

Pròleg

El desig teatral d'Europa: l'escenari de les paradoxes

VÍCTOR MOLINA *Institut del Teatre, Barcelona*

JOHN LONDON *Goldsmiths, University of London*

La Idea d'Europa i l'Iderrotisme

En les múltiples i divergents —però de vegades complementàries— reflexions que es fan sobre Europa, generalment es conclou que Europa és una Idea. L'antologia d'estudis recollits per Anthony Pagden (2002) analitza Europa des d'aquesta perspectiva, a partir de l'antiguitat fins al present. Quan es focalitza a l'Europa del segle xx, el continent també és concebut com a Idea, més que no pas com a geografia; una idea que abasta tant al terreny dels seus mites com a la seva realitat més factícia, tal i com ho expressa el subtítol del llibre d'Élisabeth Du Réau (2008). De fet, Paul Valéry, ja a inicis del segle xx, sostenia que Europa era més una idea espiritual, que no pas un lloc geogràfic (Valéry 2000).¹

Per la seva banda, George Steiner (2004), encara que d'una manera més epidèrmica, ens convida a tractar d'entendre —en aquest mateix sentit— la finalitat de l'essència europea dins del nou gresol mundial de la globalització. I amb aquest propòsit es pregunta què cal fer per evitar abolir la Idea d'Europa. Steiner conclou que la preservació d'Europa requereix un esforç per conèixer més i millor tot allò que tracta de *nosaltres*, perquè només llavors podrem decidir com conviure amb *els altres*.

Entesa com una Idea, Europa es manifesta sovint sota la figura d'un objecte impalpable, mentre que des d'altres perspectives emergeix amb totes les seves conseqüències pragmàtiques. La primera

¹ Per a una visió més didàctica, vegeu, entre altres, Heater (1992).

perspectiva sosté que la Idea d'Europa no és més que això, una idea. D'aquesta manera, utilitzant la categorització kantiana, s'arriba a afirmar que aquesta idea és per tant un mer objecte, gairebé buit de concepte o un fantasma, com sosté el filòsof francès Paul Audi en el seu llibre *L'Europe et son fantôme* (2003). Dins de la segona perspectiva, la Idea d'Europa adquireix la forma d'un desig concret, la forma d'un *projecte*, com considera —per exemple— Peter Sloterdijk a *Falls Europa erwacht: Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence* (*Si Europa desperta: reflexions sobre el programa d'una potència mundial al final de l'era de la seva absència política*, 1994). Per a Sloterdijk, Europa ha de contraure un compromís amb la política (territori del diàleg i de l'alteritat plural) i no pas amb la lògica de l'Imperi (territori del solipsisme i de l'imperatiu maniqueu). Els imperialismes nacionals són —recorda Sloterdijk— els que van ocasionar l'actual «iderrotisme» que ha imperat a Europa. Tan sols recuperant el seu patrimoni visionari i la seva experiència històrica, deixant d'imitar el projecte dels Estats Units d'Amèrica, només despertant (*erwacht*) de la seva absència política, diu Sloterdijk, la Idea d'Europa pot deixar de ser «iderrotista» per esdevenir un projecte polític.

Però Sloterdijk no és l'únic a establir aquesta disjuntiva entre política (democràcia) *versus* imperi. Robert Kagan (2003), un ideòleg neoliberal americà, sosté que davant de la disjuntiva entre alternativa política i imperi, els Estats Units d'Amèrica han optat actualment per l'imperi, senzillament perquè poden fer-ho: és un país fort. Mentre que Europa, en canvi, prefereix la política perquè és feble. A causa del seu potencial militar, diu Kagan, els Estats Units d'Amèrica s'han vist obligats a esdevenir un món hobbesià, un món polaritzadament maniqueu, on els conflictes se solucionen per la força i la coerció, prescindint, quan convé, del dret i de les institucions internacionals. En canvi, a causa de la seva feblesa militar, Europa viu en un món kantian, on els conflictes se solucionen amb negociacions, sota les pautes del dret i les organitzacions internacionals, la diplomàcia, i la pressió econòmica i comercial. Per a Kagan, la Idea d'Europa posseeix en la seva essència un impuls colonialista, afeblit en l'actualitat. I adver-

teix que l'actual diferència i l'actual abisme entre els Estats Units d'Amèrica i Europa, no comença amb l'època de George Bush Jr., ni amb els esdeveniments de l'11 de setembre del 2001, sinó amb la fi de la Guerra Freda i el principi de la nova configuració mundial, és a dir, amb la caiguda del mur de Berlín (època Reagan), a la qual segueixen les intervencions de Bush pare a Kuwait, Panamà i Somàlia, el final de la URSS i les accions d'intervenció de Bill Clinton als Balcans, Kyoto i el Tribunal Penal Internacional. És a dir, el mateix moment en què Europa es dedicava a consolidar el «somni europeu», i a reivindicar-se com a Idea.

Si Steiner subratlla el pes del coneixement del passat en el moment de combatre la pèrdua de la Idea d'Europa, Sloterdijk en canvi posa l'accent en el futur. Però aquesta és tan sols una de les diferents cruïlles ontològiques d'Europa, com diria Derrida (1991). Perquè —segons ell— Europa constitueix un embolicat teixit paradoxal. D'una banda, Europa és vella, un producte secular, un capital espiritual i cultural que ve de lluny; però, per altra banda, apareix encara indefinida, està per fer, i fins i tot, segueix sense aclarir la seva geografia física i sobretot espiritual. Tot el que té a veure amb la seva identitat, té a veure també amb la seva alteritat, ja que, per a Derrida, tot el que es refereix a la qüestió de la identitat d'una cultura ha de tenir essencialment també en compte la qüestió de la diferència:

Le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même. Non pas de n'avoir pas d'identité, mais de ne pouvoir s'identifier, dire «moi» ou «nous», de ne pouvoir prendre la forme du sujet que dans la non-identité à soi ou, si vous préférez, la différence avec soi. [...] Il n'y a pas de rapport à soi, d'identification à soi sans culture, mais culture de soi comme culture de l'autre, culture du double génitif et de la différence à soi. La grammaire du double génitif signale aussi qu'une culture n'a jamais une seule origine. La monogénéalogie serait toujours une mystification dans l'histoire de la culture. (Derrida 1991: 16–17)

Per a Derrida, no existeix el que és per si mateix sense allò altre, i només gràcies a la influència de l'exterior es pot consolidar un interior que no pot ser excloent. Més concretament, recorda que

Europa es va configurar des dels seus orígens —mítics i històrics— com un extrem d'Àsia que es va esqueixar de la matriu.² Però en tant que Idea, Europa ha estat marcada precisament pel seu *arké* (el seu origen) i pel seu *telos* (la seva finalitat), pel seu principi i pel seu desig o el seu objectiu. I juntament amb aquests, té igualment la responsabilitat d'obeir dos imperatius oposats: respectar el pluralisme i alhora respectar la unitat. «Ni le monopole ni la dispersion, donc» (Derrida 1991: 43).³

Aquesta paradoxa de multiplicitat i unitat és igualment al·ludida per Paul Valéry a la seva reflexió frontal sobre Europa (Valéry 1960: 913–928). Encara que per al Valéry dels anys trenta del segle xx, un període que ell mateix considerava l'inici de «le temps du monde fini» (Valéry 1960: 923), aquest esperit europeu semblava mostrar una perillosa decadència, a causa de la divergència entre la unificació del capital cultural que acumulava Europa i la dispersió de la seva política, en l'acció contradictòria dels seus Estats dividits; entre la seva pluralitat cultural per una banda, i la vocació centrista de les potències europees per l'altra banda. Per a Valéry, la política europea no va saber estar a l'alçada de la Idea d'Europa, i aquest era —per a ell— el perill amb el qual Europa estava condemnada a confrontar-se una i altra vegada, en no acarar la seva pròpia paradoxa de diversitat i d'unitat.

Interrogant sobre la cruïlla paradoxal del passat i del futur, sobre les paradoxes de la pluralitat i de la unió, de la diversitat i de la coincidència, de la identitat i de la diferència, Europa és l'objecte

2 De fet, tenint com a referència tant la història europea com la seva figura geogràfica, que sembla impulsada a sortir cap a fora, va ser Paul Valéry qui va descriure Europa com un *cap occidental d'Àsia* i com a *avantguarda*. Però és Derrida qui deconstrueix el terme «cap». Per aquest motiu, Derrida titula la seva reflexió sobre Europa *L'altre cap. La democràcia per a un altre dia*. Per un costat, parteix de la variació semàntica de *cap* en el sentit marítim i direccional, és a dir, en tant que «rumb», i per tant «destí». I, per un altre costat, compren la paraula *cap* des d'un punt de vista posicional: geogràfic, extremitat, punta, cap. Europa, per tant, està arrelada en un lloc i en un temps, i —alhora— es dirigeix cap a un destí.

3 Cal esmentar el comentari d'Anthony Pagden (2002: 12) que afirma que la crítica de Derrida prové d'una concepció europea del jo.

nuclear d'aquest llibre. L'antologia d'assajos sobre el teatre que es presenta en aquestes pàgines té com a preocupació vertebral la Idea i la identitat variable i múltiple d'Europa. Així, en aquestes pàgines, es manifesten els mateixos interrogants formulats des de les reflexions dels politòlegs, filòsofs, economistes i geògrafs, quan aquests reflexionen sobre Europa. Més concretament, giren al voltant de la qüestió de si existeix o no un espai de representació comú al teatre d'Europa, i de com Europa es veu expressada directament o indirectament en el teatre modern i contemporani. No s'ha intentat trobar una única «identitat» canònica del teatre europeu a partir de la qual es reculli una suposada «identitat» utòpica (o també canònica) d'Europa. Es tracta, més aviat, d'aixecar una mena de topografia, necessàriament parcial, a través de les diverses aproximacions al tema. Simptomàticament, totes aquestes relacionen el teatre amb les paradoxes d'heterogeneïtat i d'homogeneïtat d'Europa.

D'alguna manera, també els textos d'aquest llibre conformen un altre intent de reflexionar sobre l'actual realitat europea en el moment en què aquesta sembla dirigir-se cap a un llindar fins ara desconegut, on l'excepció sembla la norma; on tot allò que Europa ha representat en tant que valors culturals i històrics sembla posar-se en qüestió: el moment d'una disjuntiva. Aquests textos són reflexions que pretenen establir un diàleg al voltant de l'especificitat de les històries polítiques i culturals d'Europa, al voltant de les seves zones i les seves regions, entorn de les seves tradicions i les seves projeccions, sempre a partir del teatre. No es pretén doncs recollir aquí una identitat europea sintètica, ja que tota identitat és un procés dinàmic de construcció i destrucció en una cruïlla de diverses influències, responsabilitats amb el passat i indefinicions respecte al futur.

La mobilitat i les estètiques dels textos teatrals, i de les diferents pràctiques que han conformat i conformen actualment l'escena diària a Europa, que s'analitzen en aquestes pàgines, permeten qüestionar no només les seves característiques temàtiques i poètiques, sinó també, i sobretot, posar en relleu les paradoxes geogràfiques i espirituals, espacials i temporals d'Europa. El debat sembla obrir-se en diverses línies de pensament al mateix temps. Una és la

que té Europa com a tema de la representació. Les diverses preocupacions teatrals que són directament responsables de la representació d'Europa la qüestionen de diferents maneres. I no en menor grau, considerant els projectes de teatre arrelats a una cultura particular, i subratllant la manera com alguns textos, o algunes de les posades en escena, que han nascut en un context cultural específic, són capaços de representar una visió general de les particularitats nacionals europees i configurar un debat principalment al voltant de l'Europa i els seus «altres».

Europa dins del teatre:

els prejudicis del Renaixement i l'idealisme del segle xx

Un exemple fonamental, en aquest context, és una de les primeres obres en llengua vernacle en que apareix Europa damunt l'escenari. Es tracta de l'*auto* anònim (de 1570), la *Farsa sacramental de las bodas de España*. A l'inici del text s'estableix el paper d'Europa, que és trobar-li un marit a Espanya:

EUROPA: España, hija querida,
 Tu descripción y tu edad
 Me solicita y convida
 Para que con brevedad
 Busque sosiego a tu vida.
 Eres doncella hermosa
 Y en todo perfeccionada,
 Rica, sabia y poderosa,
 Y de muchos cubdiciada
 Para haberte por esposa. (González Pedroso 1930: 72)

Es presenten La Ignorancia, La Guerra, La Hambre i La Tristeza, però Europa decideix que no podran casar-se amb Espanya. Entra La Fee per declarar el sofriment d'altres països del continent (allò que indica la preponderància del protestantisme creixent i els atacs contra els catòlics durant el segle XVI):

Alemaña está perdida,
Inglaterra asolada [*sic*],
Francia en partes estragada [...]. (González Pedroso 1930: 74)

Per tant, l'únic pretendent digne d'Espanya és El Amor divino que explica al final que és «español» (González Pedroso 1930: 75).

En aquest text, Europa serveix per confirmar les qualitats d'Espanya («rica, sabia y poderosa»). A més a més, la comparació amb altres països li atorga una superioritat innegable; és el salvador d'Europa. Només així podem celebrar el sagrament de la comunió, que és l'objectiu de cada *auto sacramental*. No és sorprenent, potser, que precisament aquesta obra —on el regne d'Espanya és el guia d'altres països europeus— hagués constituït, en una forma actualitzada, una secció important del primer (i potser únic) espectacle falangista del règim franquista, estrenat el 1940 (García Ruiz 2010: 268–271, 343–355).

Es pot observar un desenvolupament però, a la vegada, una confirmació d'aquesta concepció nacionalista d'Europa dins de l'obra titulada *Europe*, analitzada per David Maskell (al primer capítol d'aquest volum). Tornem a l'allegoria del casament, però en aquesta peça francesa de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (de 1642) la història del segle XVII és més important que la teologia. El personatge epònim rebutja tots els seus pretendents (és a dir, les nacions), perquè no vol ser l'esclava d'un únic poder. I tanmateix, una visió partidària del continent és inevitable si recordem la nacionalitat de l'autor. És Francion (França) —per descomptat— que assegura que Europa no quedi dominada per un país. Al final, Europa celebra la pau i la llibertat, però Ibère (Espanya) ha estat humiliada: va ser una representació fidel de les desfetes militars d'Espanya i els tractats de pau de l'època. La reposició de l'obra el 1954 —quan almenys un comentarista va substituir Alemanya per Espanya, tot al·ludint a la idea d'una «Comunitat Europea de Defensa»— demostra que aquest teatre es considerava vigent per promoure certa ideologia europeïsta després de la Segona Guerra Mundial.

Maskell destaca també allò que és una percepció clau de la definició de l'Europa i els seus «altres»: la religió. És a dir: el cristianis-

me *europèu* (no només el catolicisme com al cas de l'*auto* esmentat més amunt) contra l'islam —i, podríem afegir, el judaisme— *asiàtics*. Voltaire manté aquesta dicotomia maniquea al seu teatre, però no la deixa totalment intacta, com Maskell explica d'una manera detallada. Més interessant, des d'aquesta perspectiva, és *Mahomet* (de 1741), ja que descriu com el Profeta anima un assassinat i organitza un «miracle» mitjançant un engany. L'enemic de Voltaire era el fanaticisme religiós i sobretot el catolicisme regnant, però la seva manca de sensibilitat —no li importava tant el punt de vista dels musulmans, ja que eren al marge d'Europa— ha fet d'aquest text una obra polèmica al segle xx. Els comentaris sobre muntatges i propostes de muntatges de *Mahomet* entre 1993 i 2005 manifesten un aspecte significatiu de la identitat actual d'Europa: ¿es pot representar una obra d'aquesta mena públicament quan hi ha una població considerable de musulmans que són ciutadans europeus? ¿S'ha convertit, una obra escrita contra el fanaticisme, en un exemple d'intolerància palpable que qüestiona els fonaments de la societat europea? Quan la propaganda editada per la Unió Europea parla de Voltaire com a «campió de la tolerància religiosa» (Galloway 2009: 77) no està referint-se, se suposa, al teatre del filòsof francès.

Com a contrast, val la pena meditar una visió més generosa de la diversitat religiosa expressada al teatre més de quaranta anys després de *Mahomet*. *Nathan der Weise* (*Nathan el savi*) —publicada el 1779 i estrenada el 1783— de Gotthold Ephraim Lessing està localitzada com *Mahomet* a l'Orient pròxim (aquest vegada el 1192, a Jerusalem). Però les intrigues es resolen en harmonia i el reconeixement del valor de cada una les tres religions monoteistes. La conclusió és òbvia: tots els homes són germans. La recepció d'aquesta obra al segle xx ha estat problemàtica en altres sectors. *Nathan* no es va presentar per a públics aris durant l'època nazi; un únic muntatge es va estrenar per a un públic exclusivament jueu (i això només a l'inici del règim hitlerià) (Eicher 2000: 340; Rovit 2012: 1–2, 30–40). Si Europa ha de ser d'una única raça superior, el seu teatre ha de seguir la mateixa línia.

La fraternitat promoguda per Lessing es veu realitzada fins a cert punt durant l'experiència breu d'Hellerau, el barri de Dresde

on tingueren lloc unes de les col·laboracions més europees abans de la Primera Guerra Mundial. Com Yehuda Moraly ens informa (al segon capítol), aquest projecte d'activitat artística i teatral, avui injustament oblidat, va atreure l'atenció de noms coneguts de la cultura europea, sobretot entre 1912 i 1913. Recordar que Paul Claudel, Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia, Serguei Diàguilev, Vàtslav Nijinski i Martin Buber van participar en aquesta aventura de creació (apreciada per George Bernard Shaw) és pensar en una Europa sense fronteres nacionals ni religioses ni lingüístiques on les innovacions de diverses disciplines s'encontren.

No s'ha d'exagerar la utopia d'Hellerau: hi havia conflictes estètics i socials entre els col·laboradors. Karl Schmidt pensava que els experiments de Jaques-Dalcroze no eren aptes per als seus treballadors. Jaques-Dalcroze volia un teló i Appia el volia treure. Però l'optimisme dels participants, traduït en termes teatrals, era palpable. El comentari de l'escriptor nord-americà Upton Sinclair, citat per Moraly, n'és un testimoni: els «fills d'Hellerau» veien la possibilitat d'una Europa on les guerres serien prohibides, «i no només entre les nacions, sinó [també] aquella lluita amarga entre classes que amenaçava esquinçar Europa». S'entén que Hellerau corresponia a certa mena de projecte polític al començament del segle xx, per exemple, l'informe sobre els «Estats Units d'Europa» preparat per Anatole Leroy-Beaulieu amb l'objectiu de garantir la pau (Du Réau 2008: 67–69, 345). I els hereus d'Hellerau encara tenen una influència teatral, particularment al món de la dansa (en figures com Wigman, Perrottet i Ailey). Així que es podria relacionar la inauguració del Centre Europeu de les Arts el 2006 en Hellerau amb l'ona més recent d'idealisme unificador concebut mitjançant la cultura.

Entre l'idealisme europeïsta més aviat abstracte de l'inici del segle xx i l'intent a vegades desesperat de defensar l'estructura política de la Unió Europea cent anys més tard, Dan Urian (al tercer capítol) localitza una obra que encarnà l'esperit de diversos països europeus setanta anys després de la seva estrena a Moscou. Si per al director britànic Richard Eyre *L'hort dels cirerers* de Txèkhov representa (el 1981) els *nouveaux riches* de l'època thatcheriana al Regne Unit, Giorgio Strehler (el 1974) té una visió més positiva

del canvi socioeconòmic descrit dins del text. Lluny de la concepció naturalista de Stanislavski, l'hort de Strehler posseix un valor simbòlic a l'escenari. El seu muntatge es representà a Itàlia i França. Strehler, que es defineix com «europeu», creu que la transformació que es realitza a l'Europa unida és necessària; ens deixa veure un «futur revolucionari» —ho diu així Urian— on l'accés a l'hort no serà el privilegi de només les classes altes de la societat europea. Aquest obra, que té les seves arrels fora del cor d'Europa (o, fora d'Europa de debò), ha arribat a comunicar una interpretació potent de les realitats europees. En el cas de Strehler, era una interpretació realitzada també a la seva activitat més directament política i administrativa: el 1983 arribà a ser diputat (del Partito Socialista Italiano) del Parlament Europeu i el 1990 es convertí en el primer president de la Union des Théâtres de l'Europe.

*El teatre contemporani: entre la primordialitat
i les poètiques escèniques de la memòria*

Bona part de la pluralitat del teatre actual d'avantguarda, i, per descomptat, també del teatre europeu, reflecteix la varietat de les respostes possibles respecte a les possibilitats i a les impossibilitats —pel que fa a l'abast i a la crisi— de tota representació. I precisament, des de les interrogacions que aquesta varietat genera es poden establir unes taxonomies a partir de la relació del teatre amb els seus personatges i —fins i tot— del teatre respecte als seus intèrprets. I, per més que es tracti de taxonomies merament orientatives, podrien potser ajudar-nos a identificar algunes característiques del teatre europeu contemporani, i de com aquest teatre pensa Europa.

En primer terme, podríem referir una doble via, o potser es tracta d'una via de doble cara, que explora, per una banda, l'aspecte *explosiu* de l'escena, i, de l'altra, el seu aspecte *allusiu*. La via teatral que podem anomenar explosiva és aquella en què molts creadors, partint de poètiques molt diverses, coincideixen en un programa de desbordament agressiu del cos, potser equivalent a allò que Pasolini anomenava «Il corpo nella lotta» (Misuraca 1993).

Ho fan oferint cossos i personatges potenciats en el seu caràcter informe (com la companyia alemanya She She Pop), o de deformació (com Raimund Hoghe), o de decrepitud (com succeeix en alguns muntatges de Krystian Lupa o les peces de Les Ballets C de la B), o un cos delictiu (com Magnus Dahlström o Gisèle Vienne), o sacrificial (com La Ribot o Jean Fabre). Un grup nombrós de creadors que intenten transformar en un motor teatral allò que sembla inicialment una devastació, un desastre. En aquest grup tan heterogeni podríem incloure Rodrigo García i Angélica Liddell, i les seves respectives incursions en el tema de la mort, com *Matar para vivir* de García, o *Perro muerto en tintorería* de Liddell. Es tracta en tots aquests casos de fer del cos una fatalitat, un accident explosiu, i, en tots els sentits, una màcula.

A l'altre extrem es desplega l'aspecte que podríem anomenar allusiu: aquella via que tracta d'omplir de teatralitat tots els intersticis de la dialèctica escènica a partir de la presència/absència de l'espai virtual, o aquella que explora la relació de l'escena amb les possibilitats ofertes per les noves tecnologies. Aquesta és una via que segueix en general les estratègies de la refracció, i, encara que té la seva expressió més acabada en allò que s'anomena «teatre digital», podria incloure-hi una gran quantitat d'indagacions sobre l'ús d'allò immaterial a l'escena o fins i tot conceptual. Entre aquestes podríem incloure des de la «no dansa» de Xavier LeRoy, Jérôme Bel, Christian Rizzo, Vera Manteiro, entre d'altres, fins a propostes construïdes al voltant de diversos usos del vídeo, com les de Gob Squad o les de la companyia belga Berlin; o l'ús del món digital, com en algunes peces de Marcellí Antúnez, o fins i tot la dramaturgia al voltant del material mecànic, com en algunes propostes de Heiner Goebbels.

Però la via que ens sembla més indicada per acostar-nos a uns dels nostres objectius —que és relacionar el teatre amb Europa— és la que podríem anomenar *primordial*. I es refereix a un tipus de teatre que fa servir el discurs al mateix temps originari i conclusiu del propi teatre i de la cultura que el produeix, amb l'aparent intenció d'esdevenir un llarg prefaci de si mateix, i, més encara, una recapitulació i dilació enciclopèdica de la cultura que l'ha produït.

Això s'esdevé en la constant interrogació conflictiva amb el passat en diverses cultures i tradicions de manera primordial: interrogant-se avui en dia sobre el propi origen del teatre i la cultura occidentals. És el que sembla fer, de manera exemplar, el teatre de la Societas Raffaello Sanzio, per exemple. Un bon nombre de les seves peces semblen seguir aquesta estratègia. Però, de tota la seva poètica, probablement sigui la *Tragèdia Endogonidia* (2002–2004) la més emblemàtica en aquest sentit. Es tracta a més d'una producció en la qual —en un desenvolupament implícit dels somnis de Strehler— es van veure involucrades probablement el major nombre d'institucions teatrals europees reunides en un sol projecte creatiu en els últims anys. *La Tragèdia Endogonidia* es va dur a terme —en col·laboració amb el Teatre Fondazione de Modena i amb el suport del Programa Cultural 2000 de la Unió Europea— gràcies a la producció directa del Festival d'Avinyó, el Hebbel Theater de Berlín, el KunstenFESTIVALdesArts de Brussel·les, el Bergen International Festival, l'Odéon-Théâtre de l'Europe amb el Festival de Tardor de París, el Romaeuropa Festival, el Teatre Le Maillon d'Estrasburg, el London International Festival of Theatre, i el Théâtre des Bernardines conjuntament amb el Théâtre du Gymnase de Marsella, i de la mateixa companyia Societas Raffaello Sanzio.

La via d'interrogació sobre els orígens del teatre i de la cultura europea ofereix, sense cap mena de dubte, un tema inabastable. Però referir-nos a un dels seus aspectes més notoris —el relatiu a la memòria— pot situar-nos en una parcel·la significativa d'aquest panorama. La preocupació de bona part del teatre per la memòria no deixa de ser una línia de fèrtil investigació possible. Evidentment, el context general de la cultura mnemònica actual és el seu punt de partida. Com es pot comprovar arreu, un dels fenòmens més sorprenents dels últims anys és precisament el sorgiment de la memòria com a preocupació central de la cultura i la política de les societats occidentals. Es tracta d'un gir cap al passat que contrasta de manera notable amb les tendències de privilegiar el futur, tan característiques —per exemple— de les primeres dècades del segle xx.

Aquest discurs cada vegada més actiu de la memòria es va intensificar a Europa especialment a partir de la caiguda del mur de Ber-

lín i la subsegüent reunificació alemanya, dos esdeveniments que semblen haver confirmat, d'una banda, un moment naixent (però només possible en la seva imperiositat o en la seva urgència), i, de l'altra, un moment agònic. Una dualitat que és assumida des de dos aspectes: d'una banda, la caiguda del socialisme real, que sembla haver confirmat la mort de les utopies, i, de l'altra, la reunificació d'Alemanya com a pròleg a la reunificació de tota Europa, i la conseqüent possibilitat d'emprendre una vegada més el projecte de construcció europea, encara que *a posteriori* sembla clar que l'esperança que va moure aquest projecte no era exempta del trop de la memòria. Un trop en què s'han vist embolicats no només països tradicionalment europeistes, com Alemanya, sinó també alguns països tan habitualment aliens a les discussions continentals, com Suïssa, almenys si ens fem ressò d'algunes de les preocupacions centrals dels més representatius creadors escènics suïssos del present. Doncs —per si mateix— resulta simptomàtic que el teatre suís actual sigui en aquest moment un dels més actius focus d'interrogació escènica sobre la memòria. De Christoph Marthaler a Stefan Kaegi de Rimini Protokoll hi ha un ventall important de creadors teatrals suïssos contemporanis que ho posen de manifest: de Thomas Hürlimann a Matthias Zschokke, o de la companyia Teatro Malandro al dramaturg Mathieu Bertholet, per exemple, i, per descomptat, també el col·lectiu mikeska:plus:blendwerk.

Potser els dos col·lectius més representatius, però, siguin precisament els de Rimini Protokoll i Christoph Marthaler, les obres dels quals expressen dues estètiques completament diferents, però en canvi coincideixen en una mateixa preocupació: l'Europa actual encadenada a la memòria. Podem pensar, sobretot, en la cèlebre *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, de Marthaler, estrenada el 1993. I, per altra banda, la peça *Mnemo-park*, una peça del col·lectiu Rimini Protokoll dirigida per Stefan Kaegi el 2005, l'espectacle amb el qual més frontalment Rimini toca el tema de Suïssa com a part d'una tradició i mostra un dels seus «vicis» de la memòria.

És important recordar que pràcticament sempre que es parla de memòria a l'Europa moderna, apareix en el centre de la discussió

el debat sobre l'Holocaust, que ja a finals dels 80, però sobretot al llarg de la dècada dels 90 va adquirir no només una dimensió global, sinó que es va convertir des de llavors en l'inevitable paradigma de la relació amb les ferides de la memòria europea. Resulta, efectivament, que gairebé totes les actuals polítiques de la memòria, per més locals i fins i tot allunyades que estiguin d'Europa, s'han anat organitzant sota els paràmetres establerts entorn de l'Holocaust. Els capítols d'Andreas Huyssen (2009) sobre aquests aspectes són imprescindibles. Fins i tot la retòrica, que havia estat utilitzada de manera específica i exclusiva per a l'Holocaust, s'ha anat aplicant progressivament a realitats del tot alienes a aquest fet, com els tristament cèlebres esdeveniments de Rwanda. Curiosament o paradoxalment, l'Holocaust s'aplica a aquests passats traumàtics per entendre'ls en la seva especificitat. Però des del moment en què l'Holocaust adquireix un estatut paradigmàtic, assumeix també tots els trets propis d'un paradigma. I, en aquest sentit, és important tenir present la característica paradoxal dels paradigmes, ja que, com ens recorda Giorgio Agamben (2008), el paradigma es conforma per un procediment precientífic: procedeix per analogia. Cada cas local reconeix la seva ferida en una altra ferida modèlica que és igualment específica i particular, però que serveix com a model general sense perdre la seva especificitat.

En qualsevol cas, el contrast de la situació actual amb l'esperança de l'inici del segle xx és remarcable. Abans s'exaltaven les transformacions tècniques per nodrir les visions que miraven cap al futur: els experiments del futurisme italià en són un exemple nacionalista, però Hellaerau n'és un exemple de clara identitat europea. En canvi, en aquest principi de segle (que és també un principi de millenni), l'anhel d'imaginar el futur ha cedit pas al de la revisió del passat, mostrant un interès vacil·lant per l'ideal d'estructurar, mitjançant les ideologies agòniques, les virtuts d'un possible futur. Perquè, enmig d'aquest símptoma, Europa identifica els seus trops no amb l'amnèsia sinó amb el record, no amb les revolucions sinó amb les institucions, no amb les utopies, i ni tan sols amb les distòpies (o utopies negatives), sinó amb la conservació, amb la preservació.

I, d'altra banda, caldria recordar que, a diferència d'altres moments, la memòria en el teatre actual no només qüestiona la linealitat temporal, aspecte estilístic que ha caracteritzat de manera diferencial el teatre des de l'inici mateix de les dramaturgies avantguardistes, sinó que qüestiona la idea de reparació (teràpèutica o moral) que conté habitualment la noció de memòria. És lògic, per tant, que l'article de Francesc Foguet i Boreu sobre la dramaturgia contemporània catalana (quart capítol) analitzés el paper de la memòria, ja que, com diu ell: «Des del 1970 ençà, en la literatura dramàtica catalana s'han succeït obres que han reivindicat la història indígena escamotejada per l'efecte de la coerció, la censura o la desmemòria.» I la comparació entre diverses històries de passat negre, de repressió i d'oblit s'estableix també al teatre: unes obres de Thomas Bernhard o George Tabori (sobre el nazisme) han gaudit d'una recepció positiva a Catalunya i han tingut una «rèplica catalanoeuropea» entre dramaturgs que escriuen en català com Gerard Vázquez, Josep Lluís i Rodolf Sirera o Jordi Teixidor. El fenomen està lligat, potser, amb allò que Carles Batlle ha identificat com «un cert complex» que impedia els autors catalans de «situar les obres a les nostres ciutats, que ens obligava a disfressar els noms dels personatges per por que no semblessin massa locals» (Batlle 2005: 71). Però tractar d'un (re)conegut passat europeu forma part de la interpretació implícita del passat català damunt l'escenari; s'hi amaga, inevitablement, el concepte del paradigma. A *Salamandra* (2005), de Josep Maria Benet i Jornet, la juxtaposició és explícita, puix que l'obra parla de l'holocaust jueu i la repressió anticatalana.

Tanmateix, la Segona Guerra Mundial no és l'única referència europea dins del tractament de la història per la recent dramaturgia catalana. En *Abú Magrib* (2002) de Manuel Molins, Europa és una societat hostil d'«acollida» per a un jove magribí. A *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), d'Albert Mestres, la massacre bòsnia (de 1992–1995) té com a contrapunt històric el 1714, any en què el poble de Catalunya va perdre les llibertats. En canvi, moltes vegades la necessitat d'escenificar un acte de justícia pel que fa als crims comesos per la dictadura franquista evita un esment explícit d'am-

bit més gran. Però si es tracta més aviat d'un «teatre de la memòria», és un teatre que queda fidel al qüestionament europeu del passat descrit més amunt: «la dramaturgia catalana que ha vorejat de manera directa o indirecta la història contemporània», explica Foguet, «tendeix més a mostrar els dilemes que l'assetgen, a qüestionar-la, a problematitzar-la, a desmitificar-la o a expressar les disfuncions, ferides o incomoditats en relació amb el passat, més que no pas a recrear-se en les “bones causes”.» En un final polèmic, Foguet conclou: «En una nació sense Estat com la catalana, encara que somniï de tenir-ne un d'integrat de ple dret a la Unió Europea, la capacitat de segregar història oficial és, al cap i a la fi, per sort o per dissort, molt limitada.»

Més enllà dels exemples sòlids d'Elfriede Jelinek i Jean-Claude Grumberg (citats per Foguet), ¿és tan diferent el teatre català al teatre, i sobretot al teatre d'avantguarda (i no només als textos teatrals) d'altres nacions? ¿Hi ha més aclariment històric damunt altres escenaris o són teatres lligats a nocions més abstractes de la realitat? A l'Europa dels noranta i de principi dels 2000, la confrontació entre els signes del teatre i els signes de la vida va ser reformulada sobre bases molt riques. Rimini Protokoll ha aplicat a la vida els protocols del teatre, tractant el teatre com una manifestació —una expressió— de la vida en tots els seus sentits. I a l'inrevés: tractant la vida (la vida quotidiana) com una manifestació del teatre en tots els seus elements. Arrenca el teatre de les mans de la metafísica —i de les preguntes sobre l'«ésser»— per tornar-la, per dir-ho així, a la fenomenologia i a les seves preguntes sobre el «fer». Teatre i vida en el treball de Rimini entren en osmosi, es confonen irresistiblement. Per contra, Marthaler constata l'intent de la vida de reafirmar, d'aturar i de confirmar la seva riquesa de significats sedimentats en la representació, i sembla considerar que la vida s'ha transformat en un teatre semiseriós. Si Marthaler recorre a la serialització, la repetició, la litúrgia del gest que perd la intensitat que hauria pretès retrobar al teatre, no és sinó perquè té un interès manifest a reafirmar el teatre en la seva pròpia residualitat, opció accentuada en les assolades i ruïnoses escenografies d'Anna Viebrock.

En l'intent de reafirmar-se a si mateixa, i a les seves pròpies i inextingibles necessitats humanes, la vida que presenta Marthaler, i més concretament la vida dels europeus després de la caiguda del mur (en la seva emblemàtica i ja referida *Murx den Europäer!*, de 1993, però també —i amb la mateixa determinació— en altres de les seves obres primerenques que tracten el tema del confinament o l'enclaustrament dins del temps i de l'espai, com *La tempesta*, de Shakespeare, a la qual magistralment associà motius d'enclaustrament d'*El àngel exterminador* de Buñuel, així com *Les tres germanes* de Txèkhov, o com *L'hora zero* o *l'art de servir*, entre moltes altres), la vida dels europeus és una vida que s'encalla, i així apareix teatralment, de la mateixa manera com Europa s'encalla en la memòria. En realitat, amb la seva preocupació (tan temàtica com estilística), Marthaler retorna simplement el teatre al punt de l'obstacle mimètic dels seus orígens. A la seva dificultat originària, que és la mimesi.

I així, segons ell, la metàfora de l'absència de sortida, l'absència d'utopia o fins i tot la manca de distòpia, així com la metàfora del camp magnètic del passat que organitza l'Europa actual, substitueix a l'acció i a la discussió en uns correlats teatrals fins i tot evidents: el desconsol es tradueix en impossibilitat d'actuar i la memòria obsessiva en absència de desig, i fins i tot en absència de diàleg, és a dir, en absència del mínim espai de futur. Però no hi ha osmosi sense extinció recíproca, i trobem que, en el seu treball, l'esgotament del teatre emmagatzema l'actualitat de la vida, i l'esgotament de l'actualitat de la vida contamina el teatre.

És veritat que el teatre des de les avantguardes fins a la post-modernitat va ser en molts nivells un problema de reciclatge. El seu problema era què fer amb les deixalles (*l'objet trouvé*), amb la residualitat tant de la vida com del teatre. Les respostes solien ser formulàries (com ho havien estat entre els futuristes), o allusives (com ho havien estat entre els surrealistes). Però ara el teatre planteja dos dilemes estructurals en relació amb la residualitat, que recull de manera diferent el llenguatge escènic. Un d'aquests dilemes té a veure amb la suposada mort del teatre, i l'altre té a veure amb la supervivència en un espai de gestualitat lacerada. Aquest

dilema s'encarna en els reptes que assumeixen respectivament i de manera oposada el teatre de Rimini Protokoll i el teatre de Christoph Marthaler.

Però, confonent-se amb la vida, en el primer cas, el teatre no prepara la seva mort, sinó més aviat al contrari, la seva incapacitat de morir, ja que es retroba pertot arreu, reactualitzant la màxima inscrita en el Globe Theatre shakesperiana: *Totus mundus agit histri- onem* («Tothom fa teatre»). El teatre sobreviu a si mateix a través de la incorporació de sectors cada vegada més amplis de la realitat. El segon dilema, l'assumit per Christoph Marthaler, és més complex i potencialment depressiu, en el sentit ampli del terme. Si realment el teatre rebutja morir, llavors, com justifica Marthaler la seva supervivència? La resposta de Marthaler és la d'un sistemàtic lliscament del problema, una mena de complicació constant del problema. Dins del seu teatre, el que es desprèn no és una persona individual assimilada al seu rol social i quotidià, com a Rimini, sinó un actor cantant que s'allotja en un protopersonatge, una simple figura, però una figura cada vegada més desvinculada, general, orgànica, literal, suprapersonal, impulsada per la seva pròpia línia musical —i per a la seva propagació i caracterització— dins d'algun aparador de l'imaginari col·lectiu.

En el treball de Rimini Protokoll el teatre abandona a l'actor (l'actor professional), i en canvi el teatre de Marthaler s'especialitza en l'interpret fins arribar a un grau de virtuosisme extrem. Sobri- ranament disfòric, és a dir, en un estat de nimietat desagradable o d'extrema tristesa, el seu personatge tipus no deixa de semblar un mer residu de la cultura de la utopia ja trencada i abandonada d'Europa. És aquesta la dualitat o l'alternativa que aquest tipus de teatre sembla assenyalar com a actualitat europea: una realitat dis- fòrica a punt de diluir-se en la cara lluent de l'engany (Marthaler) o una realitat que es fragmenta en l'imperi de la sinèdoque de la quotidianitat (Rimini).

Temps d'espectres europeus i la Unió Europea

Hi ha un altre terme per expressar el nostre debat: fantasmes. El teatre és habitat per múltiples fantasmes. Fantasmes vinguts del passat (memòries) i fantasmes vinguts del futur (desitjos o il·lusions). Segons Edward Gordon Craig, aquests fantasmes són absolutament inherents al teatre. Constitueixen la porta d'entrada a l'essència mateixa del teatre, diu Craig, i aclareix que aquesta essència no és altra que fer visible allò invisible (Craig 1912: 264–280). De la mateixa opinió era Antoine Vitez, per a qui: «la souveraineté du théâtre c'est précisément de pouvoir représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire incarner le fantôme» (Boire 1997: 10; 2002: 220). A Europa, aquests fantasmes, tampoc no li resulten aliens. Se'ns va dir que en una època llunyana el fantasma del comunisme havia recorregut els seus més recòndits meandres. I sabem que aquest no va ser ni el primer, ni, per descomptat, l'últim. Abans l'havien peregrinat tot tipus d'espectres de signes diversos i fins tot oposats: l'esperit de la Il·lustració i el del Terror, el de la Reforma i el de la Industrialització, el de les múltiples Utopies i el de la Inquisició. Deportat —almenys transitòriament— el fantasma del comunisme, lluny de quedar abandonada, a Europa l'han anat habitant progressivament tot tipus d'altres fantasmes. Com si ja no pogués eludir-los. I certament no pot fer-ho, atès que són els seus esdeveniments. «Le spectre est celui de l'événement» (Derrida 1993: 165). És la carn temporal de la seva narració, de la seva història. Derrida definia el fantasma com la visió d'allò invisible, i com allò que ens orienta, perquè —segons ell— el fantasma és allò que fa pensar (Derrida 1993: 52). I molts d'aquells qui han pensat en Europa, en la crisi en què l'Europa moderna i contemporània ha quedat inserida i en què sobreviu, ho han fet sovint precisament a partir dels espectres.

És el cas de Paul Valéry, qui, en interrogar-se sobre la crisi de la cultura europea, va concebre una allegoria a partir de Hamlet. El seu Hamlet («el Hamlet europeu») mira, atònit, i des de dalt d'un àpex, un reguitzell inescapable de fantasmes (Valéry 2000: 406). Després de la catàstrofe bèl·lica de 1914, el seu Hamlet europeu ja no podia fer res més que meditar sobre la vida i mort de les veri-

tats i de les controvèrsies fantasmals sota el pes dels descobriments, glòries i bogeries de sempre, i contínuament amb la intenció d'innovar en els somnis dels pensadors reeixits: en els de Kant, que havien engendrat a Hegel, en els d'Hegel, que al seu torn havien engendrat a Marx, en aquest, qui havia engendrat a..., etcètera. Totes les utopies convertides de sobte en desolació discursiva. Totes les ments imaginàries en runes. I de sobte, tota Europa poblada una altra vegada de fantasmes: «Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace, — l'Hamlet européen regarde des millions de spectres» (Valéry 2000: 406).

Valéry va pensar en els símptomes que s'havien instal·lat a Europa i en aquells que la mantenien tenallada. I, en fer-ho, va reconèixer que també la vida espiritual d'Europa estava plena de ruïnes, exactament igual com ho detectaria anys més tard Walter Benjamin en reflexionar sobre la història i els efectes del progrés. De fet, alguns estudiosos han advertit que la cèlebre imatge benjaminiana de l'àngel de la història que intenta oposar-se a la tempesta del progrés, contemplant als seus peus el món que és només un camp de ruïnes, es troba ja en germen en la imatge evocada per Valéry d'un Hamlet europeu que, a «la immensa terrassa d'Elsinore», mira milions d'espectres (Sagnol 2004: 169–190):

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses; il a pour remords tous les titres de notre gloire; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre. (Valéry 2000: 406)

Les conclusions que extreu el poeta francès sobre aquest desbordament que sembla deixar fora d'equilibri a l'europeu, són d'un profund pessimisme sobre el progrés, sobre aquesta «bogeria d'innovar sempre». I també en aquest punt, la reflexió de Valéry sem-

bla vaticinar les paraules de Benjamin. «Le monde qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort» (Valéry 2000: 406). I aquestes ruïnes no són altres que el llindar de la nostra història contemporània. Aquesta tendència a la desolació, que pretén unir els beneficis de la vida i els avantatges de la mort amb una precisió inevitable, té efectivament el nom de progrés. Però el progrés no és altra cosa que una mena d'estèril catàstrofe, com ho afirma Benjamin de manera explícita: «Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren» («El concepte de progrés cal fundar-lo en la idea de la catàstrofe») (Benjamin 1991: 683).

I aquesta no és una catàstrofe gloriosa, dionisiaca, transcendent. Al contrari, la catàstrofe en què ens veiem sumits significa homogeneïtat de criteris de subsistència. Catàstrofe aquí significa continuïtat i imperi d'allò del que ve donat: significa el món actual, tal com irremissiblement és:

Daß es «so weiter» geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde —sondern dieses Leben hier. (Benjamin 1991: 683)

(Que tot segueixi «així» és la catàstrofe. Aquesta no és l'imminent cada vegada, sinó que és el cada vegada ja donat. Pensament de Strindberg: l'infern no és res que ens aguaïti encara, sinó que és aquesta vida aquí.)

Bernard Stiegler, en el seu llibre *Constituer l'Europe*, en centrar-se en el «motiu europeu» de Valéry, es fa ressò d'aquest mateix diagnòstic (Stiegler 2005b). Però Stiegler observa Europa ja inscrita en aquest inevitable procés de mundialització guiat per una economia regida a nivell planetari, creant frustracions a nivell planetari, i organitzada per instàncies internacionals, amb la destrucció de les condicions més elementals de la subsistència de milions i milions d'éssers humans, i engendrant, en benefici dels qui treuen profit d'aquestes condicions, una pressió sobre els salaris i els drets socials de la resta del món, arruïnant així l'existència d'aquests éssers gràcies a l'hegemonia dels criteris de subsistència. Gràcies a la lògica quiliàstica del progrés. Aquest progrés que és la pulsio

de mort, per utilitzar els termes de Freud. I enmig d'això, oblidats, cruelment traïts els criteris en què previsiblement sembla haver-se fundat Europa. I precisament perquè Europa sembla haver convertit en el seu únic objectiu la transformació en mercats de totes les pràctiques socials —reduint així el pobre estatut de comportaments de consum—, resulta que la *construcció* d'Europa és cada vegada més viscuda pels europeus com un procés de *destrucció* d'Europa. I en aquesta Europa en ruïnes, en aquesta Europa convertida en una terra erma ressonen les nostàlgiques frases del Fisher King de *The Waste Land*, de T. S. Eliot: «I sat upon the shore | Fishing, with the arid plain behind me» (Eliot 1971: 50), paraules que semblen trobar un ineludible ressò en l'inici del *Hamletmaschine* de Heiner Müller: «Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa» («Jo era Hamlet. Dempeus a la vora de la costa parlava amb l'onatge BLA BLA, a la meua esquena les ruïnes d'Europa») (Müller 1990: 41).

Aquestes ruïnes i aquest onatge tenen ara un nom vigent: crisi. La crisi econòmica s'ha convertit en un BLA BLA polític a Europa, i s'utilitza per fer complir i fer acceptar mesures i restriccions. La paraula «crisi» sembla voler dir actualment que un ha d'acatar sense més —i s'ha de sotmetre a— una solució excepcional. Però, per als economistes i els analistes socials, és clar que la crisi és permanent, i que l'únic que fa és traslladar els seus centres de gravetat (Harvey 2001, 2006, 2009; Navarro 2007, Navarro i Torres 2012; Cacciari, 1994). La crisi s'ha prolongat durant dècades, i ja és una manera normal de funcionament del capitalisme en el nostre temps. És un estat d'excepció que s'ha convertit en model i en norma (Agamben 2003). És veritat també que la crisi que viu Europa no és només econòmica, com potser ens agradaria creure. És també una crisi de relació amb si mateixa, en tots els seus sentits.

Podem dir que aquesta relació íntima en termes polítics començà el 1950, l'any de la declaració de Robert Schuman sobre una «Europa unida» (Heater 1992: 161). Després, el 1958, entrà en vigor un dels Tractats de Roma, el Tractat Constitutiu de la Comunitat Econòmica Europea. La resta de la narrativa es compon de més integració, expansió i lleis econòmiques i polítiques. El 1968 es

realitzà la unió duanera. A Bèlgica, la República Federal Alemanya, França, Itàlia, Luxemburg i els Països Baixos, s'ajunten Dinamarca, el Regne Unit i Irlanda el 1973. Grècia entrà el 1981, Espanya i Portugal, cinc anys després. El 1993 entrà en vigor el mercat únic europeu. El 2013 són vint-i-vuit els membres de la Unió Europea.

Amb la geopolítica a escala mundial, allò que els sociòlegs i politòlegs anomenen «el nou ordre del poder mundial» es basa en un model de governabilitat definit com a democràtic, però que no té res a veure amb els principis que li van donar naixement a la democràcia a partir de l'humanisme democràtic posterior a la Il·lustració. El model actual de poder és molt més econòmic i administratiu que qualsevol altre. En aquest sentit, la Unió Europea és totalment contemporània perquè és —tal com l'havia pensada el seu ideòleg fundador Jean Monnet— merament funcional. Per això, ha estat adoptada amb tanta facilitat pels règims que fins fa pocs anys eren dictadures. I aquí no hem d'oblidar una altra interpretació de la Unió Europea, la que destaca les seves arrels antidemocràtiques: per exemple, entre molts dels primers euròfils es trobaven feixistes que continuaven la mateixa política durant la postguerra (Laughland 1997). La política moderna tradicional, com a sistema assentat a l'Europa del segle XIX (l'Estat nació, la sobirania, la participació democràtica, el sistema dels partits polítics), sembla haver arribat al final de la seva història.

El poble ja no hi té cap poder i, tanmateix ha de tenir la seva identitat, la seva *representació performativa*, ara europea: per consegüent, la Unió Europea està invertint 229 milions d'euros durant 2014–2020 per promoure un programa de «ciutadans actius per a Europa» i una «societat civil activa per a Europa» (Snowden 2013: 9–10). Dedicar diners a crear una identitat tan artificial en aquests temps de crisi econòmica demostra la por de la *destrucció* d'una idea. A més a més, és possible que aquest gest desesperat de la Comissió Europea sigui una reacció contra el que es pot percebre de l'opinió pública: lluny de rebutjar la nació, els europeus volen mantenir-la. Ho prova l'oposició popular a l'augment d'autoritat de la Unió sobre el pressupost nacional de països particulars (Pew 2012). I mentrestant, la identitat local s'està reforçant amb una tea-

tralitat innegable: les protestes populars de 2011 ocupaven espais locals per presentar una identitat no exactament europea (com ho desitja la Comissió Europea).⁴ Cal remarcar també la manca de participació popular en les eleccions europees: baixa fins a la meitat del percentatge dels que voten en les eleccions nacionals (Turner 2010: 353). Per l'altra banda, es podria dir també que la falta de societat (o de comunitat) i la falta d'alternatives són efectivament la marca identitària d'un món dins del qual viu tota l'actual generació d'europeus, tal com ho ha reconegut, per exemple, la jove Meredith Haaf, al seu llibre sobre la seva «generació perduda» o «postoptimista» (Haaf 2011: 38). Europa és pertot arreu, les seves lleis anul·len les lleis nacionals, però ni sembla reconeguda per bona part dels seus ciutadans: no és una «societat» acceptable.

Davant de tanta divergència entre el control real i la percepció popular, sembla com si haguéssim de conformar-nos amb una arqueologia crítica d'aquell passat que va conformar l'idealisme més innocent d'Europa. I que no és possible distingir una part constructiva (la construcció d'Europa) d'una part destructiva (el desmantellament d'Europa), i un es pregunta si tot això no és sinó una intervenció de factors purament contingents. En qualsevol cas, Europa sembla trobar-se enfrontada ara a concebre com a finalitat, com a *telos*, un concepte de vida diferent de tots els conceptes de formes de vida que ja ha viscut fins ara. Es veu confrontada a *desitjar* una forma de vida diferent. Almenys des d'un punt de vista general. Però això no pot ser possible si no es mira l'origen, l'*arké*. L'arqueologia (l'arqueologia del saber, l'arqueologia dels modes de vida) consisteix en la recerca del seu *arké*, del seu origen, del seu principi. I la investigació que es requereix no pot eludir la seva filologia històrica i les petjades que deixen en la cultura aquestes perplexitats. Esperem que les interpretacions del teatre del passat (al primer, segon i tercer capítols) contribueixin a aquesta investigació.

⁴ Vegeu, per exemple, una aproximació performativa a les protestes d'Atenes (Hager 2011).

*Ressò teatral de les disjuntives d'Europa:
crisi, relat, Ostermeier i el cas del teatre britànic*

Si atenem a la programació dels festivals més importants de teatre contemporani europeu (almenys al continent, especialment el festival d'Avinyó i el KunstenFestivaldesArts de Bruselles), podríem concloure que és possible establir una mena de cànon a partir del qual es pot identificar un «teatre europeu actual».⁵ Des de fa anys hi apareixen els mateixos noms que conformen també les programacions d'altres festivals internacionals de menys projecció que els dos ja esmentats: els flamencs Guy Cassiers i Jan Lauwers, els alemanys Thomas Ostermeier i Frank Castorf, els italians Pippo Delbono i Romeo Castellucci, i els espanyols Rodrigo García i Angélica Liddell, per exemple.

És interessant observar com, en una Europa sumida en una crisi, hi ha països que segueixen creient en la necessitat del teatre, i entre ells especialment Alemanya i França, mentre que altres països, com Itàlia, Espanya i Portugal, han anat reduint progressivament les subvencions públiques. Tanmateix, en aquest panorama de crisi es continua pensant en la renovació de la creació teatral; en l'adequació del teatre al seu entorn social i cultural. I és interessant preguntar-se i observar si hi ha hagut alguna variació en el posicionament estètic d'aquests creadors enfrontats a una realitat en crisi. Pràcticament tots els creadors citats van néixer en una Europa eufòrica i confortable. I ara, que inesperadament Europa els ofereix un rostre erm i ruïnós, és fascinant veure com es posicionen davant d'aquesta situació. I en aquest sentit, hi ha un primer símptoma en la consideració del relat en el teatre d'aquests creadors, que potser indica una eventual tendència teatral.

És àmpliament sabut que, en alguns països, el teatre de repertori és considerat una espècie d'excusa, o un punt de partida per parlar

5 S'ha de destacar també el paper oficial de festivals de teatre que articulen el diseg d'integració cultural europea i, malgrat això, tendeixen a recalcar, al mateix temps, la universalitat i la nacionalitat dels participants (Kelleher i Ridout 2006: 8; Skantze 2003: 5-6, 10-11).

del moment i del context en què una obra es representa. Ho hem vist ja en el cas de *L'hort dels cirerers* muntat per Strehler el 1974 (al tercer capítol). La tradició del *Dramaturg*, tal com entén el teatre alemany aquest terme, permet, per exemple, acostar-se a aquest tipus de peces d'una manera molt desinhibida. Un text com *Un enemic del poble* d'Ibsen, per fixar-nos en un exemple, escenificat el 2012 per Thomas Ostermeier, director de la Schaubühne de Berlín, va patir una notable i significativa alteració.

Ostermeier va triar aquesta peça d'Ibsen que tracta de la prioritat dels interessos econòmics per damunt de la salut d'un poble en perill, amb la intenció de parlar sobre el present d'Europa, sobre l'Europa que dóna prioritat als interessos de la banca per damunt dels interessos dels seus ciutadans. I, amb aquest motiu, Ostermeier va alterar el 80% del text escenificat. Entre les variacions principals que va introduir al text d'Ibsen ressalten diversos extractes de *L'Insurreccion qui vient*, un manifest subversiu escrit pel Comitè invisible (Comité Invisible 2007), un grup anònim francès inscrit en l'estela del situacionisme. *L'Insurreccion qui vient* intenta mostrar —entre altres coses—, com el «Jo» triomfant i l'actual retorn a la família que són ara valors —febles però persistents— dins d'un gran nombre de joves europeus, no són sinó bombolles, que ens protegeixen de la visió d'una civilització en ruïnes. Encara que el principal motiu del muntatge va ser ressaltar que l'economia actual no està en crisi, sinó que és la crisi, fent-se així ressò precisament de la posició expressada dins del manifest de *L'Insurreccion qui vient*: «À force, on a compris ceci: ce n'est pas l'économie qui est en crise, c'est l'économie qui est la crise» (Comité Invisible 2007: 18). És un text que Ostermeier considera massa oportú com per desaprofitar en el seu muntatge d'*Ein Volksfeind*.

Ara bé, justament perquè el tema de la crisi és un tema essencial en el seu muntatge, Ostermeier es preguntava si aquesta li creava la necessitat de recórrer a un llenguatge estètic corresponent (corresponent a la crisi). I d'aquesta manera, en una entrevista al diari francès *Le Monde*, amb el motiu de la presència de la seva peça al Festival d'Avignon del 2012, el director alemany va expressar que potser el món de la fragmentació i del discurs trencat, caracterís-

tics del teatre postdramàtic, corresponia més a la idea de final de la història (dominant a l'Europa eufòrica dels noranta), mentre que l'actual estat de crisi semblava reclamar una mena de rehabilitació de la representació:

Le post-dramatique, cette esthétique éclatée, fragmentée, était un écho de la période dominée par l'idée de la fin de l'Histoire, de l'épuisement du rêve révolutionnaire. Avec la crise, les camps politiques deviennent plus marqués. Il y a un retour des luttes et des contradictions sociales. Il me semble possible d'opérer une sorte de restauration de la représentation: réinvestir les récits, les caractères, les personnages et les héros auxquels on peut s'identifier. (Truong 2012)

Aquesta manifestació d'Ostermeier és doblement reveladora, ja que la bandera estètica d'allò postdramàtic va trobar no només el seu origen conceptual en el món alemany, sinó que va ser el teatre alemany qui va convertir-la en un dels seus recursos més assistits en els últims anys, i especialment en els teatres de Berlín. L'escena berlinesa va desenvolupar una intensa exploració postdramàtica, inicialment sota les influències combinades de Bob Wilson, Heiner Müller i Pina Bausch, conjuntament amb tot allò que va poder extreure dels pensadors postestructuralistes més importants: Derrida, Foucault i Baudrillard. A l'escena deconstruïen tot tipus de material. Frank Castorf, el director de la Volksbühne, va esdevenir un dels directors d'escena més deconstructors del teatre alemany, però, com si fos un símptoma del que suposa Ostermeier en l'entrevista esmentada, es detecta actualment que Castorf no ha pogut anar més lluny en el seu camí, i inesperadament sembla que ara —en general— intenti reconstruir un camí anant en sentit invers. És el cas, per exemple, dels escriptors teatrals Falk Richter i Marius von Mayenburg, dos dels autors associats a la Schaubühne, que, segons Ostermeier, afirmen no escriure ja com ho havien fet en el passat. I el mateix Ostermeier, després d'un recorregut ininterromput de quinze anys seguits, diu haver tornat a intentar reconstruir històries. Almenys és això el que ell considera que ha fet en el seu muntatge sobre la *Mort a Venècia*, de Thomas Mann, tot i que

en l'escena recupera el cor de la intriga de Mann amb actors, dansa, música, vídeo... i amb molt poc text.

En canvi, a Anglaterra, la gran font d'autors de text teatral, on els hereus d'Edward Bond i Harold Pinter, talents com Sarah Kane o Mark Ravenhill, són nombrosos, i on l'escriptura teatral —a diferència de l'escena alemanya— ha anat principalment cap a una forma d'obres purament dramàtiques, encara que de manera brutalment directa —*in-yer-face theatre*, l'anomena Aleks Sierz (2001)—, molts dels autors que es van estrenar als anys noranta continuen escrivint peces d'estructura naturalista. (I, s'ha de dir, aquests autors s'han estrenat amb èxit a Alemanya.)⁶

Si el teatre dels autors de la generació *in-yer-face* han pres tat atenció al relat, és potser no tan sols per efecte de la tradició anglesa en què van néixer. Es diria més aviat que en ells sembla haver aparegut —molt abans que a la resta dels països europeus— la consciència d'una Europa en crisi. I a més, és important no oblidar que dins de la producció d'aquests escriptors britànics es troben obres radicalment compromeses amb els canvis operats a l'Europa més conflictiva apareguda immediatament després de la caiguda del mur de Berlín. La caiguda del mur de Berlín, que va provocar un entusiasme generalitzat al continent sencer, despertant l'optimisme més desenfrenat sobre la reconstrucció d'aquell aparentment bucòlic somni anomenat Europa, va significar per a uns autors britànics de l'època —David Greig i Sarah Kane, per exemple— justament el contrari, la porta d'entrada a la més tenebrosa de les essències europees: la violència i la guerra. La instal·lació violenta i luctuosa d'una divisió més profunda que la marcada per un mur. A *Europe* de David Greig (1996), el continent és un lloc anònim infectat per racisme. I, com és sabut, l'Europa impotentment enfonsada en la guerra que va assolir l'ex-Iugoslàvia, ressona lúgubremment i sinistrament a *Blasted* (Kane 2001).

6 És veritat que hi ha també grans companyies britàniques que no recorren al text convencional, i entre les quals la més coneguda a Europa probablement continua essent Forced Entertainment (un dels pocs col·lectius estables de performance anglesos).

Al segle XXI, altres autors britànics s'han acostat al funcionament polític de la Unió Europea. De fet, es tracta d'obres potser úniques en la recent dramaturgia europea que s'atreveixen a parlar directament de la formació, de l'estat actual i de la influència de la Unió Europea. Tim Luscombe (2006), per exemple, conta els detalls del desenvolupament del govern europeu, mentre que Richard Bean (2007) crea una farsa satírica a partir de la vida quotidiana d'un eurodiputat. Mike Walker ha escrit una obra elogiosa sobre Monnet. Són obres realistes que contribueixen al debat polític, però que no es relacionen amb l'estètica d'avantguarda actual (London 2005; 2013).

Els ponts de l'espera, o la vastitud fronterera de Turquia

Per descomptat, la formació d'una comunitat econòmica i política no ha estat l'única fórmula a la qual s'ha recorregut per considerar Europa. Existeix, per tant, una unitat cultural europea? Com adverteix l'historiador polonès Krzysztof Pomian, el moviment present d'una unificació europea és en realitat un més dels diversos intents escomesos al llarg dels temps (Pomian 1990). Des del seu punt de vista, el primer intent va ser d'essència religiosa: després del divorci entre Roma i Constantinopla, Europa va aconseguir reunir la cristiandat llatina, malgrat les divisions polítiques i l'estat de guerra permanent que prevalia a l'interior d'un espai homogeneïtzat per la cultura clerical, i que va tenir els seus límits amb el moviment de la Reforma. El segon intent unificador —ens diu aquest historiador— va ser de caràcter secular, intel·lectual: va reunir les elits europees al voltant d'una visió del futur ancorada en la convicció universalista, la que tota cultura és vàlida per igual, per a totes les persones, en tots els llocs i en tots els temps. Encara que l'ideal cosmopolita de la Il·lustració —ens explica Krzysztof Pomian— aviat hauria pres la forma d'un somni, en gran part estripat quan l'exèrcit francès expressés la seva tendència imperial. El Congrés de Viena, celebrat a inicis del segle XIX, i convocat amb l'objectiu de restablir les fronteres d'Europa després de la derrota

de Napoleó I, va significar l'hora de la nació com a forma individualitzada, per excel·lència, de la societat europea i, per extensió, moderna.

Però la unificació del mercat europeu que, com les temptatives anteriors, va pretendre col·locar Europa al centre de l'economia i la política mundials, reforçant així les seves tendències eurocèntriques, va ocasionar un nombre elevat de veus identitàries i excloents, accentuant els límits d'Europa i remarcant les seves fronteres excloents, de manera que Turquia, per exemple —que és Membre Associat de la Unió Europea i de la Comunitat, un membre associat que ha demanat reiteradament l'adhesió a la Unió Europea— es veu permanentment qüestionada sobre això, ja que es troba culturalment i geogràficament a les fronteres d'Europa. La definició cultural de Turquia és cada vegada més important, ja que la cultura ha jugat un paper oficial en el procés d'unificació a partir del 1993: és quan del Tractat de Maastricht entra en vigor per crear la Unió Europea que substitueix la Comunitat Europea. L'article 128 d'aquest tractat és dedicat a la «cultura». Hi llegim que la Comunitat «contribuirà a la floració de les cultures dels Estats Membres, tot respectant la seva diversitat nacional i regional i, al mateix temps, posant en primer pla el patrimoni cultural comú» (Anònim 1992: 33). Tota mena de subvencions i projectes s'han dut a terme per realitzar aquests objectius. El 2008, per exemple, va ser l'Any Europeu de Diàleg Intercultural (Gordon 2010). Hi podria cabre la cultura turca?

Una visió etnocèntrica recorda que Turquia no va participar en aquella primera unió d'Europa cristiana; recorda també que comparteix una cultura més arrelada amb les tradicions dels països àrabs, cap dels quals pertany a Europa, que té una tradició religiosa musulmana, i per tant que ha estat una víctima d'allò que Edward Said anomena *Orientalisme* (una ideologia que implica bàsicament una actitud estereotipada respecte al món àrab); es podria dir que Turquia és un dels rostres de l'Altre d'Europa (Said 1979). Ho veiem clarament damunt l'escenari en el teatre de Molière analitzat per David Maskell (al primer capítol) i segueixen persistint veus europees que parlen dels musulmans com d'una família bàr-

bara, completament asocial. S'ha parlat, fins i tot, d'una «islamofòbia racional» a Europa després de l'11 de setembre de 2001 (Laitin 2010).

El 2006, segons els Eurobaròmetres de la Comissió Europea d'Opinió Pública (European Commission 2013), una gran quantitat d'uropeus (el 48%) s'oposaven a l'adhesió de Turquia, fins i tot si aquest país se sotmetia als diferents criteris establerts per la Unió Europea. I, significativament, els que es mostraven més oposats a l'adhesió de Turquia eren, en ordre decreixent: austríacs (81%), alemanys (69%), luxemburguesos (69%), xipriotes (68%), grecs (61%), i francesos (54%). En canvi, els que de manera general es mostraven més favorables a l'eventual integració turca a la Comunitat eren Romania, Polònia, Eslovènia, Suècia, Dinamarca i Holanda. Actualment, com és sabut, ha quedat indicat l'any 2020 com a llindar a partir del qual Turquia conclouï la seva integració a la Unió Europea (Dahlman 2004; Baudelle 2006; Drevet 2007; Pérouse 2004). Les manifestacions populars contra el govern actual del país que tenen lloc mentre s'escriuen aquestes ratlles (juny de 2013) i la reacció prou violenta de les autoritats han animat, inevitablement, els dos bàndols del debat: les persones que se serveixen dels fets per no acceptar un país tan poc desenvolupat dins de la Unió fins a les que creuen que s'ha d'accelerar l'entrada de Turquia dins de la Unió per poder millorar la seva situació interna.

En aquest volum (capítol cinquè), Carles Batlle parteix del fet que Turquia, tot i no formar plenament part de la Unió, sí que forma part d'Europa. I reconeix les seves particularitats d'estar situada en un espai (cultural i geogràfic) fronterer peculiar. Elabora la seva anàlisi a partir d'una metàfora extreta d'una peça teatral de la dramaturga Ceren Ercan, nascuda a Istanbul el 1981, en què apareix un personatge femení bloquejat en un aeroport, després d'haver passat el control de passaport, i amb un visat ja caducat. Només té una maleta, i, entre les seves pertinences, un aparell on duu gravada la veu de la seva àvia ja morta. El significatiu títol de la peça és *M'estava allà, esperant, al pont dels qui no passen*. Una peça que parla, per tant, d'un pont suspès, aliè al tragarin quotidià de la gent i atrapat en el boirós temps de l'espera. I en aquesta

situació d'espera, la protagonista de la peça grava la seva veu entre els buits de la veu de la seva àvia, aconseguint així un —altrament— inassequible diàleg amb el passat.

Tota la dramaturgia contemporània turca, ens explica Batlle, s'eleva en l'obstinació d'agermanar tensions contràries. I la tensió entre la Turquia del passat (el món dels avis) i la del present (la generació que espera), no n'és sinó una. Batlle enumera les principals: el món de la societat laica i el de la religiosa, la tendència d'orient i la d'occident, el món de l'autoritat i el de la llibertat. Els mateixos dramaturgs turcs ho reconeixen així. I Batlle cita en aquest sentit un text reflexiu de Yezim Özsoy, una de les dramaturgues contemporànies turques més reconegudes a l'exterior, en què declara que la seva obra es basa en la clara oposició entre «vell/jove, conservador/renovador, laic/religiós, tradicional/modern». Precisament per aquesta escissió viscuda amb la seva pròpia cultura, aquests autors es veuen confrontats amb el seu propi Jo, que els surt aliè pertot arreu, raó per la qual Batlle identifica l'actual dramaturgia turca com a esquizofrènica. Esquizofrènia no designa en Batlle l'entitat clínica que es coneix amb aquest nom. Designa, més aviat, una possibilitat (o la necessitat) del pensament quan funciona al marge dels postulats del sentit comú. Els usos dramaturgics que Batlle assenyala com a diferencials tenen a veure amb l'ús discordant de la memòria i l'oblit, de la sensibilitat i la imaginació, de la tradició i la innovació, disjuncions que ocasionen una desorganització narrativa que acaba per deconstruir la representació. Batlle s'encarrega, no obstant això, de diferenciar aquesta situació esquizoide de la caracterització de la postmodernitat com un exercici esquizoide festiu. «A Turquia», conclou Carles Batlle, «l'esquizofrènia no és un estil, és gairebé un trauma.» I sota el prisma del trauma (un terme que etimològicament significa «ferida») fa un seguiment dels motius i problemes d'aquesta dramaturgia.

És potser oportú recordar que hi ha un parallelisme establert pels psiquiatres entre la dualitat malenconia-mania amb la polaritat traumàtica que solen enfrontar els conflictes entre passat i present en qualsevol de les seves modalitats: tradició i innovació, o vellesa i joventut —que són les confrontacions conflictives del

temps que alimenta aquestes dramaturgies. Sabem que l'arquetip de Janus, el deu bicèfal, està profundament imprès en aquesta opció. I en la recerca de la identitat, que és un dels motius constants de l'actual dramaturgia turca, com ens explica Batlle, hi ha una trobada irresolta amb aquest altre que és la divisió Jànica (o esquizoide, com prefereix anomenar-la Batlle), la impossible conciliació amb aquest Altre, que cada opció porta al seu costat, i que viu a la seva pròpia llar. Els problemes identitaris —efectivament— són aquí problemes que ressonen a tots els nivells. Travessen des del conflicte dels kurds (que encara no és habitualment un tema central, «en un punt o un altre acaba incidint en la majoria de les històries») fins al problema de la identitat sexual (especialment respecte a l'homosexualitat). Però la identitat —sigui quin sigui el seu referent— és un problema que només s'expressa com a crisi, ja que un jo escindit —jànic o esquizoide— no pot més que balancejar la seva identitat fora de si, intentant crear inassequibles ponts entre els seus extrems.

De manera que allò que es podria anomenar «temps pont» —o «temps d'espera»— en què succeeixen aquests drames, sembla suspès entre dos tipus de temporalitats oposades. Una d'aquestes és nostàlgicament mítica i l'altra torbadorament històrica. El progrés, el calendari, la modernitat, el laïcisme, i la joventut, succeeixen en una línia temporal de pèrdua constant, i porta el seu centre de gravetat en el present continu (en els dètics de l'aquí i l'ara). En canvi, el passat, la tradició, la religió, tot el camp magnètic del sentit ancestral, succeeixen en un temps lligat a alguna cosa originària, mítica i permanent, però no té centre de gravetat, es difumina pertot arreu. Se sol dir que la immensitat del temps que passa en un lapse d'espera, desespera al subjecte modern que l'experimenta. I la raó que explica aquest motiu és que el subjecte modern no tolera l'espera. És un personatge que no entén què passa durant el llarg període que transcorre entre l'hora de començar i el començament, entre l'hora de la cita i la cita, de manera que les seves preguntes sense respostes continuen sent essencials respecte a l'espera: què és realment l'espera? Què està en joc quan s'espera? En canvi, la preservació del temps arcaic viu connatural-

ment dins del món de l'espera. Per això, perquè l'home modern que espera i no suporta l'espera és també l'home indistintament turc o centreeuropeu, la dramaturgia contemporània de Turquia, en abordar temes situats a la receptibilitat fronterera, no és aliena al sentiment expectant que sembla situar a Europa davant del seu propi origen i davant del seu urgent esdevenir actual, en plena disjuntiva ontològica.

Mentrestant, Turquia queda a la sala d'espera europea. I com Batlle indica a les seves notes, moltes de les obres que ell analitza s'han presentat en teatres europeus, com si la presència i la traducció d'unes peces fossin el preludi de l'entrada del país dins la Unió Europea. De fet, l'intent oficial de crear una societat civil europea mitjançant la cultura també s'ha estès a nacions de possible integració futura. Tanmateix, les iniciatives tendeixen a considerar les obres artístiques de fora de la Unió com a «producció ètnica», limitades a un context definit per una visió europea. Quan una companyia turca assistia a un festival de teatre als Països Baixos, els organitzadors van pensar que el seu muntatge tractava de «crims d'honor» —un tema actualíssim dins la percepció europea de l'islam— i es van oferir a tenir un debat públic sobre l'assumpte. Els membres de la companyia van haver de negar aquesta interpretació però, malgrat això, aquesta aproximació al muntatge va persistir durant la seva estada (Karaca 2010).

El desig europeu de les regions

Antonia Amo i Jordi Lladó parlen del teatre contemporani català a França (al sisè capítol), posant atenció al context en què té lloc aquesta presència. Amo i Lladó refereixen l'existència d'unes vuitanta obres de teatre català traduïdes al francès en les últimes dècades. La presència d'una dramaturgia escrita en una llengua minoritària (el català) en el francès (una de les llengües vehiculars d'Europa) té diverses causes, que els dos estudiosos s'encarreguen d'identificar: el treball i l'atenció de certes editorials, l'atenció del món acadèmic, i el compromís de certes institucions culturals

locals. Però el més important d'aquest treball és que no se cenyeix exclusivament a identificar la presència d'aquesta dramaturgia catalana a França, sinó allò que amb aquesta presència es deixa veure d'Europa. És a dir, consideren aquesta relació com un *síntoma* que reflecteix realitats polítiques i culturals tornassolades. La primera d'aquestes realitats en clau europea que es detecta és la que s'ocasiona en la trobada entre un país europeu com França (probablement un dels països més centralistes de tota Europa), i una regió (nació no reconeguda) com Catalunya, per qui les necessitats identitàries resulten essencials, fins i tot com a procediment de supervivència.

Es posa de manifest en aquesta anàlisi que les relacions interculturals dins d'Europa estan amenaçades no només per l'exacerbació del centralisme, sinó també per la banalització i la folklorització de les diferències (sobretot regionals) que passen també amb la percepció de la cultura que ve de fora de la Unió Europea i que indueixen l'extensió a tota Europa d'un estàndard mediàtic. En principi, com hem vist al Tractat de Maastricht, el sistema europeu com a garant polític d'integració (que se sostreu de la tutela dels estats particulars) no pot eludir el seu deure de vetllar per les peticions de reconeixement de les específiques realitats regionals que componen l'espai europeu. Però també aquí hi ha un món de paradoxes. Ja que la construcció europea és un procés voluntarista i institucional d'harmonització de les normes. Però, com és sabut, la cultura es nodreix de diferències, no es construeix a cops de decrets o de compromisos, sinó que és una experiència intensa d'alteritat. L'opció —com ens ho recorda Derrida— no és entre l'Europa de les nacions i l'Europa cohesionada, sinó entre una Europa homogeneïtzada i una Europa de l'alteritat. Una alteritat que no poques vegades es veu necessitada de formular requeriments identitàris. Però la identitat de les regions no té res a veure amb una essència, sinó amb una experiència, una intensitat variable.

Certament, hi ha una idea de cosmopolitisme que és molt important i valuosa, i que la cultura europea ha heretat dels antics estoics i que va ser desenvolupada pels pensadors francesos del segle XVIII. Aquesta idea cosmopolita de la Il·lustració és del tot apassionant

i, probablement, pot adquirir la forma d'un horitzó de concòrdia per damunt de les divisions ètniques que en alguns casos han trossejat països com va passar a l'ex-Iugoslàvia. En aquest sentit, és —o pot arribar a ser— una esperança en l'esperit de l'universalisme. Però això no vol dir que no hi hagi problemes d'identitat variable. Les persones no tenen simplement una única identitat col·lectiva. No només pertanyen a un país. La identitat col·lectiva és complexa, perquè les persones, a més de relacionar-se amb un país, es relacionen amb la seva nació, i també amb la seva regió, i tenen a més, en uns casos, un sentit europeu. Es pot dir, per tant, que hi ha diverses modalitats o nivells d'identitat. És cert que la Unió Europea, amb seu a Brusselles, va introduir el concepte de «subsidiarietat» per respondre al desig de les regions d'expressar la seva cultura. Però és un terme que amaga un procés de gestió més que un reconeixement, i encara menys de procediment democràtic. La idea, però, és molt atractiva i molt senzilla. El que significa és que allò que es pugui fer a nivell inferior no s'ha de fer a un altre nivell més alt. En teoria això hauria de significar que, com que entre els éssers humans la comunitat es troba a un nivell baix, molt pròxim a la base, les bases podrien organitzar-se i regir-se com volguessin. De manera que, si desitgessin establir un govern nacional, hauria de deixar que ho fessin. Però, en la realitat, és el poder el que es transmet de dalt a baix: les lleis nacionals tenen menys poder que les lleis europees.

I així, al voltant del concepte de regió sobrevolen tres significats que l'allunyen de la seva pròpia entitat. Dos d'aquests són de connotació clarament pejorativa. El primer és la identificació de la regió amb conceptes com provincialisme o endarreriment. El segon és que econòmicament la regió és un desastre i es troba socialment rovellada. I el tercer significat sembla no tenir una connotació negativa, però en canvi sí que hi opera una ocultació de la personalitat real: es considera simplement que la regió és una part d'un tot, i qui està legitimat per parlar en nom seu és precisament el tot, i no pas la regió mateixa. I és que Europa no sempre es veu capaç d'assumir l'Altre que hi ha al seu interior i que la conforma des de dins. No obstant això, dins de les conclusions d'Amo i Lladó, se'ns recorda que Europa és, de vegades, un espai obert a l'intercanvi i

a la retroalimentació «entre allò que és local i allò que ho fa global». El problema apareix quan aquests nivells es troben essencialment desnivellats ontològicament i —sobretot— pragmàticament.

Europa: museu o imperi?

Una onada de pessimisme envolta Europa, on sembla que l'alternativa al creixement econòmic sigui la de convertir-se en museu de si mateixa. Per tant, es podria argüir, la Unió Europea està gastant 55 milions d'euros en la construcció a Brusselles d'una Casa d'Història Europea per celebrar la integració europea. Ja existeix un Parlamentàrium; és a dir el Centre de Visites que va costar més de 20 milions d'euros i que conté una representació del parlament europeu al costat del parlament de debò i constitueix una mena d'autohomenatge propagandístic a la Unió Europea. Observem de nou la creació d'un escenari per crear una identitat, mentre que l'administració política —l'única identitat concreta de la Unió Europea— s'exerceix, sense gran suport popular, a la mateixa ciutat.

És veritat que, al costat de perspectives cíniques com aquesta, existeixen també algunes opinions que consideren a Europa com una entitat que encara té la capacitat d'oferir un salt qualitatiu en el decurs del món. El sociòleg nord-americà Jeremy Rifkin, al llibre que va dedicar al projecte europeu, confronta allò que ell anomena la «decadència del somni americà» amb el que podria ser «l'esperança del somni europeu» (Rifkin 2004). Després de subratllar que el somni americà va venir a conjuguar motivacions religioses dels primers colons amb màximes extrems principalment de Benjamin Franklin, Rifkin fa notar que les noves generacions del seu país han trencat —ja i definitivament— amb l'ètica del treball que va donar sentit a aquell somni. Amb una sèrie de dades i estadístiques a la mà, dictamina el mateix que havia detectat David Foster Wallace en la seva coneguda novel·la generacional, *Infinite Jest* (Wallace 1996), respecte a la decadència americana: el somni americà ha estat substituït per l'espiral laberíntica de l'addicció i el control de la libido per part de l'univers publicitari. Al somni ame-

ricà en procés d'esfondrament, Rifkin oposa l'emergència d'un somni europeu. El capitalisme ha convertit tot desig en consum, però, segons ell, encara no ho ha fet amb el desig d'Europa, amb el somni europeu.

Cal dir, tanmateix, que el mercat ha de funcionar i, nou anys després de l'anàlisi de Rifkin, el somni europeu té poc sentit. Poques persones poden estar d'acord ara amb la grandiloqüència profètica de l'euròfil britànic Mark Leonard que publicà un llibre el 2005 titulat *Why Europe Will Run the 21st Century (Per què Europa liderarà el segle XXI)*. Quan considerem la base de les tensions actuals entre els països de la Unió Europea, no hem de riure de les declaracions de l'eurodiputat francoalemany Daniel Cohn-Bendit, fetes el 2009? «L'Euro», va escriure Cohn-Bendit «va ser en primer lloc un gran instrument d'aprofundiment d'Europa» (2009: 140).

El text que recollim aquí de Carlota Benet (setè capítol) recorda en part les reflexions de Rifkin, encara que a l'inrevés i, fins a cert punt, representa implícitament l'Europa contemporània. Benet analitza la imatge d'Amèrica del Nord dins d'algunes obres de la dramàtúrgia catalana contemporània. Però anàlogament a la teologia negativa o apofàtica, el que Carlota Benet deixa veure d'Europa no és allò que és, sinó el que no és. Una estratègia en la qual confronta Europa amb el seu altre: els Estats Units d'Amèrica. El seu article se centra en *Després de la pluja* de Sergi Belbel, *Bales i ombres: un western contemporani* de Pau Miró, i *Marburg* de Guillem Clua. Reconeix que les Amèriques construïdes a través d'aquestes tres obres indiquen nivells diferents tant de la imaginació com de la realitat d'un país: l'univers urbà com a referent general de «l'americanització del planeta», el paisatge del desert que recupera el mite del *western* i el *cowboy*, i l'àmbit d'«intolerància» en els prejudicis de la classe mitjana americana. Establint una mena d'estratègia escapista, podríem dir, Benet ens deixa veure que el trasllat dels fantasmes del món contemporani cap a Amèrica (l'aniquilació del món, la família desunida, la presència desenfrenada de les armes, la idea de decadència, el temps apressat), conjura ficcionalment el deteriorament, les ruïnes, el desgast del seu propi món. I aquest refugi ficcional no sembla ser, però, sinó un

més dels símptomes del fet que Europa percep entre boires el seu present fràgil i el seu amenaçador futur immediat.

Certament els Estats Units d'Amèrica, en tant que país, és una realitat sensible, existeix en l'espai i en el temps; en present i en presència. En canvi, els Estats Units d'Amèrica ficticials, a diferència del país sensible, no són reals. Sens dubte són actuals, però no reals. Estan presents en el pensament i en la ficció de tres autors catalans. Són imaginaris, i en aquest sentit es pot dir que són també irreal. Però ficcionalitzar no consisteix només a articular un sentit sobre un objecte, sinó també a dirigir aquest sentit cap a un destinatari, i les obres de què ens parla Benet ho fan primerament cap al seu destinatari immediat, europeu, el públic de teatre a Catalunya; encara que el destinatari és només una posició necessàriament present en l'estructura de la ficció pel fet que elles pretenen, però en realitat aquesta posició és, per dir-ho així, vacant, i serà ocupada, com ens recorda Carlota Benet, per «l'espectador, el lector o el crític» reals. I són aquests els que han de ponderar la seva realitat comparativament amb el món ficticial de les tres obres.

Les reflexions de Carlota Benet, encara que indirectament, ens fan pensar en un efecte bumerang de la història d'Europa. Fins al començament del segle xx, la història d'Europa es confonia amb la història del món, quan tota la «grandesa» d'Europa va omplir el món dels seus fantasmes —d'alguns dels quals encara avui se sent orgullosa (la seva cultura) i d'altres que encara avui conserven tota la seva terribilitat (el colonialisme i el seu corresponent cor de les tenebres)—, però resulta que ara aquests fantasmes hi tornen en les seves hores baixes, com espectres amenaçadors i figures d'una por sense precedents, tal com suggereix la imatge que Valéry ens va llegir del seu Hamlet europeu.

Però no hi ha dubte que aquest bumerang de fantasmes forma part també del projecte mateix d'Europa, encara que a destemps. És el ressò de la seva pròpia història, i com a ressò de la seva història existeixen també els Estats Units d'Amèrica. Ja que, en un altre temps, un dels laboratoris més fascinants d'Europa (que va ser també el nom d'aquell gran experiment anomenat modernització) va ser, precisament, el que es va erigir sota el nom dels Estats Units

d'Amèrica. Però si tota criatura abandona, o domina al seu creador, com va sentenciar l'Homuncle del *Faust* goethià, els Estats Units d'Amèrica són alhora el seu principal Altre i el seu competidor.

Ara bé, els Estats Units d'Amèrica apareixen com el competidor d'Europa en termes d'Imperi; mentre que és l'Altre en termes polítics. No obstant això, segons tots els indicis, l'actual política europea segueix també la lògica de l'Imperi. Almenys això és el que pensen amb tota cruesa Elmar Altvater i Birgit Mahnkopf al seu llibre *Konkurrenz für das Empire: die Zukunft der Europäischen Union in der globalisierten Welt (La competència per l'Imperi: el futur de la Unió Europea al món globalitzat, 2007)*. De fet, resulta bastant inquietant, però sobretot molt simptomàtic, que en aquesta darrera dècada, en el mateix moment en què els principis essencials de la democràcia es posen en qüestió, la noció d'Imperi hagi tornat poderosament tant a la discussió política com a la discussió acadèmica i científica. És un tema sobre el qual potser caldria incidir, però ara ens conformem a recordar que en la proliferació de les reflexions actuals sobre l'Imperi, trobem des de les reinterpretacions del passat històric més acadèmiques fins a l'evocació nostàlgica d'aquesta mateixa història per establir un vincle que legitimi les demandes que puguin determinar imperialment l'actual ordre mundial.⁷

7 Entre els estudis més importants sobre l'Imperi es troba l'*Empire* de Michael Hardt i Antoni Negri (2000), que és una crítica a la globalització. Centrats en la relació d'Europa amb l'imperi dins de l'univers de la globalitat es troba no tan sols el llibre ja citat d'Altvater i Mahnkopf (2007), sinó també *Europe as Empire: The Nature of the Enlarged European Union* de Jan Zielonka (2007). En canvi, els llibres d'Alexander Motyl (1999; 2001) són estudis que se centren en les relacions sempre conflictives entre les regions, les nacions, els Estats, la globalització i l'Imperi. Una perspectiva que trobem també des d'aspectes més particulars (verbigràcia, sobre l'exemple històric de la *Pax britannica* versus la impossible *Pax americana* actual), en llibres com els de Niall Ferguson (2004; 2005). I sobre els actuals processos i subterfugis de l'Imperi respecte als antics procediments i modes dels imperis clàssics: Herfried Münkler (2005) i Charles S. Maier (2006), entre tants altres. El problema és que l'Imperi no és tan sols una moda, sinó que és la conducta dominant de la globalització.

Altwater i Mahnkopf —que també són els autors del conegut estudi *Grenzen der Globalisierung: Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft* (*Les limitacions de la globalització: economia, ecologia i política a la societat mundial*, 1996), convertit ràpidament en una emblemàtica crítica a la globalització— consideren, com Sloterdijk, que cal que Europa emprengui la via política i la recuperació del sentit de la democràcia a nivell europeu, almenys si el que vol és mantenir viva la Idea d'Europa, i deixar de banda la via imperial. Altwater i Mahnkopf observen que el desenvolupament de la Unió Europea, tant al seu interior com en el curs del seu posicionament amb la resta del món, es converteix cada vegada més en un actor imperialista, un rival a l'escenari global, que competeix principalment pel seu domini en l'ordre mundial, dominat actualment per l'imperialisme nord-americà. Aquest doble moviment a l'interior i l'exterior d'Europa es descriu en els àmbits de l'economia política, la legislació europea, la mateixa societat europea, la seva política comercial, fins i tot energètica i climàtica, i no en menor grau la seva política monetària. Si bé cal matisar aquest comentari del 2007 —només amb ironia es pot parlar el 2013 d'un imperialisme europeu respecte a l'exterior en el pla econòmic—, una gran part de l'argument és encara vàlida: la subjugació fiscal de diversos països europeus per part de la Unió Europea és evident.

La relació amb els Estats Units d'Amèrica, aleshores, és determinant gairebé en tots els seus sentits per a Europa. Carlota Benet recorda la desconfiança que la cultura de masses americana va generar dins de la intel·lectualitat europea dels anys vint (menciona especialment els historiadors Oswald Spengler i Johan Huizinga, i l'autor Georges Duhamel). Però caldria recordar també que va ser mèrit de Theodor W. Adorno haver pressentit per primera vegada l'americanització d'Europa. Adorno va viure onze anys exiliat en aquell país, però en tornar a Alemanya estava totalment convençut d'haver vist a Amèrica del Nord el destí d'Europa. I potser aquest destí està a punt d'arribar. Reflectida indirectament, o en negatiu fotogràfic, a través de la imatge creada en les obres de tres autors «locals» de Catalunya, es revelen els trets torbadors dels

Estats Units que apareixen a Europa. Una imatge, que com si fos una veu gràfica de Cassandra, sembla aixecar-se d'esquenes a tot el que sembla somniar la vella Idea d'Europa.

On és el desig teatral d'Europa actualment?

Mentre que la tensió entre els diversos membres de la Unió Europea mai no ha estat tan gran i l'enfonsament de la Unió Europea —o de l'organització actual de la Unió— podria semblar lògic, molts actors de l'escenari polític insisteixen encara que la solució, davant de la crisi econòmica i del poder global de Xina o Índia, és més, no menys integració. «Per salvar l'Euro», diu una caricatura d'Angela Merkel dibuixada de *Le Monde*, «ens caldria ara crear Europa» (de debò, s'entén) (Lemaître i Ricard 2011). S'ha de coordinar més la política financera, opina l'excanceller d'Alemanya, Gerhard Schröder (2013). En països com l'Estat espanyol hi ha els que opten per Europa perquè pensen que així podran fugir de la corrupció nacional (Aguiló 2012).

Les contradiccions se senten a gran escala, no només entre les opinions particulars. D'una banda, l'èxit del projecte polític d'Europa va ser confirmat el 2012 quan la Unió Europea va rebre el Premi Nobel de la Pau per la seva «promoció de la pau i la reconciliació, la democràcia i els drets humans»; l'expansió de la Unió representa, segons el jurat noruec, «la fraternitat entre les nacions». De l'altra, aquest comentari sembla negar l'hostilitat dels manifestants grecs quan més de 7.000 policies van haver de protegir Angela Merkel que visitava Atenes durant la mateixa setmana de la concessió del premi (Waterfield i Spillius 2012). Anomenar els alemanys contemporanis «nazis» ja forma part de certa retòrica grega actual.

Val la pena preguntar on és l'efecte d'aquesta «fraternitat entre les nacions» en el món teatral. ¿Existeix en subvencions, festivals de teatre, coproduccions i la Diada europea de la música? ¿O en la legislació europea segons la qual l'Estat espanyol ha hagut d'op-
tar per no acceptar els reglaments del 2007 (de la Unió Europea)

que limita l'ús del foc en espais públics i, per tant, que prohibeix —entre altres festes populars— les Falles valencianes (Gordon 2010: 110)? S'ha d'entendre també que la Unió Europea, ja que vol promoure una identitat, té la seva projecció teatral: el seu escenari públic (el Parlament Europeu), els seus representants, les seves cerimònies i fins i tot el seu himne oficial, l'«Oda a l'alegria» de Schiller, dins del moviment final de la Novena Simfonia de Beethoven (Buch 2003: 233-42).

¿Però què constitueix un teatre de preocupació europea actualment? ¿Es tracta de tot el teatre muntat a l'Odéon-Théâtre de l'Europe (establert el 1983 i consolidat el 1990)? ¿O això només manté la centralitat de París dins de l'Europa teatral, fins i tot quan els artistes que hi treballen no són francesos (Bradby i Delgado 2002)? ¿O són els múltiples muntatges dels 38 membres actuals de la Union des Théâtres de l'Europe que inclouen 19 teatres de 17 països (entre els quals figuren Rússia i Israel)? Hi ha potser més sentit de cooperació autèntica en iniciatives més reduïdes, com el projecte d'Escena Catalana Transfronterera (M.S. 2011), organitzat per Perpinyà i Salt/Girona que va acabar el 2012 (després de tres anys) per la manca d'ajut financer europeu. S'ha d'esmentar projectes més independents com l'European Theatre Night (que s'inicià el 2008), segons el qual espectacles d'entrada gratuïta tenen lloc en diversos països el mateix vespre una vegada cada any. O mereixen més atenció les obres? La peça ambiciosa de David Lescot, *L'Européenne* (2007), aconsegueix parodiar la noció d'un art europeu, descriu una realitat babèlica i acaba amb la imatge d'una vella de cent anys —l'europea del títol i de fet un maniquí— que balla frenèticament. En canvi, l'òpera espectacular d'Adam Donen, *Europa* (estrenada el 2013 a Londres) proposa reconstruir la unitat política, i encarna aquesta idea mitjançant la reconstrucció de l'escenari físic del muntatge.

Nogensmenys, perdem una part significativa de l'existència performativa d'Europa si no ens adonem d'altres espectacles, menys elitistes. Entre els esdeveniments més rellevants cal assenyalar el Festival de la Cançó d'Eurovisió i l'Eurocopa de Futbol, els dos —com la Comunitat Econòmica Europea— iniciats durant la post-

guerra (el primer el 1956 i el segon el 1960). Diverses facetes destaquen d'aquests fenòmens. La seva popularitat i la seva presència mediàtica són innegables: l'assistència real a l'Eurocopa de 2012 va ser gairebé un milió i mig i l'Eurovisió de 2009 va atreure 122 milions de telespectadors (uns calculen el doble). Aquesta assistència implica nacionalisme, és cert, però també la voluntat de participar en un conjunt anomenat «europeu». A més a més, aquesta Europa va molt més enllà de la Unió Europea: més de cinquanta països han participat en l'Eurovisió (per exemple, el Marroc hi ha participat un any, Turquia va començar a participar-hi el 1975 i Israel n'és un competidor important que l'ha guanyat tres vegades); la Unió Soviètica va guanyar l'Eurocopa el 1960 i l'antiga Txecoslovàquia comunista la va guanyar el 1976. Una anàlisi crítica revela que el kitsch de l'Eurovisió —on el contacte entre ètnies, països i llengües és lleuger, superficial i acceptable— ha promogut la familiarització sense conflicte i, per tant, s'ha convertit en una eina poderosa d'unitat europea (Allatson 2007). La violència d'*hinchas* durant varies edicions de l'Eurocopa es podria considerar l'altra cara de la medalla.

Aquests espectacles festius de massa donen una versió més àmplia i flexible de la geografia d'Europa, es componen de més participants i espectadors i es basen en la concurrència (per descomptat, no tan seriosa en el cas de l'Eurovisió). És possible concloure, per aquestes raons, que són més representatius de la realitat europea —són més europeus— que qualsevol muntatge dins d'una sala de teatre.

Nota bibliogràfica

Agamben 2003: Giorgio Agamben, *Lo stato d'eccezione*, Torí, Bollati Boringhieri. (Versió castellana: *Estado de Excepción*, trad. d'Antonio Gimeno Cuspinera, València, Pre-Textos, 2003.)

——— 2008: Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torí, Bollati Boringhieri. (Versió castellana: *Signatura rerum. Sobre el método*, trad. de Flavio Costa i Mercedes Ruvituso, Barcelona, Anagrama, 2010.)

- Aguiló 2012: Ramón Aguiló, «El búnker posmoderno», *Diario de Mallorca*, 3 d'agost, <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2012/08/03/bunker-posmoderno/784494.html> [consulta 6 de setembre de 2012].
- Allatson 2007: Paul Allatson, «“Antes cursi que sencilla”: Eurovision Song Contests and the Kitsch-Drive to Euro-Unity», *Culture, Theory & Critique* 48: 87–98.
- Altwater i Mahnkopf 1996: Elmar Altwater i Birgit Mahnkopf, *Grenzen der Globalisierung: Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft*, Münster, Westfälisches Dampfboot. (Versió castellana: *Las limitaciones de la globalización: economía, ecología y política de la globalización*, trad. de Claudia Cabrera Luna, Mèxic, Siglo XXI, 2002.)
- 2007: Elmar Altwater i Birgit Mahnkopf, *Konkurrenz für das Empire: die Zukunft der Europäischen Union in der globalisierten Welt*, Münster, Westfälisches Dampfboot.
- Anò 1992: *Treaty on European Union including the Protocols and Final Act with Declarations, Maastricht, 7 February 1992*, Londres, HMSO.
- Audi 2003: Paul Audi, *L'Europe et son fantôme*, París, Léo Scheer.
- Batlle 2005: Carles Batlle, «La realitat i el joc: dues idees a propòsit de la nova escriptura: la “literaturització de l'experiència” i la distinció mal resolta entre “particularització” i “localisme”», *Pausa* 20: 67–74.
- Baudelle 2006: Guy Baudelle, «La Turquie peut-elle rejoindre l'Union Européenne?», *Bulletin de la Société Géographique de Liège* 48: 5–16.
- Bean 2007: Richard Bean, *In the Club: A Political Sex Farce for the Stage*, Londres, Oberon Books.
- Benjamin 1991: Walter Benjamin, *Zentralpark*, dins *Gesammelte Schriften*, vol. I, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 670–719. (Versió castellana: *Parque Central*, dins Walter Benjamin, *Obras completas*, vol. I, 2, trad. d'Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Editorial Abada, 2008, 261–302.)
- Berlinski 2011: Clair Berlinski, *There Is No Alternative: Why Margaret Thatcher Matters*, Nova York, Basic Civitas Books.
- Bernays 2004: Edward Bernays, *Propaganda*, Brooklyn, Ig Publishing. (Versió castellana: *Popaganda*, trad. d'Albert Fuentes, Tenerife, Melusina, 2008.)
- Boire 1997: Monique Boire, *Le Fantôme ou Le théâtre qui doute*, Arle, Actes Sud/París, Académie Expérimentale des Théâtres.

- Boire 2002: Monique Boire, «Le Théâtre à l'épreuve de l'invisible», dins Murielle Gagnebin (ed.), *L'Ombre de l'image: de la falsification à l'infigurabile*, Seyssel (Alta Savoia), Champ Vallon, 217–224.
- Bradby i Delgado 2002: David Bradby i Maria M. Delgado, «Introduction: Piecing Together the Paris Jigsaw», dins David Bradby i Maria M. Delgado (ed.), *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*, Manchester, Manchester University Press, 1–33.
- Buch 2003: Ernest Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trad. de Richard Miller, Chicago, University of Chicago Press.
- Cacciari 1994: Massimo Cacciari, *Geofilosofia dell'Europa*, Milà, Adelphi. (Versió castellana: *Geo-filosofia de Europa*, trad. de Diego Sánchez Meca, Madrid, Aldebarán Ediciones, 2001.)
- Cohn-Bendit 2009: Daniel Cohn-Bendit, *Que faire?: petit traité d'imagination politique à l'usage des Européens*, París, Hachette Littératures.
- Comité Invisible 2007: Comité Invisible, *L'Insurrection qui vient*, París, La Fabrique. (Versió castellana: *La insurrección que viene*, trad. de Yaiza Nerea i Pichel Montoya, Tenerife, Melusina, 2009.)
- Craig 1912: Edward Gordon Craig, «The Ghost in the Tragedies of Shakespeare», dins *On the Art of Theatre*, Londres, William Heinemann, 264–280. (Versió catalana: *L'art del teatre*, trad. de Rosa-Victòria Gras, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.)
- Dahlman 2004: Carl Dahlman, «Turkey's Accession to the European Union: The Geopolitics of Enlargement», *Eurasian Geography and Economics* 45.8: 553–574.
- Derrida 1991: Jacques Derrida, *L'Autre cap. La démocratie ajournée*, París, Les Éditions de Minuit. (Versió castellana: *El otro cabo. La democracia para otro día*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Serbal, 1992.)
- 1993: Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, París, Galilée. (Versió castellana: *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de José Miguel Alarcón i Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 2012.)
- Drevet 2007: Jean-François Drevet, «Union Européenne, la résistance turque. La Turquie peut-elle satisfaire aux conditions politiques de l'adhésion à l'Union Européenne?», *Futuribles* 331: 1–37.

- Du Réau 2008: Élisabeth Du Réau, *L'Idée d'Europe au xx^e siècle: des mythes aux réalités*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Eicher 2000: Thomas Eicher, «Teil II: Spielplanstrukturen 1929–1944», dins Thomas Eicher, Henning Rischbieter i Barbara Panse, *Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 279–486.
- Eliot 1971: T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays: 1909–1950*, San Diego, Harcourt, Brace, & World. (Versió catalana: *La terra gastada*, trad. de Joan Ferraté, Barcelona, Edicions 62, 1977.)
- European Commission 2013: European Commission, *Attitudes Towards European Enlargement 2006*, http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_255_en.pdf [consulta 7 de juny de 2013].
- Ferguson 2004: Niall Ferguson, *Empire: How Britain Made the Modern World*, Londres, Penguin Books. (Versió castellana: *El imperio británico: cómo Gran Bretaña forjó el orden mundial*, trad. de Magdalena Chocano Mena, Barcelona, Debate, 2005.)
- 2005: Niall Ferguson, *Colossus: The Rise and Fall of the American Empire*, Londres, Penguin. (Versió castellana: *Coloso: auge y decadencia del imperio americano*, trad. de Magdalena Chocano Mena, Barcelona, Debate, 2011.)
- Galloway 2009: David Galloway, «The Practical Visionary and His Essay which Served as a Landmark for the Post-War European Order», dins Jorge Tavares da Silva (ed.), *Europe: Giving Shape to an Idea*, Londres, Anthem Press/Brussels, Council of the European Union, General Secretariat, 76–79.
- García Ruiz 2010: Víctor García Ruiz, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, Iberoamericana.
- González Pedroso 1930: Eduardo González Pedroso (ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Hernando.
- Gordon 2010: Christopher Gordon, «Great Expectations – The European Union and Cultural Policy: Fact or Fiction?», *International Journal of Cultural Policy* 16: 101–120.
- Greig 1996: David Greig, *Europe & The Architect*, Londres, Methuen Drama.
- Haaf 2011: Meredith Haaf, *Heult doch: über eine Generation und ihre Luxusprobleme*, Munic, Piper. (Versió castellana: *Dejad de lloriquear:*

- sobre mi generación y sus problemas superfluos*, trad. de Patricio Pron, Barcelona, Alpha Decay, 2012.)
- Hager 2011: Philip Hager, «The Protests in Athens: Indignant Dramaturgies and Geographies in Syntagma Square», *Contemporary Theatre Review* 21: 550–553.
- Hardt i Negri 2000: Michael Hardt i Antonio Negri, *Empire*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press. (Versió castellana: *Imperio*, trad. d'Alcira Bixio, Barcelona, Paidós, 2005.)
- Harvey 1969: David Harvey, *Explanation in Geography*, Londres, Edward Arnold. (Versió castellana: *Teoría, leyes y modelos en geografía*, trad. de G. Luna Rodrigo, Madrid, Alianza Universidad, 1983.)
- 2001: David Harvey, *Space of Capital: Towards a Critical Geography*, Edimburg, Edinburgh University Press. (Versió castellana: *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*, trad. de Cristina Piña Alado, Madrid, Akal, 2007.)
- 2006: David Harvey, *Space of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*, Londres, Verso.
- 2009: David Harvey, *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*, Nova York, Columbia University Press.
- Heater 1992: Derek Heater, *The Idea of European Unity*, Leicester, Leicester University Press.
- Huyssen 2009: Andreas Huyssen, *Usos transnacionals del discurs sobre l'Holocaust i el colonialisme / Transnational Uses of Holocaust and Colonialism Discourse*, Barcelona, Documenta Universitària.
- Kagan 2003: Robert Kagan, *Of Paradise and Power: America and Europe in the New World Order*, Nova York, Knopf. (Versió castellana: *Poder y debilidad*, trad. de Moisés Ramírez Trapero, Madrid, Taurus, 2003.)
- Kane 2001: Sarah Kane, *Blasted* [1995], dins *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 1–61.
- Karaca 2010: Banu Karaca, «The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the Making of Europe», *International Journal of Cultural Policy* 16: 121–137.
- Kelleher i Ridout 2006: Joe Kelleher i Nicholas Ridout, «Introduction», dins Joe Kelleher i Nicholas Ridout (ed.), *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, Londres, Routledge, 1–20.

- Kleinschmidt 2010: Christian Kleinschmidt, «Infrastructure, Networks, (Large) Technical Systems: «The “Hidden Integration” of Europe», *Contemporary European History* 19.3: 275–284.
- Laitin 2010: David Laitin, «Rational Islamophobia in Europe», *European Journal of Sociology* 51: 429–447.
- Laughland 1997: John Laughland, *The Tainted Source: The Undemocratic Origins of the European Idea*, Londres, Little, Brown & Company.
- Lemaître i Ricard 2011: Frédéric Lemaître i Philippe Ricard, «Berlin et Paris s'entendent pour proposer un “pacte de compétitivité”», *Le Monde*, 4 de febrer, 10.
- Leonard 2005: Mark Leonard, *Why Europe Will Run the 21st Century*, Londres, Fourth Estate.
- Lescot 2007: David Lescot, *L'Européenne*, Arle, Actes Sud.
- London 2005: John London, *La nova Europa: escenes d'un continent unificat*, trad. de John London, Josep Lluís Sirera i Rodolf Sirera, València, Tres i Quatre.
- 2013: John London, «Discussing the Politics of the European Union on Stage: Some British and Romanian Examples», dins Remei Miralles, Rosa Sanmartín i Josep Lluís Sirera (ed.), *Metodologies teatrals aplicades a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, València: EPISKENION, 67–100.
- Luscombe 2006: Tim Luscombe, *The Schuman Plan*, Londres, Nick Hern Books.
- Maier 2006: Charles S. Maier, *Among Empires: American Ascendancy and Its Predecessors*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Mairesse 2004: Anne Mairesse (ed.), *Paul Valéry, les philosophes, la philosophie*, Paris, L'Harmattan, Université Paul Valéry, Montpellier III. BEV 96/97.
- Misuraca 1993: Pasquale Misuraca, *Le Ceneri di Pasolini*, Octubre, Producció de Fuori Orari de la RAI-3 [Entrevista amb Pier Paolo Pasolini].
- Motyl 1999: Alexander Motyl, *Revolutions, Nations, Empires*, Nova York, Columbia University Press.
- Motyl 2001: Alexander Motyl, *Imperial Ends: The Decay, Collapse, and Revival of Empires*, Nova York, Columbia University Press.

- M. S. 2011: M. S., «Girona/Salt i Perpinyà, una nova capital escènica europea», *Vilaweb*, 7 d'octubre, <http://www.vilaweb.cat/noticia/3936128/2011007/noticia.html> [consulta 19 de juliol de 2013].
- Müller 1990: Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, dins Heiner Müller, *Material. Texte und Kommentare*, Leipzig, Reclam, 41–49. (Versió castellana: *La Máquina Hamlet*, dins *Teatro escogido I*, trad. de Jorge Riechmann, Madrid, Primer Acto, 1990, 173–183.)
- Münkler 2005: Herfried Münkler, *Imperien: die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, Berlín, Rowohlt.
- Navarro 2007: Vicente Navarro (ed.), *Neoliberalism, Globalization, and Inequalities: Consequences For Health and Quality of Life*, Amityville (Nova York), Baywood Publishing.
- Navarro i Torres 2012: Vicenç Navarro i Juan Torres López, *Los amos del mundo: las armas del terrorismo financiero*, Barcelona, Espasa Libros.
- Packard 2007: Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, Brooklyn, Ig Publishing.
- Pagden 2002: Anthony Pagden (ed.), *The Idea of Europe: From Antiquity to the European Union*, Washington DC, Woodrow Wilson Center/Cambridge: Cambridge University Press.
- Pérouse 2004: Jean-François Pérouse, «La Turquie est-elle intégrable? Quelques réflexions sur des frontières de part et d'autres imaginées», *Outre-Terre* 7: 355–374.
- Pew 2012: Pew Global Attitudes Project Question Database. Pew Research Center, <http://www.pewglobal.org/question-search/?qid=1355&cntIDs=&stdIDs=> [consulta 26 de juny de 2012].
- Pomian 1990: Krzysztof Pomian, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard.
- Pryce-Jones 1989: David Pryce-Jones, *The Closed Circle: An Interpretation of the Arabs*, Nova York, Harper & Row.
- Rifkin 2004: J. Rifkin, *The European Dream: How Europe's Vision of the Future Is Quietly Eclipsing the American Dream*, Nova York, Jeremy P. Tarcher/Penguin. (Versió castellana: *El sueño europeo: cómo la visión europea del futuro está eclipsando el sueño americano*, trad. de Ramón Vilà Vernis, Tomás Fernández Aúz, i Beatriz Eguibar, Barcelona, Paidós, 2004.)
- Rovit 2012: Rebecca Rovit, *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*, Iowa City, University of Iowa Press.

- Sagnol 2004: Marc Sagnol, «Walter Benjamin: une lecture de Paul Valéry», dins *Mairesse* 2004: 169–190.
- Said 1979: Edward Said, *Orientalism*, Nova York, Vintage Books, 1979. (Versió castellana: *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, Barcelona, Mondadori, 2002.)
- Schröder 2013: Gerhard Schröder, «France Should Copy Germany's Reforms to Thrive», *Financial Times*, 6 de juny, 13.
- Schwarzkopf i Gries 2010: Stefan Schwarzkopf i Rainer Gries (ed.), *Ernest Dichter and Motivations Research: New Perspectives on the Making of Post-war Consumer Culture*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- Sierz 2001: Aleks Sierz, *In-yer-face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber.
- Skantze 2003: P. A. Skantze, *Staging EUrope*, Nova York, Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University.
- Sloterdijk 1994: Peter Sloterdijk, *Falls Europa erwacht: Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence*, Frankfurt, Suhrkamp. (Versió castellana: *Si Europa despierta: reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política*, trad. de Germán Cano, València, Pre-Textos, 2004.)
- Snowden 2013: Christopher Snowden, *Euro Puppets: The European Commission's Remaking of Civil Society*, Londres, The Institute of Economic Affairs.
- Steiner 2004: George Steiner, *The Idea of Europe*, Tilburg, Nexus Institute. (Versió castellana: *La idea de Europa*, trad. de María Condor, Madrid, Siruela, 2005.)
- Stiegler 2005a: Bernard Stiegler, *Constituer l'Europe 1. Dans un monde sans vergogne*, París, Galilée.
- 2005b: Bernard Stiegler, *Constituer l'Europe 2. Le motif européen*, París, Galilée.
- Truong 2012: Nicolas Truong, «Le Théâtre, l'endroit où poser des questions» [entrevista amb Thomas Ostermeier], *Le Monde*, 19 de juliol, http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/07/19/le-theatre-l-endroit-ou-poser-des-questions_1735901_3232.html [consulta 11 de juliol de 2013].
- Turner 2010: Barnard Turner, «Eurosepticism and the United Kingdom», *The European Legacy* 15.3: 353–356.

- Valéry 1960: Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* [1931], dins *Œuvres*, vol. 2, ed. de Jean Hytier, París, La Pléiade, 913–928. (Versió castellana: *Miradas al mundo actual*, trad. de José Blanco, Buenos Aires, Losada, 1954.)
- 2000: Paul Valéry, «La Crise de l'Esprit» [1919], dins Yves Hersant i Fabienne Durand-Bogaert (ed.), *Europes: de l'antiquité au xx^e siècle: anthologie critique et commentée*, París, Robert Laffont, 405–410. (La primera versió d'aquest text de Valéry es va editar en anglès, al setmanari londinenc *The Athenaeum*, al número d'abril–maig de 1919.)
- Wallace 1996: David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Nova York, Little, Brown and Company. (Versió castellana: *La broma infinita*, trad. de Marcelo Covián, Barcelona, Mondadori, 2002.)
- Waterfield i Spillius 2012: Bruno Waterfield i Alex Spillius, «A Peace Offering for the Strife-Torn EU», *Daily Telegraph*, 13 d'octubre, 19.
- Zielonka 2007: Jan Zielonka, *Europe as Empire: The Nature of the Enlarged European Union*, Oxford, Oxford University Press.