

Jornades de Teatre i Municipi

3 i 4 de desembre de 2013

Institut del Teatre de Terrassa



Teatre i identitat col·lectiva
XAVIER ALBERTÍ

El teatre no ha de ser una arma d'entreteniment, sinó sobretot una eina de profunda identificació de la societat, que alhora també ha de servir com a font de plaer i gaudi dels seus espectadors. Com indica el sociòleg alemany Norbert Elias, el teatre encara és avui en dia un ritus civil molt actiu a l'hora de crear identitat col·lectiva. De fet ho ha vingut sent des dels orígens de la civilització occidental i, si ens fixem en els models culturals occidentals que ens envolten, ens adonarem que el pes específic que hi tenen les arts escèniques és cada vegada major.

De fet, tots els governs occidentals amb una important tradició cultural estan donant suport al teatre d'una manera cada cop més significativa i decidida, evidència que contradiu el prejudici que de vegades s'ha estès sostenint que el teatre podria estar disminuint el seu pes en la societat contemporània i en la del futur. Tot apunta, en realitat, que serà precisament a la inversa i que el teatre seguirà liderant una part molt àmplia dels discursos de creació d'identitat col·lectiva, i que per tant seguirà articulant una part molt important del que representa la reflexió cultural en les nostres societats.

Quan algú va al teatre, hi va perquè d'una manera o altra està buscant radiografies de les ànimes dels seus conciutadans, així com radiografies de la seva pròpia ànima, perquè el teatre ens ensenya models de comportament, alhora que actua com a *memento mori* en els espectadors, "recordant-nos que hem de morir" i propiciant-nos reflexions sobre el comportament humà que enriqueixin la comprensió de la nostra peripècia vital.

Durant segles el poder va usar el teatre per explicar models de conducta i criticar-los, salvant-los o qüestionant-los des d'un discurs d'autoritat moral. Actualment, el teatre ha deixat de ser una eina al servei publicitari d'uns models socials, però en canvi s'ha mantingut com a eina al servei de la comprensió i desenvolupament dels comportaments ètics i ideològics que es troben implicats amb la nostra societat, permetent així una convivència de públics molt diversos que conflueixen, en definitiva, en necessitats comunes que el teatre sap satisfer.

A la Catalunya actual, aquesta diversitat de públics és ben evident. Hi tenim molts models de públic i per tant moltes necessitats culturals i socials diferents. Alhora, tots els nostres conciutadans, d'una manera o altra, senten la necessitat de buscar elements que els ajudin a comprendre i assimilar millor l'ànima humana. Per aquest motiu, és essencial que el teatre entengui que, per donar resposta a la pluralitat de necessitats de la nostra societat, ha de ser capaç de plantejar de manera complexa i vertebrada aquelles grans qüestions que ens preocupen, que passen pel fet de saber que hem d'emmalaltir i hem de morir, que hem d'enfrontar-nos als nostres dolors i conviure amb els nostres fantasmes, sabent també que ens enamorem i viurem les nostres alegries.

Per aquest motiu, no hem d'oblidar mai que allò que sovint anima les persones a consumir discurs escènic és una necessitat d'aprofundir cada cop més en el coneixement de les ànimes humanes, i així com la dramaturgia clàssica es va plantejar aquestes problemàtiques en el seu temps, la dramaturgia

contemporània segueix tractant-les en l'actualitat amb les eines de la nostra època.

Un altre element que em sembla essencial per entendre la complexitat del fet escènic i el seu valor estètic i humà és la llengua, perquè des dels seus orígens, el teatre sempre ha estat un difusor importantíssim i especialment actiu de la llengua i els seus processos de creació de pensament. De la mateixa manera que els colors no existeixen estrictament i sabem per la ciència que en realitat són una “creació” humana (veiem el verd perquè l'ull humà ha creat un concepte que la nostra intel·ligència anomena “verd”), la llengua per si sola tampoc no “diu” res, perquè les amalgames acústiques que articulen el llenguatge no tenen cap significat fora de la intel·ligència humana, que ha trobat i heretat uns codis per desxifrar-los.

En aquest sentit, és fonamental que no oblidem mai que la paraula “fa” pensament, i que per tant el teatre com a art de la paraula —històricament i encara avui dia molt majoritàriament— és un important creador de pensament. No hi ha dubte que la llengua del nostre teatre és la “nostra” llengua, un sociolecte que estem parlant com a comunitat i que ens defineix com a col·lectiu, per bé que estigui en contínua convivència amb altres llengües. Conscients d'això, hem de trobar els mecanismes que ens permetin reforçar aquesta llengua nostra com a vehicle prioritari del teatre que ens aglutina, perquè és l'eina a través de la qual veiem i sentim el món, que configura la nostra forma d'entendre'l i pensar-lo.

Al mateix temps, hem d'entendre la llengua com un procés de creació de pensament abstracte de tot allò que som capaços d'anomenar amb paraules, i que per tant podem estructurar i pensar. Per aquest motiu el teatre sempre ha funcionat com un vehicle creador d'ideologia col·lectiva, bàsicament perquè ha esdevingut una eina que permet generar processos de pensament a través de l'articulació de comportaments i discursos humans, molt en especial aquells lingüístics i verbalitzables.

Encara que el teatre va ser moralitzador en el seu moment, avui en dia pot no ser-ho i ha de tenir l'imperatiu de no ser-ho. El teatre ha de ser un lloc per formular preguntes i no pas per donar respostes, i aquell teatre que formula una pregunta i proporciona alhora una resposta a través de la condemna o la salvació de la peripècia de l'heroi clàssic només aconsegueix empobrir el nostre esperit. El teatre contemporani ens ha demostrat que és cada espectador qui ha de donar una resposta a les preguntes i que poden conuiuïre respostes molt diferenciades entre les mateixes estratègies de recepció col·lectiva. És això el que dóna riquesa al nostre teatre, i de retruc a la nostra societat.

Si el teatre ha d'actuar com un element configurador d'espais ètics i generador de qualitat ètica, ha de ser perquè aconsegueix transcendir allò individual esdevenint col·lectiu, no pas perquè sigui un espai on “s'usi” la moral. Per aquest motiu, quan parlo de la llengua com a vehicle de creació ideològica, m'estic referint als vincles ètics que articulen aquesta tensió entre allò individual

i allò col·lectiu; res a veure doncs amb “ideologies” polititzades ni amb discursos de pensament partidistes.

Històricament, els teatres han anat sorgint com a temples de la representació d'unes determinades classes socials que els han necessitat, i en els orígens de la cultura catalana també va esdevenir-se així. El teatre és un ritus civil, perquè l'espectador que hi assisteix, d'una manera o altra, està buscant-hi la convivència estètica i ètica amb els seus conciutadans. Vol saber-se membre d'una societat que condemna o aprova, que riu o plora sobre estímuls col·lectius, sobre estímuls que no només arriben a ànimes individuals, sinó que principalment ho fan a ànimes col·lectives.

Un fenomen que exemplifica perfectament aquesta idea és el fenomen de *La extraña pareja*, interpretada per Joan Pera i Paco Morán, un espectacle que va batre el rècord Guinness d'espectadors de pagament en una sola funció teatral, perquè va tenir l'encert d'arribar en el moment en què una societat en transformació necessitava un producte que fos capaç d'aglutinar necessitats de representació col·lectiva que anessin més enllà de la segmentació de determinats nuclis socials.

Es tractava d'un producte que permetia que un públic ampli i heterogeni se sentís cridat a aplaudir una determinada estratègia de representació, i que d'una manera exemplar actuava com a catalitzador d'una col·lectivitat necessitada de nous ritus aglutinadors. Aquests fenòmens teatrals amb un impacte social tan destacable són molt significatius, perquè ofereixen mirades col·lectives d'amplíssima magnitud sobre aspectes que es troben en les cèl·lules de la nostra societat, evidenciant els nostres càncers i les nostres pústules, ensenyant unes ferides que aquestes obres, autèntics bàsams socials, ens ensenyen a cauteritzar, “cremant la ferida” i assenyalant on hi ha un problema social, i mostrant-nos la necessitat de tenir eines de reflexió ideològica com a societat que ens permetin respondre als problemes quan se'ns plantegin.

El teatre britànic del segle XX ens ha demostrat de manera molt paradigmàtica el valor *cauteritzador* del teatre, i la nostra dramaturgia catalana contemporània també n'és actualment un bon exemple. Un teatre implicat amb els temes del nostre temps ha de “cauteritzar” ferides socials, igual com ho va fer allò que ara anomenem clàssic quan no ho era, quan era contemporani del seu moment.

El teatre, doncs, ha de saber ensenyar-nos on són els problemes de la nostra societat per tal que puguem disposar d'eines i aparells ideològics que ens permetin treballar-hi. Un teatre compromès ideològicament no és aquell teatre polititzat, sinó que és un teatre que tingui la capacitat de transformar la nostra societat i el nostre compromís amb aquesta societat. El teatre ha de ser un espai on els valors essencials de la convivència estiguin per damunt de tot, pensem el que pensem i votem el que votem; un espai on sapiguem ser molt generosos i humils, còmplices i coartada dels desvalguts, fent tots els possibles per proporcionar qualitat ètica a la nostra societat.

Mentre encara hi havia una certa hegemonia social, l'únic teatre que tenia Barcelona era el Teatre de la Santa Creu. Més endavant, amb l'aparició de la burgesia de la primera revolució industrial, la ciutat va necessitar un nou espai de representació i s'hi va crear el Teatre del Liceu. Així que la menestralia va tenir prou força econòmica al seu torn, va crear els seus propis espais de representació, que van coincidir amb la Renaixença i van implicar una forma d'ús de la llengua catalana de manera "natural": en aquell temps, al carrer Hospital hi apareixien el Teatre Odeon i el Teatre Romea, i es desenvolupava l'eix burgès del centre, que posteriorment, amb la creació urbanística del Paral·lel, es va complementar amb tot el que seria l'eix popular teatral barceloní.

En els nostres temps, en què afortunadament la divisió de classes ha passat a una altra vida, s'han anat creant a Catalunya nous espais de representació que donen resposta a diferents necessitats de recepció, estretament vinculats a interessos de públic diferents. Per aquest motiu, no és el mateix una sala alternativa que el Teatre Nacional de Catalunya, ni que algun dels teatres actuals del Paral·lel. Cada espai obeeix a singularitats diferents, cosa que no implica que el públic que hi assisteix hagi de ser per força diferent: en realitat, és perfectament probable i fins i tot habitual que un espectador del TNC visiti igualment les sales alternatives, alhora que assisteixi a funcions d'altres teatres de grans dimensions de la ciutat. Tot i així, hem d'entendre perfectament que les diverses singularitats que cada sala representa a l'hora d'articular discursos escènics presenten unes diferències significatives que les defineixen les unes en relació a les altres, i s'ha de conservar aquesta pluralitat per tal de tenir un panorama teatral equilibrat i dinàmic.

Cal entendre, així mateix, que una part molt important dels nostres espectadors són espectadors compromesos i estan disposats a fer molt més del que fins ara se'ls ha demanat que facin. Tenen ganes de col·laborar en molts més àmbits, d'assistir a molts més actes i aportar moltes més idees. No es tracta només, doncs, d'estar molt atents a les estadístiques de consum cultural o de satisfacció del públic, sinó que s'han d'afavorir radiografies humanes més complexes que permetin veure com ha estat llegida per la societat una determinada qüestió i com aquesta ha generat un discurs que hem de saber integrar. Els espectadors han de poder sentir que amb cada activitat es milloren com a ciutadans, i això els ha de motivar a ser més actius amb el treball del teatre.

Al llarg dels últims anys, la societat catalana ha apostat per invertir amb decisió en el seu teatre, i aquests darrers temps ens han recordat que ara és el moment de demostrar més que mai que la inversió feta ha valgut la pena, i que els ciutadans d'aquest país tenim necessitat de ritus civils col·lectius on puguem articular amb llibertat de pensament els valors ètics i estètics que ens defineixin com a societat. És el moment de demostrar que, ara més que mai, tenim necessitat de les arts escèniques per contribuir a alimentar el nostre esperit ciutadà. Per aquesta raó, els nombrosos teatres que tenim repartits per tot el territori no poden acabar esdevenint mers edificis buits, sinó que és fonamental que sapiguem convertir-los en autèntics espais de reflexió comuna que ens ajudin a vertebrar la nostra convivència col·lectiva i que

inqüestionablement donin sentit a l'esforç social que els ha fet possibles. En moments en què determinats canvis de paradigma són necessaris i inevitables, cal saber aprofitar aquests canvis des d'un esperit constructiu que els faci renovadors i regeneradors, treballant amb un gran rigor artístic que ens permeti no malbaratar res de tot el que ja tenim i que ara ens haurà de fer més servei que mai.

Patrimoni i compromís contemporani

El teatre és una manifestació artística i cultural immediatament arrelada al seu temps present, i queda desproveït de sentit si no està molt atent a la seva contemporaneïtat i a tot el que passa tant a nivell social com cultural al seu entorn. Foucault afirma que una obra d'art sempre és una "teoria de representació d'una època". Si alguna cosa defineix precisament el teatre és el fet de ser una teoria de representació de l'època que el veu néixer. Per aquesta raó, és importantíssim que tinguem molt present que cal que ens visitin els clàssics amb consciència de ser teories de representació d'una època que tenia uns valors estètics i ètics diferents dels nostres.

En la re-presentació dels clàssics, doncs, el que cal és veure com aquests viatgen cap al nostre temps. Precisament, la seva capacitat de seduir-nos encara ara no rau en el fet de posseir valors eterns estètics, sinó en els seus valors eterns ideològics, que tenen una estreta relació amb les estructures de pensament que permeten plantejar les grans preguntes de la humanitat amb complexitat i extemporaneïtat. Quan representem clàssics, doncs, hem de representar la nostra lectura ideològica d'aquests materials: una lectura que no té res a veure amb cap ideologia política, sinó amb els valors ètics profunds de la nostra societat.

Per aquesta raó, resulta absolutament indiferent si Shakespeare el muntem amb vestuari futurista o amb vestits del segle XVI. Allò veritablement important serà com llegim l'obra amb els seus valors ideològics i com entenem que aquella "teoria de representació d'un temps" encara és una teoria de representació del nostre propi temps. És evident que en cada clàssic hi ha, a més a més, uns valors estètics que han fet d'aquell text una obra d'art perdurable, però no podem treballar només amb els valors estètics, que ens quedaran buits i sumptuaris si els desvinculem de la capacitat de musculació ideològica que van tenir aquells textos en el seu moment. "Nulla ethica sine aesthetica", doncs, i sobretot "nulla aesthetica sine ethica".

Hem de visitar els clàssics des de lectures compromeses amb els valors més profunds de l'ésser humà, cosa que d'una manera o altra sempre passarà a través de la nostra contemporaneïtat, encara que la morfologia escènica sembli més propera a altres èpoques o modes estètiques. Aquest "compromís" a l'hora de treballar amb els textos no exclou en absolut cap mena de públic, perquè no implica una musculació polititzada del material dramàtic, sinó un compromís potent amb la paraula i amb l'ànima humana que hi ha al darrere de cada obra.

Seria un error pensar que aquells personatges representats no estan compromesos amb les emocions que nosaltres vivim ara pel fet que ens parlin com Hamlet al 1601. El compromís ideològic a què em refereixo significa doncs que els textos clàssics no poden ser tractats com meres carcasses acústiques que gràcies a la complicitat del pas del temps han assolit una gran bellesa estètica.

Un clàssic ha de ser tractat com una peça clau per entendre encara la nostra contemporaneïtat, perquè representa l'aprenentatge profund que el temps ens ha llegat per relacionar-nos amb nosaltres mateixos i amb les nostres pròpies arrels ètiques, estètiques i ideològiques. Treballar molt intensament en aquest sentit no limita en absolut la llibertat individual de cada creador, i per tant no exclou ni imposa cap estètica escènica determinada, sinó que demana als creadors una responsabilitat ètica extrapolable, salvant les diferències que calgui, a qualsevol altra manifestació pública.

Hem de ser molt conscients que una gran quantitat d'allò que anomenem "clàssics catalans" no s'han tornat a representar des que es van estrenar fins als nostres dies, tot i tenir profundíssims valors que les fan dignes de figurar en el nostre cànon teatral. Si aquestes peces no s'han tornat a representar no és pas perquè no fossin obres de qualitat, sinó perquè la història de la nostra cultura és com és i ha tallat aquestes tradicions de representació, que són les que determinen que un text sigui clàssic o no.

Quan algú va al Liceu a veure *Norma* de Bellini, està anant a veure una obra que pel seu argument podria no tenir un interès especial, però que en canvi ha esdevingut un paradigma de belcantisme. Si no coneguéssim aquesta òpera i un musicòleg ens digués que ha trobat una obra de Bellini anomenada *Norma*, segurament no la tornariem a representar mai més, perquè l'obra en si sola no ens aportaria prou elements per vincular-nos amb les preguntes importants del nostre temps. Seguiria sent una peça de gran bellesa, però desconnectada de les grans preguntes de la humanitat.

Per aquesta raó, quan programem un determinat tipus de clàssic, estem programant també una tradició de representació que l'ha legitimat, de manera que quan aquesta tradició de representació s'estronca, determinades obres que mereixerien ser clàssics deixen de ser-ho. Si una obra es manté com a clàssic i d'altres no, és perquè en programar aquella obra s'està programant també la seva tradició de representació, s'està reforçant el discurs sobre el seu discurs.

Per assentar la presència escènica del nostre patrimoni cal potenciar el discurs secundari que permeti entroncar de nou aquella obra amb una tradició de representació que s'ha de normalitzar perquè l'obra no torni a caure de nou en l'oblit després de muntar-la. Aquest discurs secundari és essencial, perquè cada vegada que programem un "clàssic", estem programant un discurs elevat a l'enèsima potència: cada obra interpreta totes les lectures anteriors que se n'han fet, i no podem ignorar que cada *Hamlet* que veiem conté tots els Hamlets anteriors, perquè de tots n'hem sabut alguna cosa, mentre que molts dels grans textos del nostre patrimoni no tenen a l'esquena una tradició escènica que els legítimi i els faci perdurar.

Quan programem una obra de la nostra tradició que ha estat desconnectada de la recepció, la posem literalment davant d'un parador d'afusellament en què allò que disparem és la intenció de veure si connecta o no connecta amb nosaltres, cosa que és molt difícil d'aconseguir sense restaurar també una tradició de recepció d'aquella obra. Cal saber qui era aquell autor, per què aquella obra està escrita amb els paràmetres estètics i ètics que va ser escrita, com va ser llegida en el seu moment i com s'han de restaurar aquells elements que creiem importants perquè la puguem rellegir adequadament avui en dia.

Si no treballem aquest aspecte, estem condemnant les obres a funcionar una vegada més a la primera. Moltes de les obres de recuperació de patrimoni que hem vist recentment no tornaran a pujar als nostres escenaris, perquè no hem estat capaços de restaurar les eines amb què s'ha de cuidar la lectura d'aquest material patrimonial. Cal doncs restaurar tot allò del que no sabem res. Qui eren aquells autors que van ser importants i per què ho van ser? Quins eren els seus preceptes? Quin era el seu públic? Quina era la seva recepció? Quina era la seva crítica? Aquesta feina cal fer-la no només des de la perspectiva acadèmica, com hauria d'haver fet la universitat, sinó que també s'ha de dur a terme treballant el valor estètic per part de la gent de teatre, restaurant uns valors que contemplin i recuperin la interacció amb els nostres públics.

La dramaturgia contemporània ens ha proporcionat una allau de tècniques i estratègies que ens han de permetre acostar-nos a aquests materials, que no cal que passin forçosament per la representació teatral: barrejar fragments, oferir reescriptures i noves dramaturgies de les obres, complementar un fragment d'una obra amb altres textos no dramàtics de l'autor, i una infinitat d'estratègies sintàctiques més que trobem en el teatre contemporani i que ens poden servir per tornar a connectar els nostres espectadors amb aquells materials desproveïts de tradicions escèniques.

Així doncs, hem de propiciar espectacles que vagin fent passos en aquest sentit i que finalment puguin acabar alimentant l'exhibició escènica. És evident que molts d'aquests materials de la nostra tradició necessiten una forma progressiva d'arribar al nostre públic, que restauri aquelles estratègies de recepció que en un moment van ser tallades de soca-rel. Fins ara s'ha fet una bona feina a l'hora de recuperar uns textos, però simultàniament hem de recuperar un concepte de teatre molt més heterogeni, molt més ric i ambiciós, que pugui articular-se amb la nostra realitat teatral per integrar-la. Una de les tasques més importants que tenim encara molt pendent en aquest sentit és aportar-hi tot allò que el cànon noucentista va deixar fora.

Per diverses raons, el cànon literari noucentista no s'ha rellegit contemporàniament, i per tant hi ha tot un marc de teatre popular que ha quedat exclòs de la literatura dramàtica salvada per l'acadèmia, un autèntic magma encara per descobrir que cal explorar a fons per tal d'arribar a ser veritablement capaços d'entendre una part de les nostres arrels culturals que potser coneixem poc, però que encara són actives.

Quan veiem el Buenafuente, veiem que al seu darrere hi ha el Capri, i en el Capri hi veiem el Sampere, i darrere del Sampere el que hi estem veient en definitiva és en Frederic Soler, Pitarra. Per aquest motiu hem de tractar els pares de l'escena catalana contemporània d'una forma especial, amb una ferma voluntat de contrarestar alguns prejudicis que la lectura contemporània ha aportat, considerant-los erròniament com a no representables. Ben al contrari: autors com Pitarra no només són perfectament representables, sinó que són fonamentals per entendre el nostre teatre, perquè configuren les nostres arrels i hem de treballar amb elles conscients d'allò que són i expliquen de la nostra cultura.

Les línies d'investigació teatral que es duen a terme a Catalunya no tenen com a epicentre el nostre patrimoni, i cal que siguem capaços d'incentivar aquest treball, per fer que un dia sigui normal la presència abundant de tesis doctorals que treballin en aquest sentit. El nostre patrimoni teatral ha de passar a ser important. Hem d'entendre que si volem que esdevingui visible ha de poder ser anunciable en una cartellera, perquè, si no, figures essencials de l'escena catalana com ara Joaquim Montero no seran estudiades amb interès mentre no s'hagi musculat la seva presència als nostres escenaris.