel Cortès, Xesc Forteza, Cristina and Catalina Valls, Joan Valls or Bartomeu Martí, among others) and the Xuetes.

In order to expand the knowledge needed to tell this story, or stories, we looked for information and guidance in various associations, such as Memoria del Carrer, Limud Mallorca, ARCA Llegat Jueu and the Comunitat Jueva de les Illes, and around twenty interviews among groups of people were conducted.

The researchers participating in the first set of interviews were:

Laura Miró: professor and collaborative researcher at the UIB. She has worked on the research and dissemination of knowledge about the Jewish, convert and Xueta past in Mallorca, as well as on its didactic applicability. Author of *La contemporaneïtat xueta* (2019) and *La qüestió xueta surt de l'illa* (2021).

Miquel Segura (Mihael Bar Haïm): journalist and writer. Author of the books *Memòria xueta* and *Arrels xuetes, ales jueves*, to name a few.

Leonard Muntaner: the great specialist and researcher in Xueta history in Mallorca. Author of the books *Los chuetas de Mallorca: antisemitismo y competencia económica a finales del siglo XVII; Sobre La fe triunfante i els seus vertaders promotors; Mossèn Josep Tarongí i Cortès, del ressentiment a la controvèrsia; La Inquisició a les Balears. Segles XV al XIX; and El tribunal de la Inquisición en Mallorca. Relación de causas de fe, 1578-1806.*

Antònia Picornell: professor of Biology in the Department of Human Genetics at the UIB, researcher specialised in population genetics (with

special interest in island populations) and author of the study *Genètica de la població xueta*.

On the other hand, we have interviewed some Xueta people who have contributed the most essential details: the everyday experience of being Xueta in our time and the stigma this entails. In addition, they have expanded the initial point of view with a great diversity of perspectives on the Xueta experience; individual and family life stories, some older than others, from different social classes and even from different neighbourhoods:

Lluís Miró: father of the historian and author Laura Miró. Xueta and silversmith in the *Call* until he retired. He has always lived in Carrer de l'Argenteria.

Càtia Valls: Xueta and daughter of *Call* silversmiths and heiress of the Cande silversmiths to this day. She was born and grew up in Carrer de l'Argenteria.

Josep Pomar: Xueta, enthusiast and passionate about history. He has written articles on the Xuetes and carried out extensive research on his Xueta background.

Aguiló family (Miquel Àngel, Pilar and Agustí): a very large Xueta family, originally from Carrer de l'Argenteria.

Finally, a third group of interviewees who, due to their uniqueness (within the already unique history of the Xuetes) deserve a separate mention. They are the returned Jews, Xuetes who, based on their historical legacy and the experience of the Xueta stigma, have taken the opposite path of their ancestors and have converted to Judaism. This list also includes the aforementioned Miquel Segura (Mihael Bar Haïm). Other cases are:

Toni Pinya (Pinhas Ben Abraham): Xueta, Jew. A chef by profession, he set out on the path back to Judaism through cooking and studying.

Xisca Oliver Valls (Isca Ben Abraham): Xueta and Jew. Direct heir of Rafel Valls. Married Toni Pinya in Israel according to Jewish ritual in 2018.

Ferran Aguiló: Xueta and Jew. Sculptor by profession, he is one of the most recognised visual artists of our island. Unlike the other returned interviewees, Ferran Aguiló is a Reform Jew, and not an Orthodox Jew.

Dani Rodstein, an American Jew, who since arriving in Palma has been fully involved in researching and disseminating the city's Jewish history and legacy, has also been interviewed. He leads the association Limud Mallorca and is part of the board of directors of the Palma synagogue.

Documentary and bibliographic research

Documentary and bibliographic research has been carried out to establish a well-grounded historical foundation. And, if we take into account that the first book on the Xueta question was published in 1691 (*La Fee Triunfante*) and the latest in the 21st century (*Gente de la calle. Orígenes y evolución del*

caso de los chuetas, judeoconvertos mallorquines, by Pedro de Montaner),¹⁰ it is clear that, in Mallorca, the Xueta question has occupied countless pages and continues to do so.

There are numerous and varied publications on the subject that interests us or that refer to it, such as books, articles in the press, letters to the editor, novels (*Dins el darrer blau*, by Carme Riera, to cite an example), dissertations and theses and autobiographies.

Moreover, being part of the collective imaginary, it is a recurring theme in Mallorcan popular literature, so we can add oral literature to printed literature, such as proverbs and sayings that people know by heart and can recite or sing. In fact, when talking about the Xueta issue it is normal for people to add some of these sayings, as even the Xuetes do in interviews: “*Xueta, xueto, comes tortes cul redo*” [Xueta, Xueto, twisted legs and round ass]; “*Cacauets i avellanes, xuetons a grapades*” [Peanuts and nuts, handfuls of Xuetons]. Or the famous songs about the “shameful” lineages: “*En Miró mirava, / en Picó picava, / en Fuster feia sa creu / i en Pomar l'enclavava, / en Bonnín duia sa bandera i... / tots ets altres xuetons darrere*” [Miró looked, / Picó hit, / Fuster made the cross / Bonnín carried the flag and... / All the other Xuetons followed].

And we must not forget to include all the documentation kept in the municipal and ecclesiastical archives, such as two very interesting and surprising cases that show us the repercussions of the Spanish Civil War on the lives of Xuetes in Mallorca:

- The first was the obligation to present a certificate of belonging to the Aryan race if any woman wanted to marry a German or Italian soldier: “[...] I declare that my two surnames are not of Jewish origin [...]. This certificate is for matrimonial purposes” (Miró, 2019a: 55).
- The second, the aim of the Spanish Falange, in 1942 and at the request of the German Nazis, to obtain a list that included all the Mallorcan Xuetes to control them and potentially deport them to concentration camps. A task that was undertaken by Bishop Miralles and the diocesan archivist Vich Salom, who soon gave up the job when they found that the list affected 35% of the Mallorcan population.

Although there were a few years of “silence” — broken, precisely, by the publication in 1966 of the book by Miquel Forteza i Pinya, *Els descendents dels jueus conversos: quatre mots de la veritat* —,¹¹ the subject of Xuetes was present in Mallorca until the 1970s and 1980s. In 1979 there were some events that revived the anti-Xueta fever and the appearance of pro-Nazi graffiti in the streets: the first was the victory in the elections of a young socialist of Xueta lineage: Ramon Aguiló (“Ramon Aguiló = Chief Rabbi”); the second, the TVE broadcast of the series *Holocaust* that was received with graffiti on

10. The book by Pedro de Montaner, Marquis of Zavellà, once again opens a can of worms by assuring that the Mallorcan aristocracy “never wanted to harm the Xuetes, because they were their partners.” Quite the opposite of what Leonard Muntaner and other experts assert, even ignoring the autos-da-fé in which it is described how some aristocrats and nobles accompany the convicts to the bonfire, proud and aware of the role they play there.

11. With which he was accused of rekindling the fire.



Fig. 2. Graffiti against Mayor Ramon Aguiló, alluding to his Xueta lineage and membership of the PSOE (*Última Hora* archive).

some façades in the old Jewish quarter (“Holocaust, Jewish lie”) (see the last picture).

And from the existing abundant bibliography, we have selected a sample from the different eras (and we could say centuries) and by different people: male and female authors involved in the subject by their lineage (memoirs, biographies, autobiographies) or scholars from a more scientific point of view and with an external vision (such as the aforementioned Lleonard Muntaner and Laura Miró).

We can cite as a sample of the variety of authors and periods covered a few: by the priest Josep Tarongí i Cortès: *Libros malos y cosas peores. Algo sobre el estado religioso y social de la isla de Mallorca* (1877); Baruch Braunstein: *The Chuetas of Majorca. Conversos and the Inquisition of Majorca* (1936);¹² Gabriel Cortès i Cortès: *Historia de los judios y de sus descendientes cristianos* (1944); Robert Graves: *A Dead Branch on the Tree of Israel* (1986); the study by Eva and Juan Laub: *El mito triunfante. Estudio antropológico-social de los Chuetas mallorquines* (1987); by Nissan Beb-Avraham: *Els Anussim. El problema dels xuets segons la legislació rabínica* (1992); Enric Porqueres: *L'endogàmia dels xuetes de Mallorca. Identitat i matrimoni en una comunitat de conversos (1435-1750)* (2001) and Baltasar Porcel: *Els xuetes mallorquins. Quinze segles de racisme* (2002).

Fils de vida, Mallorcan Xuetes Take to the Stage

Fils de vida is structured around emotional journeys through the family memories of three characters marked by the Xueta stigma. The persistence of the exclusion of converts in Mallorca is unique in the entire history of Judaism and has marked, sometimes subtly and at other times painfully explicitly, their social behaviour.

12. Braunstein's book was the first rigorous and serious study on the Xueta subject based on the documentation of the Inquisition; we can say that he revealed the issue when historians of the island had not yet even considered it.

The play features current and documented experiences to build three family stories between reality and fiction, in a stage space where life and death share the present. It is a production without condescension, of course, which seeks nothing more than to contribute a theatrical vision to the extensive bibliography on the subject.

Theatre has the power to recover lost souls and give a voice to the dead. Perhaps this is one of the keys to being able to build the present with honesty and justice (production programme).¹³



Fig. 3. A scene from the play *Fils de vida*, premiered at the Teatre del Mar in July 2021. ©Rubén Ballester

Individual or family information that, despite the large amount of bibliographic material generated around the Xuetes, has not yet come to light lies in personal memory. Information and, especially, what nourishes theatre: stories.

From the outset, one of the clearest goals of the dramaturgical team of Iguana Teatre was that the research had to be done in person and in contact with the guardians of these memories and bringing together living voices that can speak of these experiences. Without losing sight of the fact that the final goal was not academic research, it would be too pretentious to try, but simply to find stories based on the testimony of those who have experienced Xueta history and also on the knowledge of the experts consulted.

All these different stories revolving around a way of being and living, with stories that deserve to be rescued from oblivion and that show us where we come from and who we are, not only the Xuetes but all of Mallorcan society, have formed the basis of the dramaturgy for *Fils de vida*,¹⁴ a small-format

13. <<http://iguanateatre.com/ca/ocioespectaculo/iguana/fils-de-vida/121795.html>>.

14. 'Fils de vida', un viatge emocional que llega al Teatre del Mar <<https://www.fancultura.com/fils-de-vida/>>.

show with three actors. The play is based on the life stories of some witnesses to the Xueta experience and also on material taken from bibliographic and documentary research on what it means to be a Xueta and what this stigma still entails.

We have already mentioned that we have worked both with direct witnesses and with the information we have been able to extract from the collective imaginary about legends, anecdotes and myths that are told, almost in secrecy, and repeated with varying accuracy about the Jews and their descendants. And also, the documentation and bibliography tell us what the people who demonised them and those who accompanied them to the bonfires must have been like. We have a book published the same year that the autos-da-fé took place (*La Fe Triunfante*, 1691), a chronicle of the events and thinking of the era that describes the punishments, the torments and the people who attended the events as entertainment.

The aim of the dramaturgy was for the actresses and actor to tell us the personal experiences of various families related to this stigmatisation they suffered, or that they helped to create and spread. And although life is unrepeatable, *Fils de vida* achieves a certain sense of reality that creates complicity with the audience.

The emotional involvement of the actresses and actor is very clear, since the subject on which we have worked is part of the history of Mallorca (of the Mallorcan idiosyncrasy, since the Xuetes do not exist on any other of the islands) and some vestiges remain. We must also assume that the history of this discrimination is exactly the same as so many other stories of contempt and infamy inflicted, and being inflicted, on social, ethnic or cultural minorities by the majority that feels superior. All this in addition to the fact that, in contemporary Europe, we are experiencing a disturbing revival of certain political currents spearheaded by the denigration and demonization of Jews, among other religious and social groups, just as it was five hundred years ago.¹⁵

The fact that the actors work with the “*plateau de conteurs*” technique, through which they are at the same time protagonists, narrators, objects, sounds, climate, etc., in the manner of the old minstrels is important when addressing the audience and involving them. And, gradually, with the directionality of the first person, they build an atmosphere, an atmosphere between life and death, of certainty, of reality, in which the audience feels they are in front of people who have experienced this story. Recovering, from the present and for the future, those stories that have made us who we are.

Memory Talks¹⁶

In conclusion, we could say that we have achieved one of the objectives of the productions that have already been premiered, which is none other than

15. Remember the slogan “the Jew is guilty” heard in February 2021 in a neo-Nazi act in homage to the Blue Division.

16. A phrase we borrowed from the Mallorcan writer Valentí Puig (*Bosc endins*, 1982).

giving a voice to memory, letting it speak through the actors and actresses who shape it, and presenting it to the audience.

But we must also remember that we are referring to a trilogy, *La trilogia de l'exclusió*, which we have not yet concluded and is in process of research and creation, that *Fils de vida*, which we have focused on, is one part of this ambitious project.

The objective of all the work we have described so far is a theatrical production, the natural conclusion to which the entire research and investigation process leads us. And yet, the plays we have written are also open to new testimonial contributions, to new discoveries, so they can be rewritten and rehearsed and reassembled... in a kind of circular movement that would seek to include the new voices that come to us from memories.



Bibliographical References

- BATLLE, Carles. "La reconquesta del real a l'escena contemporània". *Revista Escena*, no. 33. *Quadern de teatre contemporani* [online]. Barcelona: Sala Beckett, 2011. <<https://www.revistapausa.cat/la-reconquesta-del-real-en-lescriptura-dramatica-contemporania/>> [Last accessed: 28 December 2021].
- BESTARD, Joan. "Algunes consideracions sobre la relació entre identitat i religió". In: *Francesc Riera i Montserrat des de l'abundància del cor*. Andreu Manresa (dir.). Palma: Ed. Lleonard Muntaner, 2012.
- FORTEZA, Conxa. *Memorial xueta* [online], 2007. <bit.ly/3A6JTZM> [Last accessed: 9 January 2022].
- FULLANA, Pere. *Pautes/bases del procés de creació escènica per un teatre del testimoniatge* (unpublished). Interuniversity Official Master's Project on Theatre Studies, 2012.
- FULLANA, Pere (et al.). Presentation project of the production *L'estigma*, 2019a.
- FULLANA, Pere. *Xuetes. Exclusió i supervivència dels descendents dels jueus conversos a la Mallorca contemporània. Investigació teatral* (unpublished). Research project that won a subsidy from the Department of Culture, Heritage and Historical Memory of Palma City Council, 2019b.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma, La identidad deteriorada* [online]. Translated from English by Leonor Guinsberg. Original edition: *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (1968). Buenos Aires: Amorrortu Editores SA, 2006. <<https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/goffman-estigma.pdf>> [Last accessed: 28 December 2021].
- MIRÓ, Laura. *La contemporaneïtat xueta*. Palma: Documenta Balear, 2019a.
- MIRÓ, Laura. "Els xuetes hem passat de patir marginació i rebuig social a l'oblit". *Arabalears*, 12 July 2019b [online]. <https://www.arabalears.cat/societat/laura-miro-xuetes-passat-marginacio_1_1204276.html> [Last accessed: 27 December 2021].
- MONTANER, Pedro. "La cuestión xueta no fue una manipulación de las élites ni un fenómeno importado". *Última Hora*, 3 January 2022 [online]. <<https://www.ultimahora.es/noticias/local/2022/01/03/1684825/cuestion-xueta-fue-manipulacion-elites-fenomeno-importado.html>> [Last accessed: 9 January 2022].

- MUNTANER, Lleonard. *Els xuetes de Mallorca (Assaig de síntesi)* [online]. <https://isucir.bisbatdemallorca.org/pagines/materials/articles/135_Muntaner.pdf> [Last accessed: 9 January 2022].
- POMAR, Josep M. “*Els descendents dels jueus, un llibre per a la polèmica*”. *Arabalears*, 4 September 2016 [online]. <https://www.arabalears.cat/cultura/descendants-dels-jueus-llibre-polemica_1_1539602.html> [Last accessed: 9 January 2022].
- PUIG, Valentí. *Bosc endins*. Barcelona: Quaderns Crema, 1982.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre”. *Études théâtrales*, no. 51-52 [online]. Paris-Louvain-la-Neuve, March-May 2011. Opening presentation of the conference under the same name [Last accessed: 28 December 2021].

Dissolution

Xavier PUCHADES

Stage director and playwright

xavier.puchades@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: As a playwright, dramaturge or stage director, he has participated in over fifty stage projects. He has been distinguished with the Valencian Performing Arts Award or the Valencian Writers Critics Award, bestowed by the Association of Catalan Language Writers (AELC), among others. In addition, he holds a PhD in Hispanic Philology from the University of Valencia, where he carried out research in modern and contemporary theatre.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

By reviewing several stage projects in which the playwright participated between 2000 and 2021, we propose a reflection on the link established between the concept of authorship and current production processes and models. From the perspective of authorship, is it still possible to achieve a meeting of imaginations, similar to falling in love, with the audience of the stage production? To what extent is it necessary now to argue for an intersubjective creation in order to delve more deeply into the complexity of today's reality and avoid being abducted by market mechanisms? Is it appropriate to find creative models that, in addition to being collective, do not accelerate research or aspire to commercial results? These are some of the questions that the playwright raises from his dissolution as an individual creator in processes shared with other creators, groups or communities, where professionals and people usually excluded from the stage can also come together. In some way, this dissolution enhances the central idea of this paper: every play should be a meeting of voices.

Keywords: Contemporary theatre, contemporary dance, community theatre, community dance, dramatic authorship, playwriting, Valencian theatre, Valencian dance, stage creation, stage experience

Xavier PUCHADES

Dissolution

I

“The link we establish with the concept of authorship determines our creation processes and models.” Thus began the abstract of this paper when I had not yet written it.

And the first idea that came to mind was: “The audience waits for the moment when their imagination encounters the imagination of those who created the show.”

This meeting of imaginations has nothing to do with identification but would be closer to a kind of ecstasy. Every play contains that wait, the wait for an unexpected encounter with the imagination of the other, an encounter not anticipated by authorship. This fleeting moment, this small miracle, also recalls the flash of falling in love.

Thus, when we start writing plays, we want to do so like Koltès, Churchill, Bernhard, Lorca, Kane... After the flash of falling in love, we wish to be the object loved, to feel different, to inhabit their skin, to speak, write, walk like them... Their voices will always be with us.

In the amorous encounter, says Barthes, I keep rebounding, I am light. Imagination also brings that lightness, which is why we can make it fly. When I discovered *Crave*, by Sarah Kane, or *Clase*, by Guillermo Calderón, I felt that flight of love and the desire for a first date. I wanted to know the other better to exchange subjectivities and savour the differences. So I directed the two plays. The rehearsals are the subsequent dates that the whole team shares in a polyamorous manner.

Some time ago I decided not to direct what I write because I think it does not help with the intersubjectivity that the performing arts require. I feel that the accumulation of multipurpose authorship tasks can diminish creative dialogue, encourage narcissistic temptation, and create a distancing from the world that can make us talk to ourselves and about the same thing. Undoubtedly, there must be individualities dedicated to art, especially if they have enough time to be able to express interesting things. For now, however,

I believe in a fairer distribution of the work and in developing encounters that can shake up the bodies and brains of the various subjects involved in the same creation.

II

“The link we establish with the concept of authorship determines our creation processes and models.”

There are fourteen days left to read this. Did you really quote A Lover’s Discourse: Fragments, by Roland Barthes? In times of liquid love, the anguish of Eros and Tinder, you quote Barthes...? The audience does not expect that meeting of imaginations you mention, for two reasons

First: Today our imagination is determined more than ever by consumer goods and mass culture. The desire for the other, the old engine of falling in love, has been replaced by the comfort generated by similarity, non-traumatic identification. Even so, we can consume the other, everything is possible for the market, but only if it appears stripped of otherness or if it creates fear or pity. Therefore, it seems more and more complicated for us to fall in love with the other and with their imagination.

Second reason: Do you think creators have time to fall in love? You yourself have gone through processes of cultural production so demanding that they have exhausted your imagination, projects that ensure you a discontinuous survival and don’t allow you to live. And your head knows very well that imagination is an essential natural resource that can reach its limit of exploitation. A shortage that for some time has been affecting the supply chain of the fictional products you have had to deliver lately. Right now, you are fracking the deepest rocks in your brain to be able to write this.

Conclusion: In a narcissistic society that rejects the difference of the other and a means of production that exploits the imagination to the point of exhaustion, how can this falling in love, this sublime encounter, take place? How is it possible?

Exhausted, you rely on the etymology of the word read, *llegir*, in Catalan: *legere*, to pick. Now you have time to cultivate your brain because you are unemployed; but all cultivation requires commitment and patience to be able to pick out at least a few fruits in the future. After months of overexploitation, before-during-and-after the pandemic, your brain is a wasteland, hungry for new encounters. Take the opportunity to sow. For the time being, however, start providing concrete examples!

7 January 2020

A creation laboratory gets underway linked to the Festival Dansa València, together with other colleagues. There we will share our exhaustion.

We wanted to research care and the body in the face of our diminished physical and emotional well-being. That's why we did not want to create too many expectations and called the show *Vamos a estar a ratos*.

We wanted a break from our precariousness on stage.

We wanted to fill the space with hammocks and invite the audience to lie down, to do nothing.

This laboratory was supposed to be an abrupt stop in the productive acceleration that we had been enduring for some time, but breaking with routines is complicated and it became a new endeavour, we couldn't resist any longer and got sick.

The first fruit of our research was this: only *illness* allows us to stop and rest. After a few days, with Covid, the whole world knew.

After enjoying a process full of beautiful encounters, after our exhausted imaginations became strong together, we had to postpone the festival.

And the pandemic did not change us. Well, yes, we were months behind schedule and everything went even faster. We had to feign a normality that, in reality, had never existed. But the show had to go on, it was safe, and it had to make money again. With physical distancing, we had to give up the hammocks. Sitting around a table we launched an endless list of questions. We had read together, we had cultivated our bodies and brains, and now we were reaping the rewards. Maybe that's why there was a flying fruit bowl full of grapes and an oven, next to the musician, that filled the whole room with the smell of bread.

An audience member who writes in a newspaper thought that the whole thing was uninteresting and dull. We could have pretended everything was fine, but we decided to exhaust ourselves with our exhaustion. A futile cry against the production machine that was already picking up speed again. Months later, the same person who writes in a newspaper saw a play that lasted three hours, but that seemed to last only one! So he heralded it as a masterpiece. And, yes, maybe plays that fly by are masterpieces... of entertainment. And that's also fine, but the watchword for cultural workers is clear:

You have to produce more quickly and make products where the consumer doesn't notice the passage of time.

No one can suspect the inevitable coming of death.

III

Every play is a meeting of voices.
 Every play is a meeting of voices.
 Every play is a meeting of voices.

IV

“The link we establish with the concept of authorship determines our creation processes and models.”

Take advantage of the blank canvas offered by unemployment and remember, memory is the faculty that enables us to write. It explains the origins, when you didn't make a living from this and you had enough time to imagine alone or accompanied...

...

In 1999 we had a venue. In fact, it was a garage in the neighbourhood of El Cabanyal in Valencia. When we came home, we reeked of dampness and happiness. We rehearsed each piece over the course of a year, meeting a day or two a week. All this time we talked and imagined together. Everyone in their space, responsible for a specific task, shared references with the others and created as a team. In those days, we did postdramatic theatre, the text was one more resource in a dialogue with the physical and visual actions. We read about performance and saw a lot of weird cinema. The first result of that work process was *Escoptofilia* (2000), a reflection on the gaze. In the performances, reality burst onto the stage literally and metaphorically with the body of a pizza delivery man. Just before, the performers had placed an apparently fake phone order. At first, the deliverymen were shy in front of the audience, then they got used to it and made a greeting or even did their own special performance.

I have a theory: if each performance counts as a year of life, I have premiered pieces that have not reached adulthood, “beautiful corpses”. In that garage, we could see the works ageing; they were in the listings the whole season. That venue was our wood-fired oven where the brains were cultivated and our homemade pizzas were baked. Since there was no demand in the theatre market for the pizzas we made, we didn't deliver them. We were young and didn't aspire to sell anything, we survived with what we did. Our process and our creative model were not considered professional by the industry, but we were happy and even received some awards.

V

“The link we establish with the concept of authorship determines our creation processes and models.” You could now consider the link...

In the theatre context of the Valencia Community, you can choose different production models: Actor-Playwright-Director, accompanied by a Producer, a 1900s business model; a group of colleagues, with a very specific market segment or with difficulties to get local distribution and public funds, an association or cooperative model of the 2000s; or with your romantic partner, who also works in theatre, accompanied or not by a competitive distribution, a self-employed-girlfriend-family-business model, common in the last decade... All three models currently coexist and can be mixed

or confused. I came late to the business model, and I'm neither an actor nor have I ever had enough savings to ask for credits; I tried the second model for a few years until it stopped being a group project; and the third has been impossible, as I have almost never had a stable partner...

At first, therefore, my link with the concept of authorship was the conventional one: writing alone, asking for subsidies, entering a literary contest, and having a company produce some of my plays. All this began to falter with the arrival of the first commissions from other creators and my gradual interest in directing plays by other writers. In these cases, you feel obliged to put yourself in someone else's shoes and all shared authorship implies the dissolution of individual authorship, which I think is what I'm trying to talk about here.

In this respect, I would like to start by talking about two productions with different creation processes and models: *Zero responsables* (2010), a group piece in homage to the relatives of the victims of the underground accident in Valencia who had been enduring the indifference of the government and Valencian society for four years; and the piece co-written with Begoña Tena *I tornarem a sopar al carrer* (2017), another tribute, this time to the neighbourhood groups of El Cabanyal, which had to put up with the threat of destruction of their houses for twenty years.

Over fifty professionals were involved in the first piece, and around thirty people in the second, including professionals and participants from the neighbourhood (in addition to the brass band). Pieces created as support and appreciation for two social struggles representative of a true popular culture, which could develop a critical and transformative discourse and also dialogue with various artistic initiatives. These were groups that, at least, defeated a stubborn and cruel fragment of capitalist realism. This effort left casualties because power does not allow alternative realities at any price and demands sacrifices, exemplary punishments. Consequently, these pieces did not "grant a voice" to others; rather, we were given powerful voices, allowing us to dress up, dialogue and imagine with them... Thus, we were able to make each piece a meeting of voices.

Collaborative or community projects implicitly or explicitly question artistic individuality. Faced with a market that processes everything and makes it into a product, what is the strength of a single subjectivity that ends up being forced to become a brand in order to survive? With this question in mind, and since I had no stable partner or bank credit, as a playwright I found myself jumping from project to project of different groups and creators. Thus, I have dissolved into many intersubjective and therefore unpredictable processes. In addition, this gradual dissolution of sole authorship has helped me to diversify in tasks (playwriting, direction, dramaturgy, coordination...) and has allowed me explore unknown territories of the performing arts, linked to other disciplines such as dance or circus. In recent years, instead of developing a personal brand, I have been working with very heterogeneous groups of people. Today, I still write alone, but I can spend years writing the same play...

VI

“The audience must be summoned to a storm!” Remember that? It’s from your notebook when you directed *Crave*. You miss good storms in the theatre, don’t you? Lately, it’s almost always good, pleasant weather in theatres. In fact, the new plans of the Valencian public institution argue that culture must heal, and forget to say that it must also hurt, disturb. On the stage, you see too many plays with moral pretensions without any moral interest, plays that protect you from the dark parts of being human. There are no more storms because they are offensive or inflammatory, but no one accuses plays of irreproachable morality which, consciously or unconsciously, defend capitalist realism, of being offensive or inflammatory.

Few dare to dress up as depraved, violent or cruel individuals because they could be accused of being inhuman, of having made a confessional piece. And no one wants to risk being accused of suffering from a lack of humanity, when the person who really suffers is the person who is immune to one of the most essential human capacities: imagination. We must defend the ability to imagine in order to be able to multiply and diversify our identity, to explore an infinite possibility of worlds that disturb and help reconsider certainties and moral prejudices. Right now, for example, a significant part of our society is excluded from the stage and only a privileged minority presents itself as its spokesperson. We must exchange each other’s voices, wear them, and distrust these supposed spokespeople.

In 2015, the director of La Coja Dansa, Santi de la Fuente, invited me to direct the show *Sospechosos*. Santi had been holding workshops with young people from multi-problem families for years. The piece was called *Sospechosos* because, every day, the police asked the three protagonists, two Moroccans and a Romanian, for their papers. It was my first experience in dance and in a participatory project. The whole team could contribute textual, musical or visual materials. From everything we found, I remember a scene where the three young men donned Pasolini’s voice. While they played carefully removing the wood pieces from a giant jenga, Santi interviewed them:

Interviewer: How would you define love?

Pasolini 1: People die from lack of love. Society suffers from it and that’s why we tend to glorify love. It’s one of the keys to productivity.

Pasolini 2: Without love, humanity can’t produce. And all societies are sexually repressive, because the energy consumed by making love escapes the profit of capital.

Pasolini 3: Society forbids us knowing the power of love; it doesn’t let us really make the most of it.

Interviewer: Do you always say what you think?

Pasolini 1: No, I can’t always say everything I think.

Interviewer: Say it.

It all comes down to this: how to say what we can’t say. The three teenagers wanted to join the army. We discovered that members of the army

visit associations of unaccompanied minors to offer themselves as protective parents and their only future employment. When the three young men researched and learned the fine print of their future contract, we created a shocking choreography with screenings of drawings of child soldiers. Working with non-professional people uncovers unknown corners of reality. Somehow, we feel that the professional inertia of production robs us of imagination and illusion, and we don't realise it until we work with non-professional people. The continued link with the professional market distorts the ability to love.

Recently, I worked on another dance piece, *Soledad* (2021), which mixed professional dancers, young migrants and a group of elderly people who share housing. The director (Gustavo Ramírez Sansano) explained that no professional dancer can dance like Pepa, aged seventy-two, or Yacouba, seventeen. The spirited content of these bodies was quite a learning experience for the trained and disciplined bodies of the dancers. Every dance creation is a meeting of bodies. No matter how many step outlines we did, the mysterious energy of that group always led us to an uncertain place. These proposals contain surprising transformative individual and group potential. Links are established that provide new views from shared spaces and experiences, as well as highlighting conflicting intimate and social situations. There is no single protagonist; everything dissolves with such diverse imaginations. It is in this kind of creation that we can most question and dissolve our identity. I recently experienced it again with a piece I wrote with the help of a transgender teen.

VII

Angel Olsen sings a song I find enchanting:

*I don't want more answers,
as nothing is eternal.
I just want
a little beauty.
You understand?*

With the dancer and choreographer Ángela Verdugo, we created the pieces *A-normal o la oveja errante* and *SC_Santa Cultura*. It all starts when Verdugo shares pages and pages of chaotic thoughts on a concept with me. The game is about discovering the meaning of everything. Only towards the end of the process, when the piece begins to speak for itself, do we discover where we are. Our time management is anarchic and we cook on a low heat, we let the pot simmer for as long as necessary. We do long creative processes when we don't make money or lose money, but we make up for lost time. In a way, we reclaim our chronic precariousness.

The first piece talked about Verdugo's difficulties in being a mother and dedicating herself to the stage. Her educational positioning is irreverent, she says things that a mother might not say, we mix autofiction with a children's story that would never put a child to sleep. There are also other calmer and more contemplative moments when, sometimes, beauty puts in an appearance. Towards the end of the piece, Verdugo admits that "she likes what is beautiful." A naïve and innocent confession that her daughter might make, but that hides a deep and desperate desire that we have both shared since we met, just as Olsen sings: "I just want a little beauty". Well, that moment of explosion of beauty is when the doors of our and the audience's imagination open. And the longed-for meeting, the ecstasy, occurs in the most unexpected way, the only opportunity to discover, perhaps, who we are after having fallen in love.



International Symposium of *Estudis Escènics*

Imagining the future? Catalan Dramatic Literature in Times of Crisis. 2008-2021

Institut del Teatre. 13th, 14th and 15th October 2021

Report by
Anna Maria RICART CODINA

Program

DAY 1. Wednesday 13th October 2021

Reception and accreditation

Institutional welcome

Sílvia FERRANDO. Director of the Institut del Teatre (IT)

Carles BATLLE. Director of cultural services. IT

Sebastià PORTELL. Association of writers in the Catalan language (AELC)

Inauguration conference. Raül GARRIGASAIT

2008-2021: a personal viewpoint

Presentation: Enric GALLÉN

Pause

THEATRE AND GLOBAL CRISIS

Conference

Sergio BLANCO

Theatre and crisis: The pleasure of autonomy

Presentation: Josep M. MIRÓ

Activity

THE SYMPOSIUM COMPANY

Anatomy and pleasure

Pause

NEW PRODUCTION MECHANISMS

Presentation

Jordi CASANOVAS

Professional playwriting in a hostile context

Presentation: Carles BATLLE

Pause

Round table

THE ASSOCIATIONS' WORK

Anna ALBADALEJO, Sònia ALEJO and Isabel MARTÍ. Valencia Association of Playwrights (AVEET)

Weaving the pertinence of a resilient association movement: AVEET in the Valencian Community

Aina DE COS. Association of playwrights of the Balearic Islands

Sebastià PORTELL

The playwrights, writers? The case of the Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Anna Maria RICART. Catalan Association of Dramaturgy

Presentation: Aïda AYATS

Pause-lunch

Round table

PRODUCTION: IDEAS, PROJECTS AND COMPANIES

Toni CASARES

Javier MATESANZ. **Teatre de Barra**

Núria VIZCARRO. **New production mechanisms or how to adapt to the situation**

Joan YAGO. **Against the culture of merit**

Moderation: Sebastià PORTELL

Pause

Dramatized reading

Apunts sobre la bellesa del temps: Angúnia (2007) and Tovelles a la platja (2002), by Josep M. Benet i Jornet
under the care of THE SYMPOSIUM COMPANY.

Presentation: Enric GALLÉN

DAY 2. Thursday 14th October 2021

Reception and accreditation

TRADITION AND LANGUAGE

Conferences

Albert ARRIBAS

Specific theatricalities of a language in permanent crisis

Helena BUFFERY

Linguistic landscapes of contemporary Catalan theatre

Presentation: Sharon FELDMAN

Pause

Performative conference

Jordi ORIOL

Pause

Conferences

Enric GOMÀ

Language and theatre: the case of Catalan, from the 19th to 21st centuries

Joan SELLENT

Verse drama in the 21st century?**Presentation:** Enric GALLÉN

Pause

Communications

Bernat REHER

Retour à

Clàudia SERRA

A divided culture? The linguistic policy of Valencian theatres based on a review of theatrical productions from 2008 to 2021**Presentation:** Aïda AYATS

Pause-lunch

DRAMATURGIES OF THE REAL AND THE CALL FOR FICTION**«CASINO»****Free format communications and with repetition in various spaces of the IT**

Carles FERNÁNDEZ

The Conquest of the South Pole

Adriana NICOLAU

I, mother: strategies of (self)representation of motherhood in contemporary Catalan theatre

Ariadna PEYA

Hybrid language, social impact and accessibility

Carme PLANELLS

The trilogy of exclusion

Guadalupe SÁEZ

Writing just like my mother cooks torrijas

Helena TORNERO

Bigger than life or reality overcomes fiction?

LA COMPANYIA DEL SIMPOSI

Scattered texts. I**Presentation:** Carles BATLLE

DAY 3. Friday 15th October 2021

Reception and accreditation

PROCESSES, STYLES AND MODELS

Conference

Ramon ROSSELLÓ

**On the analysis of current dramatic literature:
the "Process" category**

Presentation: Sharon FELDMAN

Conference

Carme TIERZ

**Young theatre and non-text-based dramaturgies.
New forms of dramatic writing**

Pause

«CASINO»

Free format communications and with repetition in various spaces of the IT

Sergi BELBEL

Is it necessary to write theatre?

LA COMPANYIA DEL SIMPOSI

Scattered texts. II

Aina DE COS

Analog intimacy

Denise DUNCAN

Superpower

Xavier PUCHADES

Dissolutions

Anton PUJOL

Adapting Chekhov for the Catalan stage

Victoria SZPUNBERG

...I, I ... The most disgusting of all pronouns!

Presentation: Carles BATLLE

Pause

CLOSING CEREMONY

Closing conference

Esteve MIRALLES

Outbreaks of 2021. Rhetorics of anxiety (and piety)

RECAPITULATION AND CONCLUSIONS

Anna Maria RICART

End of the Symposium

Anna Maria RICART CODINA

Report

Imagining the Future?

Catalan Dramatic Literature in Times of Crisis: 2008-2021

English translation, Neil CHARLTON.

When I was asked to be the rapporteur of this symposium, I thought it would be a good opportunity to see if Catalan playwriting scholars and playwrights were optimistic or pessimistic beings by nature. And I initially thought that those who were optimistic were the organisers of the symposium. The question mark follows "Imagining the Future" and not "Catalan Dramatic Literature in Times of Crisis: 2008-2021". There is no question mark at the end of that last sentence, so they think the crisis ended in 2021. And I'm happy about that.

The symposium gets underway with a quote from Blai Bonet given to us by Sebastià Portell, on behalf of the Association of Catalan Language Writers: "Everything that is not prohibited is mandatory," an assertion that seems to us a good omen for the start of the symposium. A little later, Portell admits that: "We haven't always been at that point (as far as theatre is concerned) but we want to be." Thank you!

The opening lecture is delivered by Raül Garrigasait. He too, right at the start, tells us: "I don't know much about the theatre of recent years"... And he offers us what he promised in the title of the lecture, a personal view, although from the very first word he expands the context to talk about the transformation of the publishing world and the Catalan literary system, a story that we can apply to the theatre world. Garrigasait says that he has the feeling of being outside the time of history, on the border, but he immediately gives us a precise portrait of the era: he tells us of precariousness, weaknesses, but also the liberating effect on literature of the Catalan pro-independence "*procés*" (now we no longer have to portray the country), of the rereading of tradition (not only in academia but also in the public square) and emphasises the strength of continuity, maturation... He does mention the fact that our society is looking for young people to sell us the essence of eternal youth, but he adds that we should write as if none of this existed. There is a basically optimistic discourse in Garrigasait's words and, for example, he quotes the British political philosopher John Gray to tell us that the hyperglobalisation of the last few decades is coming to an end and that

liberal capitalism is bankrupt; that now the task is to build more humanely liveable societies than those that were exposed to the global market. Garrigasait's recipe is to go for the basics and continuity, and he assures us that books and theatre will have a place in the society to come. Garrigasait is optimistic. One-nil to the optimists.

Just afterwards, so that we don't get too excited, the symposium's Company, directed by Jordi Prat i Coll, shows us our frailties and reminds us that "we should pay." And without giving us a chance to recover, Sergio Blanco appears with a clear mission: to provoke us. Blanco begins by stating that theatre is profoundly apolitical and that it serves to produce, accentuate and invite us to the crisis. The role of politics is to combat the crisis, the role of poetics is to produce it. And he provokes us: Nietzsche? When he talks about the tragedy, he made it up. Aristotle? We must stop studying Aristotle's poetics. The origin of theatre? The citizens of Athens did not go to the theatre to debate but to attend an initiation rite: boys who became men under the auspices of Dionysus, and who, to achieve it, had to pass through the other, had to be an "other" in order to be "I". It is much better, Sergio Blanco tells us, to believe those who condemned theatre, who warned of its dangers. And he quotes Plato, Saint Augustine or Artaud. And it comes back again: theatre produces crisis because it brings us the experience of otherness, of the other (our identity, therefore, is in constant motion) and because it offers us the possibility of not being (theatre is a space where we are and are not). Why should reality and truth be more important than lies and fiction? Just before concluding he explains that, in Japanese, there are two signs for the word crisis, one meaning danger and the other meaning opportunity. And he addresses us directly: "I defend the Catalan cause and I believe that this crisis is what will confer on it its emancipation, it is an opportunity for emancipation." Two-nil to the optimists.

We have to say that, with this provocative discourse of "out Nietzsche" and "we don't need to study Aristotle", we are left with the idea that perhaps we need to revise this highly masculine discourse in the history of Western theatre and look at it from other points of view. We think this while listening to Sergio's feminist discourse in the corridors, after his lecture.

Immediately afterwards someone comes along to bring us down from this optimistic cloud and tells us: no, no, the crisis is not an opportunity, it's bullshit. This is Jordi Casanovas who talks about what we as playwrights should do in a situation like the current one. And he tells us that everything is terrible but there are cracks to move through and, if we get through them, we will gain the knowledge and resources to move forward. Of course, Jordi doesn't want us to think that the fault is ours, no: "the crisis, the pandemic has only made what already existed more obvious," and what already existed is: the ageing of the Catalan theatre circuit, nepotism in the public theatres and festivals, and a country with pathetic cultural consumption. "We have the sector we have and, possibly, one day someone will be able to change it, but ... it's a long way off." So, friends, it's not our fault but things are the way they are; and, most importantly, where are the cracks and how can we hack the system? Jordi's answer is precise: we have to produce ourselves, we have

to direct ourselves, and we have to find our own space; and he cites the Sala Flyhard as an example. The thing is that we are not all Jordi Casanovas nor do we have his ability to find the cracks to slip through. Although he believes that there is always a way to turn the situation around, the picture that Jordi has painted for us is basically... pessimistic. Two-one.

The morning of the first day ends with the roundtable of the associations of playwrights from the Catalan-speaking territories, who have introduced themselves: who they are and what they want. They go from talking about the crisis in the abstract to the crisis as a very specific fact that has affected we playwrights in a very specific way. And from table to table because in the afternoon it's time to discuss different types of production, different types of projects. We have seen the examples of the Sala Beckett, the Teatre de Barra in Mallorca, La Ravalera in Castellón and the La Calòrica company. And here, let us pause to consider La Calòrica because its playwright, Joan Yago, ties the game in favour of the pessimists when he says: "The crisis? The crisis has yet to begin!" Two-two. He then provides a very detailed description of what it was like to enter the theatre world, or try to, from 2008-2010: a story of ongoing precariousness. That's right. And a story of self-improvement. Who has stayed afloat in the precariousness and how? This has been possible for the privileged, for those who have organised themselves, for some institutional initiatives and the cultural press. The great absentees: the public authorities and the cultural policies. Yago reminds us that maybe one day this country will have to seriously address the issue of public money-private management.

To some extent, Casanovas and Yago tell us about the battle between young and old. And very opportunely, the dramatised reading of the two plays by Benet i Jornet, *Angúnia* and *Tovalloles a la platja*, have transported us from old age to youth.

Second Day

On the second day of the symposium it is time to talk about language. A language in constant crisis according to Albert Arribas, who argues for the importance of the text (the text is memory, the text is one of the poetic spaces of theatre...) and illustrates the conflict associated with the Catalan language when he points out that in 2007-2008 the Sala Beckett put on a season of contemporary Catalan theatre and now, instead, we have to say "Catalan dramatic literature". And this subject, which seemed closed, really is not when two people in the audience ask why Catalan theatre must be in Catalan and not in another language. This question is left up in the air. No one enters the debate or answers the question; we don't know if this because people are tired of having to explain what seemed already obvious or to avoid an uncomfortable situation. If there is no debate, let's go back to Albert's presentation, who tells us: "The Catalan language does not designate (like French) but rather builds or suffers." Albert Arribas wanted to talk to us about diglossia, bilingualism, dialects, accents... about being aware of language as a reality in crisis that has, precisely because of the particularities that the crisis gives

it, important expressive potential. He wanted to talk to us about this but... ends up with a call for continuity, in Garrigasait's wake... in reference to the "Teatres Reunits" collection jointly published by the TNC and Arola Editors.

Helena Buffery talks about bilingualism and plurilingualism when she refers to the "linguistic landscapes of contemporary Catalan theatre". Helena speaks about the need to map the changes in the relationships between different languages that exist together in a territory, and argues that the phenomenon of bilingualism or plurilingualism can occur because of the social and political situation that this country is experiencing, but not only because of that... It depends, she tells us, on whether you look at it from the inside or outside, adding that we should not always fear the spectre of linguistic substitution. However, she also states: "Don't blame a minority space because it is not inclusive enough."

Helena's presentation and the topic of bilingualism and plurilingualism leads Raül Garrigasait to remind us of this question: "What do we mean by theatrical mimesis: a copy of reality or a representation of an autonomous world?" And Albert Arribas recalls how problematic verisimilitude is in theatre. These two questions about language could perhaps provide material for an upcoming symposium, since it was the most "inflamed" moment in a few days that have passed smoothly. Immediately after, to illustrate the crisis of the word, we are able to enjoy Jordi Oriol's performative lecture.

As this is the day of the symposium dedicated to language, it is the turn of Joan Sellent and Enric Gomà. Sellent reminds us that, if we talk about translation, fidelity and literalness are not the same thing and he reiterates the importance of theatre in verse because the rhythm, he says, makes the reception more pleasant and attractive to the audience. He gives us an example: a play written in iambic pentameter, a modern recreation of Marlowe's *Faust*, which was a hit with the audience (not in Catalonia), especially young audiences! The play's promotional material, he adds, did not mention that it was in verse because it doesn't sell. What comes from his words is perhaps a good recipe to help us emerge from the crisis: we do theatre in verse but we don't tell anyone.

Enric Gomà returns to the issue of bilingualism with a rather pessimistic discourse about the future. Three-two to the pessimists. Gomà gives us a portrait of the theatre and language binomial: Pitarra writes the Catalan that is spoken with maximum naturalness; the *Noucentista* writers turn theatre into a vehicle for extending Pompeu Fabra's norm and put the weight of linguistic normalisation on theatre; with Franco there was a cut off and, when the audiovisual emerged with strength, theatre was freed from its normalising function. Gomà also warns us about the predominance of Spanish in the listings and cites musicals as an example. Break, and time for young people.

Bernat Reher seeks to provoke us with the idea that "academia is dead". Yeah, okay, but we are left wanting to know what's next. The title of the lecture is "'Retour à'. Return to what? To the classics? Autodidacticism?" Bernat, we were left wanting more. Then Clàudia Serra shows us the bleak panorama of theatre in Valencia. With the PP it was a desert, and with the government formed by the PSPV, Compromís and Unides Podem there was a strong

resurgence of productions in Catalan that have gradually been reduced and are being replaced by bilingual productions (this is the trend). And she reminds us of an observation made by Joan Fuster: “The official proposals for bilingualism undermine Catalan, and always will.” Back to bilingualism...

And we reach the first Casino where we have diverse presentations to talk about the dramaturgies of the real (testimonies and autofiction), introduced by Carles Batlle citing Lacan: “Truth is structured like a fiction.”

We are able to hear about the projects and experiences, for example, of Carles Fernández with *La Conquesta del Pol Sud*, Carme Planells with the trilogy of exclusion, Ariadna Peya with the project of *Les Impuxibles* or Helena Tornero and the dramaturgical projects that she and a group of artists conducted in Greece and Catalonia about refugees and based on their experiences. Let us pause a moment here, we seem to see a few cracks: the presence of themes that, because they are experienced or suggested by women or are “women’s themes”, still lack the category of universal, but autofiction or testimonies also belong to the half of the population made up by we women who seek and call for our place, and are beginning to find it. We talk, for example, about Guadalupe Sáez’s personal wound, through which, she says, she can speak. Sáez also says something we would like to emphasise, and which more or less goes along the lines of: “The intimate, the autobiographical was part of ‘female writing’, until it became important and passed into the hands of men.” We also want to highlight Adriana Nicolau and her study on the representation of maternity in contemporary Catalan theatre and how this topic, like many others that occupy/concern women, were eliminated, did not exist, and are now starting to emerge.

Perhaps these projects that we listened to in the Casino are the cracks, the cracks in a system, which will enable us to move forward, because they share the fact of directing their gaze towards a part of our society that we are not used to looking at from theatre.

Tercer dia i últim

A day dedicated to processes, styles and models. Ramon Roselló begins by talking about the “process” category with regard to the analysis of literature. We have studied everything (contents, style, etc.) apart from the processes. Despite the rise in collective creation, we come from the idea of the solitary writer and we lack methodologies to study the processes. Roselló tells us that valuing the process also means taking a political stance, since in this way we don’t justify artistic creation by the result.

Young creation is specifically collective creation. The crisis has led them to create their own companies, in which hierarchical structures are questioned and horizontal work is advocated. Carme Tierz gives us a picture of “youth theatre”: they don’t use published texts but write their own. The text alone is outdated and they combine several languages. They don’t choose to be multidisciplinary, they are. Their plays are deeply rooted in real issues. Finally, she poses this question: why has this space been created between young creators and dramatic literature?

This question leads to another: do we need to write theatre? Sergi Belbel asks this on this final day. The economic crisis of 2008 and the world crisis experienced in 2020 due to COVID makes us aware of the fragility of our profession. Budgets are cut, royalties are no longer collected. What can we do? asks a Sergi Belbel locked down at home due to the pandemic. Look for another job? He looked for information: the Globe Theatre was closed four or five times due to pandemics, and Shakespeare wrote *Macbeth* during a pandemic. Yes, this is theatre: the need to call out in a determined moment. To write the call. And this is what he did. Thus, those of us listening to him answer the question he asks us at the beginning: yes, we need to write theatre. One more point to the optimists: three-three. A draw.

Before ending, Belbel introduces another burning issue: the debate about issues. In the 1980s it was quite frowned upon to talk about "issues". In the 21st century, if you don't talk about current issues, you won't be recognised.

With Belbel we start a new Casino which then leads us to listen to Victoria Szpunberg. The title of her lecture: "I, I... the most disgusting of all pronouns!", is a spoiler for what she will tell us, that in recent years the dramaturgies of the self and confessional practices have grown, as has the pressure to make activist theatre from an issues-based place. And that between the didactic tendency and talking about the self, imagination and knowledge have disappeared. Where is the fiction, the game?

Xavier Puchades tells us about his journey from solitary authorship to dissolution in collective projects, going through a process of overexploitation caused by the production systems that made him ill. And only illness allows us to stop and rest, he tells us. And we all feel reflected in it. And with a calm voice, of someone who has stopped and rested, he tells us: "I just want a little beauty."

There are more participants in this last Casino, but the organisers must enjoy seeing us decide who we are going to listen to, since it's impossible to take in everyone.

And now it is time for the closing lecture. It is given by Esteve Miralles and entitled: "Buds of 2021. Rhetorics of Anxiety (and Compassion)". Miralles quotes the anthropologist Lluís Duch: "compassion is an exercise of freedom", and also a critical activity; we must establish a human space and a human time. In this respect, and talking about the poetry of Jordi Llavina, he tells us we have the right to digression, to make a non-productive use of time as a tool of self-knowledge. So we're done! Let's stop here.

Just a moment. This right to digression is hard to apply. By way of conclusion, we could say that one day we will have to deal seriously with the issue of bilingualism, in all its aspects. It is a question that, in this symposium, when it has discreetly raised its head, almost everyone has looked the other way so as not to start a battle that needs its time. And another possible topic for a future meeting could also be, precisely, that of "issues", which was cited by both Sergi Belbel and Victoria Szpunberg, and talk about the current pressure to make theatre with social and activist content from of an issues-based place.

We were also able to verify that it would be good if there was more understanding and relations between all the Catalan-speaking territories. We need this, and what's more, it would enrich us.

Ah! And the Casino... we don't like not being able to listen to everyone (if you want to listen to everyone).

Finally, we will say that the referee may have been a bit clueless at times, but the result between the optimists and the pessimists about the future of Catalan playwriting has been three-three. This means we need another symposium as a tiebreaker.





“**BÀSICAMENT** hem fet
la mateixa pregunta dues vegades
i hem trobat dues respostes
completament diferents.”

Nick Payne
Constel·lacions