

Carles Batlle

## Faules sobre el compromís i la contemporaneïtat de l'artista

Cultura i compromís, Pausa 36 (2014)

A partir de la pregunta de si «**els artistes actuals poden condicionar o guiar la resposta dels individus davant la realitat**», el dramaturg Carles Batlle reflexiona sobre el possible paper del compromís artístic en la societat contemporània.

### FAULES SOBRE EL COMPROMÍS I LA CONTEMPORANEÏTAT DE L'ARTISTA[1]

Per començar una pregunta que reclama una resposta aparentment òbvia: els artistes actuals poden condicionar o guiar la resposta dels individus davant la realitat?[2] Respondre afirmativament a aquesta qüestió situa els creadors en una posició certament incòmoda. Al capdavant, se'ls atorga un poder que no sempre desitgen i se'ls reclama una responsabilitat que molts d'ells no estan disposats a assumir del tot (o gairebé gens). Ara bé, quan els artistes desitgen aquest poder, quan assumeixen aquesta responsabilitat, llavors som nosaltres que hem de decidir si ens agrada o no: sovint ens preguntem amb quin dret actuen i ens irrita la seva suposada arrogància.

Com resoldre el dilema?

La tradició tendeix a situar l'artista per damunt de la resta dels mortals. Sovint s'afirma que, gràcies a l'acció de l'art i de la cultura, la humanitat té l'oportunitat de rectificar el rumb de la seva existència pels honorables camins del discerniment, la sensibilitat, la bellesa i la bondat. I ens preguntem: de debò? Quins mèrits reuneix aquest artista? Quines avaluacions ha superat que no hagin fet la resta dels mortals? Què legitima el creador quan proporciona models de comprensió del món, quan proposa solucions o quan reclama acció? Quina preparació, quin coneixement, quina capacitat de penetració té que no tinguin els seus conciutadans?

Anem a pams. No crec que ningú vulgui negar que l'art, sobretot l'art que té a veure amb la ficció, és a l'origen de determinats hàbits de conducta (individuals i socials). En funció de la ficció, consumim, activem i modelem prejudicis, postulem valors, proposem reaccions per defecte davant de l'experiència o gestionem sentiments de pertinença. Per consegüent, és cert que els que treballen amb la matèria artística (encara que no siguin necessàriament més savis ni més bons que nosaltres, encara que no els mogui sempre l'altruisme o la convicció que cal un món millor, o que calgui modificar res) tenen el poder de canviar el món.

Tenir aquest poder comporta alguna responsabilitat?

Les sagues de superherois —ja em perdonareu la frivolitat— acostumen a presentar un debat similar. Hi ha moltes maneres d'accedir a les incòmodes malles i als atributs fantàstics: la picada inesperada d'una aranya mutant, un gen que desperta després d'una llarga letargia d'anys i panys, un naixement poc comú (potser en un planeta llunyà), l'exposició sobtada a la radiació, etc. Tant se val: en tots els casos s'obsequia un individu més o menys vulgar amb un do del tot imprevisit, especial. Normalment, hi ha un període en què l'agraciat es resisteix a acceptar la nova condició; tanmateix, després de superar o de viure conflictes i proves diversos, arriba a la conclusió que el *regal dels déus* li proporciona l'oportunitat de ser generós amb la resta de la humanitat. Aquesta idea es resumeix en la coneguda frase que Ben Parker etziba al seu nebot —Spiderman— abans de morir: «un do extraordinari comporta una gran responsabilitat». És la mateixa idea que inspira Superman (que emergeix de les cendres d'un planeta per construir l'ideal de justícia que hauria volgut el seu pare) o l'obsessió de Hiro Nakamura, sobtat viatger del temps, que sap que ha de salvar una animadora per «salvar el món».

Això és el que compta: el món.

I ara cal preguntar-se —si encara em permeteu la broma—: és un superheroï, l'artista?

Hem acordat que tant l'un com l'altre tenen una capacitat especial: tenen poder. Tenen, però, la mateixa responsabilitat? I tornem a insistir: qui o què els legitima? El simple fet de posseir un do els atorga alguna mena de prerrogativa, d'exempció, d'impunitat, de clarividència, de representativitat? Alan Moore (1986), en la seva obra magna del còmic postmodern, resumeix la qüestió a la perfecció tot recuperant l'antiga sentència de Juvenal[3]: «*Who watch the watchmen?*» Qui vigila —qui controla— els vigilants?

Imagineu ara un artista que posa a prova els seus tres deixebles: «tot el que us he ensenyat —els diu— està concentrat en aquesta moneda, n'hi ha una per a cadascun; aneu al mercat i compreu, ompliu la vostra casa amb tot allò que en pugueu obtenir». El mercat és ple a vessar de tota mena de productes: teles, vestits, catifes, estris de cuina, sabons, perfums, eines del camp, ciris, unguents, aviram, fruita... Els tres joves toquen i remenen, i finalment acaben triant. El primer compra palla i omple la seva casa ben bé fins a l'ampit de la finestra. El segon adquireix plomes i l'omple fins al capdamunt de la porta. El tercer torna amb les mans a la butxaca: ha gastat la moneda en una petita espelma i un llumí. Els altres, no cal dir-ho, se'n riuen. Tanmateix, quan encén l'espelma, és ell, només ell, qui aconsegueix omplir la casa. Omplir-la de llum.

Suposem ara que el mestre és l'artista i que els deixebles són la comunitat que l'acull. El primer ha transmès el seu coneixement i la seva sensibilitat sense emetre consignes (no els diu què han de comprar); ha generat tan sols estímuls destinats a capacitar els pupils —la societat— en la dura tasca d'entendre i potser d'il·luminar el món. No cal dir que s'arrisca: només un (uns pocs), el més sensitiu i talentós, ha sabut reconèixer l'autèntic valor d'aquests estímuls i, per consegüent, només un podrà omplir de claror la casa (els seus lligams amb la comunitat, la seva vida personal, la seva relació amb el món). És a dir, només una minoria de ciutadans aprofitaran l'autèntic potencial de l'art. Només una minoria, també, recolliran el relleu, la torxa, de l'activitat artística (esdevindran artistes al seu torn).

D'aquesta rondalla en clau metafòrica se'n poden desprendre algunes especulacions torbadores: 1) l'artista té la capacitat de transmetre i *no se n'està*; 2) el deixeble (l'individu immers en una societat) té l'oportunitat de fer servir l'art per modificar la seva vida i el seu món; 3) el món se suposa que és *a les fosques*, només l'autèntic artista (sigui el mestre o el deixeble avantatjat) poden d'alliberar-lo de les tenebres; 4) si l'artista té «l'oportunitat» *d'il·luminar* i, a més, coincideix que el món on viu més aviat fosqueja, llavors resulta que també té la responsabilitat d'encendre la flama. No ho pot evitar.

Lògicament, pot passar que el deixeble compti amb «l'oportunitat» (i la voluntat), però que no estigui dotat del criteri, del saber o de la sensibilitat per actuar. No fóra estrany que la seva *acció* resultés perjudicial sense ser-ne conscient. També pot succeir el contrari: que l'artista posseeixi el do però que no compregui ni el valor ni la necessitat de la llum que és capaç de produir. O més enrevessat encara: que ho compregui però que no ho vulgui assumir. Que no es vulgui comprometre.

Fixem-nos, de moment, en aquesta darrera possibilitat: hi pot haver un art autèntic sense compromís? Pot existir un art que, produït pel *do* que garanteix la sensibilitat, la capacitat i la visió, no vingui acompanyat del coratge, la determinació i el propòsit? Quan el poder del superheroi —sé que no podré dur aquest paral·lelisme gaire més lluny— no és usat amb responsabilitat, o quan és usat irreflexivament (o amb mala fe), llavors el seu valor no s'anul·la, es perverteix. L'individu que crea així no és un heroi (per més atributs que tingui), tampoc no és un artista. Què és? En el millor dels casos, un artesà (potser un bon artesà). En el pitjor, un delinqüent.

L'art no és innocent, l'art sempre *actua*, sempre afecta, encara que no hi hagi cap intenció conscient de fer-ho. Els únics superherois que no volen (o no s'adonen que poden) salvar el món són aquells que acaben destruint-lo.

Algú em dirà que també són «delinqüents» els que pretenen ser artistes sense posseir el talent o la sensibilitat adequats, necessaris. Potser sí. Ja he comentat com pot arribar a ser de perillosa la seva inconsciència. Però, almenys, ells actuen en la ignorància. Fins i tot, per ells, podríem distorsionar la metàfora i afirmar que la condició de l'heroi no ve donada tant per l'*atribut* meravellós com per l'assumpció del compromís que comporta. Segons això, no caldria un poder extraordinari per posar-se la màscara, per fer d'artista (que no per ser-ho), però sí que caldria coratge i determinació.

Simplificant una mica, podem considerar que tenim dos bàndols. A un costat, s'instal·len *els arrogants*, que pensen que l'art i el compromís van de bracet d'una manera ben concreta. I anant-hi d'aquesta manera, potser sí que hi van massa, de bracet. Per a ells, els artistes decideixen i determinen. I vet aquí que llavors hem de recuperar la pregunta del començament: qui legitima la perspectiva d'aquests artistes, les seves directrius, la seva comprensió del món?

Al costat oposat, hi ha els que pensen que és legítim fer un art no compromès. Aquests haurien d'argumentar sobre la necessitat i el propòsit de la creació. Sovint es fa bandera d'un art de la *no intervenció*, de l'entreteniment pur, de l'apaivagament efímer dels neguits i les tristeses. Crec que aquest plantejament amaga una gran ingenuïtat: de debò és possible crear i no intervenir, o no condicionar, o no influenciar, sigui de la manera que sigui? Si estem condemnats a incidir, per què no fer-ho amb responsabilitat? I aclareixo: les línies precedents no suposen cap prescripció ni preferència d'un gènere artístic per damunt d'uns altres, ni d'un to —el to *greu*— per damunt dels altres. Es pot fer riure (riure desbocadament, si cal), es pot fer plorar, es poden generar empaties sentimentals, es poden proposar experiències lúdiques, es pot fer de tot i es pot fer bé. L'autèntic art sempre partirà del compromís.

Grans paraules, ja ho sé.

Ara hi arribem.

Què suposa exactament el «compromís»?

Diu Marina Garcés (2011) que, en un cert sentit, el compromís de l'artista «*solo puede ser vivido desde la distancia: como la decisión de una voluntad separada que interviene sobre el mundo*». La cita es refereix al model d'intel·lectual zolià o sartrià, o a l'artista convençut que es compromet ideològicament i que nega amb el punt

d'arrogància que dèiem el seu vincle amb el món (se'n situa fora, o per sobre). Té sentit reprendre aquesta figura, aquest lideratge *estranyat*, al nostre temps?

La globalització ha accentuat les desigualtats socials; ens costa comprendre la realitat cada cop més accelerada, més immediata, més virtual, difícilment separable de la ficció o de l'espectacle; perdem identitat, esdevenim desmemoriats consumidors, turistes... Si això és així, des de quina posició se suposa que l'artista hauria de contemplar i de judicar el món? Des de quin lloc de privilegi? Potser ens fa patir que, si neguem l'existència d'aquest lloc, ja no hi haurà espai per a la crítica. Sí que n'hi ha. I tant! Però ens cal ser més exigents i més honestos encara: «no nos corresponde ya comprometernos con las causas del mundo sino implicarnos en él». Garcés cita Sloterdijk i postula, en boca del filòsof, una idea fascinant: si el món se'ns apropa tant, fins al punt que arriba a cremar-nos, llavors haurà de sorgir una crítica —un art— que expressi aquesta cremada.

Si no hi ha distància, si no hi ha arrogància, si no hi ha privilegi, trobarem fàcilment la manera de resoldre el problema de la legitimació.

Abusaré de la vostra paciència amb una nova faula. És similar a l'anterior (també hi ha un mestre i tres alumnes), però està protagonitzada per papallones nocturnes. L'artista-mestre mostra la llum als seus deixebles —és a dalt d'una torre— i els empeny perquè la vagin a buscar. La primera papallona torna i descriu la meravella del que ha vist, però el seu entusiasme tan sols s'encomana de manera fugissera. La segona s'hi acosta més i se socarrima les ales. Torna tota esglaiada però contenta de ser viva (i que li envegin l'aventura). La tercera s'hi acosta més encara..., més, i més, i, enduta per un apassionament incontenible, es deixa socarrimar les ales, i també les antenes, i les potes, i tot el cos. Fins que a la fi la papallona es fon en la flama... Quan veu que no torna, el mestre sacseja el cap satisfet.

La distància de l'intel·lectual ha estat anul·lada definitivament. El deixeble no encén la llum per il·luminar el món, sinó que es fon en la llum; ja no *transmet* amb l'art, sinó que tota la seva vida, la seva acció, esdevé artística. El compromís ha esdevingut implicació absoluta. La passió, el do, ha estat espremut fins a les darreres conseqüències.

Algú m'objectarà que a la faula li falta precisament la part de la *transmissió* (reduïda a l'exemplaritat de la tercera papallona). Si no hi ha incidència sobre el món, llavors l'acció apassionada del deixeble, la seva immolació, també es pot llegir com un acte onanista («l'art per l'art», que haurien dit ara fa poc més de cent anys). Cal comprendre, tanmateix, que tots dos models d'artista (tant el que encén l'espelma com el que n'esdevé el combustible) *fan llum*: la llum és la transmissió.

Cal fer llum de totes passades.

Georges Didi-Huberman (2012), tot parlant de Pasolini, usa un altre símil lumínic: Didi-Huberman ens recorda que, poc abans de morir, l'autor de *Teorema* va obsessionar-se amb la progressiva desaparició de les cuques de llum. Les reals, sí, però també les que metafòricament representen la inquietud, la no conformitat amb l'assimilació, amb la foscor predominant del temps. Això, en un època —neofeixista, diu Pasolini— d'eclosió de la força obscura de la societat de consum. No calen grans esclats de claror, només petites fosforescències, una mica d'intempestivitat, que diria Nietzsche.

En aquest mateix sentit, el filòsof Giorgio Agamben (2008) defineix «el contemporani» com allò que és intempestiu. Cal acceptar el propi temps, però alhora ser capaç de distanciar-se'n: «Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions i és per això [...], justament a través d'aquesta desviació i d'aquest anacronisme, que és més capaç que els altres de percebre i aferrar el seu temps». Els que coincideixen massa amb l'època no ho són, de contemporanis: la proximitat no els la deixa veure, no poden fixar-hi la mirada.

Si decidim que l'artista ha d'incidir sobre el món amb responsabilitat, si ha de fer com fan les cuques de llum o com el deixeble de l'espelma o com la tercera de les papallones de nit, si ha de lluitar contra la foscor (contra l'*statu quo*, contra tot allò que és acceptat sense qüestionament ni discussió), llavors és que l'artista o és contemporani o no és artista. Per tant, només pot ser contemporani l'artista que es compromet.

Com diu el mateix Agamben, recollint ell també —però curiosament invertint— la imatge lumínica: «només es pot anomenar contemporani qui no es deixa encegar per la llum del segle i aconseguix destriar-hi la part de l'ombra. [...] El contemporani és qui percep la foscor del seu temps com quelcom que el concierneix i que no para d'interpel·lar-lo». Partint d'aquest capgirament de la metàfora, deduïm que no és tan important vèncer la foscor amb una llampegada immensa com aconseguir sortir de l'abast dels potents focus i reflectors de la cultura globalitzada, homologada i uniformitzant; això és, recuperar els petits esclats i les fosforescències[4].

Recuperem per darrera vegada la pregunta: de quina manera, amb quina legitimitat, *transmet* l'artista?, des de quina posició incideix en el món? N'hi ha prou a defugir el dirigisme intel·lectual, la distància, per validar el compromís?

Si recorrem a les faules de la llum, caldrà acceptar una contradicció bàsica en els plantejaments didàctics que s'hi exposen: el mestre de papallones usa una pedagogia dirigista («allí teniu la llum»), cosa que no feia el mestre —artista— del relat de l'espelma. Segons Jacques Rancière (2010), el paper atribuït al mestre «consiste en suprimir la distància entre su saber y la ignorancia del ignorante. [...] Por desgracia, no puede reducir la separación más que creándola de nuevo una y otra vez». Com li passava a l'intel·lectual de Garcés. O en altres mots: no té gaire sentit que la papallona es consumeixi si és el mestre qui li indica el camí.

Lògicament, jo hauria pogut modificar el conte i fer que la llum la descobrissin les papallones elles totes soles. Aleshores potser la rondalla seria més diàfana: des d'una perspectiva pedagògica, parlariem d'un aprenentatge/incidència de l'art que té ben present el saber preexistent o immanent de les persones, un aprenentatge/incidència que compta amb el treball de l'experimentació (prova i error) i que arrenca d'un mètode de transmissió que és alhora indirecte i participatiu (neix dels dubtes del mestre més que no pas del seu coneixement). «*Compartir el no saber —diu Sanchis Sinisterra (2014)— es tan bonito y estimulante como compartir el saber.*»

En aquesta línia, Rancièr parla de teatre i, aparentment, defensa un «*teatro sin espectadores*» en què l'aprenentatge no sigui mimètic o inductiu i en què la participació substitueixi l'habitual passivitat de l'observador. Un teatre, per tant, que canviï el didacticisme, la distància raonada i l'arrogància intel·lectual (que, segons ell, vindrien representats pel teatre èpic brechtian i per totes les propostes que en segueixen l'estela), per l'arravatament instintiu (torno a la falla) de la papallona que ensopega la llum tota soleta i s'hi fon. Dit en altres mots: la substitució de l'individu observador per la de l'agent actiu (cosa que, segons el filòsof, estaria defensada pel teatre de la crueltat artaudiana i per tots els seus epígons).

Ara bé, així com, per exemple, el messianisme finisecular en el Modernisme beu d'una alenada romàntica (i decadent) i és el resultat d'una determinada configuració social, també avui aquest imaginari d'una extinció arravatada i pura de l'artista (i de l'espectador) participa d'una certa idealització, mig revolucionària mig poètica, que col·loca la vocació i la implicació per damunt de qualsevol altra consideració vital. El mateix Rancièr se n'adona i ho matisa a les seves conclusions: comptat i debatut, no s'ha d'oblidar que l'espectador no artaudiana, no participatiu, separat de l'escena, «*también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que esa debería transmitir para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone*».

En resum, tenim dues actituds no incompatibles davant de l'art: implicació, proximitat, acció directa, experiència real, d'una banda; observació, selecció, comparació i composició, de l'altra. Això, que val per als espectadors, com afecta els artistes (i els pedagogs)?

Trobarem un camí per a l'artista (un camí compromès, per descomptat) que (acceptant la vocació, la passió, la sensibilitat i el talent com a valors positius, no excloents) el salvi de la distància respecte al món i que, al mateix temps, li permeti esquivar una proximitat excessiva que l'extingiria per sempre més? Hi ha una actitud per al compromís a mig camí entre el messianisme o l'intel·lectualisme o el brechtisme del segle passat (distància) i la implicació (proximitat total) amb el món?

Hi ha un lloc comú en el discurs dels artistes contemporanis: l'art —el teatre— no ha de divulgar missatges, veritats, consignes, l'art ha de produir interrogants i pertorbar. Ho diu, per exemple, la mateixa Marina Garcés en un decàleg adreçat als seus alumnes: «Oblida les paraules que s'adeqüen massa bé al soroll que ens ensordeix i anestesia. Busca les que l'interrompen, encara que per això hagi d'emudir. Guanya coneixement sense perdre les preguntes». O també Juan Mayorga: «*Una de las misiones del teatro es poner a la Sociedad y a cada hombre ante sus contradicciones*» (2005). O Howard Barker (1997): «No hi ha missatge. Els espectadors no poden copsar-ho tot; ni tampoc l'autor. L'obra és important. Els espectadors estan dividits i tornen a casa pertorbats o sorpresos.» Posats a fer, fins i tot en aquest mateix número de *Pausa* ho explica Florian Borchmeyer, dramaturg de Thomas Ostermeier<sup>[5]</sup>: «*Yo creo que el teatro sirve para hacer preguntas, y hacerse preguntas a uno mismo*».

En resum: d'aquest concepte, se'n desprèn que la funció de la dramaturgia és organitzar artefactes retòrics i fictivals que desemmascarin la *normalitat* del món (mostrar allò que és habitual i veure-ho com si fos estrany). En el benentès, això sí, que els autors mai no podran donar seguretats, missatges o respostes.

L'artista contemporani —compromès, per consegüent— és un creador que ni vol distanciar-se ni cal que es cremi, que no és arrogant però tampoc no és cec, que simplement aprofita el seu art per presentar la realitat amb una mirada inèdita, per trencar les connexions preestablertes, per violentar els valors per defecte. Per sorprendre i deixar-se sorprendre. No calla les respostes, simplement no les coneix. Expressa la seva profunda perplexitat.

Alguns han volgut veure en això una temptació de relativisme, i del relativisme n'han deduït impotència, pèrdua de revulsió i elusió del compromís ideològic. Mal vist: l'actitud més bel·ligerant, la més compromesa avui, en aquest context mancat de punts de referència, és la de l'artista que necessàriament qüestiona, que il·lumina possibilitats, que pertorba o que provoca sense un propòsit clar ni una idea fixa entre cella i cella. Diguem-ho un cop més: la intempestivitat del contemporani passa per plantejar preguntes i no per emetre consignes o missatges. Només des d'aquesta perspectiva es pot finalment legitimar el superheroi.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Agamben, Giorgio (2008), *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcàdia.

Barker, Howard (1997), *Arguments for a Theatre*. Manchester, UK: Manchester University Press.

Campal, José Luís, «Charlando con Juan Mayorga», *La Ratonera*, núm. 15, setembre 2005, [http://www.la-ratonera.net/numero15/n15\\_mayorga.html](http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_mayorga.html)

Didi-Huberman, Georges, (2012), *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

Garcés, Marina, «La honestidad con lo real», dins Álvaro de los Ángeles (ed.), *El arte en cuestión*. València: Sala Parpalló, 2011, [http://www.espaienblanc.net/IMG/pdf/La\\_honestidad\\_con\\_lo\\_real.pdf](http://www.espaienblanc.net/IMG/pdf/La_honestidad_con_lo_real.pdf)

----: «Carta als meus estudiants de filosofia», <http://www.nativa.cat/2012/12/carta-als-meus-estudiants-de-filosofia/>

Moore, Alan i Dave Gibbons, (2007), *Watchmen*. Barcelona: Columna Edicions.

Mouawad, Wajdi, (2012), *Ànima*. Barcelona: Edicions del Periscopi.

Rancièrre, Jacques, (2010), *El espectador emancipado*. Castelló: Ellago Ediciones, [http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012\\_ranciere\\_espectadoremancipado.pdf](http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_ranciere_espectadoremancipado.pdf)

Sanchis Sinisterra, José, «Entrevista a Sanchis Sinisterra. Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber», *Las puertas del drama*, núm. 43, 2014, <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-43/entrevista-a-sanchis-sinisterra-compartir-el-no-saber-es-tan-bonito-y-estimulante-como-compartir-el-saber/>

[1] Una primera versió d'aquest text es va exposar al 1r Fòrum de Pedagogia Teatral organitzat per l'Institut del Teatre de Barcelona l'any 2014.

[2] Us demano que feu un exercici d'abstracció i que prescindiu del fet que aquesta suposada influència, condicionada avui per les exigències de la cultura mediàtica (mediatitzada per la indústria, la tecnologia i el mercat) sobreviu notablement afeblida. L'univers de les pantalles múltiples (i de la virtualitat, la ubiqüitat i la superficialitat que duen associades), de la comunicació esdevinguda espectacle, del periodisme banalitzat, de l'avantguarda convertida en moda, del traç gruixut —obsccè— de l'entreteniment de masses, del relleu constant —sense pair— de generacions i d'artistes o de l'acumulació de propostes i estils, tot plegat ens obligaria a situar la qüestió en un marc certament complex. Amb tot, us proposo que ens n'estiguem i que, de moment, partim d'un pressupòsit que té una certa tradició (ja serem a temps, més tard, de relativitzar les conclusions): *l'artista i el seu art incideixen i modifiquen la societat que els acull*.

[3] «*Quis custodiet ipsos custodes?*» és una **locució llatina** del poeta satíric romà Juvenal (I-II dC). En l'actualitat, la frase s'usa per definir el problema genèric de com controlar els que controlen un determinat entorn (per exemple, al·ludint al problema de la corrupció política); la sentència original, però, es va produir en un context d'especulació sobre la fidelitat matrimonial. Plató reprèn la dimensió moral i política de la qüestió a *La República*. I també és una de les qüestions bàsiques de l'assaig *Surveiller et punir* de Foucault (dec aquest darrer apunt a l'amabilitat de l'amic Davide Carnevali).

[4] «Som la pols antiga d'una innocència oblidada —diuen les cuques de llum en mots del dramaturg i novel·lista Wajdi Mouawad (2013)—. Encara existim. Eternament hi haurà tenebres on ens serà possible traçar les nostres línies evanescents i així serà mentre durin les nits ben fosques. La seva desaparició significarà la nostra desaparició. [...] Però mentre la llum engegadora no hagi delmat el món de les ombres, nosaltres podrem esgranar la nostra lluïssor. No renunciarem. Lluïrem. La persistència de les cuques de llum tintarà les valls...»

[5] «*Yo creo que el teatro no se hace para divulgar mensajes. El teatro tampoco se hace para divulgar creencias, verdades, ni constatar verdades o afirmarlas. Cuando alguien tiene un mensaje, debe fundar un partido político o, mejor aún, una iglesia, una iglesia evangélica o algo así. Yo creo que el teatro sirve para hacer preguntas, y hacerse preguntas a uno mismo. Si digo que el teatro no tiene un mensaje a proclamar, no quiere decir que no esté implicado en la sociedad. La cuestión es que yo creo que el teatro tiene que incitar preguntas, en los espectadores pero también en los mismos creadores: son las cosas que nos aparecen como contradicciones en la sociedad y en nosotros mismos dentro de esta sociedad que nos deben hacer reflexionar y que tienen que aparecer a escena. No se trata de dar las respuestas, sino de incitar a pensar sobre uno mismo. En ese sentido creo que el teatro puede generar un impacto social muy directo.*»

**Mots clau:** compromís



---

## *(Pausa.)*

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)

Contacte:

[pausa@salabeckett.cat](mailto:pausa@salabeckett.cat)



**Diputació  
Barcelona**

**Institut del Teatre**



