

COLECCIÓN TEATRO SIGLO XXI

SERIE CRÍTICA

**Dramatúrgies contemporànies
per a la igualtat:
autories, escenificacions,
recepcions.
Una visió comparatista**

22

r

Edició a cura de
Isabel Marcillas
Biel Sansano

EL TEATRE DOMESTICAT: TEATRE, PODER I ESPAI PÚBLIC. UNA REFLEXIÓ

ALBERT MESTRES
INSTITUT DEL TEATRE
DRAMATURG

En aquesta intervenció fem una reflexió al voltant de les complexes relacions històriques entre el teatre o l'espectacle i el poder, que sempre s'ha servit del primer com a eina d'adoctrinament i d'ostentació. A les societats antigues clàssiques el teatre està integrat a l'estructura social i religiosa, i és una eina de socialització, com a la Grècia i el Japó clàssics, o bé és una forma d'irradiació de poder, una manifestació més de poder, com a la Xina i la Roma clàssiques. De la mateixa manera el teatre medieval està al servei del poder a través de l'adoctrinament religiós i moral, i a l'edat moderna és una forma d'oci a les mans de les classes benestants, sinó directament de la cort, amb la missió de perpetuar la ideologia dominant i l'estatu quo. Volem reflexionar com el teatre de denúncia està abocat al fracàs a causa de la fragmentació de la recepció. Així, el teatre subversiu a les dictadures contemporànies està destinat a les catacumbes del petit cenacle còmplice i el que té valor és el simple gest de contestació, i el teatre revolucionari esdevé una eina de propaganda del nou poder

i la seva ideologia, a la França i la Rússia revolucionàries. Pensem que un autèntic teatre de denúncia política i social, per la mateixa complexitat de l'execució material (un lloc públic, diverses disciplines en acció, tècnica complexa, cost material), no pot sobreviure sense ser absorbit pel poder.

L'espai públic.¹ El poder sempre ha intentat controlar, en alguns casos, dominar, en altres, l'espai públic. Perquè l'espai públic és on s'ostenta, es manifesta, s'exerceix el poder. El teatre requereix l'espai públic. Podem llegir un llibre sols a casa. Podem mirar una pel·lícula sols a casa, fins i tot projectar una pel·lícula sols. Podem jugar amb la play, la tàblet, el mòbil o l'ordinador sols a casa. Però no podem fer teatre sols a casa. Necessitem un espai públic on es puguin reunir els que intervenen en la representació, és a dir, els intèrprets i el públic. Per això el teatre sempre ha estat molt a prop del poder, sigui civil o religiós.

Aquesta vinculació indissoluble del teatre amb l'espai públic fa que el caracteritzi un tret propi de l'espai públic, que és la transversalitat social.² Tots els estaments, sectors o segments de la societat, ni que sigui simbòlicament separats en l'espai, comparteixen l'espai teatral mentre dura la funció. A les societats occidentals això és així almenys fins al Renaixement, i després parcialment i jerar-

¹ Deixem ben clar d'entrada que aquesta reflexió tracta específicament d'aquell teatre amb clara intencionalitat política i de denúncia, ja que, és clar, tot teatre és polític, sigui del signe que sigui.

² Tanmateix o per això mateix en alguns moments de la història i avui en algunes societats s'ha prohibit l'assistència al teatre d'alguns segments socials (com ara les dones).

quitzadament. Per això el poder ha considerat sempre el teatre com una eina eficaç o bé d'adoctrinament o bé d'exhibició i ostentació de si mateix.

És ben sabut, a la Grècia clàssica, que podem considerar l'origen del teatre tal com l'entenem avui a la cultura occidental, el triangle que fonamenta el fet teatral: teatre, poder civil, religió. Des del poder polític s'organitzava directament l'activitat teatral, recaient sobre la societat civil i vinculada indissolublement a un esdeveniment religiós i a una religiositat que, sense ser fanàtica, impregnava tot el paisatge i tota l'activitat social. És un instrument d'integració social, com segles més tard ho seria el teatre Noh al Japó.

La descontextualització ens permet avui obviar aquesta lectura, limitada als erudits, i dotar aquestes obres d'una dimensió universal, alliberada d'aquestes servituds.

En canvi, a la Roma clàssica, en la qual sempre va pesar la sospita sobre el teatre a causa precisament de la transversalitat social, el teatre queda integrat en tot un conjunt d'activitats, no sempre vinculades a l'espectacle, com els Jocs Etruscos o Jocs Escènics, sinó també a l'arquitectura, sufragades des del poder pels prohoms de les grans famílies i destinades a la seva promoció, de manera que esdevé una forma d'irradiació de poder, una manifestació més del poder. D'aquí el contingut innocu de les obres que ens han arribat.³ Una cosa semblant podem dir segles més tard, de la Xina clàssica, sobretot en relació

³ Recordem que a Roma l'al·lusió directa en escena era castigada amb la pena de mort.

amb l'òpera de Pequín. Tant a Roma com a la Xina, on no hi ha discontinuïtat política i social, hi ha hagut períodes de prohibició del teatre.

Del teatre a l'alta edat mitjana en sabem ben poc però quan torna a aparèixer és acollit físicament i ideològicament per l'Església, l'única institució que representa una autoritat també transversal i "universal", almenys pel que fa a Europa. El tipus de teatre que es desenvolupa a l'interior de les esglésies és molt semblant arreu d'Europa i té com a objectiu clar i intencionat l'adoctrinament religiós i moral, al servei d'un poder fragmentat i repartit que depèn per sobreviure de l'immobilisme. Fora de les esglésies només era permès el teatre també de caire religiós vinculat a dates assenyalades i el teatre de fira, que també necessitava l'aquiescència del poder per desenvolupar-se a l'aire lliure, en un espai públic fortament controlat.

Al Renaixement, el teatre surt de l'Església, on ara es prohibeix, per passar a les corts reials o nobiliàries, en un moment en què el poder civil complementa i alhora s'enfronta al poder religiós. És el primer moment de fragmentació del públic, ja que el teatre de les corts era creat al servei del poder aristocràtic, sotmès a la ideologia de l'aristocràcia renaixentista i abocat a un públic aristocràtic, del Príncep, en un espai ja no públic sinó semipúblic, ja que només hi tenia accés un sector de la societat.

En contraposició apareix el teatre professional, que es desenvolupa en un espai públic cada cop més acotat, sempre sota sospita, amb les companyies de la Commedia dell'Arte i les companyies ambulants de Lope de Rueda o més tard Molière. Per sobreviure ha d'acatar i refrendar la ideologia del poder.

De fet, a Espanya, per exemple, el teatre en realitat està prohibit a l'espai públic i només s'accepta que es desenvolupi en un espai on pugui compensar el que té de pecaminós a la vista de les autoritats morals. Així, els corral i les cases de comèdia només poden existir si depenen d'un hospital a mans d'alguna institució religiosa de manera que els guanys que generi serveixin per contribuir al manteniment d'aquestes institucions benèfiques. A Anglaterra i a França és l'aristocràcia més poderosa la que aconseguix obrir teatres, sempre sota l'ull vigilant del poder monàrquic, especialment a França. Recordem que a Anglaterra el teatre va estar prohibit del 1642 al 1660 durant el poder del puritanisme anglès i que això va matar la poderosa màquina de creació teatral del període elisabetià i jacobinà. El teatre tornava a representar-se en un espai públic transversal, encara que fos tancat i jerarquitzat, però no deixava de ser una eina del poder per exhibir-se i justificar-se o per rearmar-se moralment, amb la missió de perpetuar la ideologia dominant i l'estatu quo.

Al segle XIX, amb el romanticisme i la incipient industrialització del teatre, a mans dels nous empresaris teatrals, el públic es parteix en dos. D'una banda, s'introdueix el concepte de teatre popular, no en el sentit de teatre creat pel poble com fins aquest moment, sinó en el de teatre de consum destinat a les capes socials més baixes. De l'altra, el romanticisme aposta amb el gran drama i la gran òpera per un teatre elitista i un públic cultivat i amb capacitat adquisitiva. Aquesta divisió del públic sobreviurà fins a la invenció primer del cinema, després de la televisió i finalment de la xarxa, que absorbiran la transversalitat.

Però a principis del segle XX, quan aquesta divisió encara és viva, les noves i múltiples avantguardes provoquen una sectorialització del públic que n'hem dit elitista.

D'una banda, els teatres d'òpera i els grans teatres continuen programant el gran drama, sigui en format teatral o operístic. Mentrestant, es produeix un fenomen nou, i és que les diverses propostes de renovació teatral radical s'adrecen a sectors cada cop més petits del públic i cada cop més identificats amb allò que es proposa.

És en aquest context, i ja amb un públic molt minoritzat pels nous mitjans de lleure, que neix el teatre políticament compromès o de denúncia, i aquí és on apareix el problema.

Què passa quan algú es proposa denunciar una situació social, una capa social, unes actuacions polítiques avui dia? Quina és la relació entre espai públic i democràcia?

Intentarem primer respondre la segona pregunta. A les democràcies formals contemporànies (després parlarem d'altres situacions) l'espai públic és en teoria del poble, com de fet totes les altres coses, però a la pràctica, per impedir precisament una apropiació parcial d'aquest espai i preservar-ne així l'usdefruit de tots els ciutadans, és un espai fortament reglamentat, ordenat i jerarquitzat.

A banda de l'espai públic simbòlic, des del segle XVIII dissenyat per crear paisatge amb càrrega simbòlica i destinat a l'exhibició del poder de l'Estat, del "poble", doncs, (Champ de Mars) però també apropiat per la gent per a la celebració espontània (Canaletes) o la reivindicació (plaça de Catalunya, passeig de Gràcia), hi ha un espai organitzat logísticament per a la circulació motora i un espai per a la circulació de vianants, un espai per a l'intercanvi comercial i un espai per a l'exhibició.⁴

⁴ Per a la distinció entre "lloc" i "espai", vegeu Gieryn 2000.

L'exhibició, sigui de la mena que sigui, està acotada en uns reductes especialment pensats i destinats a aquest fi. Si es vol envair l'ús d'un espai per a un altre ús d'aquell a què està destinat cal demanar permís prèviament o exposar-se a algun tipus de violència, sigui en forma de multa o d'actuació policial, la força que els ciutadans s'atorguen a ells mateixos per mantenir aquesta distribució de l'espai. Això és així sempre, o acaba sent així sempre, i aquí podem recordar com va acabar l'ocupació de la plaça de Catalunya per la revolta dels indignats, que en nom del poble es van apropiat d'un espai que com a poble consideraven seu i no dels autoritats que el gestionen.⁵

Això vol dir que els espais teatrals, encara que siguin públics, ja que són de lliure accés, previ pagament d'una entrada la majoria de vegades, siguin en un interior o a l'aire lliure, són espais acotats i destinats precisament a l'exhibició teatral, i només excepcionalment, en el context d'alguna festivitat, com la Mercè a Barcelona, o d'un festival es poden alliberar alguns espais amb altres usos per ser destinats a l'espectacle.

Fixem-nos quina trampa maquiavèl·lica representa això. Se'ns diu des del poder democràtic: a la nostra societat el teatre té el seu lloc, que són els teatres amb llicència municipal. Contestem: però no disposem tots de tot l'espai?, per què no podem fer teatre precisament allà on *cal* fer teatre, és a dir, on hi ha *tot* el públic, on el públic és transversal precisament perquè hi és tot, on és possible a

⁵ No hi ha gaire bibliografia actual sobre l'espai públic i menys vinculat al teatre. Algunes reflexions interessants a Hénaff; Strong, 2001, i un estudi més extens a Parkinson, 2012, seguint les línies obertes per Walter Benjamin (1999) i Georg Simmel (1950).

través del teatre fer descobrir coses a la gent per a qui mentalment el teatre no existeix? Se'ns contesta des del poder democràtic: això no pot ser perquè si se us allibera l'ús d'un espai a vosaltres, tothom reclamarà que s'alliberin els usos de tots els espais i això seria el caos, i oi que no voleu el caos?... però teniu raó, farem una cosa, durant uns dies us donarem tot l'espai que vulgueu per a tot el públic que vulgueu. Així s'aconsegueixen dues coses. D'una banda, fer-nos sentir que efectivament tot l'espai és nostre i deixar-nos contents i de l'altra deixar clar el caràcter *excepcional* de la transversalitat en l'espai públic.

El resultat és que a les grans ciutats, on hi ha molt més espai públic a la vista urbanitzat que als pobles però es fa servir menys com a tal, com a espai agòric,⁶ en podríem dir, hi ha molts teatres i de moltes mides i colors, però tots molt marcats per la recepció, és a dir, cada un o cada sector d'uns quants amb el seu públic propi, que n'espera allò que vol veure, és a dir, allò que combrega amb la seva ideologia social, política i estètica.⁷

Per això en aquest context no té sentit proposar un teatre de denúncia social o política, a la manera de les actuals tendències de teatre compromès, teatre narració, teatre documental, perquè ens porta a l'autocomplaença, ja que, quin sentit té denunciar uns fets, una situació, una actuació política o bèl·lica, una ideologia davant d'unes

⁶ Per al desplegament de l'espai públic al segle XVIII i la posterior degradació als segles XIX i XX, vegeu Sennet 2002, centrat en el París dels segles XVIII i XIX i el Nova York del XIX i XX.

⁷ Deixem de banda aquells casos en què es fan sessions privades de teatre, on el públic està plenament identificat amb el missatge que proposa la representació.

persones que coincideixen amb tu ideològicament i estan perfectament informades i són conscients d'allò denunciat? En aquesta situació la denúncia esdevé una paròdia de denúncia i l'acte de comunicació entre els que intervenen en la funció, és a dir, els creadors i intèrprets de l'espectacle i el públic, un acte d'ingenuïtat i d'exaltació de la tribu, o sigui, propaganda.⁸

Només en un espai públic realment transversal, com era el teatre grec, és possible la denúncia de l'adversari ideològic o polític. Quin altre sentit té denunciar, per exemple, les constants agressions del rajoyisme contra el sobiranisme català davant d'un públic independentista que no sigui l'exaltació de la pròpia ideologia? Quin sentit té denunciar la matança de Srebrenica si entre el públic no hi ha cap dels mandataris serbis, europeus i americans de l'època que ho van perpetrar o permetre, ni cap dels oficials dels cascos blaus que s'ho miraven? Quin sentit té denunciar la corrupció administrativa que va portar a la destrucció d'un pantà friülès als anys vuitanta i la mort de més de tres mil persones sense conseqüències penals per als responsables si entre el públic no hi ha no ja cap dels mandataris polítics, administradors corruptes, enginyers, jutges, sinó ni tan sols cap representant polític o del poder econòmic local?

A més a més, sovint allò que es denuncia és la situació que afecta uns tercers, des de l'empatia i la postura ètica

⁸ Carles Batlle ens fa la reflexió que, tanmateix, només l'acte de verbalitzar, de visualitzar, de posar en comú allò que es vol denunciar ja és útil per a aquells que ho comparteixen. Hi estic d'acord, però llavors ja no és denúncia política, sinó teràpia moral. No és purgació o purificació, o sigui exaltació, de la tribu?

però també sovint des de la ignorància del que *realment* està passant en aquella situació i des d'una altiva autoconcessió de drets de raó i veritat que esdevé al capdavant paternalisme barat i indignant per als *realment* afectats per aquella situació.

Almenys jo ho sento així com a autor i com a públic. Per això penso que l'únic teatre de denúncia possible en aquest context és la denúncia de tu mateix i del teu públic, per desemmascarar aquells aspectes socials i polítics, actituds ideològiques i comportaments socials que es contradiuen amb els autoretrats que els sectors ens fem (masclisme, homofòbia, xenofòbia, racisme, classisme, xovinisme, provincianisme, egoisme, demagògia, per posar-ne uns exemples).

Tanmateix, la primera paradoxa és que és precisament aquesta segmentació del públic, o sigui, la pèrdua de transversalitat de la recepció el que ha permès l'eclosió d'un teatre políticament i socialment compromès i de denúncia. La segona paradoxa és que, per la mateixa complexitat de l'execució material (un espai públic, diverses disciplines en acció, tècnica complexa, cost), aquest tipus de teatre no pot sobreviure sense ser absorbit pel poder, fins i tot sovint en connivència amb el poder.

Perquè mentrestant el poder (democràtic, ara) com s'ho pren? En aquestes condicions el teatre ha deixat de ser un instrument eficaç d'adoctrinament, d'exhibició de poder o d'integració social. Des del punt de vista del poder democràtic el teatre s'ha convertit en un gerro de flors innocu però decoratiu dins els programes de govern de cultura i educació. Val la pena esmerçar uns calerons i poder lluir un parell o tres o mitja dotzena de teatres públics per que-

dar bé i guanyar-se un sector de votants, ni que en el fons sigui més aviat minso, i programar de tant en tant teatre de denúncia. Ara que, almenys a Europa, quasi la totalitat dels teatres són públics o gestionats amb diner públic d'una manera o altra.

I què passa en condicions diferents? Pensem en les dictadures i les revolucions, els únics contextos on potser tindria sentit un teatre de denúncia. Però el teatre, precisament per la seva necessitat d'un espai públic per desenvolupar-se, no deixa de caure en les mateixes trampes. Què passa en dictadures contemporànies de signe ultradretà o feixista, sense sortir de l'àmbit occidental, com ara la de Franco, Videla, Pinochet? El teatre subversiu, com se'n diu en aquests casos, està destinat a les catacumbes del petit cenacle còmplice i el que té valor és el simple gest de contestació.

Recordo que una vegada el 1974 vaig acudir al Teatro Español de Barcelona a una representació semiclandestina de *La lliçó* de Ionesco dirigida per Josep M. Gual i interpretada pel Grup A-71. A la primera fila érem una dotzena de persones, les altres eren buides. La funció va ser excel·lent dins els paràmetres de l'època. Naturalment vam fer una interpretació antifranquista del contingut de l'obra de Ionesco i vam sortir amb la sensació d'haver fet un acte de valentia i de desafiament. Però qui hi havia entre aquestes dotze persones que amb el sol acte de presència pensaven desafiar el règim franquista? Alguna autoritat franquista que es pogués donar per al·ludida?

En aquestes condicions de repressió i asfíxia de l'espai públic el teatre està condemnat de nou i encara més a un públic ideològicament i socialment afí.

I el teatre en moments de revolució? Històricament, l'anomenat teatre revolucionari ha esdevingut com no podia ser altrament una potent eina de propaganda del nou poder i la seva ideologia, com a la Rússia revolucionària i després de la Segona Guerra Mundial als satèl·lits de la Unió Soviètica, i per tant ha estat situat al centre de l'espai públic. Vladímir Maiakovski és un gran poeta i dramaturg, però la seva obra és pura propaganda. La seva obra és impulsada des del poder soviètic, fins que aquest l'expulsa de la zona de poder i s'acaba el teatre de Maïakovski. Mao percebia l'Òpera de Pequín tan identificada amb el poder de l'antic règim, que la va prohibir durant la Revolució Cultural, desmantellant una complexa estructura multidisciplinària i multiseular. De nou, el teatre havia de ser pura propaganda i adoctrinament.

La pregunta és: què hem de fer, doncs, quedar-nos plegats de braços? No, ja ho he dit abans, al meu veure el que hem de fer és defugir el paternalisme social i polític, la mirada colonitzadora, des de la superioritat moral i ètica, i fixar-nos en nosaltres mateixos, en el mirall del nostre públic per denunciar-ne les hipocresies i els comportaments que les delaten, sempre que aspirem d'alguna manera a una societat millor.⁹

⁹ Francesc Foguet ens demana un exemple de com es pot fer. No se m'acut millor exemple que el teatre de Thomas Bernhard, tan implacable no solament amb la societat a qui a anava destinat, sinó també amb l'esment teatral que havia de representar-lo.

Referències

- Benjamin, Walter (1999). *The arcades project*. Cambridge, MA, i Londres: Belknap Press/Harvard University Press.
- Gieryn, Thomas F. (2000). "A space for place in sociology". *Annual Review of Sociology*, 26, 463-496.
- Hénoff, Marcel; Tracy B. Strong (2001): *Public Space and Democracy*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- Parkinson, John R. (2012): *Democracy & Public Space. The physical sites of democratic performance*. Londres, Oxford University Press.
- Sennett, Richard (2002). *The fall of public man*. Londres: Penguin.
- Simmel, Georg (1950). "The metropolis and mental life". A *The sociology of Georg Simmel*, ed. K. H. Wolff. Glencoe, IL: Free Press, pp. 409-426.



9 788491 332534

serie crítica