

Isaias Fanlo

Alguns apunts per a repensar el teatre

Més enllà del confinament, Pausa 42 (2020)

Susan Sontag va arribar a Sarajevo a mitjans de juliol de 1993. Va trobar-hi un paisatge en runes, arrasat per una guerra fratricida, i una població desolada. L'autora de *Contra la interpretació* sabia, però, on anava: ja hi havia passat un parell de setmanes l'anterior mes d'abril, hi havia fet amics i connexions, s'havia implicat en la causa d'una ciutat abandonada per Europa. Aquest cop, calia fer un pas endavant en el seu compromís: «No podia ser només un testimoni que troba i que visita, tremola atemorit, se sent valent o deprimat, té converses commovedores, s'indigna cada cop més, s'aprima», va escriure Sontag per al *New York Times*. «Si hi tornava havia de ser per participar activament i fer alguna cosa»[1].

Mesos després, moguda per la necessitat d'ajudar aquella comunitat devastada, Sontag torna a Bòsnia amb la intenció de dirigir un muntatge d'*Esperant Godot*.

Hi ha qui pot interpretar aquest gest com una frivolidat. Una obra de teatre, en aquests moments? No hi ha coses més importants per fer? La mateixa Sontag escriu que no va arribar a Sarajevo amb la pretensió d'equiparar-se amb un metge o un enginyer, sinó que pensava que dirigir-hi una peça de teatre podia resultar una petita aportació per als centenars de milers d'habitants que resistien precàriament en una ciutat que s'havia vist privada de cultura.

En temps de crisi —i, evidentment, la guerra de Bòsnia n'és un cas extrem— tendim a pensar que la vida es redueix a mera supervivència: menjar, dormir, satisfer les nostres necessitats més bàsiques. En plena pandèmia de la Covid-19, les xarxes socials (cada cop més tòxiques, d'altra banda) s'han omplert de comentaris que reafirmen aquesta necessitat d'una vida sòbria i restringida. D'aquest context sorgeix la coneguda i falsa dicotomia entre cultura i salut: *Voleu fer teatre en aquests moments? Cínics! Ara toca destinar tots els recursos a la sanitat!* Rere aquest pre-judici hi rau la falsa equiparació del teatre (i de la cultura participativa en general) amb una simple festa, una superficial activitat de lleure. Iniciatives com el fracassat concert «Barcelona, ens en sortirem», que volia promoure l'Ajuntament de Barcelona com una mena d'obsequi paternalista per a la ciutadania (com els pares que munten una festa per al seu fill perquè s'ha portat bé i ha aprovat el curs) venen a apuntalar aquesta concepció errònia i simplista del que la cultura hauria de ser. I més encara, la cultura que sorgeix dels pressupostos públics.

Hi ha qui ens vol fer pensar en el teatre o la vida com a dinàmiques enfrontades i incompatibles. I tanmateix, a Bòsnia, l'any 1993, trobem persones que arriquen la seva vida per participar del fet teatral. Sontag es fa ressò d'aquest gest ferm i convençut: «Actors i espectadors poden igualment ser assassinats o ferits per les bales dels franc tiradors o pels morters anant i venint del teatre». Ja no és el teatre o la vida. És el teatre com a vida.

Per què, en tota societat, hi ha gent disposada a un gest tan radical com és posar en risc la seva vida per participar d'un esdeveniment cultural? Què és el que empeny escriptors com Salman Rushdie, Mikhaïl Bulgàkov o Binyavanga Wainaina a continuar escrivint, tot i saber que allò que escriuen els posa en perill mortal? Per què Anna Akhmàtova va sentir la necessitat d'escriure el seu *Rèquiem* mentre esperava notícies del seu fill a les portes de la presó de Leningrad, i per què les altres dones que esperaven amb ella van creure que era important memoritzar-lo i preservar-lo quan aquell acte comunitari les posava en risc? Per què, durant la guerra civil espanyola, hi havia qui sortia a les nits i arriscava la vida per assistir a cabarets i a representacions teatrals? Potser resulta que, al capdavall, la idea de *necessitat* no té una interpretació unívoca, ni tan bàsica com alguns es pensen: «A Sarajevo, com a tot arreu, són bastant més que una colla els qui se senten enfortits i consolats en veure el seu sentit de realitat afirmat i transformat per l'art», diu Sontag. Quan ens trobem en temps de mutacions radicals, quan el que està en joc són les mateixes definicions de *vida* i *humanitat*, les expressions artístiques ens poden ajudar a intuir i a reforçar allò que ens fa viure. La lectura proporciona un espai de reflexió privat, que s'articula des de l'individu; les arts escèniques, en canvi, proposen aquesta reflexió des de la col·lectivitat.

A través de les arts escèniques, doncs, ens configurem i ensensem com a comunitat —i ho fem, conseqüentment, de manera col·lectiva, tot compartint un espai concret de manera simultània. Si pensés en el teatre com una festa, ara mateix, li estaria fent un mal servei a les arts escèniques. Penso, en canvi, en el teatre com la manifestació d'una crisi.

Toca mirar enrere per retrobar-nos. A la seva *Poètica*, Aristòtil descrivia l'escena com un espai on, més que reproduir fets històrics, s'havien d'articular mons possibles: no és tant pensar en termes del que ha passat sinó reflexionar sobre allò que podria passar. A la tragèdia, escriu Aristòtil, els herois passen per un (dolorós) procés d'aprenentatge —l'anagnòrisi— que porta els espectadors a una mena de purga i purificació —la catarsi—. Estudiosos com Albin Lesky estableixen una connexió entre la tragèdia grega i la medicina a partir de la catarsi. El teatre es constitueix com una cura contra els mals de l'ànima, però també com una vacuna emocional que ens permet prevenir alguns dels mals que amenacen la societat.

Comencem, així doncs, a percebre que no es tracta d'una festa. Es tracta, més aviat, d'un ritus[2].

Tinc la convicció que, en moments com el que ens toca viure, hem de ser prou valents per assumir la responsabilitat de repensar-nos, i el teatre, en aquest sentit, ha estat una manera essencial de fer-ho. Només ho farem, però, si som capaços de formular-nos una pregunta transcendental: quines són les històries importants del nostre temps, les que hem d'explicar dalt de l'escenari? No ens valen ni l'arqueologia ni el

nihilisme: els clàssics poden servir per entendre'ns millor com a societat, per establir el desitjat diàleg entre passat i present que es projecti cap al futur; i les obres que s'escriguin o es plantegin des de la contemporaneïtat (que, al capdavant, el teatre no s'acaba amb el text) han de conèixer aquest diàleg dels temps i posar-lo al servei de les crisis actuals, però no de manera literal, sinó amb la intel·ligència, el valor i la capacitat d'abstracció de qui és capaç de plantejar a escena universos que ens parlin del nostre temps, però que no es limitin a repetir-nos-el.

Les històries importants del nostre temps estan, per força, íntimament vinculades a la crisi que estem vivint. El capitalisme ha entrat en decadència, consumit pel gen de la destrucció que tot sistema sembla portar, inevitablement, inscrit en el seu ADN. El paradigma neoliberal i el pensament supremacista, naturalitzats en l'imaginari social des de la fundació dels estats nació moderns i la cursa vertiginosa que es va iniciar amb la Revolució Industrial, vehiculen els seus discursos basant-se en el profit i la superioritat de l'individu. Uns discursos que legitimen el frenesí que està portant a la devastació d'ecosistemes i l'eradicació de vida salvatge, a la proliferació de guerres cada cop més letals, a la creació de comunitats precàries com els refugiats, a la superpoblació del planeta. Acceptem aquesta destrucció sense pensar-hi gaire perquè, tot i que intel·lectualment som capaços d'entendre la gravetat de la situació, ens passa com quan el presentador del telenotícies anuncia des de la nostra pantalla que hi ha hagut una tragèdia a l'altra banda del món, amb milers de morts: si no ens passa directament a nosaltres o al nostre univers emocional i intel·lectual proper (*je suis Paris*), la tragèdia es queda en una estadística abstracta, allunyada de la seva dimensió humana. A això se li suma el fet que el ritme que ha instaurat internet, que estimula el consum immediat i fagocita notícies i productes amb una velocitat astoradora. En definitiva: semblem cada cop més incapaços, com a civilització, de generar empatia, mentre avancem a tota velocitat, arrasant-ho tot, incapaços de mirar enrere.

Tampoc semblem capaços d'acceptar que aquest planeta no és propietat nostra, que el compartim amb altres éssers vivents. Creure'ns els amos de la terra és un gest d'arrogància que no tardarà a resultar letal. Perquè mentre imaginem els éssers vivents d'aquest planeta de manera piramidal (nosaltres, per descomptat, a la cúspide, mirant-nos les coses des de la superioritat), usem i abusem dels recursos limitats de què aquest planeta disposa (regits per la via neoliberal del benefici de l'individu, a costa del que sigui). Arrasem l'Amazones i ens anem quedant sense oxigen; a causa de l'escalfament global, el pol nord va perdent superfície glacial, i amb el desgel s'alliberen partícules i virus que hi havien quedat atrapats fa mil·lennis, i contra els quals els nostres cossos no han desenvolupat cap defensa. Tornant a les ressonàncies aristotèliques, cometem un acte d'*hybris* que, com ens ensenyen les tragèdies, ens porta indefectiblement cap al desastre.

Potser l'única manera que tenim de lluitar contra aquesta crèdula bacanal de la destrucció que ens proposa la miopia neoliberal és, paradoxalment, la cultura. La cultura pensada com a eina essencial que ens proporciona, com a individus i com a comunitat, la capacitat per al pensament abstracte, per a la solidaritat, per saber mirar més enllà del que hi ha al nostre entorn immediat.

És per això que penso que el teatre, com a ritual capaç d'articular les comunitats, s'enfronta ara a un repte extraordinari. Ha de saber parlar-nos *de* la crisi, i ha de saber parlar-nos, també, *des de* la crisi. Vet aquí una paradoxa amb la qual hem de comptar: la pandèmia qüestiona la salubritat de trobar-nos en espai tancat, de compartir oxigen i intimitat; i, al mateix temps, el teatre necessita de l'experiència en viu, de la interacció dels cossos d'actors i espectadors, per esdevenir-se. Les iniciatives que han anat sorgint en temps de confinament, com ara la difusió digital d'enregistraments teatrals, em fan arribar a dues conclusions: la primera, que tenim un arxiu teatral d'una qualitat que justreja; i la segona, que el teatre en pantalla pot arribar a ser un digne complement o un placebo temporal, però mai podrà reemplaçar l'experiència teatral en viu[3].

No podem, per tant, limitar-nos a pensar en *què* hem de dir, sinó que també cal pensar en *com* ho hem de dir. Hem de pensar en un teatre transcendeixi el recinte teatral i que s'atreveixi a vessar-se pertot. De fet, crisis anteriors ja mostren com d'obsolet resulta un concepte com el de «recinte teatral» quan trontolla el sistema. L'any 2003, poc després del *corralito* que havia enfonsat l'Argentina en la misèria més absoluta, el dramaturg i director Claudio Tolcachir va fundar Timbre4 al seu pis de l'avenida Boedo de Buenos Aires. Tolcachir pensava que en una crisi majúscula com la que vivia el seu país era necessari continuar fent teatre i treure'l als barris. D'aquell teatre i d'aquella companyia van néixer obres com ara *Tercer cuerpo*, *El viento en un violín* o *La omisión de la familia Coleman*: teatre important en temps de crisi, que ens parla de famílies esquinçades, d'esquerdes que s'eixamplen violentament en escena i que evoquen, des d'un pla simbòlic, des d'un context que ens és comú. Un teatre que, probablement per aquests motius, va trobar camí per mostrar-se amb èxit en festivals i teatres de tot el món[4].

Arts escèniques en pisos privats, en terrats, en patis, en garatges: Tolcachir defineix aquestes iniciatives en termes de «teatre de la necessitat», que sorgeix com a acte gairebé inconscient de supervivència. Jo afegiria que es tracta d'un teatre de la sostenibilitat, que s'esdevé conscient del què i el com, que s'adapta al cronotop immediat i que ho fa tot col·lapsant les antigues jerarquies. No ens enganyem: només un percentatge petit de la ciutadania trepitja les sales de teatre. He parlat del fet teatral en tant que ritus comunitari, però per tal que sigui un fet realment democràtic, i capaç d'articular-se com a resposta possible en temps de crisi, tenim el repte majúscul d'ampliar la demografia d'aquesta comunitat. I potser cal aprofitar aquesta oportunitat de repensar-nos per fer un gir copernicà a la relació entre teatre i espectadors: ja no es tracta d'esperar que la gent vagi al teatre; és el teatre que ha d'anar a la gent, tot desbordant-se en l'espai públic[5].

Tenim la responsabilitat d'explorar amb més profunditat aquest camí. Les institucions haurien de fer un esforç i per protegir i consolidar aquestes vies de sortida d'uns discursos escènics que, com hem vist, han de ser imprescindibles per a la nostra salvació (redempció, inclús) com a espècie. Una salvació que només pot passar per tornar a abraçar una idea horitzontal de comunitat, tant entre els pobles que constitueixen el mapa divers de la humanitat com entre els humans i la resta d'habitants d'aquest planeta.

No és, per tant, cap frivolitat pensar en el teatre com a ritual necessari en comptes de com a festa innòcua. Al contrari: ara més que mai, és el que hem de fer. L'*Esperant Godot* que Sontag va dirigir a Sarajevo l'any 1993 va servir perquè tota una comunicat se sentís interpel·lada a través del fet escènic. D'alguna manera, l'art legitimava la seva existència: era com si Samuel Beckett hagués escrit el seu text, quaranta anys abans, pensant exclusivament en ells (no és això, al final, el que fa que una obra esdevingui un clàssic?). L'any 2006, un grup d'actors encapçalats per Wendell Pierce (que aleshores es trobava en una pausa de la filmació de la sèrie *The Wire*) van decidir muntar a una Nova Orleans devastada pels efectes de l'huracà Katrina la seva pròpia versió d'*Esperant Godot*. Un espectacle gratuït, fet per a la gent, que cada dia provocava cues de centenars de persones, ansioses per trobar un lloc al solar on es feia la peça (de nou el *com* harmonitzat amb el *què*) i compartir aquella experiència comunitària en un moment en què la ciutat era un territori esparracat per l'aigua que ho inundava tot. La primera nit, més de sis-centes persones de tots els grups ètnics i estrats socials van poder assistir a l'obra, i quatre-centes més van haver de quedar-se fora. Encara avui, Pierce defineix aquell muntatge com l'experiència més catàrtica de la seva vida.

Si a Sarajevo l'obra de Beckett es podia interpretar (sense gaires filtres ni metàfores) com una manera de performar que Europa no tenia cap mena d'intenció d'ajudar Bòsnia, a Nova Orleans el muntatge elevava una crítica mordaç a l'administració Bush, que havia abandonat les comunitats més precàries de la ciutat a la seva sort. Totes dues iniciatives, a més de la peça escollida, comparteixen una idea del teatre com a responsabilitat, com a necessitat que no es pot quantificar en termes capitalistes, sinó que apunta a un altre tipus de connexions afectives, que precedeixen els discursos neoliberalistes sobre el guany o l'individualisme. És per això que crec pertinent cloure aquest escrit citant el fragment d'un monòleg de Vladimir a *Esperant Godot* (lluminosament traduït per Josep Pedrals) que d'alguna manera ens ve a parlar, de manera intuïtiva, d'aquestes idees:

«No perdem el temps amb discursos vans. Fem alguna cosa, ara que se'ns presenta l'ocasió. No passa cada dia que algú ens necessiti. De fet, no és gens habitual que algú ens necessiti precisament a nosaltres. Molts altres podrien fer-ho tan bé com nosaltres, o millor. La crida que hem rebut, és a tota la humanitat que s'adreça. Però en aquest indret, en aquest moment, la humanitat som nosaltres, ens agradi o no.» [6]

Referències

Aristòtil (2016). *Poètica*. Barcelona: Angle Editorial.

Beckett, Samuel (2020). *Esperant Godot*, traducció de Josep Pedrals. Barcelona: Proa.

Díaz de Quijano, Fernando. «Claudio Tolcachir», *El Cultural*, suplement literari d'*El Mundo*, 8 de gener de 2014.

Lesky, Albin (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.

Pasolini, Pier Paolo (1995 [1968]). «Manifiesto. 32 puntos para un nuevo teatro». Dins: *Orgía*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, pp. 13-34.

Pierce, Wendell (2015). *The Wind in the Reeds. A Storm, a Play, and the City That Would Not Be Broken*. Nova York: Riverhead Books.

Sontag, Susan. «Godot Comes to Sarajevo», *The New York Review of Books*, 21 d'octubre de 1993. Versió catalana: «Godot ve a Sarajevo», (*Pausa.*), núm. 16, 1994.

Sprengelburd, Rafael (2020). «El año del cochino». Dins: Maristella Svampa et al, *La Fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Editorial ASPO, pp. 89-117.

[1] L'article, que va aparèixer a *The New York Review of Books* l'any 1993, va ser publicat, en la seva traducció catalana, al número 16 de la revista (*Pausa.*) de l'any 1994. <http://www.revistapausa.cat/godot-ve-a-sarajevo/>

[2] En els punts 25-31 del seu «Manifest per un nou teatre» (publicat l'any 1968), Pasolini proposa pensar el teatre com a ritus específicament cultural, més que no pas religió, social o merament escènic.

[3] En aquest sentit, el text de Rafael Sprengelburd «El año del cochino» s'aventura en l'especulació de l'espectador del futur en aquest teatre que ens espera després del confinament.

[4] Terrats en Cultura, cicle d'arts escèniques als terrats que vaig co-fundar en el context de la crisi econòmica global que es va iniciar el 2008, podria ser un exemple local, i definitivament més modest, d'aquesta mena de respostes. Vam voler crear els Terrats com a via d'escapament generada des del teixit associatiu de base, amb una doble intenció: d'una banda, obrir nous espais d'exhibició i articulació de discursos en un moment en què moltes institucions tradicionals de Barcelona es veien ofegades per les restriccions econòmiques; i, de l'altra, qüestionar la sostenibilitat del model Barcelona (centrat en el turisme i la gentrificació sense control) a partir de la recuperació d'un espai com el terrat, vertebrador de la relacionalitat comunitària de la societat mediterrània.

[5] En el manifest mencionat prèviament, Pasolini apostava per un tipus de teatre (que ell anomenava Teatre de la Paraula) que sortís de la sala i que es fes present, sense escenografia ni vestuari, només amb la paraula, a «fàbriques» i a «centres culturals comunistes». Vegeu «Manifiesto», pàgines 22-23.

[6] Vegeu Beckett, Samuel, *Esperant Godot* (traducció de Josep Pedrals), pàgina 92.

Mots clau: capitalisme, catàstrofe, Covid-19, cultura, ideologia i teatre, Susan Sontag, teatre i societat, Tot esperant Godot (muntatges), violència i teatre