

# Teatralitats contemporànies entre l'espai privat i l'espai públic. L'experiència d'allò *unheimlich*

Davide CARNEVALI

[dc.teatro@libero.it](mailto:dc.teatro@libero.it)

NOTA BIOGRÀFICA: Autor, teòric i traductor, doctor en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. És professor de Dramatúrgia i Teoria a la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milà i imparteix tallers a diversos teatres i institucions d'Europa i l'Amèrica Llatina. Les seves obres dramàtiques han rebut diversos guardons i han estat traduïdes a tretze idiomes.

---

## Resum

La relació entre dimensió privada i dimensió pública és un dels pilars fonamentals del discurs sobre l'art teatral. L'espai arquitectònic del teatre dialoga amb l'espai urbà en què s'ubica i amb la comunitat a la qual es refereix; la conformació de l'espai escènic determina la relació entre un grup d'individus i un escenari concebut com el lloc en el qual la individualitat s'exterioritza; l'espai performatiu transcendeix els precedents, amb els quals coexisteix i es confronta, amb la qual cosa condiciona la percepció i converteix l'experiència privada de l'espectador/participant en un tema públic. A partir d'aquestes idees veurem com aquesta qüestió ha influït en el naixement de diferents propostes dramàtiques i espectaculars en els últims anys.

---

**Paraules clau:** teatre, arquitectura, públic, teatre participat

---

Davide CARNEVALI

## Teatralitats contemporànies entre l'espai privat i l'espai públic. L'experiència d'allò *unheimlich*

En els últims anys, l'interès dels estudis teòrics ha anat desplaçant-se primer de la producció textual a la creació espectacular i després de la creació espectacular a la recepció activa. Crec que en un clima de secularització i demolició dels grans mites també s'ha ensorrat de manera natural el mite del text i, seguidament, el mite de l'espectacle; o, més ben dit, s'ha ensorrat la convicció que «fer teatre» significa posar en escena un text escrit prèviament i, després, la convicció que «fer teatre» significa «posar en escena», *tout court*. Però no és d'això del que vull parlar ara. En el context en què ens trobem, em sembla més interessant començar aquesta ponència i tancar aquest simposi dedicats a la relació entre ciutat i teatre pensant la qüestió de l'*ensorrament*, de la *demolició* i d'allò que queda d'aquesta demolició, el *buit* que deixa i les possibilitats que obre aquest *buit*.

Aquells de vosaltres que visqueu en un centre urbà mitjanament gentrificat o en una zona turística sabeu que les parcel·les declarades com a edificables no romanen buides durant gaire temps. Quan es requalifica un terreny o tota una àrea urbana, o quan una reforma requereix la demolició d'edificis antics per fer-ne de nous, la maquinària es posa en marxa immediatament. A poc a poc, o molt ràpidament, segons els casos, el lloc que coneixíem desapareix i un nou paisatge substitueix l'antic. És un procés que percebem com a natural i que respon a una lògica que ha determinat l'evolució de les nostres ciutats i, en cert sentit, la conformació de la nostra societat, especialment de la nostra economia i, per tant, de la nostra vida: la lògica de la producció, una lògica que ens demana omplir, aprofitar tots els espais disponibles, explotar al màxim els recursos i els esforços. I sobre tot fer fructificar el nostre potencial, que no hauria de quedar-se «en potència», sinó que hauria de permetre'ns obtenir, com més aviat millor, resultats positius, beneficis i plusvàlues de capital. *Més* és millor que *menys*; *ple* és millor que *buit*; *ser presents* és millor que *ser absents*; el que *hi és*, és millor del que *no hi és*. Per què tendim a produir, a omplir, a fer, en lloc de *no fer*? Per què associem la inactivitat, el *buit*, el no ser-hi, amb conceptes negatius? Tan difícil és concebre el valor del potencial en si, de l'absència, del que no hi és?

L'economista i filòsof Nassim Nicholas Taleb ha escrit un assaig, *The Black Swan*, subtítulat *The Impact of the Highly Improbable*, en què explica com instintivament, quan fem un projecte de vida, tendim a deixar-nos influenciar pels esdeveniments, més que pels no-esdeveniments. A partir dels fets que cauen sota la nostra percepció sensorial, fem prediccions i construïm teories per protegir-nos de l'atzar; però difícilment som capaços de tenir en compte tot allò que podria passar i en canvi *no passa*, encara que aquesta «no realització dels esdeveniments» tingui un gran impacte en les nostres vides. Ara bé, la cultura occidental sempre ha donat preferència a allò visible per sobre d'allò invisible. Quan anomenem, definim i mesurem una cosa, la podem controlar i això ens permet viure una existència més còmoda i tenir menys por. Necessitem constantment produir i tenir davant nostre «coses concretes». Avaluem l'èxit en forma de resultats tangibles i no d'experiència acumulada. Quan finalitza una relació de tres anys i no es realitza allò que havíem programat, tenim la sensació d'haver malgastat una part important de la nostra vida, en lloc de pensar que aquesta experiència ens ha enriquit enormement. Ens sentim perduts, el futur ens sembla obscur i sentim el buit còsmic a dins, tot oblidant que el buit en si pot ser una experiència única i que és precisament aquest buit còsmic allò que un dia no gaire llunyà ens portarà a un nou, meravellós, estat d'enamorament.

Els períodes de transició entre un amor i un altre poden ser molt durs però són extremadament interessants, encara que sovint només ens n'adonem *a posteriori*, és a dir, quan aquests períodes tan difícils acaben i ens sentim de nou segurs. En el moment de viure'ls, en canvi, tot ens sembla extremadament insegur, inestable, i ens sentim a mercè d'alguna cosa més gran que nosaltres, alguna cosa que no té ni definició, ni forma definida. Per un instint primitiu que ens porta a buscar seguretat, tendim a escurçar aquestes fases de transició tant com podem i a reconstruir una existència com més aviat millor. Aquesta estratègia no s'aplica només a l'amor: qualsevol turbulència en la nostra vida ens provoca aquest sentiment de desubicació, al qual podem donar un nom, una forma, una explicació només després, a través d'una operació que s'assembla a un exorcisme i que normalment anomenem «narració». Som com el mític rei homèric Menelau, qui pot explicar la seva turmentada tornada de Troia a Telèmac només en la seguretat i tranquil·litat de casa seva a Esparta. Si ho recordeu, Homer diu que Menelau, mentre el rapsode explicava la història de les seves desgràcies, oferia drogues als seus hostes per a que patissin menys. Hi ha una homologia molt estricta entre la droga —el *pharmakon*— i la narració del rapsode, que tenen el mateix efecte: fer suportable un dolor passat. Tampoc és casualitat que tot això es produïxi en la seguretat de la llar domèstica. Recordem que l'*Odissea* no és un poema de viatges, sinó de *nostoi*, 'tornades': tornar a casa, a l'ordre, a la forma coneguda i segura.

Les societats primitives van inventar les narracions per buscar causes i explicacions, el que equival a protegir-se de l'atzar i d'allò informe o, més ben dit: del *buit* de sentit. Les narracions revestien una importància capital en les societats que no eren totalment sedentàries, que no solien protegir-se darrere de les parets d'una casa o a l'interior d'un nucli urbà. En alemany

hi ha un terme que identifica molt bé aquest sentiment de desprotecció, de no-confort, incomoditat, i, fins i tot, de por davant de tot el que provoca inseguretats: *unheimlich*, que es pot traduir més o menys amb els termes «inquietant», «sinistre», «pertorbador». L'adjectiu prové del substantiu *Heim*, un terme d'origen frigi bastant comú en les llengües anglosaxones, un terme del qual, per exemple, ens ve l'anglès *home*. Identifica el lloc on es viu, entès com un lloc protegit, la llar; i penseu també que el verb *protegir* prové del llatí *pro-tegere*, 'posar una tapa', 'cobrir', 'reparar', igual com l'element arquitectònic del *tectum*, el sostre, o la *tegula*. Per tant el que no és *heimlich* és, etimològicament, una cosa que ens deixa sense protecció, a mercè del que és més gran que la nostra comprensió lògica; alguna cosa que no és segura com en canvi sí que ho és tot el que està delimitat per les parets i el sostre de l'espai domèstic. El terme *Heim* no indica una construcció material, tangible, sinó una condició; tot i així, donada la seva proximitat amb l'àmbit arquitectònic, ens recorda que hem secundat un instint ancestral construint edificis per sentir-nos protegits de les lleis incomprensibles de la natura, i construint mites per sentir-nos protegits de les lleis incomprensibles de l'existència. De la mateixa manera que s'enderroquen els edificis antics per donar cabuda als nous, més còmodes i convenients, arriba un moment a la història d'una societat en què els vells mites perden la seva validesa i se n'han de forjar de nous, més còmodes i convenients. En la transició entre antic i nou, en aquest espai buit originat per una demolició i que permet la nova construcció, però, estem exposats a allò *unheimlich*.

### Quadern berlinès

Jo visc part de l'any a Berlín, ciutat en la qual, per algun motiu estrany, el discurs sobre el teatre i el discurs sobre l'urbanisme s'han entrellaçat sovint. En realitat, he viscut de prop només els deu últims anys, potser els més brutals, de la reconstrucció que va començar després de la caiguda del Mur. Però, no obstant això, he tingut l'oportunitat de viure d'alguna manera els vestigis d'aquella idea de llibertat que en aquell període havia convertit la capital alemanya en un pol d'atracció per a arquitectes i gent de teatre. M'agradaria començar amb una imatge: l'escriptura a gran escala a la façana de l'edifici situat al número 10 de Brunnenstrasse: «Dieses Haus stand früher in einem anderen Land» (Aquesta casa abans estava en un altre país).

L'escriptura és obra de l'artista belga Jan-Remy von Matt, i va aparèixer el novembre de 2009, amb motiu del vintè aniversari de la caiguda del Mur. Què significa que aquest país abans era diferent? De fet, aquesta part de Mitte i l'adjacent Prenzlauer Berg van ser els barris més sensibles al canvi: a partir de la segona meitat de la dècada dels noranta, molts joves alemanys es van traslladar aquí, aprofitant els grans espais buits i en desús, els baixos preus dels lloguers, les subvencions públiques atorgades a fi d'evitar una nova fuga cap a l'oest i la despoblació de la zona. Un cop caiguts el mite polític i el límit geogràfic que separaven dos mons, el territori fronterer va ser envaït pels membres d'una classe social econòmicament no acomodada, que no necessitava abundància d'infraestructures, sinó que, al contrari, se sentia atreta

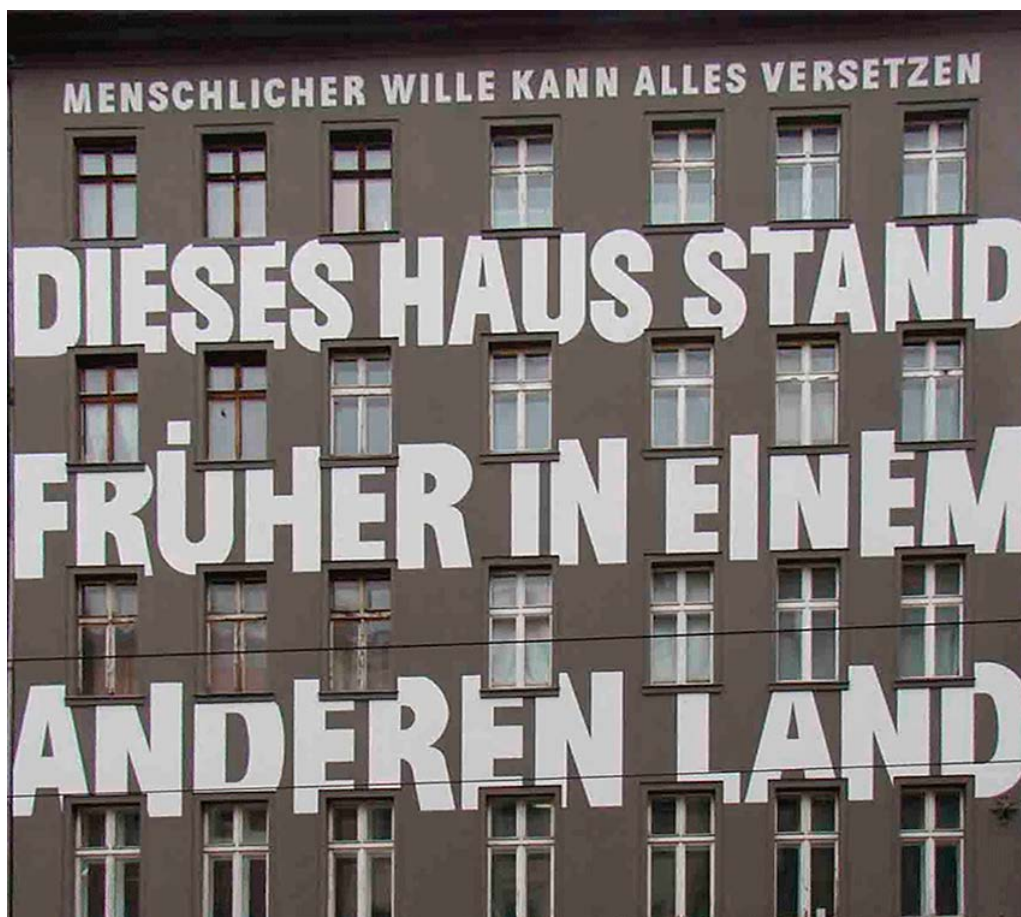


Foto 1. Edifici a la Brunnenstrasse, que també conté l'accés a la estació del metro Rosenthaler Platz.  
Font: Viquipèdia.

per la seva absència, que oferia la possibilitat de construir un espai segons les pròpies necessitats i gustos: estudiants, artistes, artesans, arquitectes... El barri va tornar així a la vida i va començar a definir la seva pròpia identitat i oferir una activitat cultural fervent, cosa que en va augmentar el poder d'atracció i amb això el valor econòmic. Encara que molts dels nous, juntament amb els pocs que ja hi eren, han tractat de preservar-ne l'esperit tant com han pogut, el barri ha canviat definitivament la seva aparença. Actualment, Mitte i Prenzlauer Berg es consideren les zones *radical-chic* per excel·lència, entre les més agradables, però també són de les més cares; les primeres zones de Berlín afectades pel fenomen de la gentrificació. A pocs centenars de metres d'Alexanderplatz, el que fou el centre de la república pro-soviètica més fidel a les directrius de Moscou, s'ha desenvolupat un dels centres més atractius de neoliberalisme edilici.

L'exemple de Berlín em sembla un bon paradigma de com el nostre instint per omplir i per produir formes tangibles dona suport al sistema econòmic que regeix les nostres vides: el buit, l'experiència del buit, no només és *unheimlich*, sinó que també és poc econòmic. Però també és paradigmàtic quan volem explorar el que passa en aquest moment de transició, en aquest «ja no forma / encara no forma», que em sembla un estat interessant no només per la planificació urbanística, sinó també per la teatralitat, perquè posa en joc un concepte diferent de temporalitat. En aquest moment de buit, que

de fet és un «estat en potència», passa alguna cosa estranya, alguna cosa que no necessàriament té a veure amb el que hi havia abans, ni amb el que hi haurà després. Aquí es poden crear borses de llibertat, experiències *efímeres* que porten data de caducitat; però precisament en virtut d'aquesta caducitat —d'aquest «no perdurar»— sovint són fructíferes.

Quan vaig arribar el 2008, la ciutat encara tenia una gran quantitat d'espais buits per ocupar. No em refereixo només a l'ocupació com a moviment *squat*, sinó a una possibilitat general per part dels ciutadans de prendre possessió també legalment, a un preu baix, d'espais per dur a terme les seves activitats. Algunes situacions eren realment avantatjoses, fora de la lògica del mercat vigent en altres grans ciutats europees. Això va fer possible el desenvolupament de propostes artístiques i de projectes arriscats, i tot estava impregnat d'un aire de provisionalitat. L'experimentació en si mateixa comporta caducitat, i la possibilitat del seu exercici sempre deixa albirar l'horitzó inevitable del seu final. Sense aquest final, que és el retorn al temps ordinari de la vida comuna, aquesta experimentació no es podria percebre com *extra-ordinària*, adquirir l'estatus de «sorprenent» (les avantguardes històriques del segle xx, la càrrega innovadora de la qual es va activar i esgotar en l'espai de pocs anys, en saben alguna cosa). L'experimentació artística té a veure amb aquest concepte de temporalitat diferent. Qui experimenta buscant la inspiració sap que no la trobarà només pel fet de cercar-la. La inspiració no es deixa trobar, sinó que ve per si sola; es més: podríem fins i tot afirmar que la inspiració ve a mesura que no la busquem. Podem afavorir-ne l'arribada, però no podem estar segurs de si es farà present, ni quan. En qualsevol moment, en qualsevol instant, l'experimentació pot acabar. També la inspiració podria no arribar mai durant aquell temps que hem dedicat a la seva recerca i això no significaria pas que la nostra activitat hagi estat un fracàs. Què passa quan l'exercici de la experimentació s'acaba i no hem obtingut el resultat esperat? Passa que el seu final tanca una porció de temps sense concloure-la veritablement; és un final que no aconsegueix res, un final ateleològic. Però aquesta in-conclusió del final no resta importància al temps que l'ha precedit, no fa aquella experiència menys valuosa. Perquè no és el final, sinó *la transició cap a aquell final*, allò que importa. L'experimentació és un etern «ara», que en un moment determinat deixarà de ser present.

Potser alguns de vosaltres recordareu el que va ser el Tacheles, el gran edifici ocupat de cinc pisos, entre Oranienburgerstrasse i Friedrichstrasse, que incloïa sales de teatre i cinema, tallers i altres espais artístics. En un famós grafiti pintat a la *Brandwand* de l'edifici (la *Brandwand* és aquella paret nua que queda a la vista quan l'edifici del costat desapareix) es veia un enorme rostre en blanc i negre amb les paraules «How long is now», com volent dir que tot el que estava passant allà es podia entendre només en l'espai del moment, de l'*ara*, de l'actualitat.

Un temps inestable, transitori, estrany a qualsevol projecció cap a un horitzó teleològic. D'altra banda, el fet que aquelles paraules estiguessin pintades a la *Brandwand* comportava un significat afegit, perquè la inscripció només es podia llegir gràcies al fet que l'espai del costat del Tacheles estava buit i l'edifici que existia abans, un cop enderrocat, no va ser reconstruït. El



Foto 2. Grafiti a la paret oest de la Kunsthaus Tacheles (Oranienburger Strasse, Berlín). Font: Viquipèdia.

Tacheles va durar 22 anys com a centre cultural ocupat, de 1990 a 2012, quan va ser sacrificat en nom de la reforma urbana de Mitte.

Alguna cosa similar va ocórrer l'any passat a un quilòmetre i mig d'allà, a l'altre costat de la Linienstrasse, un carrer tranquil i una mica amagat que comença just davant del Tacheles i acaba just darrere de la Rosa-Luxemburg-Platz. La Volksbühne és un bon exemple de la paràbola urbano-teatral de Berlín. Amb el perdó del Berliner Ensemble i de la Schaubühne, sota la direcció de Frank Castorf la Volksbühne va ser el teatre més emblemàtic del Berlín reunificat, el que més ha vinculat a la ciutat la seva imatge, la seva irreverència i, per suposat, les seves vicissituds i (per desgràcia) el seu destí. Durant anys, el teatre va ser un punt de referència important en l'espai urbà de Berlín, relació que trobava el seu *point de capiton* a la famosa escultura de la roda amb dos peus que ocupava el centre de la Rosa-Luxemburg-Platz. L'any passat, l'escultura va ser simbòlicament desmantellada i la ciutat en va ser òrfena durant uns quants mesos; ara ha tornat al seu lloc. De 1992 a 2017, durant la «Republik Castorf», la Volksbühne va ser un teatre públic molt poc institucional, estrany, fora del comú; les seves dimensions imponents i la seva façana, ambdues anacròniques. També al seu interior regia un «altre» temps: al vestíbul, hom se sentia en una comedieta de Schnitzler; al bar, en una pel·lícula de Fassbinder o les oficines semblaven les dels primers episodis de Derrick. Fins i tot la imatge corporativa, els cartells dels espectacles, les pancartes penjades a la terrassa, pertanyien a una estratègia de comunicació peculiar, audaçment no convencional, que va ajudar a transmetre aquella sensació única de llibertat que després s'abocava en els espectacles de Castorf, Pollesch, Marthaler, Herbert Fritsch, Gob Squad... Un factor aplega aquestes propostes estètiques: l'ús extrem de la llibertat desconcerta el públic, tendeix a no consolar-lo, a jugar amb la seva desorientació, a alterar el

temps percebut i a abandonar l'espectador en una zona *unheimlich*, insegura, poc coneguda i poc recognoscible. No és pas casualitat que aquests creadors, que més que els altres van vincular el seu nom al del teatre, concebessin les seves obres en simbiosi amb els espais del teatre. No podies imaginar-te que espectacles mítics com *Tod eines Praktikanten* o *Cappuccetto Rosso* de Pollesch poguessin muntar-se fora del Prater (la segona sala de la Volksbühne, situada a Kastanienallee). I quan veies un d'aquests espectacles amb estètica retro de Marthaler, l'escena semblava expandir-se als racons més extrems del teatre. El mateix passava amb Castorf: veure el seu *Faust* al Haus der Berliner Festspiele el maig passat, en lloc de a la Volksbühne, va ser una mica com veure Messi jugant amb la samarreta de l'Sporting de Gijón.

Recordo que, fins fa uns anys, als salons de l'interior del teatre es podia fumar (de tot); al Prater podies entrar a sala amb una cervesa o prenent un vodka; les entrades eren molt barates i el més natural que et podies preguntar quan trepitjaves la Volksbühne era: quant de temps aguantarà tot això? La Volksbühne era, abans que un teatre, un espai públic obert a la creativitat, com molts altres de la ciutat; un espai que durant un quart de segle va aconseguir mantenir un aire de caducitat, de provisionalitat permanent. Un exemple: mentre es completava la renovació de la sala gran, el 2009, per no interrompre la programació es va construir un teatre de fusta amb pla semi-circular just davant dels esglaons d'entrada. Durant unes quantes setmanes les funcions tenien lloc allí, a l'aire lliure, durant la temporada de primavera-estiu, que a Berlín no és especialment seca ni assolellada. Aquest teatre provisorí construït a la plaça, on les veus dels actors es barrejaven amb el soroll de la ciutat, es va batejar —no és cap casualitat— amb el nom d'«Espai Àgora». Un altre exemple: l'any següent, Pollesch va portar a Berlín la trilogia que havia produït a la Ruhrtriennale; per l'ocasió, es van muntar unes carpes de circ en un solar inutilitzat entre la Grantzstrasse i la via del ferrocarril S-Bahn, al districte de Pankow. El simple fet d'anar a aquest lloc ja va ser una experiència per a molts de nosaltres, que no teníem l'hàbit de visitar aquesta part de la ciutat, en què bàsicament *no hi ha res per veure*; però un espectacle de Pollesch a la posta de sol en un solar desert era una experiència que valia la pena. Fa uns dies em vaig posar a buscar informació sobre aquest terreny i vaig descobrir que tota la zona s'havia vist afectada per un projecte de requalificació el 2014; els nous habitatges haurien d'haver estat a punt el 2016, però les obres van amb retard.

Allò que diré tot seguit està contaminat per una suggestió personal, encara que no crec que sigui totalment erroni i sens dubte és compartit per molts: quan va canviar la direcció artística, amb el nomenament de Chris Dercon el 2017, l'encant que la Volksbühne exercia es va esvaïr de sobte i la imatge del teatre va canviar de la nit al dia. No tant pel canvi en la programació, que, ben vist, no va ser tan traumàtic, ni perquè el pobre Dercon fos conservador, perquè no ho és gens, i la seva idea tampoc estava tan malament. Però potser era precisament aquest el problema: des d'un cert punt de vista, la nova direcció artística intentava institucionalitzar la imatge de teatre *outsider* que l'antiga havia creat. Mantenia la tendència a experimentar, però rebutjant-ne el caràcter provisional. Fixava aquest estat temporani, irrepètible, per tant



tornava *permanent* la seva *caducitat*. Un antic edifici renovat pot ser estèticament més atractiu i més accessible, però no tindrà la mateixa aura que tenia abans de les obres, quan queia a trossos, però era fascinant. Potser amb aquestes renovacions la ciutat guanya en optimització, però perd en encant, una qualitat menys considerada per la raó que és difícil trobar-ne el criteri de mesura. Cada lloc, quan es dona com un espai diàfan, conegut, quan deixa de ser *unheimlich*, perd el seu encant, que podem considerar la mesura de l'experiència, com l'entropia ho és del desordre.

Al cap i a la fi, anar al teatre no hauria de ser una experiència diàfana i acomodadora (no és paradoxal doncs que les persones que ens acompanyen al nostre seient es diguin «acomodadors»?); però sovint pot ser molt difícil obtenir l'experiència d'allò *unheimlich* en un lloc conegut amb una programació reconeixible. El nostre sistema teatral s'ha anat conformant a partir d'altres premisses i amb altres objectius: molts espectadors van al teatre per sentir-se segurs i trien el títol que veuran, la sala, els noms dels actors o del director (gairebé mai el del dramaturg), a partir d'aquesta necessitat. No volen viure allò *unheimlich*, sinó que, tot el contrari, volen sentir-se protegits en un lloc confortable, mirant a dalt de l'escenari gent que els mostra el que ja coneixen, escoltant paraules que ja han sentit abans d'entrar a sala i amb les quals ja saben que hi poden estar d'acord. Des d'un cert punt de vista, aquests espectadors consideren el teatre com un annex de la seva llar, una extensió del seu menjador, del seu espai privat. I és interessant pensar que, si ho veiem així, un espai es configura com a «públic» a partir d'una multiplicació d'espais privats individuals superposats; i no pas com un espai comú per a la coparticipació (un discurs molt semblant també es podria aplicar a les nostres ciutats: què vol dir «comú»? «També meu» o «de tots»?). Els directors i programadors sovint construeixen la programació basant-se en la necessitat de satisfer aquest tipus de públic, que és el més nombrós; i els creadors, que hem d'agradar als programadors, fem el mateix, perquè en el cas contrari no ens programarien. Què hem de fer com a creadors? Intentar inquietar l'espectador a través d'estratègies alternatives, que redueixen la nostra visibilitat i, per tant, l'efecte que volem aconseguir, o acceptar el compromís i intentar canviar les coses des de dins, molt a poc a poc (potser massa a poc a poc), gairebé invisiblement? És clar que aquest dubte no es refereix només a la creació teatral, sinó a cada producte artístic que s'insereix en un sistema de producció; i, en general, es pot ampliar a la política i a les ciències humanes: com canviar la societat? Amb una revolució que esclati de sobte? Amb un treball lent des de dins? Qui té raó: Bordiga o Gramsci? Lenin o Trotski? Luis Enrique o Valverde? Ningú ha trobat fins ara una solució definitiva a la pregunta, ni tan sols Slavoj Žižek, i tampoc no esperem trobar-la aquí ara. No obstant això, tal com parlem de ciutats fetes a mida per l'home, podem parlar de teatres fets a mida pels espectadors. L'estructura arquitectònica de la sala de teatre, tant si és a la italiana com frontal, sempre ha estat dissenyada per facilitar la visió al públic; és a dir, per a un model de recepció que afavoreix la «mirada des de la distància». Probablement, en aquest context, serà superflu recordar que el terme «teatre» està vinculat a la vista: *theaomai* en grec vol dir 'observar', 'projectar la mirada a

través de l'espai'. Aquest gest de 'donar un cop d'ull' —que etimològicament no té res de superficial— implica una distància entre l'observador i l'objecte observat: hi ha un espai entre l'ull i l'objecte, una distància de seguretat mitjançant la qual l'observador se sent protegit. La lògica aristotèlica ha fet d'aquesta «mirada des de lluny» un mètode gnoseològic. En el concepte de *mimesis*, imitació, reproducció o encara millor 'representació', l'experiència vital es va confondre amb l'experiència de la mirada, i la tradició ha fet de l'edifici teatral el lloc dedicat a aquest acte visual, no pas tàctil. La representació, que sempre és *re-presentació* d'alguna cosa absent, ens permet viure una experiència *mediata* d'aquest *absent*, però ens allunya de l'experiència directa; que ha de ser, de fet, l'experiència d'una falta, d'un buit. En lloc d'això, l'edifici teatral ha estat tradicionalment un lloc segur, un *Heim*, on *a-prendre* amb la ment, però sense *prendre* amb les mans. Els que han treballat en contra d'aquest sentiment de seguretat ho han fet conscients d'aquesta insuficiència, empenyent l'espectador a tocar, més que a veure, i apel·lant a la materialitat tant de l'escena, com de la vida. Els futuristes van buscar fins i tot la baralla física a l'escenari; Artaud en canvi va recórrer a una metàfora interessant, la de la *pesta*. Una malaltia, una epidèmia, com totes les coses que no tenen forma i que no poden caure sota el domini de la vista, sempre és molt *unheimlich*. Així doncs, Artaud es pregunta: com el teatre de la mirada pot realment contagiar —aquest terme que prové de *cum tangere*, és a dir, 'tocar'— a l'espectador? A un teatre de representació Artaud hi oposa un teatre cruel, que recupera allò *unheimlich* del ritual, de la màgia, és a dir, d'aquelles experiències que no només no són visibles, sinó que també s'escapen del llenguatge articulat en forma de discurs. Artaud rebutja la lògica aristotèlica perquè el fi últim d'aquella tradició filosòfica positivista és que totes les experiències resultin *heimlich*; i no oblidem que Aristòtil, en la *Política*, identifica precisament a la *polis* com l'espai d'institucionalització del llenguatge significatiu, el *logos*. La ciutat mateixa, amb les seves muralles, les seves lleis, la seva organització social i política, trobava el seu reflex en la tragèdia clàssica; aquesta fórmula de posada en escena que ja havia perdut —recorda Nietzsche— la seva càrrega original, irracional i dionisiaca.

Moltes de les propostes teatrals més reeixides dels últims anys han tingut a veure amb el desig de canviar la seva relació amb el *theatron* i la *polis*. En lloc de reproduir la *polis* (la comunitat, la seva organització) a l'escenari i mostrar-la des de la distància, han proposat al ciutadà sortir del teatre i submergir-se en ella, recorrent-ne els carrers o entrant a cases privades, convertint aquests llocs en objecte de l'espectacle i sobre tot en un territori en el qual tenir una experiència. Així ha emergit un cert tipus de teatre que juga amb la revalorització d'allò quotidià i a través del qual moltes situacions que als nostres ulls semblaven banals ara tornen a tenir encant. En *Cargo Sofia* (2006), de Rimini Protokoll, per exemple, els espectadors estan asseguts a l'interior d'un camió amb una paret de vidres polaritzats, a través dels quals es pot veure l'exterior. El mitjà de transport recorre la ciutat oferint als espectadors, durant dues hores, un punt de vista diferent sobre el centre urbà per on es mouen diàriament. Em sembla interessant aquest exemple perquè, en certa manera, és com elevar en bloc el pati de butaques i portar-lo fora

del teatre, al bell mig de la ciutat. Aquí encara es manté, en alguns aspectes, aquesta idea del filtre i de la visió des de la distància; però en projectes com *CallCutta* o *Remote*, el grup ja desenvolupava una relació més profunda amb l'espai urbà; en podríem parlar durant hores, citant una i altra vegada els treballs de Helgard Haug i Roger Bernat. Tenint en compte aquestes propostes, si ens preguntem ara per què el teatre hauria de desprendre's d'un model d'escenificació centrat en la visió, estem preparats per formular una primera resposta: perquè en algun moment podria ser més interessant deixar de mirar des de la distància per apropar-se i tocar amb les mans, abandonant-nos a l'experiència concreta de la vida.

### **Alícia a les ciutats**

El 2010 vaig participar en un *tour* que començava a la sala central de la biblioteca de la Humboldt Universität i s'acabava al teulat del HAU2. El projecte es titulava *Parallele Städte / Ciudades paralelas*. Lola Arias i Stefan Kaegi convidaven els participants a moure's per la ciutat per assistir a una sèrie d'actes performatius, comissariats i muntats per altres creadors. A *Bahnhof* (Estació de trens), de Mariano Pensotti, quatre autors escrivien a l'ordinador, asseguts en una estació de metro, les històries imaginades que la visió dels transeünts els suggerien. El que escrivien era projectat en pantalles visibles per a tothom, col·locades a les quatre cantonades de l'estació. Els transeünts eren els veritables protagonistes de la performance, ja que amb les seves accions i reaccions inspiraven o modificaven l'activitat dels autors. Alguns dels participants procuraven entrar en els contes dels escriptors d'una manera més o menys encoberta, tractant d'atreure'n l'atenció; altres reaccionaven al que estaven llegint, jugant a satisfer o frustrar les expectatives que els seus «personatges» creaven en l'audiència. Tot això ocorria mentre el metro estava en funcionament, amb els trens circulant, transportant treballadors i turistes que no eren conscients del fet que en aquell moment tenia lloc una performance. Esdevenien espectadors involuntaris i també temes de les històries dels autors i automàticament es convertien en objecte de visió per part dels espectadors teatrals reals, que havien pagat un tiquet per a *Ciudades paralelas*, i que també acabaven fent de performers involuntaris. Aquesta fusió entre públic teatral i ciutadans dedicats a les seves activitats diàries era una característica essencial de tot el projecte.

A *Bibliothek*, d'Ann Hampton i Tim Etchells, els participants tenien una taula reservada a la biblioteca de la Humboldt Universität i es dedicaven a la lectura d'alguns llibres, seguint les instruccions d'una veu gravada en un iPod, enmig de centenars d'estudiants i lectors ocasionals que passaven per aquestes sales cada dia. A *Shopping*, del grup Ligna, els participants es barrejaven amb els clients d'un centre comercial; tornaven a ser distingibles novament quan, sempre guiats per una veu als auriculars, feien un *flash mob*, que es podia veure des de l'exterior com una coreografia. Els espais escollits per les performances no eren l'espai definit i reconeixible d'un teatre, sinó tota la ciutat, amb els seus llocs de trànsit sovint anònims, zones liminars en les quals s'amplifiquen els processos de despersonalització: hotels, biblioteques,

estacions, centres comercials, fàbriques... La reconquesta de l'espai urbà té evidentment una importància política, acceptant la paraula «política» en el seu sentit etimològic: el que pertany a la *polis*, la comunitat. L'espectador es mou, juga, pren decisions, és a dir, es converteix en un animal polític, en part d'un sistema que el convida a activar-se, a posar-se en contacte amb altres persones que pertanyen a la comunitat, interactuant amb elles, *contagiant-les*.

Hi ha molts exemples d'aquest tipus. El setembre de 2014, l'artista japonès Akira Takayama va coordinar una sèrie d'actes performatius a la regió de Rin-Main sota el títol d'*Evakuierung* ('evacuació'). La idea era crear rutes d'escapament artístic per als ciutadans obligats a sortir de la ciutat en cas de catàstrofe. Després de respondre a qüestionaris que permetien establir diferents tipus de perfils, els participants van ser convidats a visitar instal·lacions a l'aire lliure en llocs especialment designats, seguint les rutes urbanes «d'escapament» en mapes especials. El concepte d'*evacuació* em sembla interessant, perquè té a veure amb aquell espai buit que es crea quan es deixa un lloc segur que ja no és segur per buscar un nou espai de seguretat. L'experiència es recull en un llibre publicat per Alexander Verlag, que es diu *Evacuating Theatre*, un concepte molt útil per les nostres jornades. En una entrevista a Akira Takayama llegim: «my interest lies less in introducing elements of the city into theatre than in creating, through theatre, a framework for reencountering actual society» [Takayama, a: *Die Evakuierung des Theaters*: 249]. De fet, si ho pensem, les situacions *unheimlich* de perill compartit són també les que permeten que una societat es cohesioni; ho vam veure amb l'11 de setembre, ho veiem amb els atemptats, amb les catàstrofes naturals... Després de tots aquests esdeveniments es crea una mena d'àrea de consens dins la qual, durant algunes hores o alguns dies, hom se sent part d'una comunitat més compacta.



Foto 3. Sala de lectura de la biblioteca de la Humboldt Universität, al Centre Jacob und Wilhelm Grimm.  
Font: <http://www.ciudadesparalelas.org/bibliotecaale.html>.

Un dels exemples més profitosos, anticonformistes i *unheimlich* de diàleg entre teatre i ciutat que jo recordo és l'operació muntada a l'any 2000 per Christoph Schlingensiefel a la Herbert-von-Karajan-Platz de Viena, *Bitte lieb Österreich!* (Si us plau, estimeu Àustria!). En l'auge del populisme de Görg Haider, tota la setmana, durant les Wiener Festwochen, es van instal·lar al costat de l'Òpera una sèrie de contenidors, a l'interior dels quals es va organitzar una mena de *Gran Hermano*: els participants eren sol·licitants d'asil que serien expulsats de la casa i, per tant, del país, a través d'un fantasmagòric vot electoral del públic. Tot tenia la pinta d'ésser una acció ciutadana anti-immigració espontània una mica improvisada i, des d'una llotja constel·lada de banderes del FPÖ, Schlingensiefel animava als transeünts a expressar-se sobre l'assumpte. Davant de la instal·lació, oberta dia i nit, es reunien grups a favor i grups en contra d'aquesta falsa iniciativa xenòfoba, la naturalesa teatral de la qual estava oculta. Òbviament, si el seu origen com a ficció s'hagués revelat, no hauria tingut un efecte igual; en canvi, com que els espectadors no sabien exactament el que estava passant allà, com s'havia originat allò i quin era el seu veritable propòsit, l'operació va causar certa inquietud entre els ciutadans (els vídeos dels debats que van tenir lloc a la plaça en són la prova). El teatre va abandonar la sala i es va camuflar en el teixit urbà; disfressat d'iniciativa parapolítica, va obligar a la ciutat a preguntar-se quina mena de societat estava construint. I ho va fer sortint no només del seu edifici, sinó també de la seva forma de presentació canònica, de ficció limitada al moment de la representació, per a tornar a ser realment un «esdeveniment», que passa inesperadament i modifica l'existència quotidiana de la gent. Hans-Thies Lehmann recorda que, quan el teatre s'amaga, es camufla a la ciutat, «has to find forms and locations where people are not expecting to find it and perhaps will not immediately recognize it. It will take place where the boundaries of what we imagine theatre to be are reached and transcended. Art can no longer be art if it is only art» [Lehmann, 2015: 243]. Ara bé, sabem que fer sortir el teatre del teatre no és pas una novetat; i no tant perquè tot això ja s'hagi vist a la dècada dels seixanta, sinó sobretot perquè la tradició d'un teatre en un lloc públic, a l'aire lliure, al carrer, mai no s'ha aturat en la història d'Europa. Encara avui, en moltes ciutats —com aquesta on ens trobem, per exemple— és possible assistir a manifestacions que tenen el seu origen en els misteris religiosos, en els actes laics medievals o en el teatre barroc i que, encara que sovint no rebin l'etiqueta de «teatre», pertanyen a aquella categoria més àmplia que és la teatralitat. Paradoxalment, encara que sovint no ens n'adonem, en la història europea dels últims dos mil anys el teatre que més ha interessat al públic —o millor dit, els assumptes públics, en el sentit més ampli del terme— a nivell d'imaginari comú no ha estat el teatre dins dels teatres (que és una forma d'entreteniment que han gaudit, diguem, les últimes tres generacions; quatre, si veniu de famílies riques), sinó el teatre de carrer (que és cosa de les altres setanta generacions anteriors). La raó per la qual és difícil reconèixer-ho és que, pel fet de ser estrany al camp de la literatura, sempre s'ha considerat un teatre menor, i només esporàdicament ha trobat un petit espai en el teatre intel·lectual més «elevant» (penso en Goldoni amb la seva operació sobre la *commedia dell'arte*, o en Hugo von Hofmannsthal amb la reescriptura de *Jedermann*, o en com José Sanchis Sinisterra ha

recuperat una teatralitat «menor» que certament, de menor no en té res). Amb la reducció del paper del text i de la representació dramàtica, el problema de la literatura ja no afecta tant aquestes formes performatives que es desenvolupen fora de les sales. En un moment donat, els productors i els teatres es van assabentar que podien oferir al seu públic anar no al teatre, sinó a altres espais de la ciutat; o fins i tot que fos el teatre el que anés cap a ells: a la plaça o fins i tot a casa seva. Això va començar a intrigar els espectadors. Un cop decidit que anar al teatre no significava haver de passar per les portes d'una sala, la ciutat sencera es va convertir en el lloc ideal per a aquest tipus d'espectacles. També d'aquí neixen, per exemple, tota una sèrie d'operacions relacionades amb la descentralització cap als espais perifèrics, implementades en diferents centres urbans després de la Segona Guerra Mundial. Penso en París, per descomptat, amb projectes com la Cartoucherie; o en la ciutat on vaig néixer, Milà, en el treball que va fer el Piccolo Teatro, primer amb la seva expansió als barris obrers i després, per exemple, instal·lant-se en els espais de la Bovisa amb *Infinites* de Luca Ronconi, l'any 2002. En els últims vint-i-cinc anys, amb la desindustrialització dels centres urbans, el teatre ha descobert la bellesa dels grans edificis exindustrials.

A Berlín ha estat la dansa, art performatiu de la no representació, la que més ha explotat aquests espais: Radial System, Dock 11, Sophiensaele, Tanzfabrik, Uferstudio, etc. Crec que, també en aquest cas, el factor determinant és l'espai buit, que ofereix una gran llibertat a la imaginació i moviment als artistes i als espectadors. Fa un parell de mesos, dins del festival Tanz im August, l'antiga cerveseria Kindlbrauerei va acollir *Inside Out*, d'Isabelle Schad, que va organitzar sis peces de dansa diferents a les tres plantes de l'edifici. La fàbrica, que es troba a cinc minuts de casa meua, ha estat reformada i ara és activa com a centre cultural; però recordo les seves enormes sales obertes a festes improvisades, com la de Cap d'Any del 2009, quan la Kindlbrauerei en desús estava mig ocupada per un col·lectiu ciutadà. Un altre exemple: aquell mateix any, Sasha Waltz va ser convidada a reestrenar el Neues Museum, on s'havien acabat les obres de renovació. Abans que es col·loquessin les obres exposades al lloc que els corresponia, la coreògrafa alemanya va aprofitar les grans sales buides del museu per a la intervenció *Dialog 09*, obra concebuda precisament com un diàleg entre els intèrprets i l'espai d'un lloc públic que encara no estava obert al públic. En tots aquests casos em sembla interessant destacar l'extrema llibertat que l'espai buit ofereix als coreògrafs per dirigir els moviments dels intèrprets, i a aquests per a fer-los, en espais amplis, no recognoscibles com espais teatrals, que des d'un cert punt de vista deixen sorpresos els espectadors. I el públic també gaudeix de llibertat de moviment, cridat a vagar tant com vulgui entre les diferents sales, entre les diferents instal·lacions i triant al seu gust el recorregut i els temps, tot assumint la responsabilitat de l'ús d'aquells espais. Podem pensar-ho també d'aquesta manera: una proposta d'aquest tipus ofereix al públic una mena de calc de la relació entre el ciutadà i la ciutat; una ciutat convida els ciutadans a viure-la de forma activa (a descobrir-la, a recórrer-la, a experimentar-la) de la mateixa manera que fa la performance amb el seu espectador. En tots dos casos, el grau de satisfacció del ciutadà/espectador està determinat per la gamma de



Foto 4. © Davide Carnevali.

possibilitats, per la varietat de l'oferta, per la facilitat del moviment, pel fet que desperta la sensació d'estar davant de quelcom de meravellós. Bé, crec que la ciutat és precisament el lloc on la meravella, que en teatre només es pot mostrar i mirar, pot ser tocada i experimentada. Una antiga pel·lícula de 1974, ens ho recorda: *Alice in der Städten*, de Wim Wenders, el director que més ha analitzat la insuficiència de la mirada a través la gran utopia de la camera-ull. *Alicia a les ciutats*: la protagonista és una noia que es diu com el personatge de Lewis Carroll, però el seu viatge entre meravelles té com a escenari les ciutats alemanyes. Pensem que els nens no es limiten a mirar, volen estar a prop del que veuen, la seva experiència no es completa en la mirada: és realment completa només si la poden tocar amb les seves mans.

Parlant de meravella i de nens, em sembla oportú esmentar el projecte que es desenvolupa des de fa deu anys a la ciutat de Nantes. Les antigues drassanes Dubigeon al riu Loira són, des de 2007, la casa de *Les machines de l'île*, una zona d'exposició, creació i animació per a grans màquines teatrals, un petit món que sembla sortir de la imaginació de Jules Verne. L'atracció principal és un gran elefant mecànic (foto 4) que surt del seu hangar cada dia i fa un recorregut de mitja hora pels carrers de l'illa, portant uns cinquanta passatgers entre adults i nens.

En aquest moment s'està dissenyant *l'Arbre aux Hérons*, un arbre d'acer de 50 metres de diàmetre i 35 metres d'altura (més o menys un edifici de deu pisos), encara que des de les seves branques més altes poden emprendre el vol ocells mecànics que arriben a 45 metres d'altura. L'arbre serà cobert amb plantes i materials orgànics i els visitants passejaran entre les seves branques mitjançant escales i animals mecànics, com ara erugues que serveixen d'ascensors. El cost del projecte és d'uns 40 milions d'euros i ha estat fortament recolzat pel municipi, que considera les *Machines* una font de visibilitat i atractiu turístic per a la ciutat.

La raó per la qual el meu interès com a espectador, que ha vist molt de teatre en moltes sales, s'ha desplaçat cap a aquest tipus d'espectacle, és per

l'estupor, la descol·locació que provoca i la sensació d'estar davant de quelcom de meravellós que desperta. Quan demano a un amic que m'acompanyi al teatre, em sembla que accepta amb més ganes si li proposo una experiència fora del teatre. Ja sé que no és una estadística avalada per un estudi científic, però és així, creieu-me: la felicitat dels amics no té una base científica. Potser aquest tipus de propostes és el que millor satisfà la nostra impel·lent necessitat de canvi: vivim en una època en què el canvi ens obsessiona, volem ser anti-conventionals a qualsevol preu. La nostra vida és tan monòtona que ha d'aparèixer multiforme al Facebook, hem de pujar constantment a Instagram fotos que acreditin les múltiples cares de la nostra personalitat, que mostrin com de variades són les nostres activitats... Els *social media* han calat en les nostres vides amb aquesta doble funció: d'una banda, ens fan percebre com una massa informe d'usuaris; de l'altra, ofereixen a cada individu l'oportunitat de construir-se una història personal fora del comú. Doncs una bona raó per l'atracció que sentim cap al teatre en espais no teatrals pot ser la següent: la necessitat de canviar i l'interès per una proposta que ens convida a adoptar una perspectiva diferent sobre alguna cosa que ja coneixíem. No només, com ja hem dit, sobre la ciutat i l'espai públic, sinó també un punt de vista diferent sobre el propi art teatral, sobre el seu potencial, sobre el seu paper dins de la societat.

### Teatre per a la fi del món

Ara fa un parell d'anys vaig ser convidat a la Muestra Nacional de Teatro de Mèxic com a observador extern i vaig tenir l'oportunitat d'aprofundir el meu coneixement sobre teatre mexicà, tot assistint a uns quaranta espectacles en dues setmanes. Si hi penso dos anys més tard, els records més clars que tinc es refereixen a aquelles propostes que es presentaven en llocs no teatrals. El *Ricardo III* de la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla és una posada en escena del clàssic de Shakespeare on actuen els presos, però l'experiència real, deia tothom, era anar a Santa Martha, al sud-est de la Ciutat de Mèxic, entrar a la presó, caminar pels passadissos i escoltar els sons i les olors d'aquell lloc. Això, per descomptat, no és tan senzill: s'ha de presentar una sol·licitud específica, enviar els documents, emplenar formularis i, per trobar-hi lloc, s'ha de reservar amb algunes setmanes d'antelació, perquè les entrades sempre estan esgotades. Potser el desig del públic de visitar aquest lloc tan terrible depèn del fet que allò *unheimlich*, encara que sigui poc adient i no ens agradi, ens atrau una mica; com tot el que no coneixem. El valor d'aquesta atracció no s'ha de subestimar: com a éssers humans, ens condueix a explorar noves vies, a arriscar-nos. Alguna cosa inherent al nostre codi genètic, que es remunta al nostre origen com a caçadors-recol·lectors nòmades, ens insta a fer-ho.

En *Shift y suprimir*, de Monos Teatro, el públic era convidat a casa dels actors, que escenificaven fragments de vida quotidiana, explicaven les seves vides i es despullaven metafòricament, tot obrint els seus pensaments i sentiments al públic i, al mateix temps, obrint també aquell espai físic íntim que és la seva llar, el seu dormitori, el seu bany. L'espectacle s'acabava al teulat, una terrassa a la qual s'accedia sortint per una finestra incòmoda i pujant una



petita escala: un cop més, l'encant dels llocs inusuals, difícils d'accedir i teòricament prohibits pel fet de ser privats. Per descomptat, no és gens nou: el teatre a casa es fa des de fa anys; a Buenos Aires va donar lloc a un moviment molt poderós; aquí s'ha posat de moda per motius econòmics, amb el micro-teatre. Teatre en cases habitades i teatre en cases deshabitades: en *El puro lugar*, de Jorge Vargas per a Teatro Línea de Sombra, els espectadors entraven en un edifici abandonat, en ruïnes. Dins de les diferents estances era possible consultar documents i parlar amb els performers, que havien estat testimonis de les històries de diferents llocs ubicats a la ciutat de Veracruz, que per una raó o una altra havien estat escenari de violència i havien estat abandonats pels habitants de la zona. L'espectacle va ser muntat originalment en *el puro lugar* on els esdeveniments descrits havien passat. En exportar l'espectacle a altres llocs, el grup buscava un espai especialment significatiu que hagués sofert el mateix destí, cosa que a Mèxic, per la realitat que viu, per desgràcia és bastant senzill de trobar. El transport d'un lloc a un altre també generava una reformulació interessant, que influïa sobre l'acte performatiu i passava a formar-ne part: interactuant amb el públic participant, els performers reprogramaven els seus discursos tenint en compte que era necessària una explicació addicional sobre l'origen del propi projecte. No era suficient parlar de la història del lloc: també era necessari parlar dels llocs on la història s'havia produït. Aquest «parlar de» era, en certa manera, un acte catàrtic i anava acompanyat del fet que l'espectador participant, amb la seva presència física, tornés a donar una vida a aquells edificis; tot això redimia aquest lloc, el tornava un «lugar puro». Fou en aquesta ocasió, que algú em va esmentar per primera vegada «Teatro para el fin del mundo».

Es tracta d'un projecte de gran abast i es configura com una plataforma animada per diversos col·lectius, l'objectiu del qual és estudiar, analitzar i intervenir activament en contextos arquitectònics i urbans, menyscabats per fenòmens de violència, amb l'objectiu de retornar-los el seu ús i la seva vida. Tal com s'indica a la nota de presentació, «el programa se compone por diversos sistemas de operación ofreciéndose como alternativa emergente para la recuperación del espacio urbano y su memoria, habitando los restos de la historia en las ciudades». El projecte es va iniciar el 2012 a Tamaulipas, i després es va expandir a l'Argentina i l'Uruguai, tot considerant Amèrica Llatina com el seu referent privilegiat. Actualment, per exemple, hi ha un programa d'intervencions en curs als barris del Cerro i La Teja de Montevideo. Els objectius de TFM a Uruguai per al 2018 són:

- sostener y profundizar el programa de intervención continua de trabajo artístico en territorio;
- profundizar el trabajo de investigación profesional para el abordaje de intervención de espacios abandonados y divulgar los nuevos conocimientos generados;
- favorecer la creación de nuevos públicos;
- fomentar el trabajo continuo con instituciones socioculturales referentes de nuestro medio, particularmente con aquellas que proyecten acciones en el territorio.

La plataforma s'ha ocupat de la recuperació de l'espai urbà d'una manera transversal, treballant en espais devastats per fenòmens humans i culturals, però també naturals, com ara terratrèmols i tsunamis; últimament també s'ha interessat pels fenòmens migratoris que afecten la Unió Europea. En una entrevista de fa un parell d'anys, Ángel Hernández, parlant de comunitats i individus en migració, va destacar que «al desafiar estos modelos tan establecidos, han encontrado alternativas de reconfigurar la identidad por medio de la no localización, de la no geografía, de la no identificación, es decir; de la no identidad. Esto es lo que particularmente preocupa a este proyecto, el preguntarse cómo en función de esta no pertenencia se puede transfigurar una pertenencia que, de manera emergente, se establece como una estrategia de sobrevivencia y resistencia para estas comunidades en desplazamiento». M'agradaria posar l'accent en els conceptes ara esmentats de «no localització», «no identificació»: migrar, canviar un lloc conegut per un de desconegut, viure la inseguretat... Un dels focus que treballa TFM és l'emigració interna forçada a Mèxic, causada per la violència, amb especial atenció als espais urbans requisats pels narcos. Barris sencers robats a la ciutat per ser utilitzats com a base de negoci i d'intercanvi, que els legítims habitants han abandonat amb el temps, es recuperen a través d'intervencions performatives i altres activitats, en les quals es convida el públic a tornar a ocupar aquells espais públics. El factor de perill, en aquests casos, existeix.

Alguna vegada he parlat amb companyies que treballen en llocs de frontera d'alt risc, com ara Ciudad Juárez, que literalment posen en joc les seves vides cada dia per mantenir, a través del teatre, un espai de resistència cultural, i tornar l'habitabilitat a àrees altrament inhabitables. Aquí, l'exposició al risc es converteix en un factor determinant, que condiona la proposta estètica a través d'una necessitat ètica: la presència del cos, del performer en primera persona. L'actor i l'espectador comparteixen un espai i un temps marcats per un risc concret, el teatre oblida la protecció que pot oferir una sala o un context institucional específic, i l'esdeveniment es fa sota el signe de la incertesa, de la precarietat, de la provisionalitat, de la inseguretat que identifica els llocs desconeguts, no dominats, hostils, *unheimlich*. «Com carai pot ser que algú arribi a la seva vida pel teatre?», penso jo amb el meu cap de teatrista europeu i m'adono que, quan penso d'aquesta manera, tracto el teatre com una fi i no com un mitjà. En parlo amb una noia de poc més de vint anys que acaba de tenir una nena, membre de Teatro Bárbaro, una companyia amb seu en un dels barris més difícils de Chihuahua. Li pregunto: «No tens por? Acabes de tenir un bebè, per què no ho deixes?». Em respon: «Perquè m'agradaria que la meua filla creixés en una ciutat on pogués viure lliurement i no s'hagués d'ocultar». A *Ética y representación*, José Antonio Sánchez parla del compromís ètic de qui posa en joc el seu cos, donant com a exemple grups com ara Teatro Abierto o Yuyachkani, que van exercir un paper molt actiu durant les dictadures dels anys setanta a Amèrica Llatina, fent-se càrrec d'una veu col·lectiva silenciada i assumint el pes de les manifestacions públiques prohibides. En el recinte tancat d'una petita sala de teatre es creava una dinàmica típica de les grans manifestacions a l'aire lliure: era teatre com a espai condensat de la ciutat. El cas de les dictadures militars

és rellevant; en totes aquestes realitats, l'individu viu en constant estat de perill; no només en la seva exposició pública, sinó també en la seva dimensió privada, en llocs normalment segurs com el pis o la casa particular.

Voldria concloure aquesta intervenció citant una darrera experiència personal, en la qual estic involucrat personalment com a creador. Al juny, vam debutar amb una producció de la Münchner Biennale i la Staatsoper Unter den Linden, un espectacle titulat *Retrat de l'artista mort*, una història personal sobre dos règims dictatorials: l'argentiní (1976-1983) i, com a reflex, el nacionalsocialista (1933-1945). En aquest espectacle de docuficció, l'actor Daniele Pintaudi explica en primera persona un esdeveniment privat ocorregut el 2014: l'avís, del Ministeri de Justícia argentiní, de l'obertura d'un cas judicial referent a un apartament situat a la ciutat de Córdoba, Argentina. La propietat, adquirida per un parent de Pintaudi el 1978, va ser expropiada a un músic, suposat dissident polític, durant la dictadura militar, per la qual cosa la família del legítim propietari avui demana la seva reassignació. En el moment de la desaparició, el músic estava treballant en les partitures inacabades d'un músic jueu, que al seu torn va desaparèixer durant el nazisme. La construcció de l'espectacle oscil·la entre la recerca biogràfica i la investigació històrica; a partir d'un retrat de l'artista desaparegut, s'expandeix per reflexionar sobre una forma de barbàrie: la de la violència d'estat, que es repeteix en diversos contextos històrics i geogràfics, i que es podria repetir perillosament també en el present. A l'escenari vam reconstruir una secció de l'apartament; en el teatre, aquest espai s'extreu d'alguna manera del *continuum* de la història, estenent un pont entre 1941, 1978 i el present; entre l'Argentina, Berlín i el lloc on es realitza l'espectacle. Però l'apartament també és l'espai privat que es converteix en espai públic: després que el jutge hagi ordenat la reassignació a la família del desaparegut, a petició de la mateixa família, l'apartament es converteix en una casa-museu i un lloc de memòria. Al mateix temps, l'espai privat troba el seu lloc dins d'un espai públic, l'espai teatral, el qual en el cas de la Staatsoper és encara més significatiu, a causa del paper que la plaça just al davant, la Bebelplatz (on els nazis cremaven els llibres), ha assumit en la història alemanya. En l'última part de l'espectacle, el públic està convidat a aixecar-se de les butaques i trepitjar l'escenari, com si entrés a la casa-museu; i se'l convida a utilitzar aquest espai i tocar els objectes per a comprovar que tot el que l'actor ha dit ha passat realment (foto 5). Citant una frase de la sentència del jutge, l'actor diu al públic: «El que veieu aquí és la reconstrucció del pis objecte d'aquest procés judicial. M'agradaria que la miréssiu de prop. Toqueu-la amb les mans. Estem tan acostumats a escoltar paraules sobre la dictadura, sobre la violència d'estat, veure fotografies, vídeos... que ens hem tornat insensibles a les paraules i a les imatges... Però si podem entrar en un lloc real, tocar-lo, tocar els objectes, percebre que hi han succeït fets reals, és una altra cosa. Per a això hauria de servir, una ocasió com aquesta», va dir referint-se al mateix temps al judici històric i a l'acte teatral, com si fossin (i ho poden ser) una cosa sola.

Crec que el sentit de les propostes que hem analitzat aquí pot ser aquest: qüestionar la relació entre temps de la vida i temps de l'art a través l'experimentació i la producció d'un temps *extra-ordinari*. I qüestionar la relació



Foto 5. © Charlotte Pistorius.

entre espai privat i espai públic, per la qual cosa la ciutat, espai públic i polític per antonomàsia, sovint es converteix en l'escenari d'aquestes operacions. Però fer que l'espectador visqui un altre temps i un altre espai també vol dir reactivar la seva consciència adormida i posar l'entreteniment al servei d'aquesta experiència. Significa acostumar l'espectador a viure, a posar el cos (el seu propi cos) per experimentar la caducitat del cos i de l'existència, i experimentar la precarietat mateixa. Significa deixar que tingui una experiència física que el porti a canviar el seu punt de vista sobre la realitat, acceptant fins i tot allò *unheimlich*, la seva part més incòmoda però fascinant i especialment estimulants. És l'experiència del buit, de la incertesa i del risc que porta l'espectador lluny de la seva zona de confort i l'empeny cap a una activitat pràctica en primera persona que, sumada a la d'altres espectadors, es converteix en una activitat col·lectiva, i per tant pública, en un exercici d'empatia que no pot ser només intel·lectual. Aquest despertar d'un sentiment de comunitat és indispensable per reconstruir el teixit social i un sentit de comunitat que estan, en aquest moment, molt desgastats; un desgast que al teatre dramàtic, en canvi, li costa frenar perquè està vinculat al seu propi sistema de producció i a l'espai protegit i protector de la sala teatral.



## Bibliografia

- LEHMANN, Hans-Thies; HAYASHI, Tatsuki; PEES, Matthias (ed.). *Die Evakuierung des Theaters*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.
- TALEB, Nassim Nicholas. *El cisne negro*. Madrid: Editorial Planeta, 2012.
- WENDERS, Wim. *Alice in den Städten*. RFA: Filmverlag der Autoren / WDR, 1974.