

# Jaume Melendres. Un record

*Patrice Pavis*

Université Paris VIII

Per a mi, Jaume Melendres era en principi algú que coneixia malament i que un dia va escollir traduir el meu diccionari del teatre quan hauria pogut ocupar aquests mesos de dura feina redactant els propis treballs. Tal generositat, molt rara, cada vegada més rara, en el món acadèmic on regnen el «dóna'm que te'n donaré» i fins i tot el «dóna'm dóna'm», d'entrada em va tocar profundament i em va obrir de bat a bat les portes massa estretes del meu cor. Avui encara, em retrec de no haver-li sabut manifestar amb el meu treball, el meu compromís o la meva presència tot el meu reconeixement. Però sempre he estat conscient del deute que havia contret envers ell. Recordo la meva alegria en rebre l'exemplar de la traducció del meu llibre, tot just tret de les premses de Paidós. Reprodueixo *in extenso* la carta, de la qual he guardat còpia, que li vaig adreçar llavors i que testimoniava la gratitud de poder, gràcies a ell, existir en el món hispanoparlant:

Estimat Jaume,

Fa alguns dies vaig rebre la teva traducció del meu diccionari i n'estic encantat. El llibre m'agrada molt en la seva concepció tipogràfica i en la seva presentació. Has fet un treball molt bonic que t'agraeixo de tot cor. Sé el temps i l'esforç que la traducció exigeix i t'estic verdaderament agraït d'haver-me'ls atorgat tan generosament.

No pots imaginar el plaer i l'orgull de saber que, gràcies a tu, el meu llibre, el treball de vint-i-cinc anys, sigui accessible a Espanya i a Amèrica Llatina. Ha fet molt més per a mi allà que al meu propi país. Amic(gue)s, persones estimades, el meu lligam viu a la hispanitat, podran d'ara endavant llegir-me en *castellà*,\* sense que sigui traït pel francès o per una traducció aproximada.

Hauria desitjat que el teu nom figurés més clarament a la pàgina 5 del llibre. Potser en les reedicions?

És una llàstima que no siguis de pas per París per celebrar el feliç esdeveniment. Així m'hauries dit, tu que has llegit tot el llibre i molt atentament, com millorar-lo, no dic completar-lo, ja que no es pot fer això tan sovint.

Per tant, veus en mi un autor encantat---*encanta!!*\*

\* En castellà a l'original (nota del trad.).

*M'agradaria saber quan faràs un viatge a París i que estàs fent ara a Barcelona. I també llegir el teu propi treball, o veure'l si escrius o fas posades en escena. De tota manera espero que ens trobem per xerrar sobre el teatre en general.\**

Et desitjo un molt bon any, un treball que t'agradi sense avorrir-te o cansar-te, una forma física que et faci sentir l'aire calent de Barcelona.

I bé, desitgem que la vida sigui tan bonica com el *Diccionario*. Gràcies a tu.

Amicalment,

Patrice Pavis

2/1/1999

Passo per alt els intercanvis on en Jaume em demanava precisions sobre tal punt de detall a l'original francès i que volia aclarir per traduir al més exactament possible. Somric rellegant aquesta pregunta: «p. 396, 2a línia: “Els altres, l'heroi es defineix... ;” no sé del tot si hi falta un on; o bé si la coma hauria de ser un punt i coma». Qualsevol que agafi la ploma per preocupar-se pel matís entre un punt i un punt i coma demostra que respecta infinitament el treball de l'altre, que no el trairà per una coma.

En la seva resposta als meus compliments, en Jaume m'expressava la seva satisfacció pel treball ben fet, lloava el paper del corrector i de l'editor de Paidós. No abordava més que incidentalment el seu propi llibre en preparació: «Encara estic amb el meu llibre, la meva història del pensament teatral. És una història que no s'acaba mai, perquè quan tires d'un fil... De fet, aquesta quadratura del cercle, és una veritable bogeria que a la meva edat m'hauria de prohibir» (carta del 8/2/1999).

Quan el vaig convidar a venir a França per celebrar l'esdeveniment, em va prometre fer una «escapada» a París, el que anomenàrem aquí «escaparne d'una bona». Amb el seu sentit de l'humor de vegades britànic, comparava una *escapadeta*\* amb una «*francesilla*»,\* no un ranuncle o una barra de pa, sinó una «irregularitat conjugal», per reprendre el seu suau eufemisme!

Per desgràcia, en Jaume mai no va trobar temps per a aquesta innocent escapada acadèmica. Els nostres correus testifiquen les dificultats per trobar una data de viatge i de trobada.

Fa quatre anys, en Jaume em va enviar la seva *Teoria dramàtica*, finalment publicada. Per desgràcia per a mi, era en català! He après una mica d'espanyol tot sol, *pel carrer*,\* i a força de viatjar a Espanya i a Amèrica Lla-

\* En castellà a l'original.

tina, però sempre he tingut dificultats per llegir en català. Tanmateix, he arribat a ajuntar el meu poc espanyol i el meu massa ple francès per provar de desxifrar alguns passatges del seu llibre o per verificar-ne algun detall. Me'n recordo, com li precisava en el meu correu electrònic del 28/12/2006, d'estar intrigat, després divertit per les seves idees sobre el «director com a proxeneta».

Entreveia perfectament la importància del seu llibre i me'n recordo, durant una visita a l'Institut del Teatre el 2006, d'haver-li demanat —una pregunta freqüent, m'imagino— quan apareixeria la traducció castellana de la seva obra. En Jaume em va confiar la seva decepció que un editor madrileny, tanmateix ben situat en el camp de la direcció d'escena i dels estudis teatrals, però una mica també esclau del «centralisme democràtic», hagués refusat finalment finançar la traducció espanyola d'aquest *opus magna*. Ignoro en quin estadi són ara les negociacions editorials per a l'«ampliació» d'aquest llibre, però m'agradaria pensar que aquesta edició serà un dia el regal tardà dels seus amics i per als seus amics.

Molts d'altres aspectes de l'obra dramàtica i escènica d'en Jaume se m'han mantingut desgraciadament estrangers. Així he passat al costat de les seves altres vides. Em queda tanmateix el record de les nostres trobades i discussions, el rastre del seu treball en el meu, la seva manera elegant i discreta de passar per la vida.

M'agradaria dedicar-li aquesta reflexió sobre el teatre intercultural que acabo d'escriure i que em sembla el més proper a la nostra experiència comuna de les cultures estrangeres i familiars, del meu record de la dificultat, de la necessitat i del plaer d'apropar-se a l'altre.



# El teatre intercultural avui (2010)

El teatre intercultural existeix encara? La pregunta sembla paradoxal, fins i tot provocadora, quan els intercanvis culturals de tots els ordres regulen la nostra vida quotidiana i quan fins a l'ínfim projecte artístic apella a les fonts i els públics més variats. El cas és que ens hem allunyat molt de les experiències interculturals dels anys vuitanta d'un Brook o d'una Mnouchkine i dels debats sobre la seva legitimitat. L'interculturalisme, una noció recent (anys setanta) i en altres èpoques discutida, s'ha banalitzat considerablement. Val la pena també comprovar el que ara reprèn i si encara és útil per a descriure la producció actual del teatre i de la performance, particularment en aquests temps globalitzats i mundialitzats.

## I. Crisi o normalització?

### 1. *Indicadors històrics recents*

La caiguda del mur de Berlín i del comunisme el 1989 marca un gir per al pensament intercultural. Aquest pensament significa la desaparició del principi universal, tant el de l'humanisme occidental com el de l'internacionalisme proletari, floritura pansida del socialisme. Posa fi a una ideologia que mantenia per força els estats d'Europa de l'Est i pretenia preservar les nacionalitats sota la seva ala protectora (URSS, Iugoslàvia). El teatre intercultural es converteix en la fórmula millor armada per a un món sense un conflicte polític obert entre les nacions o entre les classes, la més ben adaptada i sotmesa a les lleis del mercat, la que més en fase està amb la desaparició progressiva de les fronteres i dels Estats-Nacions.<sup>1</sup> Des de fa una vintena d'anys, les fronteres semblen escapar a qualsevol control: des del 1989, les fronteres polítiques i geogràfiques són movedisses; després del 2001, el terrorisme escapa a la vigilància; des del 2008, el capitalisme sembla també incontrolable.

En els anys setanta i vuitanta, l'interculturalisme va ser més aviat ben acollit pels poders polítics tant de dreta com d'esquerra, ja que semblava voler establir un pont entre cultures separades o grups ètnics que s'ignoraven.

1. Vegeu Arjun APPADURAI: *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996. Traducció francesa: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

Després de l'11 de Setembre de 2001 tanmateix, la por envers cultures mal conegudes ha pogut conduir a una certa desconfiança cap a les performances interculturals. Potser és el signe que la metàfora de l'intercanvi entre una cultura o una altra, entre el present i el passat ja no funciona gaire bé i que caldria almenys revisar-ne la teoria. La teoria i la pràctica del teatre intercultural dels anys vuitanta es troben d'alguna manera superades per l'escenificació i la performance actuals. Com si ja no les poguéssim pensar en termes d'identitat nacional o cultural. Què ha passat, doncs, durant els últims vint anys, quan fins i tot els polítics no feien més que prometre la cooperació intercultural?

## 2. «El teatre, un estrany en la societat»

Segons Robert Abirached, el teatre hauria esdevingut un estrany en la societat contemporània: «Fins al 1970 aproximadament, el públic tenia consciència de la seva unitat. Era nacional. Un teatre nacional popular era el de la nació, els objectius, les referències, els símbols col·lectius del qual eren comuns. Aquesta cultura era comuna al poble i a la burgesia. Aquesta societat ha esclatat, per diverses raons: per una diferenciació cada vegada més brutal entre la perifèria i la ciutat, entre poblacions provinents de l'exterior amb la seva pròpia cultura i la cultura francesa i europea. En lloc d'un públic coherent, s'han multiplicat les microsocietats, els micropúblics, que han generat el seu propi teatre».<sup>2</sup> El teatre intercultural d'aquests últims quaranta anys és una possible resposta a la divisió dels públics i dels gèneres. En efecte, prova d'ampliar la perspectiva nacional i política apel·lant a cultures «estrangeres» «barrejades» en funció d'una visió central, la de l'escenificació, la major part del temps occidental. L'interculturalisme funciona també (s'oblida sovint) en l'altre sentit, una cultura extraeuropea, apella a clàssics europeus utilitzant les seves pròpies tradicions escèniques. Caldria també obrir el debat sobre la manera com aquestes cultures/nacions/teatres aborden els autors o els temes europeus, amb quines pressuposicions, amb quines intencions, amb quines prevencions i quines prohibicions. A Europa, no més que a d'altres llocs, el teatre intercultural occidental no ha esdevingut un gènere que federa tots els altres: s'ha reduït a un teatre de recerca i d'escenificació i, paradoxalment, s'ha transformat al mateix temps en un teatre globalitzat.

2. Robert ABIRACHED. «Le théâtre étranger à notre société», dins: *Forum du Théâtre européen*. 2008 —Niça, *Du Théâtre*, núm. 17, juny 2009, p. 241.

### 3. *Crisi de la identitat nacional*

Aquesta mutació s'explica en gran part per un canvi tant de les identitats culturals com de les nacionals. Amb la fi dels dos blocs polítics rivals, amb la dominació d'una economia global, supranacional, les diferents nacions i identitats «es desperten», cap poder central ja no les pot controlar. Però, al mateix temps, perden poder econòmic i simbòlic, ja que depenen d'ara endavant d'una economia global i supranacional. La lenta però inexorable disgregació dels Estats-Nacions (pel que fa al veritable poder, almenys) confirma la desaparició de cultures separades, lligades a nacions o estats, «adherides» a entitats clares. Des de llavors el fet intercultural esdevé gairebé la regla general, ja no pot ser controlat o gestionat per Estats-Nacions i uns intel·lectuals que afirmen (vanament) representar-los. Com en l'evolució de la població mundial i de les migracions segons Appadurai, les cultures i els telespectadors són «desterritorialitzats».<sup>3</sup> En comptes d'entitats separades, trobem d'ara endavant diferents «*communities of sentiments*».<sup>4</sup>

Davant d'aquesta pèrdua d'identitat es dibuixen dues reaccions oposades: o bé una identitat rígida, una resistència crispada i crítica a tot canvi, una actitud ràpidament reaccionària, fins i tot racista, provant de restablir a qualsevol preu la identitat nacional; o bé al contrari, una deixadesa postmoderna, una deixadesa econòmica, una acceptació dels canvis dels temps, un rebuig irònic a tota resistència i a tota teoria explicativa i finalment una acceptació de la mercantilització de la cultura.

## II. Crisi política i teòrica

### 1. *Crisi de la political correctness*

Un pecat original pesa sobre el teatre intercultural i aquest és un argument reprès sense parar pels defensors autoproclamats de les cultures no europees utilitzades pels directors d'escena: l'interculturalisme explotaria sense vergonya les cultures estrangeres, actuaria com un colonitzador.<sup>5</sup> Recordem

3. Appadurai, *op. cit.*, p. 4.

4. *Op. cit.*, p. 8. «Des communautés affectives», traducció francesa, p. 37.

5. Així, per exemple, segons Dan Rebellato, els «theatre scholars have tended to consider it an instance of theatrical 'interculturalism': the contested and controversial history of Western theatre's attempt to co-op (usually) Asian forms to revigorate its own culture» (p. 3).

els atacs furiosos d'un Bharucha<sup>6</sup> contra l'orientalisme de Brook o contra els teòrics occidentals d'aquest moviment. Cada cop es tractava d'acusacions de colonialisme de l'Occident envers aquests països sense defensa; els directors d'escena «saquejarien» temes i estils sense consideració a la seva identitat cultural.

Aquests atacs han pogut frenar les recerques interculturals dels artistes o refredar el fervor dels teòrics, però no han aturat evidentment un moviment irreprimible. Expliquen en part el fracàs i la pèrdua d'empenta d'aquest corrent de la producció teatral. Cal també reconèixer, com diu Denis Kennedy,<sup>7</sup> que el teatre intercultural no s'ha sabut posicionar entre les escenificacions tradicionals dels clàssics i les deconstruccions. La deconstrucció, la d'un Vitez per exemple, percebia les qüestions culturals o festives com a moralitzants o ingènues, dignes d'una festa infantil o d'una vetllada d'escoltes al voltant d'un foc de camp...

L'època també ha canviat: l'escenificació ja no prova de significar metafòricament un país o una època a través d'una altra cultura allunyada en el temps o l'espai. Ja no sent la necessitat de revigoritzar el teatre domèstic amb productes exòtics més o menys afrodisíacs, com el teatre balinès que va inspirar Artaud. Ja no gosa afirmar més que «el teatre és oriental» (Mnouchkine). La relació amb l'alteritat cultural s'ha complicat considerablement. Si els artistes tenen una relació natural i sense complexos en les altres cultures, els intel·lectuals i el públic ben pensant senten terror davant la idea d'una passa en fals en la representació i l'apreciació de l'altre i de l'altra cultura.

## 2. Crisi de la teorització

La teoria dels intercanvis culturals i de l'interculturalisme travessa una crisi perquè el model de l'intercanvi, de la comunicació i de la traducció, però també el de donar i posar en comú, ja no funciona gaire bé per descriure aquestes obres híbrides. Aquestes ja no senten la necessitat de definir-se com una confluència de cultures, com si la cosa fos evident. I, en efecte, quin sentit tindria la interculturalitat, si les cultures ja estan molt «barrejades»? L'an-

6. Rastom BHARUCHA. *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Londres, Athlone, 2000.

7. Dennis KENNEDY. *The Spectator and the Spectacle*. Cambridge University Press, 2009. En particular el capítol 6, «Interculturalism and the global spectator».

tiga distinció entre la intra- i la interculturalitat ja no és sempre fàcil d'establir. La que existeix entre *cross-cultural* i *intercultural* (o *transcultural*) és útil, però del tot teòrica: *cross* indicaria la barreja, l'hibridisme (com a *cross-breeding*), mentre que *inter* o *trans* assenyalaria el passatge i la similitud universal,<sup>8</sup> a la manera d'un Grotowski, d'un Barba o d'un Brook.

A aquests tres directors d'escena se'ls ha retret, per exemple, la seva recerca abstreta d'universals teatrals, siguin quines siguin les cultures; s'ha fustigat la seva manca d'anàlisi política o històrica concreta. Brook hauria tingut una visió essencialista de l'ésser humà, portada a un lligam, una essència perceptible fossin quins fossin els contextos. Barba buscava en el preexpressiu unes característiques *supra*, fins i tot preculturals comunes a totes les formes existents d'interpretació i de dansa. El retret no és injustificat, però s'aplica molt menys a les produccions recents d'un Barba, d'una Mnouchkine o d'un Brook.

L'exemple de l'última creació de Peter Brook —ho veurem més endavant— apunta el dilema del teatre intercultural, les seves dues temptacions: sigui donar una visió universal, fins i tot universalista de l'ésser humà, i atreure llavors la ira dels xantres de la diferència cultural; sigui, al contrari, insistir en el particularisme de cada cultura, refusar qualsevol aproximació i síntesi, i lliscar cap a un particularisme extrem, que degenera ràpid en un multiculturalisme, fins i tot un comunitarisme sectari. Com ho demostra Ernesto Laclau, l'esquerra i la reflexió democràtica han dubtat molt de temps entre aquestes dues posicions: «El discurs democràtic s'havia centrat sobre la igualtat més enllà de la diferència. Això és cert de la voluntat general de Rousseau com del jacobinisme o de la classe emancipadora del marxisme. Avui, al contrari, la democràcia està vinculada al reconeixement del pluralisme i de les diferències». El teatre intercultural ja no escapa a aquest debat. No sabia eludir la qüestió del seu ancoratge socioeconòmic, ni desinteressar-se d'una anàlisi política i econòmica de les mutacions engendrades per la globalització. Però abans de provar de fer aquesta anàlisi, constatarem la gran diversitat d'aquest teatre intercultural i dels gèneres que se li emparenten.

8. Segons Jacqueline Lo i Helen Gilbert, «Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis», *The Drama Review* 46, (T175), tardor 2002.



### 3. Mutacions de les experiències espectaculars interculturals

La denominació «teatre intercultural» és cada cop menys utilitzada: la d'*intercultural performances* convindria més per assenyalar d'entrada l'obertura a d'altres *cultural performances*.

El teatre intercultural es distingeix pels gèneres següents, constituït sovint de variants o especialitzacions:

- El *teatre multilingüe*, en regions multilingües com Catalunya o Luxemburg, compten amb el bi- o multilingüisme del públic per canviar constantment de llengua fent una al·lusió i picant l'ullet a una part del públic. Un humorista com Fellag passa en els seus esquetxs del francès a l'àrab o al berber segons les al·lusions culturals o les expressions idiomàtiques intraduïbles.

- El *teatre «en VO»* és molt sovint subtítulat, el que permet una recepció original i adaptada, però permet sentir el text original amb la possibilitat, certament constrenyedora, de la lectura.

- El *teatre sincrètic* utilitza materials textuais, musicals, plàstics manllevats a diverses cultures, sobretot a les cultures indígenes que es troben així barrejades amb les formes europees, tractant sovint dels problemes del colonialisme o del neocolonialisme.

- El *teatre postcolonial* inscriu l'escriptura dramàtica, la d'un Derek Walcott o d'un Wole Soyinka, per exemple, en la llengua i la cultura del colonitzador, tot enriquint la llengua i la cultura. La posada en escena s'inspira en tècniques d'interpretació de la cultura d'origen confrontant-les a pràctiques més «europees del vell colonitzador».

- El *teatre* i (més freqüentment) la poesia *criollitzats* busquen la trobada, la diferència, la relació de l'escriptura «en presència de totes les llengües del món» (Edouard Glissant), per lluitar millor contra la mundialització uniformitzadora. Disguten sobretot la llengua enriquida en un «Tot-món», certament caòtic i imprevisible, però allunyat del multiculturalisme.

- El *teatre multicultural* en el sentit estricte i polític del terme no existeix, en la mesura que negaria el contacte i els intercanvis saludables entre cultures diferents. Igualment, un *teatre comunitarista* que es tancaria en una sola cultura, religió o comunitat, només tindria una visibilitat interna i tancada.

- El «*community theatre*» per contrast està creat per a la comunitat local o regional en sentit ampli, i no per a una comunitat plegada sobre ella mateixa.

- El *teatre de les minories* no és necessàriament intercultural. S'adreça a minories ètniques o lingüístiques, que no es poden ni volen aïllar de la so-

cietat sovint multicultural on es desenvolupa. Certs dramaturgs procedents de les minories negres o asiàtiques a Gran Bretanya (com Roy Williams amb la seva obra *Joe Guy* [2007]) o als Estats Units (com Sung Rno amb *w(A) ve*).

– El *teatre per als turistes*, certament no anunciat com a tal, però molt present als països que viuen del turisme i que desitgen oferir als turistes occidentals una imatge accessible, exòtica i «presentable» de la seva cultura.<sup>9</sup>

– El *teatre per a un festival* s'adreça a un públic sovint internacional, de vegades molt expert. Intenta adaptar-se a les modes i a les expectatives del moment, s'esforça a fer la seva cultura accessible al públic per qualsevol tipus de compromisos.

– El *teatre cosmopolita*, així anomenat de resultes dels treballs d'Appadurai, de Reinelt o Rebellato, vol desmarcar-se del teatre més globalitzat que intercultural. El cosmopolita en efecte «es distingeix de l'ètica que governa la globalització».<sup>10</sup>

Aquestes categories que resulten poc o molt de l'esfera d'influència intercultural es veuen retallades freqüentment i la seva llista no està tancada. Totes es ressenten de l'impacte de la globalització. El teatre intercultural es reduiria a un «teatre globalitzat»?

### III. Del teatre intercultural al teatre globalitzat: exemples recents

Si la cultura és una realitat que sembla avui desaparèixer a ulls vista i sense remissió, com no estaria el teatre intercultural també mutant completament, fins i tot disgregant-se? Però es tracta d'espectacles que han esdevingut il·legibles o d'espectacles que no se'ls considera ja prou «*politically correct*»? El que planteja un problema és més aviat la seva comprensió teòrica, la nostra dificultat d'englobar i pensar la immensa producció intercultural.

Recordarem que la categoria del teatre intercultural és molt recent: es remunta com a molt fins als anys setanta, sobretot amb les posades en escena de Peter Brook a les Bouffes du Nord. Oblidem que cada àrea cultural té la seva pròpia definició de la cultura i de l'intercanvi cultural. El que en el món

9. Vegeu sobre aquest tema el llibre de Dennis Kennedy, *op. cit.*, en particular el capítol 5, «The spectator as tourist».

10. Dan REBELLATO. *Theatre and Globalization*. Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 71.

occidental passa per un gran descobriment aureolat de misteri, fins i tot de transgressió, semblarà evident en el context japonès, xinès o coreà contemporani. És doncs indispensable especificar sempre en quin context i amb quin objectiu analitzem i jutgem les produccions interculturals. Convé historicitzar la noció d'allò intercultural. Els anys compresos entre els cinquanta i els setanta coneixen una edat d'or de la innocència. Però des del 1972 (atemptat palestí durant els Jocs Olímpics de Munic), o 1973 (primer xoc petroler), els anys setanta, amb el contracop reaccionari del post Maig del 68, marquen un gir. La globalització és cada vegada més i més visible.

Des de fa una vintena d'anys tenim tendència a atribuir a la globalització tots els mals del món. Aquesta seria responsable de la uniformització<sup>11</sup> de les pràctiques culturals, com si les cultures haguessin estat en algun moment pures i autèntiques. Molt més preocupant sembla ser la deriva de la societat bé cap a una concepció comunitarista o bé cap a una visió immobilitzada essencialista. En el primer cas, un grup, molt sovint religiós, s'atribueix el dret a decidir quina és la bona cultura i com ha de circumscriure els seus membres amb unes regles opriments; en el segon cas, la societat corre el risc de ser paralitzada dogmàticament en un model suposadament universal, però que només beneficia el mateix grup ja existent.

S'ha retret igualment sovint a la primera onada de la pràctica i de la teoria intercultural (la de Brook, Barba o Mnouchkine) de sucumbir a una actitud essencialista, de negligir l'anàlisi socioeconòmica dels espectacles per interessar-se només en la dimensió estètica. Convindria en efecte plantejar una mirada d'economista o d'historiador sobre l'obra analitzada. Però tot i que no ens falten excel·lents economistes i sociòlegs, la dificultat radica en aplicar el seu saber a l'objecte estètic, en lloc de reescriure sempre el mateix capítol sobre la història del colonialisme.

A una nova època, noves preguntes. Les objeccions contra una teoria general dels intercanvis culturals en els espectacles són extreptes de la pràctica recent de l'interculturalisme a través d'un performer. En efecte, des del moment que un performer individual es fa càrrec de l'espectacle i no un director d'escena amb tot el seu equip, es redueix la pràctica a una experiència personal i física que tanmateix testimonia l'evolució d'una societat. L'exemple de Gómez-Peña s'imposa, ho veurem més endavant, com el model d'aquesta tendència a reduir els grans intercanvis teatrals a una sèrie d'identitats múltiples. Amb i gràcies a ell, hem passat, en el transcurs dels últims vint anys, d'una concepció estàtica de la identitat a la d'una sèrie, d'un repertori d'identitats.

11. Dan Rebellato, *op. cit.*, p. 5.

Com mostren Gómez-Peña i la recerca sobre les identitats mòbils de l'home postmodern i postdramàtic, la multiplicació de les identitats és infinita. Més enllà de les identitats sexual, ètnica, històrica, religiosa, etcètera, podem imaginar comunitats que multipliquen les marques d'adhesió i per tant d'exclusió. El confinament identitari comunitari o la multiplicació a l'infinit i a l'absurd de les identitats que componen l'ésser humà, no és en el fons la mateixa cosa?

#### IV. El teatre globalitzat: exemples recents

Deixarem de costat els casos d'extrema mercantilització, molt ben descrits per Dan Rebellato en les seves anàlisis dels grans *musicals* i del «McTheatre». <sup>12</sup> A partir d'alguns exemples típics recents d'aquest intercultu-ralisme globalitzat, ens preguntarem si el gènere s'ha renovat i en quines di-reccions ha evolucionat en el transcurs d'aquests últims anys. Es tracta enca-rra d'una «*intercultural performance*», i en què cada cas de figura renova el gènere, malgrat les restriccions socioeconòmiques de la globalització?

##### 1. Distància històrica i reescriptura: Michel Vinaver i Oriza Hirata

Michel Vinaver, per primera vegada en la seva carrera, ha permès a un altre autor, el dramaturg japonès Oriza Hirata, adaptar, fins i tot reescriure, una de les seves obres, *Par-dessus bord*. La transposició no és simplement geogràfica: de França cap al Japó. Es tracta d'un canvi d'època i de sistema de producció i de comercialització. Passem d'una empresa familiar francesa de paper higiènic dels anys seixanta a una empresa contemporània multinacional japonesa de cubetes escalfadores d'inodors, una companyia adquirida de nou per una companyia francesa. L'element còmic no està relacionat no-més amb el context, amb la diferència del «mètode» entre el paper higiènic i un brollador d'aigua i després d'aire. Resideix, com en l'obra original, en les paraules vulgars, escatològiques i la realitat de les mutacions econòmiques.

Tant la problemàtica socioeconòmica com la dimensió intercultural es veuen modificades. En historicitzar l'obra de Vinaver, transposant-la al Japó contemporani, Hirata i el seu director d'escena francès Arnaud Meunier troben una altra forma de teatre a la vegada polític i intercultural. La trobada

12. *Ibid.*, pp. 39-46.

de dues escriptures, rara en les experiències de teatre intercultural, enriqueix considerablement aquest gènere massa temps aïllat en la confrontació de les formes i de les interpretacions. La reescriptura s'entreté amb les variables d'època i d'estil, no s'atura en les diferències culturals: l'aproximació i la reunificació dels temes i dels diàlegs es fa abans en l'adaptació. Ja no és necessari reunificar estils nacionals, imatges culturals, gestuals i tradicions teatrals. L'actuació dels actors japonesos és «occidental»: de vegades parlen en francès mentre que els seus col·legues francesos proven de fer-ho en japonès. No podríem parlar tanmateix de teatre fusionat francojaponès, encara que el director d'escena defineixi així el seu projecte d'un espectacle que deu tant a Vinaver com a Hirata. Més que una impossible fusió, remarquem la trobada, molt poc freqüent, entre una profunda preocupació econòmica i una sensibilitat epidèmica a la diferència cultural, sigui a propòsit del paper higiènic o de la seva absència...

## 2. Desterritorialització del paisatge ètnic: Robert Lepage

El teatre de Robert Lepage proveeix nombrosos exemples de teatre globalitzat, no només per com es va repetint i el seu funcionament, sinó per la seva temàtica. *The Blue Dragon*, una mena de continuació, vint anys després, de *La Trilogie des Dragons*, posseeix tots els ingredients del teatre intercultural: explica la història de Pierre, un quebequès que ha anat a estudiar pintura i calligrafia a la Xina, i de Claire, la seva excompanya, que el ve a veure i vol adoptar un nen xinès. Xiao Ling, la nova companya de Pierre i jove artista xinesa, justament espera un nen de Pierre...

Els personatges viatgen entre les cultures, però no les encarnen i no n'intenten fabricar una improbable síntesi. Els elements culturals, bastant estereotipats, són com la projecció de la seva imaginació i de la nostra, espectadors. Aquesta cultura, xinesa o quebequesa, no té res de fix i d'identitari, res d'una substància local localitzable, és al contrari una forma volàtil de diferència.<sup>13</sup> Forma un «*ethnoscape*», un «paisatge ètnic», és a dir, «el paisatge format pels individus que constitueixen el món canviant en el qual vivim: turistes, immigrants, refugiats, exiliats, treballadors convidats i d'altres grups constitueixen un tret essencial del món que sembla afectar com mai la política de

13. Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 60 : «Culture thus shifts from being some sort of inert, local substance to being a rather more volatile form of difference» (p. 60).

les nacions».<sup>14</sup> Els tres personatges de *Blue Dragon*, a imatge dels habitants del nostre món, segons Appadurai, ja no són presoners d'una identitat nacional fixa, «planegen», desplaçats sense parar, lliures com l'aire, canviant d'identitat segons les necessitats. L'epíleg de la seva història coneix tres variants successives, com per indicar que ja no hi ha relat concloent, moralitzador, i que tot depèn de la tria dels espectadors. Així el *ménage à trois* funciona bé, encara que no produeix gaire efecte, com si ja no es pogués connectar la seva història a la realitat, una realitat ja globalitzada i opcional. El relat de les seves trobades és fluid com aquests fluxos migratoris d'avui que, segons Appadurai, circulen en una transnació desplaçada, reemplaçant les identitats geogràfiques i culturals de fa seixanta anys.

### 3. Performance de la identitat: Gómez-Peña

En tot el seu treball de performer, Guillermo Gómez-Peña aborda el problema de la identitat nacional i ètnica. Aquest mexicà que viu als Estats Units coneix perfectament les dificultats dels *chicanos* d'integrar-se en la societat nord-americana. El performer, és clar, ho paga amb la seva persona per provar els límits de la «correcció intercultural». El seu cos és el camp de batalla i de provocació que li serveix per observar la inscripció de les més diverses identitats, sobretot ètnica, racial, sexual i política. Augmentant els efectes grotescos de tots aquests marcadors d'identitat, provoca el bon gust dominant, descobreix la construcció de les identitats. La performance esdevé el millor mitjà per denunciar la idealització del teatre antropològic.

Cada esquetx tracta d'una dificultat identitària i posa en dubte tota pretensió d'harmonia cultural o d'identitat estable, d'entesa idealitzada entre els pobles o els grups. Així, a *La Kabuki Club Girl*, hi veiem un muntatge molt ràpid de fotos de color centrades en el rostre, després en el vestit entreobert o en els posats darrere el vano, mentre que una música ritma cada pla cinematogràfic com una pulsació. El muntatge alternat subratlla la violència emprada amb la Kabuki Girl, «metrallada» i humiliada per l'objectiu fotogràfic, obligada a mostrar parts amagades del cos. Entre aquestes (molt boniques) imatges de color vermell, la pel·lícula intercala imatges en blanc i negre d'una desfilada de moda occidental davant d'un públic africà admiratiu. Tancades en el camió per canviar-se, les maniquins es preparen, mengen una galeta sota l'ull àvid i indiscret dels observadors, no són mai a l'abric de les mirades dels africans. No existeixen més que en la mirada de l'home, així com la Girl

14. Traducció francesa, *Ibid.*, p. 71, (original, p. 33).

ha de provocar el client, trencant el codi cultural de la Geisha japonesa: actitud corpòria relaxada i vestit entreobert. La incompatibilitat dels dos móns, japonès i africà, el xoc dels colors, dels ritmes musicals remet a la impossible síntesi, harmonia o reconciliació entre les cultures. Aquesta provocació visual ben val llargs discursos teòrics sobre la globalització.

Gràcies a aquest tipus de performance, Gómez-Peña dóna de nou vida i vigor a un teatre intercultural correcte però timorat. El cos de l'actor és el lloc on la violència de les relacions mercantils es manifesta millor.

#### 4. Resistència a la identitat i recurs a l'estètica: Wilson, Khan

Les posades en escena de Robert Wilson procedeixen sense cap dubte d'una gestió globalitzant d'elements elaborats en diferents llocs, reunificats i desajuntats en funció dels teatres i dels intèrprets, confiats, subtractats i preparats per col·laboradors que preparen el material abans de la mirada final del mestre.

Tanmateix, el domini dels elements escènics no pretén confrontar lògiques culturals, respectar no se sap quina autenticitat en la representació de les al·lusions culturals. El que compta en efecte, és únicament la precisió i l'abstracció purament estètica, el procés d'afinament i de concentració de la matèria artística. Des d'aquest moment, es pot certament aquí i allà, com a *Madame Butterfly*, descobrir la influència tal d'una civilització, fins i tot d'una obra emblemàtica d'aquesta àrea geogràfica, però l'essencial no es troba en el sistema de les al·lusions ni en la pertinència de les aproximacions. D'aquí aquesta paradoxa: Wilson se situa a la vegada en la continuïtat de l'art contemporani americà (minimal art, expressionisme abstracte, pop art, pintura de Rothko) i en la sensibilitat d'un art extrem-oriental i budista. El resultat és purament estètic, sense concessió a una pertinença ètnica o a una exactitud antropològica. La qüestió de la identitat, de l'especificitat cultural no es planteja, ja que l'art de Wilson ha deixat conscientment de costat tota fidelitat a cultures existents. Això implica un ús perfectament controlat i abstracte d'allò gestual, una interpretació hieràtica, simple però coherent, que no distreu de les veus ni de la música. La pertinença cultural (el Japó, Itàlia, l'origen dels intèrprets) és sentida com a no pertinent, com allò que distreu de la música, de la pintura, d'un art per l'art. Aquest «*postnational order*» que, segons Appadurai,<sup>15</sup> apareix una mica arreu i singularment als Estats Units, en el sistema polític, és ja d'alguna manera sensible a aquest tipus d'art

15. *Op. cit.*, p. 170.

«internacional», voluntàriament deslligat de tota pertinença ètnica reconeixible. El preu a pagar per aquesta supressió cultural és un allunyament de tota versemblança psicològica o social, el que disminueix considerablement el plaer trobat a la faula i als efectes de realitat, com si s'arrisquessin d'allunyar-nos de la pura interpretació vocal, musical, gestual i escenogràfica.

Una altra cosa és la coreografia d'Akram Khan. Aquest s'inspira en la seva pròpia tradició índia clàssica, el Kathak, i crea la seva pròpia coreografia, per a un grup de cinc ballarins sobre una música certament inspirada d'aquesta tradició rítmica. Col·locant els seus ballarins en l'espai geomètric d'Anish Kappour, reprèn la pulsació rítmica del Kathak. Allarga el moviment codificat de la tradició en gestos formats per curts conjunts repetitius. La coreografia de conjunt conserva la rítmica tot permetent al cos dels ballarins d'inscriure's clarament i sincrònicament en l'espai. Més que d'una transferència d'una tradició índia cap a una forma ballada occidental i de cossos de ballarins contemporanis, es tracta d'una extensió d'un principi de composició, utilitzant unes vegades la repetició simultània, altres l'interval en la mateixa seqüència. La forma rítmica índia és represa com a base de partida de la música i de les figures coreogràfiques repetitives.

### 5. *Retorn a la simplicitat del relat: Peter Brook*

L'última posada en escena de Peter Brook, *Eleven and Twelve*, mostra el camí recorregut des del començament de l'intercultural i demostra, si és que era necessari, que la globalització no significa necessàriament la impossibilitat d'un retorn a un teatre simple, immediat i dur, tal i com Brook sempre l'ha practicat, sobretot abans del seu període al Centre Internacional d'Investigació teatral i els seus viatges a l'Àfrica, al començament dels anys setanta. L'obra, inspirada en el relat de l'escriptor africà Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, explica la vida d'aquest personatge real, mestre sufí, de qui l'autor esdevingué deixeble. Col·loca cara a cara dos religiosos que s'enfronten primer de tot per conflictes teològics fútils. Confrontats a l'administració colonial francesa particularment estúpida, s'acabaran reconciliant. Bokar és un savi de religió musulmana i no el contrari. Més enllà de tota pertinença religiosa, cultural, política, l'intercanvi és humà i tolerant. El narrador evoca i dramatitza algunes escenes de la vida del savi africà, on la sensatesa es disputa amb la tolerància.

Les tradicions culturals es defineixen oposant-se. Tot en l'actuació, en la caracterització, l'ús del cos, ajuda a distingir, de manera de vegades una mica



caricaturesca, els colonitzadors i els colonitzats, l'arrogància europea i la sensatesa africana. Dues cultures, dues maneres de governar i de veure la vida s'oposen: no només el text, sinó també l'aparença física i la manera de col·locar el seu cos. Aquest interculturalisme *light* ha renunciat a exposar les grans tradicions culturals, com en aquella dramatització brookiana del *Mahabharata* (1985). Només consisteix en alguns fragments culturals, concentrats sobre alguns objectes, una atmosfera lluminosa que evoca l'Àfrica, uns accents anglesos diferents. Aquests detalls corresponen a la representació de l'Àfrica de llavors. Tenen poc a veure amb els de la nostra realitat actual, la que percebem des que sortim del teatre de les Bouffes du Nord, al barri i les botigues dels immigrants indis, allà on s'elaboren noves maneres de viure, cultures trasplantades, tota una política de les migracions i de la circulació de les minories, de la qual Arjun Appadurai i Marc Augé han mostrat la mobilitat en l'espai, a falta de la mobilitat en el temps.<sup>16</sup>

Brook evita tot exotisme en la seva evocació de l'Àfrica, gràcies als actors d'origen divers, a la il·luminació càlida, als objectes simples i pobres. L'Àfrica o la religió són aquí universals, l'important és la trobada humana, allò que era i continua sent una marca fonamental de l'aproximació intercultural. Un retorn als orígens?

## Conclusions

1. Des dels anys setanta, el teatre intercultural, en la seva primera floració, ha rebut la seva primera lliçó teòrica i ha conegut les seves principals prohibicions. Des de llavors, la naturalesa i la concepció d'aquest teatre maldestrament anomenat «intercultural» han evolucionat considerablement. L'època ha canviat radicalment, els efectes de la globalització sobre la manera de fer i de concebre el teatre s'han fet sentir cada vegada més. D'aquí la renovació, fins i tot la completa mutació, de l'interculturalisme; d'aquí també l'augment de la nostra atenció cap als fenòmens de la mundialització, la nostra voluntat de pensar el teatre en funció del món que el produeix i el rep, tenint en compte la seva dimensió socioeconòmica i ètica.

16. Cf. Marc AUGÉ. *Pour une anthropologie de la mobilité*, París, Editions Payot et Rivages, 2009. «Definir de nou la política de circulació d'homes esdevé urgent, des del moment que el caràcter aproximatiu dels diversos 'models d'integració' és revelat per l'evolució del context global (pujada dels integrismes, terrorisme, nou creixement de les ideologies). Pensar la mobilitat, és també aprendre a repensar el temps» (pp. 85-86).

2. La reflexió sobre la globalització i el seu impacte sobre el teatre ens ha permès modificar la nostra visió del teatre intercultural massa vinculada a les concepcions essencialistes, i sovint normatives, dels anys setanta, una visió massa obsessionada per la legitimitat de representar la cultura de l'altre.

3. La principal dificultat actual és —segons sembla— relacionar els treballs dels sociòlegs i economistes sobre la globalització, com els d'Appadurai, i les possibilitats renovades de la interculturalitat en les arts. Quina podria ser per exemple la relació entre la nova manera de consumir, aquesta estètica de l'efímer,<sup>17</sup> segons Appadurai, amb la producció teatral actual?

4. Els exemples aquí proposats no representen evidentment el conjunt de les experiències del teatre intercultural. En un cert sentit, ja estan passats de moda, perquè ja no corresponen a l'evolució de la societat (almenys francesa i europea). Però també és cert que el teatre intercultural és una noció procedent dels anys seixanta, de la utopia del caràcter mixt, de la hibridació, del progrés social, del compartir i no necessàriament del pillatge. Nombrosos sociòlegs o etnòlegs (com Appadurai o Augé) ja no parlen de cultures en contacte o d'intercanvis entre les cultures, prefereixen utilitzar l'adjectiu «cultural» per indicar la volatilitat de la noció de cultura estable. Ara es tracta, doncs, més aviat d'elements culturals en suspensió en l'aire, que ja no reposen més sobre unes tradicions ancestrals ni sobre un lloc o una època en què aquestes cultures s'haurien conservat. A la França de les perifèries, de les metròpolis i fins i tot de les ciutats ja no hi ha gairebé barreja de cultures, sinó en un nivell fantasmal d'alguns teatres subvencionats que conviden la població immigrant o francesa procedent de la immigració a participar en tallers d'escriptura i a una representació pública dels resultats (Gennevilliers, Stains, Nanterre).<sup>18</sup> S'arriba a aquesta trista paradoxa: la crida al diàleg de les cultures sovint no és més que un eslògan buit, desmobilitzador i apolític. El teatre intercultural es pot transformar en un teatre de les cultures urbanes a les perifèries de les nostres grans ciutats franceses?

17. Segons la teoria d'Appadurai, *op. cit.*, p. 83-85. Traducció francesa, pp. 138-140.

18. Cf. Marc Augé, *op. cit.*, p. 50: «La crida al respecte o als diàlegs de les cultures no té cap pertinença en aquest context. En efecte, no concerneix ni als fanàtics mobilitzats, ni a les noves generacions d'òrgens diversos, que han creat o participat en la creació de noves cultures urbanes sense referència a qualsevol tradició anterior».

Sigui com sigui, ens hem ben allunyat de l'interculturalisme clàssic dels anys vuitanta. Ja no creiem en una identitat nacional autèntica, en una cultura que pertanyeria a una nació o a un poble, que un intel·lectual encarnaria parlant en el seu nom. Ara hem de pensar diferentment la pertinença nacional o cultural, denunciar-ne la inconsistència, el mite, la mistificació. En resum, cal posar una mica d'aigua postmoderna i relativista dins el nostre vi del terrier i en la cultura o la nació «nostra-nostra». Les «*diasporic public spheres*» (les esferes públiques diaspòriques) de les quals parla Appadurai, amb les seves zones mixtes, multiidentitàries, multiètniques ja no es basen en unes identitats, unes pertinències definides, sinó en *clusters*, unes reagrupacions molt heterogènies de pràctiques. D'ara endavant no sabríem com fer que les cultures es trobessin, sinó com a molt reagrupar al millor possible aquests *clusters*. Aquesta nova situació té una certa correspondència amb la manera com es treballa la posada en escena en aquests últims vint anys. En efecte, la posada en escena, des d'aquesta confrontació intercultural, és una barreja de pràctiques que ja són *clusters*: així el text és ja una intertextualitat, és ja «actuat»: escrit per a i dins uns cossos concrets; tot gest en cita d'altres; la música és el gresol per a d'altres; els cossos són híbrids, barrejats en la seva aparença. Així el teatre, anomenat o no «intercultural», es compon d'elements ja precipitats en múltiples identitats, en materials compostos, fets de cos i d'esperit. És també la raó per la qual la barreja intercultural es fa quasi automàticament: tot teatre és ja una producció intercultural, el que fa l'anàlisi particularment difícil.

5. I si allò intercultural en les arts no fos en el fons més que una activitat interartística, una interdisciplinarietat, una cruïlla, una confrontació i una suma de les arts, de les tècniques, de les formes d'actuar? Si pensem en la integració del hip-hop en la coreografia contemporània, en aquesta fusió de la música barroca, de la dansa clàssica i del hip-hop amb Dominique Hervieu i José Montalvo:<sup>19</sup> es tracta de cultures? No en el sentit etnològic del terme en qualsevol cas, sinó en el sentit de la cultura «noble», erudita, sàvia que acaba tanmateix integrant una cultura popular, marginal, paròdica. O bé és el contrari?

La interdisciplinarietat confronta d'altra banda disciplines que elles mateixes es componen de diverses cultures (estrangeres) i de diversos nivells de cultura (en el sentit de *Bildung*).

19. Per exemple a *On danse*. DVD, Companyia Montalvo-Hervieu, 2005.

6. Apostem que, per perllongar-se o fins i tot per existir, el teatre intercultural haurà de retrobar, o més aviat trobar, el sentit de l'humor: no prendre's massa seriosament, saber fer broma d'ell mateix, dels seus límits, del seu futur i dels seus orígens, per molt sagrats que siguin, i sobretot recordar que finalment només es tracta d'art teatral...

