

Sobre l'aparició i la desaparició: el teatre i Barcelona

CATALUNYA INVISIBLE, PART II

Sharon G. Feldman

Aquest assaig reflexiona sobre la relació entre lloc i escenari i entre paisatge i teatre, sobre en quina mesura un espai teatral pot esdevenir un lloc d'autoidentificació col·lectiva, i sobre el que la representació d'una casa i la construcció d'una localització desvetlla pel que fa a la consciència de si mateix, la identitat i la cultura d'un dramaturg. Es tracta d'una mena d'epíleg a un assaig escrit fa poc en el qual vaig emprar el terme *Catalunya invisible* per descriure un fenomen que havia sorgit a l'escena catalana postfranquista durant les dècades de 1980 i 1990.¹ *Catalunya invisible* fa referència a una situació paradoxal en què la ciutat de Barcelona —o Catalunya, en aquest cas— com a imatge, noció, figura retòrica o trop poètic semblava haver-se esvaït de l'escena catalana contemporània (específicament, de l'àmbit del teatre textual). Vaig començar a qüestionar-me quins n'havien estat els motius i si era possible trobar signes de presència en allò que aparentment era absent, signes d'aparició en allò que era manifestament una desaparició. És una situació que, al meu parer, mereix ser analitzada de nou a la llum dels darrers esdeveniments, perquè sembla com si Catalunya, en aquest nou mil·lenni, gradualment s'anés fent visible a l'escenari un altre cop.

La Catalunya invisible que va arribar a definir bona part del teatre contemporani català va emergir dins d'un context notablement contradictori, en què les polítiques culturals, o teatrals, que emmarcaven la producció teatral durant l'època postfranquista estaven constantment preocupades, fins

i tot obsessionades, per la construcció d'una identitat cultural catalana, la seva projecció internacional i la seva protecció *vis à vis* diverses manifestacions de globalització o europeïtzació. Durant les dècades abans esmentades, van aparèixer dos importants focus de polèmica: el Teatre Nacional de Catalunya (procedent del que havia estat el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya) i el Teatre Lliure (relacionat amb el projecte de teatre públic que es coneix com la Ciutat del Teatre). Aquests recintes teatrals públics arquitectònicament atractius i ostensiblement luxosos van esdevenir camps de batalla que en cap moment s'han vist deslliurats de moments melodramàtics, acusacions apassionades i esclats d'histerisme, viscuts tant a dins com a fora de l'escenari.

En el resum del projecte de la Ciutat del Teatre, un document un xic polèmic publicat l'any 1999, Lluís Pasqual, potser el director català més transnacional de tots els directors catalans, cridava l'atenció sobre la relació intrínseca entre interpretació i identitat, tot observant que el teatre encara conserva la seva intenció primordial com a lloc on els membres d'una comunitat unida de manera voluntària poden mostrar-se tal com són els uns als altres i envers els altres.² Malgrat tot, mentre que el paisatge teatral cultural de Barcelona era constantment reimaginat i ideat en les ments de polítics, arquitectes, dissenyadors, planificadors culturals, urbanistes, i fins i tot directors de teatre, la ciutat, paradoxalment, començà a adquirir una presència quasi invisible, fantasmagòrica, a l'escena contemporània.³ En l'espai privat i íntim de l'escriptura teatral, els mateixos dramaturgs, al llarg de les dècades de 1980 i 1990, va semblar que, si més no ostensiblement, defugien en bona part de qualsevol especificitat cultural. En clara contraposició amb, per exemple, el moviment dels seus condeixebles nord-americans (o, gosaria dir, els seus coetanis a Madrid), un grup nombrós d'escriptors teatrals contemporanis, com ara Carles Batlle, Sergi Belbel, Toni Cabré, Lluïsa Cunillé, Jordi Galceran, David Plana, Josep Pere Peyró, Mercè Sarrías i fins i tot Josep M. Benet i Jornet, van començar a jugar amb un territori espacial buit i indefinit, situant les seves obres en buits psíquics interns i indeterminats o paisatges urbans

genèrics. Com un pas cap a la universalitat i, potser, un desig de transcendir, un anhel cosmopolita de projectar-se a ells mateixos i la seva obra més enllà de les fronteres locals, els dramaturgs de Barcelona pràcticament van esborrar la ciutat de l'escenari, girant-li l'esquena amb un peculiar gest de modèstia o reticència, com si el fet de pronunciar el seu lloc d'origen impliqués, en certa manera, un exercici de realisme local excessivament pecaminós o un acte de provincialisme estret de mires palesament injustificat. Potser, durant aquests anys posteriors a la dictadura, el simple gest d'escriure o dur a escena una obra en català era un indicador d'identitat suficientment crucial i fins i tot un gest polític. O, és que el paisatge urbà de Barcelona—que Guillaumon defineix com a «ciutat interrompuda»— canviava amb tanta rapidesa que pràcticament escapava a la representació o la descripció concretes?

És aquesta pèrdua geogràfica, o sentit de desplaçament —la presència paradoxal d'una Catalunya invisible—, el que semblava que era un tret definidor del teatre català contemporani. De fet, Josep Miquel Sobrer ha emprat la noció d'aporia per descriure el problemàtic sentit de nació que impregna la literatura catalana moderna.⁴ Jo, per la meua banda, vaig suggerir que hi havia la possibilitat de considerar que la identitat cultural s'inscrivía en el teatre català contemporani a través de la seva negació o desplaçament, i no tant de la seva ubicació, perquè en aquesta manca d'espai geogràfic, o en l'evasió geopatològica dels signes d'identitat, podríem veure com la catalanitat s'establí de manera el·líptica o fins i tot aporèticament, de manera que la seva no-presència flagrant adquiria una intensa força connotativa.⁵ Aquesta inscripció el·líptica de la identitat es pot considerar un reflex de les implicacions estètiques i ontològiques de la nostra existència dins d'una cultura contemporània de fronteres que es desintegren, de desplaçaments transnacionals i migracions.

L'obra de Benet i Jornet *Olors*, que es va estrenar l'any 2000, constituïa una excepció curiosa i ben manifesta, potser fins i tot un punt d'inflexió, pel que fa a aquesta condició d'invisibilitat.⁶ En aquesta, es representava

el paisatge urbà de Barcelona enmig d'un accelerat procés de transformació. Al·ludia subtilment a la vida secreta del Raval i les seves entranyes, a la demolició física, o l'anomenat *esponjament*, de places i blocs de pisos sencers que donava pas a la construcció de «meravelles» arquitectòniques, que per a Benet significaven també una desfiguració, o mort, de la memòria històrica. L'obra servia (i encara serveix) com una mena d'elegia de la part vella de la ciutat a mesura que el seu passat es desmunta i evoluciona cap a un estat d'esvaniment, o invisibilitat, soterrat per les runes de les flotes naufragades. La literatura esdevé, doncs, una via d'assoliment de la salvació.

Hi ha una força aporètica que guia bona part de l'obra més nova de Benet, que ens duu a reialmes misteriosos, espais buits on fàcilment podem perdre l'equilibri i tenir dificultats per retrobar el camí. Amb *L'habitació del nen*, l'estrena de la qual va tenir lloc al Teatre Lliure de Gràcia l'hivern de 2003 i que va ser guardonada amb el Max a la millor obra teatral catalana de l'any, tornava a un espai interior de somni eteri tot evocant en siluetes i ombres la figura d'una ciutat anònima de pisos amb portes balconeres i balcons; això no obstant, situava una gran part de l'acció a l'espai dissenyat per l'enigmàtic subtítol tan encertat de l'obra, *Les tretze de la nit*. L'hora «tretze de la nit» implica un espai subjectiu de suspensió de l'espai i el temps.⁷ En aquest espai trobem un matrimoni i el seu fill, que pot haver patit o no haver patit una caiguda fatal des del balcó del seu dormitori. És mort el fill, tal com creu la mare, o encara és viu, tal com descriuen els ulls del pare? Els espectadors són sotmesos a una situació en què han de jutjar les interpretacions subjectives de la realitat que es representen davant seu.

L'anhel de transcendència espaciotemporal que aparentment sosté aquesta obra i altres de Benet i Jornet corrobora la invisibilitat de Catalunya. Els arguments teatrals de Benet exposen un desig de capturar o atrapar tot allò que és elusiu o efímer. És la recerca d'una veritat intangible que sovint s'exposa com a set d'immortalitat, una aspiració de prolongar la vida i

projectar-se un mateix més enllà del quotidià, mundà o concret. La tendència fenomenològica de l'obra de Benet, que il·lumina el joc de percepció i subjectivitat intrínsec al teatre, ens proporciona una visió subjectiva, tant dels seus móns ficticis com de la nostra pròpia existència. En la posada en escena del text de Benet al Lliure, el director Sergi Belbel va transferir a l'espai escènic teatral aquesta recerca de la veritat i de la realitat asseient els espectadors en plataformes mòbils que els tramoistes empenyien d'una banda a l'altra enmig de la foscor entre una escena i la següent. Amb aquesta acció, es creava un buit espacial o una fissura que s'eixamplava amb cada escena successiva. La metàfora espacial de Belbel transformava el teatre en un *locus* de desig en què la mirada de l'espectador procurava atrapar el que era una imatge de la realitat elusiva i fugaç, comparable a la igualment fugaç imatge de Catalunya (de fet, una de les obres més brillants de Benet es titula *Fugaç*).⁸

Les nocions de transcendència i immortalitat, tal com habitualment les enfoca Benet, tenen ramificacions quant a la salvació d'una cultura sencera, específicament la cultura catalana. En aquest sentit, la seva preocupació està intrincadament lligada a la seva catalanitat (i el seu catalanisme), a una consciència de la situació precària de la seva identitat cultural i la seva llengua. És sempre conscient de la realitat dolorosa que ambdues estan en constant perill d'extinció. En el darrer text que ha escrit, titulat *Salamandra*, la imatge de l'amfibi en perill d'extinció emergeix gradualment com una metàfora de Catalunya i el català.⁹

Barcelona, tal com assenyalava en l'assaig anterior, havia aconseguit resistir el punt de desaparició absoluta. Aquesta desaparició gairebé absoluta de l'escena no ha passat inadvertida, com tampoc l'obsessió dels dramaturgs catalans pels límits de l'especificitat cultural. D'una manera significativa, Toni Casares, director artístic de la Sala Beckett, una de les sales més innovadores de la ciutat pel que fa a teatre experimental, va escollir aquest tema en l'elaboració de la programació de la temporada 2003-2004. En una sèrie titulada «L'acció té lloc a Barcelona», Casares va prendre la

iniciativa d'encoratjar tant els dramaturgs reconeguts com les noves promeses a crear un imaginari teatral basat en visions de la ciutat. Les obres incloïen *Vides de tants (Psicopatologia de la vida quotidiana)*, d'Albert Mestres; *Do'M*, del poeta Enric Cassasses; *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé, i *Plou a Barcelona*, de Pau Miró. A més d'aquestes produccions en tota regla, Casares va encarregar una sèrie amb el títol «Veus de Barcelona», en què convidava diversos dramaturgs que havien emigrat a la ciutat procedents d'altres indrets del món perquè creessin noves visions teatrals de Barcelona. També hi va haver una marató de lectures dramatitzades a la sala Beckett titulada «Acotació: Barcelona», en què van participar cinquanta-sis textos teatrals breus. Fent-se ressò de les preocupacions manifestades per Pasqual, Casares va definir la seva visió de l'escena barcelonina amb una afirmació que fa referència a la premissa subjacent de la programació de la temporada:

«[E]l teatre . . . [é]s un espai de trobada i de mutu reconeixement; un ritual de pactes i complicitats i, per tant, ha d'esbandir-se del damunt les pors i els complexos i ha d'oferir-nos, als espectadors, la possibilitat que ens hi reconeguem. Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions, les nostres circumstàncies. . . . Volem trobar Barcelona a l'escenari. Mirar-la, redescobrir-la, reinventar-la, riure'ns d'ella o plorar-la... Saber parlar de la nostre pròpia ciutat pot voler dir aprendre a comprendre el món.»¹⁰

El tipus de comprensió intercultural que Casares subratlla és sens dubte crucial en aquest món contemporani (després de l'11-S i de l'11-M). El terreny espacial de la cultura catalana continua sent un paisatge dinàmic i fluid, un espai simbòlic d'emoció, percepció i subjectivitat. Barcelona, de la mateixa manera, ha emergit i reemergit al llarg d'aquest segle i el darrer com un espai migratori transcultural i fluid. En una ciutat en què, actualment, com a mínim un dotze per cent de la població que hi viu és d'origen estranger (amb la meitat d'aquest percentatge d'origen musulmà), sembla

com si ara els dramaturgs catalans estiguessin especialment preparats per tenir en compte l'espai de pluralisme cultural que ells coneixen com a «casa nostra». El procés d'autoreconeixement i desig d'autoconsciència en el teatre és, en efecte, complex. Parlant del que ell anomenava els llocs «privilegiats» del seu teatre, el difunt autor teatral i visionari francès Bernard-Marie Koltès va comentar una vegada que la seva obra *Combat de negre i de gossos (Combat de nègre et de chiens)*, que se situa a l'Àfrica occidental, en realitat no versa sobre l'Àfrica i els «negres» sinó sobre França i els «blancs».¹¹ De la mateixa manera que Koltès reflectia l'inconscient francès, tot exposant les conseqüències doloroses d'un passat racista que molts preferirien ignorar, els dramaturgs catalans potser estan preparats per fer front a les pors del subconscient incrustades en la seva memòria col·lectiva.

Sergi Belbel (que és un gran admirador de Koltès, del qual ha dirigit i traduït diverses obres) reflexiona sobre els temes de la diversitat ètnica i cultural, els desplaçaments i les migracions, el racisme i l'etnocentricitat, l'assimilació i la integració en la seva darrera obra, *Forasters*.¹² Estrenada sota la seva direcció al Teatre Nacional de Catalunya el setembre de 2004 (la primera de les seves obres que s'estrena al Nacional), *Forasters* és probablement el treball més ambiciós de Belbel fins al dia d'avui i un encàrrec amb motiu del Fòrum Universal de les Cultures Barcelona 2004 (per això, no és fortuït que aquests temes emmarquin l'obra). Belbel considera aquests temes dins del context d'un melodrama familiar que oscil·la entre dos segles, el segle XX (en particular, la dècada de 1960) i l'actual segle XXI. *Forasters* retrata la saga d'una família europea, el trauma i el dolor de la qual, tant des del punt de vista físic com existencial, es manifesta com a part d'un cicle premonitori de repetició. Mitjançant un curiós joc d'interseccions temporals i espacials, paral·lelismes i col·lisions, aquest melodrama dividit en dues parts sembla manifestar la consciència de Belbel que la interpretació teatral, en essència, gira entorn d'una relació de comunicació indirecta entre els vius i els morts, un procés de substitució o «subrogació» (com l'anomena Joseph Roach) a través del qual ressuscitem o

reencarnem vides passades.¹³ Per tant, *Forasters* proposa una relació entre la memòria col·lectiva i l'espectacle teatral fonamentada en estratègies de substitució; en altres paraules, mitjançant l'ús d'un grup de personatges que es mostren davant l'audiència com a espectres del passat.

L'espai escènic és un pis gran de ciutat on conviuen diverses generacions de la mateixa família europea burgesa en el decurs de dos segles. Seguint l'estil típic de Belbel, el text proposa una intrigant estratègia de personatges que genera una mena de vacil·lació temporal, que comprèn efectes de duplicació, repetició i fins i tot simultaneïtat, ja que sembla que els dos espais temporals es barregen i s'entrecreuen. D'acord amb l'esquema proposat, l'actor que representa l'avi al segle xx és també el pare al segle XXI; la mare al segle xx és la filla al XXI, i així successivament. Com és natural, l'estratègia de personatges de Belbel produeix efectes visuals imprevistos: molts dels personatges de l'obra sembla que, en fer-se adults, es converteixen en imatges duplicades dels seus progenitors. Amb aquest efecte de fantasmagoria teatral, els rostres dels personatges esdevenen borrosos i es confonen en una crisi de distincions que accentua visualment les nocions de repetició i memòria. El temps passa i, alhora, sembla que romangui estàtic. Malgrat que Belbel no esmenta Barcelona explícitament en el text, hi ha diversos aspectes del context que recorden clarament les condicions de multiculturalitat i barreja ètnica que han caracteritzat l'evolució d'aquesta ciutat, així com de Catalunya, durant aquests dos segles. Mentre que durant els anys següents a la guerra civil, Catalunya, immersa en un creixent procés d'industrialització i de prosperitat econòmica, va esdevenir un important focus d'atracció de grans onades migratòries provinents de zones econòmicament deprimides d'Espanya (de fet, la família del mateix Belbel va emigrar d'Andalusia a Catalunya), durant el postfranquisme (en particular, durant la dècada de 1990 i la dècada actual) va convertir-se en un destí popular per a milers d'immigrants procedents de diversos continents, especialment de l'Àfrica i l'Amèrica Llatina. Així doncs, ser un *foraster* —un estrany o estranger— a Barcelona durant aquestes dècades és una condició que compor-

ta múltiples connotacions. L'obra de Belbel aprofita plenament el valor ambigu i polisèmic del títol, *Forasters*, transferint metonímicament tots els significats que la paraula connota a la geografia espacial de l'edifici de pisos en què transcorre l'acció.

En el sentit més literal i concret, l'ús que Belbel fa del terme es refereix a la família que viu al pis de sobre; és a dir, a l'espai invisible que forma el pis situat directament al damunt del que es mostra a l'escenari. Els veïns del segle xx que viuen al pis de dalt són caracteritzats com a immigrants d'una altra cultura, pel que sembla individus desfavorits, inadaptats i subalterns, la presència dels quals planteja una sèrie de punts de contrast de tipus racial, cultural i ètnic amb els membres de la família europea burgesa que viu al pis de sota. Al segle XXI, la distància cultural entre aquests dos móns és encara més pronunciada, perquè els veïns que viuen al pis de dalt són descrits no només com a emigrants d'una altra cultura sinó també d'un altre continent. El pis de dalt no s'ensenya mai a l'espectador; això no obstant, se l'evoca acústicament i s'hi fa referència mitjançant diversos clixés culturals despectius sovint associats als immigrants. Malgrat aquests clixés i, potser, a través d'una estratègia conscient per desemascarar-los, criticar-los o desconstruir-los, l'argument de Belbel crea una dialèctica entre els dos pisos en què els dos móns xoquen i després s'entremesclen i s'encavalquen en el mateix edifici urbà.

Aquest desemmascarament es manifesta en el sentit que Belbel no confina el significat del mot *foraster* a les interpretacions literals abans esmentades, sinó que manipula la noció d'«estrany» o «estranger» en un sentit existencial —fins i tot camusià— que crea un grau d'incertesa quant a determinar si és la família d'immigrants que viu al pis de sobre o la família assimilada de sota els qui són, en realitat, «estrany» en aquest món.¹⁴ Les fronteres que delimiten els dos pisos/dos móns, a dalt/a baix, invisible/visible esdevenen progressivament més poroses a mesura que l'acció comença a soscavar l'espai burgès culturalment homogeni, formal i tradicional del melodrama i s'obre cap a signes d'hibridació cultural (o fins i

vívides acotacions de l'escena. A *Forasters*, la memòria, per tant, s'estableix no només en un sentit individual sinó també col·lectiu: la memòria històrica de tot un poble. L'obra ens demana que contemplem el present en relació amb el passat i que no oblidem la naturalesa conflictiva i fluïda de la identitat cultural catalana.

Belbel, capdavanter de la seva generació teatral, està acostumat a tractar temes universals; però, curiosament, aquesta és la primera obra que ha escrit que parla de les realitats culturals de la seva ciutat i de la identitat cultural. *Forasters*, molt probablement, travessarà les fronteres, i quan s'interpreti a París, Berlín, Buenos Aires o fins i tot Nova York, Catalunya serà visible. [•]

¹ «Catalunya Invisible: Contemporary Theatre in Barcelona», Special Cluster: «Barcelona», Ed. Brad Epps, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6 (2002): 269-87.

² Lluís Pasqual, *Projecte Ciutat del Teatre*, 1999, <<http://www.ciutateatre.com>>.

³ Vegeu Julià Guillaumon, *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana, 2001.

⁴ Josep-Miquel Sobrer, «The Moving Mountain: Aporias of Nineteenth-Century Catalan Ideology», *Catalan Review* 14.1-2 (2000): 173-88.

⁵ Pel que fa a geopathology, vegeu Una Chauduri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

⁶ Josep M. Benet i Jornet, *Olors*, Prefaci Josep M. Benet i Jornet i Enric Gallén, Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2000.

⁷ Benet i Jornet, *L'habitació del nen (Les tretze de la nit)*, Barcelona: Edicions 62, 2003.

⁸ Benet i Jornet, *Fugaç*, Barcelona: Lumen 1994.

⁹ Benet i Jornet, *Salamandra*, manuscrit inèdit, Barcelona, 2004.

¹⁰ Toni Casares, «A Barcelona: Una temporada de teatre local a la Sala Beckett», Intro. a *En cartell: Sèrie «A Barcelona», Barcelona, mapa d'ombres*, por Lluïsa Cunillè, *Plou a Barcelona*, por Pau Miró, Barcelona: RE&MA / L'Obrador de la Sala Beckett, 2004.

¹¹ Bernard-Marie Koltès, «Des lieux privilégiés», *Europe* 823-24 (Nov-Des 1997): 30-31.

¹² Sergi Belbel, *Forasters*, Prefaci Josep M. Benet i Jornet i Sharon G. Feldman, Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2004.

¹³ Vegeu Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York: Columbia University Press, 1996 and «History, Memory, Necrophilia», *The Ends of Performance*, Ed. Peggy Phelan and Jill Lane, New York: New York University Press, 1997 23-30.

¹⁴ Potser, aleshores, no és del tot un accident que el títol de l'obra fos evocatiu de *L'étranger* (1946) d'Albert Camus. De fet en un esborrany previ, Belbel titulava l'obra *Estrangers*.