

**JORNADES DE
DRAMATÚRGIA**
**EL CANAL CENTRE D'ARTS ESCÈNIQUES
SALT – GIRONA**

Relatoria
de les jornades 2022

Idea i continguts:

Jordi Casanovas, Aleix Fauró, Lara Díez, Ferran Joanmiquel, Marta Aran, Xavi Morató, Carla Rovira, Àlex Mañas, Marta Solé, Clàudia Cedó i Llätzer Garcia

Relatoria:

Núria Surrell

Producció:

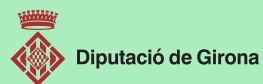
Alba Gómez

Fotografia:

Júlia Guash

Maquetació i disseny gràfic:

aeiou.cat

Organitza:**Col·laboren:**

ÍNDEX

- 04** **INTRODUCCIÓ**
- 05** **PRIMERA JORNADA**
FICCIÓ, NO FICCIÓ O AUTOFICCIÓ
- 10** **SEGONA JORNADA**
UTOPIA O DISTOPIA
- 14** **TERCERA JORNADA**
APROPIACIÓ O INCLUSIÓ
- 20** **QUARTA JORNADA**
LOCAL O GLOBAL

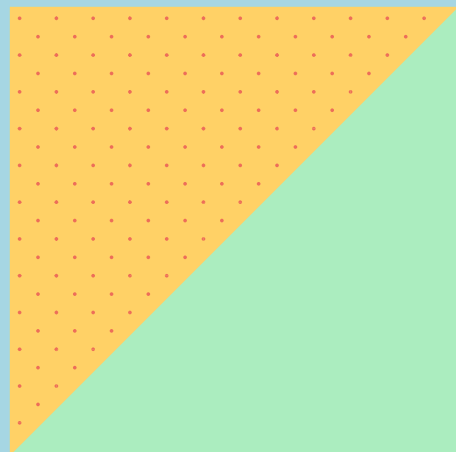
INTRODUCCIÓ

RELATORIA D'UNES JORNADES DE REFLEXIÓ. LA DRAMATÚRGIA A DEBAT

Entre els mesos de març i juny del 2022 s'han celebrat a Salt les primeres Jornades de Dramatúrgia, una iniciativa encapçalada per Jordi Casanovas i duta a terme per un grup de dramaturgs de l'òrbita gironina que han participat en l'organització de les quatre jornades: Aleix Fauró, Lara Díez, Ferran Joanmiquel, Marta Aran, Xavi Morató, Carla Rovira, Àlex Mañas, Marta Solé, Clàudia Cedó i Llätzer Garcia. El que en un inici va sorgir com una idea espontània que plantejava unes trobades més aviat informals, ha acabat agafant una forma més seriosa quan El Canal, el Centre d'Arts Escèniques de Salt i de Girona, va oferir-se a acollir la iniciativa i va implicar-se en la seva organització per tal de fer realitat aquest projecte.

Han estat un total de quatre jornades dirigides a dramaturgs i dramaturgues professionals i dedicades a la creació teatral des de l'etapa més verge: l'escriptura. Les trobades han permès crear un espai de reflexió per parlar i debatre sobre el present i el futur de la dramatúrgia catalana, entendre què diu del nostre present el teatre que s'està fent avui i compartir les inquietuds dels dramaturgs en el procés creatiu. Per fer-ho, cada jornada s'ha centrat en una temàtica diferent: l'autoficció, la no ficció i la ficció; la utopia i la distopia; la inclusió i l'apropiació cultural; i el fet global i el fet local.

El present document pretén ser un recull de tot el que s'ha discutit, debatut i explorat al llarg d'aquestes quatre jornades, així com de les ponències que les han acompanyat. La rebuda de la iniciativa ha estat exitosa i ha permès crear un lloc on l'intercanvi d'idees ha sigut fructífer, sense cap pressió per arribar a una conclusió concreta i on els dramaturgs participants han pogut compartir vivències personals i problemàtiques amb les quals s'enfronten a l'hora d'escriure i de crear. Les jornades s'han acabat configurant com unes trobades periòdiques fetes pel gust de reflexionar sobre la dramatúrgia i han resultat ser un espai de correspondència de punts de vista, d'idees i d'interrogants, on nodrir les diferents opinions i perspectives en un entorn pròxim, familiar i de confiança.



FICCIÓ, NO FICCIÓ O AUTOFICCIÓ

Coordinador

Jordi Casanovas

Grup de treball

Clàudia Cedó

Llàtzer Garcia



La primera jornada ha estat dedicada als conceptes d'autoficció, no ficció i ficció per tal de posar sobre la taula quin rumb està prenent el teatre i les seves històries en el moment actual.

Semblaria que l'autoficció com a tècnica narrativa s'ha fet molt present en l'escriptura teatral dels darrers anys, de la mateixa manera que el teatre documental ha guanyat importància i interès. Davant d'aquest panorama, quin futur li queda a la ficció teatral? Està passant per una crisi de confiança? S'haurà de reinventar si vol sobreviure? És l'autoficció la tècnica narrativa pròpia dels nostres temps? Amb totes aquestes preguntes damunt la taula, els dramaturgs han debatut al voltant de les diferents tècniques narratives teatrals, les limitacions i el potencial de cadascuna d'elles, i també han pogut compartir les seves opinions partint de les experiències personals de creació escènica.

L'AUTOFICCIÓ

Què és i què no és l'autoficció en el món del teatre? Es pot considerar un gènere? On posem els límits entre autoficció i ficció? Què ens mou a optar per aquesta via de creació? Dit d'una altra manera, què aporta l'autoficció a l'obra? Totes aquestes qüestions i moltes altres són les que s'han posat sobre la taula en el primer debat de la jornada, dedicat a l'autoficció, les seves connotacions, formes i possibilitats. El concepte, que semblava que tots els dramaturgs participants tenien clar al principi del debat, s'ha anat matisant i discutint fins a tal punt que les sis persones que en un inici tenien clar haver treballat amb l'autoficció de manera conscient han acabat dubtant-ho i d'altres han acabat conclouent que han fet autoficció sense saber-ho. Sigui com sigui, l'espai de debat entorn aquest concepte ha servit, si més no, per descobrir que els límits de l'autoficció poden ser tan amples o tan estrets com un mateix decideixi.

Malgrat les divergències, la majoria dels dramaturgs han coincidit a dir que l'autoficció en dramaturgia es dona quan l'autor escriu una obra partint del jo i de la seva vivència, quan algú s'exposa a si mateix i queda clar que amb l'obra es representa a si mateix. És evident que l'autoficció va més enllà d'escriure sobre allò que coneixem i que ens és familiar. Però, de què escrivim quan no escrivim d'allò que sabem o d'allò que hem viscut? Es pot fer alguna cosa que no sigui autoficció? Aquesta pregunta ha sorgit al llarg del debat i no és d'estranyar: el creador sempre deixa una empremta pròpia en allò que escriu. En aquest sentit, fins i tot s'ha insinuat que tota obra pot arribar a ser considerada autoficció i que, simplement, unes tenen un major grau de ficció que d'altres.

Intentant definir el terme, els dramaturgs han fet evident dues concepcions de l'autoficció. Per una banda, la concepció més tècnica que fa referència a les estructures narratives i teatrals pròpies del gènere —si és que es pot considerar un gènere, la qüestió ha quedat a l'aire— en l'àmbit formal. Són les estratègies metateatrals que juguen amb l'espectador i que sovint serveixen per explicar a través de la mateixa obra el seu procés creatiu. L'autoficció, per tant, pot ser entesa a partir d'una qüestió tècnica i de llenguatge, d'unes estructures i d'uns mecanismes formals propis que permeten a l'autor ficcionar-se a si mateix.

Per altra banda, una obra d'autoficció pot analitzar-se també a partir del seu contingut: una vivència personal de l'autor. En aquest punt, hi ha hagut certa divisió entre els dramaturgs: per una banda, alguns veien l'autoficció com un ficcionar-se a si mateix, fer de l'autor un personatge, i, per altra banda, d'altres eren més del parer de ficcionar fets i vivències que li han passat a un mateix. Malgrat la divergència, el que s'ha fet evident és que fer autoficció en teatre és explicar alguna cosa d'un mateix i que és una manera d'escriure obres que fa augmentar l'empatia de l'espectador envers l'obra.

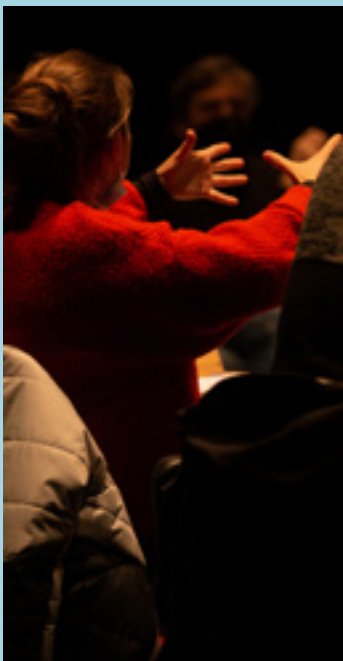
El material del qual parteix una obra autoficcional és un material propi del dramaturg i, per tant, aquest pot treballar-lo amb total llibertat, de manera que l'obra pot anar-se transformant al llarg del procés creatiu i acabar prenent autonomia i distància respecte a la seva formulació inicial. Alguns dramaturgs han manifestat la necessitat de ficcionalitzar els personatges reals —ells mateixos i la gent del seu entorn— que apareixen a l'obra per prendre-hi distància i poder jugar-hi millor. Tot i això, sigui quina sigui la forma final que acabi prenent l'obra, el punt de partida sempre serà aquesta vivència personal. L'autoficció treballa amb el record i des del record, un element que ja de per si és confús i es deforma en la nostra memòria amb el pas del temps. En aquest punt del debat han sorgit

dues idees que han estat claus al llarg de la discussió: l'honestat que implica una obra autoficcional pel fet d'estar partint d'una base real i l'agressivitat que pot transmetre al públic a causa de la proximitat tan intensa que s'estableix entre l'obra i l'espectador. El públic rep la peça de manera directa, sense intermediaris i, per això, l'obra el vincula molt més i alhora fa que s'ho miri des d'un altre lloc i que prengui una altra actitud. L'espectador no es pot distanciar de l'obra de la mateixa manera que pot fer-ho amb una obra ficcional.

Quan parlem d'autoficció teatral s'ha de tenir en compte un concepte central: la veritat. Molts dramaturgs han estat d'acord amb el fet que l'autoficció juga amb l'espectador sobre allò que és cert i allò que no. Aquí, alguns dels participants han apuntat que aquest pot ser el perill de l'autoficció: la peça pot arribar-se a convertir en una apel·lació a la tafaneria de l'espectador, que es preocupa més per esbrinar què hi ha de veritat en l'obra que no pas per la qualitat teatral. Tot i això, els dramaturgs han exposat que el grau de dubte sobre què és cert i què no pot provocar recepcions diferents i gairebé antagoniques: per una banda, el públic valora l'obra d'una manera diferent, ja que, com s'ha comentat, no se'n pot distanciar, i, per altra banda, si hi ha molta ficció —és a dir, mentida— evident, l'espectador tendeix a relaxar-se perquè entén que no tot és cert i, per tant, del que passi a l'escenari, no tot li haurà passat a l'autor realment. És per això que les obres teatrals autofaccionals fan plantejar al públic quina veritat coneixem, si tot el que percebem —al teatre i a la vida— és veritat o no, què decidim creure'ns i què no i com ho jutgem.

La veritat dubtosa o la veritat a mitges que proposa l'autoficció és alhora un perill i un resguard per al dramaturg: aquest es despulla, però no diu què és real i què no, de manera que genera una tensió interna en l'espectador i a nivell teatral, fent un joc constant entre la veritat i la mentida. Però, tot i protegir-se darrere del dubte, l'autor també s'exposa: l'ull, la perspectiva i els pensaments de l'espectador no depenen del dramaturg. Amb totes aquestes qüestions sobre la taula, s'ha plantejat la pregunta següent: la gràcia de l'autoficció és la part verídica o la part ficcional?

L'autoficció està en el punt de mira del món teatral perquè sembla que recentment s'ha convertit en una "moda". Aquesta qüestió, evidentment, també ha tingut el seu espai en el debat. Què diu del nostre temps que l'autoficció s'hagi popularitzat? S'ha apuntat sobretot al context en el qual ens trobem: som



JORNADES DE
DRAMATURGIA
EL CANAL CENTRE D'ARTS ESCÈNIQUES
SALT - GIRONA

a l'era de la postveritat i hem pres consciència que la vida és un explicar-nos i un relatar-nos constant. Ens trobem immersos en l'individualisme i vivim en l'època del relat on fins i tot la pròpia identitat es construeix. En aquest sentit, l'autoficció és capaç de desmuntar la "veritat": amb l'obra, el dramaturg fa evident que tot és una narrativa, tant la seva pròpia identitat, com la del món exterior i la de l'espectador. La nostra vida és el relat que ens n'expliquem.

És evident, per tant, que el joc amb l'espectador, amb la realitat i amb la veritat i la mentida és part del que mou el dramaturg per apostar per l'autoficció. Aquests, però, no són els únics motius que han sortit durant el debat per justificar el perquè de l'autoficció. N'hi ha que són del parer d'escriure des de l'honestedat i la passió: alguna cosa et colpeix i t'empeny a escriure, i l'autoficció és el camí que et permet portar a l'escenari aquesta primera espurna. D'altres, apunten a la qüestió de la legitimitat: l'autoficció té un fonament real, es basa, en part, en fets verídics i sembla que així queda justificada. Tot i això, alguns creadors ho veuen totalment al contrari: senten que la seva vida i la seva experiència són tan petites que basar una obra en tot això no farà que aquesta guanyi força i legitimitat. "Quina necessitat tinc de posar-m'hi a mi si jo no soc ningú?", s'ha preguntat algú. Finalment, ha sortit un darrer motiu pel qual els autors puguin necessitar escriure una obra autoficcional: per desencallar una crisi de creativitat. D'aquí surten les nombroses obres metateatral que expliquen els bloquejos creatius dels mateixos autors.

LA NO FICCIÓ

Després del fructífer debat entorn de l'autoficció, el tema que l'ha seguit ha estat la no ficció que, a primera vista, semblaria un concepte completament oposat al primer. Però ja des de l'inici del debat s'ha vist que tenen trets en comú: igual que amb l'autoficció, a les obres de no ficció també es crea un vincle i un pacte de versemblança amb el públic perquè, una vegada més, el rerefons és real. L'espectador, per tant, s'hi troba molt implicat. Tot i això, amb la no ficció el públic sap que tot el que apareix en escena està basat en fets reals; aquí el joc entre la veritat i la mentida desapareix. En canvi, hi ha una nova qüestió que acaba ocupant la major part del debat: el rigor ètic. En una obra no ficcional es parlen de temes i d'històries d'altra gent, de manera que cal una mirada sensible i prudent i és molt probable que durant el procés de documentació i creatiu sorgeixin dubtes relatius a qüestions morals.

La primera problemàtica que s'ha abordat durant el debat és el tema de l'objectivitat. Una obra de no ficció ha de ser rigorosa i ha de buscar ser el màxim d'objectiva possible. Però pot existir el docu-

mental pur, l'objectivitat pura? Alguns dels dramaturgs participants s'han mostrat defensors del que entenem teòricament per no ficció: els actors i els creadors no són més que mers representants de les veus dels testimonis recollits i per això no poden donar la seva opinió. Han de ser transmissors "neutres", sortint del jo, deixant enrere la subjectivitat d'un mateix per comunicar el que han recollit. D'altres, però, han posat en dubte la viabilitat d'aquesta objectivitat pura: la mirada de l'autor és inevitable. El dramaturg pot intentar fer totes les preguntes possibles als testimonis per recollir el màxim d'informació, però sempre escollirà a qui entrevistar i amb quines respostes quedar-se. I en aquesta tria hi ha una mirada, malgrat tot.

Tot i això, és evident que el creador ha de fer tot el possible perquè la seva veu no sigui la protagonista de la història. Perquè, en la no ficció, té una responsabilitat. Com a dramaturg, amb una veu i un espai on escenificar les seves creacions, té el poder d'explicar històries verídiques. I aquest poder implica alhora una responsabilitat i un rigor ètic. Aquesta responsabilitat els creadors l'afronten de diferents maneres: alguns aposten per treballar amb un equip, unint mirades i persones per recopilar la informació i fer les entre-

vistes, de manera que la càrrega d'aquesta responsabilitat es reparteix entre uns quants i les opinions es contrasten, afavorint al rigor i a la sensibilitat de la peça final. D'altres, han apuntat a la importància de treballar conjuntament amb els mateixos testimonis, de fins i tot pactar el text final amb ells i revisar-lo plegats. La importància d'implicar en el procés creatiu a la gent protagonista de la història que es vol explicar s'ha remarcat molt sovint. Tots els dramaturgs han mostrat ser molt conscients que la responsabilitat que tenen és molt més gran que quan escriuen sobre ells mateixos i alguns han confessat que és a les obres de no ficció quan més dubtes han tingut sobre si ho han escrit bé o no.

El que s'ha fet més evident durant el debat al voltant de la no ficció han estat les qüestions ètiques, morals i, fins i tot, d'ideologia. Les obres no ficcionals acostumen a tractar temes molt delicats, com ara el suïcidi o les agressions sexuals. Davant d'aquestes històries reals i la voluntat de dur-les dalt de l'escenari, és habitual que els dramaturgs es plantegin qüestions ètiques i tinguin dubtes constants sobre la legitimitat de la seva obra. El dramaturg està donant una oportunitat i una veu als testimonis o, inconscientment, els està utilitzant per transmetre el seu missatge? Al cap i a la fi, aquests testimonis són els que permeten als creadors dir el que volen dir però, alhora, el que s'explica és la seva història. És una qüestió complexa que evidentment amb un debat de dues hores no ha quedat resolta.

Aquestes qüestions ètiques i morals han donat molt de si al llarg de la discussió i, fins i tot, ha fet divagar els dramaturgs cap a qüestions vinculades amb la ideologia i amb la moral social actual. D'entre tot el que s'ha posat sobre la taula, una pregunta ha causat el xoc més gran d'opinions entre els presents: s'ha de donar veu a totes les bandes?

S'ha d'explicar el bàndol "agressor"? Fer-ho aportarà més legitimitat i objectivitat a l'obra o, al contrari, donarà espai a unes posicions hegemòniques que atempten contra la moral i, en segons quins casos, contra la vida? Alguns dels presents opinaven que una obra de no ficció no està obligada a donar veu a totes les bandes, que un dramaturg no és un periodista i pot escollir no entrevistar els "agressors". En aquest sentit, el creador té un poder i és triar a qui donar veu, mantenint, evidentment, el rigor i l'objectivitat. S'ha dit que triar a qui dones veu i a qui no és, fins i tot, una opció política i, per fer-ho, l'autor ha de preguntar-se el següent: vull entendre o vull visibilitzar? Inevitablement, la ideologia del creador tinta l'obra —ja sigui no ficció, ficció o autoficció— i, davant d'aquesta condició ineludible, alguns dels dramaturgs participants veuen la no ficció com una oportunitat per donar espai a veus habitualment silenciades i oprimides.

D'altres, en canvi, no han estat gaire d'acord amb aquesta postura ja que no volen donar l'opinió mastegada a l'espectador. És important també deixar espai per a la reflexió. A més, algú ha apuntat que donar veu a aquells amb qui no estem d'acord —els "enemics", els "agressors", els "dolents de la pel·lícula"— a vegades serveix per donar la raó als mateixos protagonistes de l'obra. És a dir, escoltar veus contràries permet —a l'autor, a l'actor i a l'espectador— veure allò amb què no s'està d'acord i fa l'obra més conflictiva i més crítica. Entendre la mirada enemiga i exposar-la també pot ser una manera de desacreditar-la.

Totes aquestes qüestions aborden aspectes que afecten directament la creació dramàtica i, evidentment, no hi ha hagut un consens final a la discussió. En aquest segon debat de la jornada ha costat molt sortir de la qüestió ètica, ja que, de fet, l'origen del teatre documental rau en una intencionalitat política. Per això, el posicionament moral és inevitable. Davant d'això, l'autoficció —i, de retruc, la ficció— deslliura el creador de tota aquesta càrrega moral?

LA FICCIÓ

Després d'haver plantejat l'autoficció i la no ficció, l'últim tema d'aquesta primera jornada ha estat la ficció. Aquesta última part del debat pretenia respondre a qüestions com: cap a on va l'escena teatral actual? La ficció està passant per una crisi de confiança? I si és així, per què? Hem de continuar fent ficció amb tot el que està passant al món? Quin sentit té fer-ho?

En aquesta part de la discussió s'ha fet evident el context actual: tenim a l'abast una gran quantitat de ficció, més enllà del teatre, amb sèries i pel·lícules en plataformes d'internet que ens ofereixen milions de possibilitats. Com ha d'actuar el teatre davant d'això? Com pot desmarcar-se d'aquests rivals tan potents? Què aporta el teatre que el diferenciï de tota aquesta producció audiovisual? Davant d'aquests interrogants ha sorgit una paraula clau que s'ha revalorat en els temps que estem vivint: la presencialitat. El teatre és un lloc de trobada, un espai de col·lectivitat i per viure'l en tota la seva complexitat cal anar a veure'l en directe. Si l'obra està ben feta, la repercussió en l'espectador s'amplifica. Si ho comparem amb mirar una pel·lícula des de casa, l'efecte que produeix una obra teatral en l'espectador és molt major pel fet d'estar compartint un espai-temps amb un públic, ja que es crea un sentiment de col·lectivitat. En aquest sentit, l'audiovisual s'alinea més en la mentalitat individualista dels nostres temps, mentre que el teatre manté viu el sentit de comunitat que tot ésser humà necessita tenir.

Tot i aquest valor especial que té anar al teatre, els dramaturgs han discutit al voltant d'una possible crisi de la ficció. Les formes clàssiques de dramaturgia estan en crisi? Aquest debat ha costat una mica d'encarrilar i de seguir per a molts perquè no quedava clar què entenia cadascú per "ficció". Al final, tots han estat d'acord amb afirmar que el que està en crisi és la faula, és a dir, l'estructura aristotèlica. S'ha afirmat que hi ha certs elements de la fórmula de la faula que avui dia grinyolen perquè s'han fundat en un sistema de valors que potser ja no encaixa amb l'actual. A la faula clàssica els personatges representen la moral i, per tant, les obres envelleixen perquè la moral canvia. Així doncs, els autors i dramaturgs estan avui menys predisposats a fer ficció, entesa com a faula? Ens hem imbuït per la versemblança? Ja no es porta fer teatre de mons imaginatius? Per les intervencions dels creadors, semblaria ser que la resposta és no, tot i que no s'ha acabat d'arribar a una conclusió clara. Les generacions que pugen llegeixen molt d'assaig i tenen molta teoria al cap, la paraula "desconstruir-se"

és bastant freqüent i, potser per aquest context, els dramaturgs tendeixen a crear a partir de temes actuals, controvertits i polítics, més que no pas a idear una trama ficcional més propera a la faula. El teatre del present i del futur potser es veu més com una eina política on formular nous referents i normalitzar la diversitat per deixar enrere totes aquelles realitats que tenim assumides des de sempre i que sempre hem begut, tot allò normatiu que pobla el nostre imaginari.

La crisi de la ficció, però, potser també té una altra causa: després d'haver fet autoficció i no ficció, com fer el retorn a la mentida? Més d'un dels dramaturgs participants han expressat que han tingut dificultats per tornar a fer ficció, per tornar a fabular un cop han fet una obra de no ficció. Fins i tot ha sortit el terme de "bloqueig creatiu". I potser tot és causa del context postmodern en què ens trobem: hem vist que el món on creïem que vivíem no és com ens pensàvem i hi ha un desencant generalitzat del sistema de valors actual. Com podem arribar a crear ficció quan no tenim una realitat a la qual agafar-nos?

És evident que aquest és un debat encara amb molts interrogants oberts i molts fils per lligar. Tots els dramaturgs han mostrat tenir visions molt diferents però un mateix punt de trobada en les seves experiències creatives: un context canviant, marcat pel gran consum audiovisual i per una manca de referents fermes. Aquest darrer debat ha mirat d'explorar aquesta crisi de la ficció, una crisi que, a mesura que han anat avançant les reflexions, s'ha acabat per concloure que probablement es tracta d'una crisi de l'estructura aristotèlica clàssica. I que, al final, el teatre no es pot entendre aïllat del món i del context on viu i, probablement per això, la ficció es trobi en decaiguda i, en canvi, l'autoficció i la no ficció estiguin vivint un moment d'apogeu.



UTOPIA O DISTOPIA

Coordinador

Aleix Fauró

Grup de treball

Lara Díez

Ferran Joanmiquel

En la segona jornada s'ha proposat debatre entorn els conceptes d'utopia i distopia, i com aquest segon ha colonitzat molts espais de la ficció i ha gairebé destronat el gènere de "ciència-ficció". Ambdós conceptes han permès pensar i repensar el present, desgranar per què cada vegada ens és més difícil crear mons millors i entendre si la funció que s'amaga rere tota distopia és la de mantenir-nos desganats o, al contrari, la d'obrir-nos els ulls i la de transmetre al públic la voluntat de canvi. Alhora, el debat ha donat espai per abordar tant qüestions polítiques com formals per entendre la naturalesa de les utopies i de les distopies.

QÜESTIONS DE TERMINOLOGIA: DEFINICIÓ D'UTOPIA I DISTOPIA

La utopia i la distopia són dos conceptes molt presents en el món audiovisual actual. Sèries com *Black Mirror* o obres com *Fahrenheit 451* són referents que tots tenim al cap. Però, què hi té a dir el teatre? Com es desenvolupa una utopia en un escenari? Quin sentit té escriure una obra teatral distòpica? Quina rebuda té? I quina presència té en els escenaris actuals? Totes aquestes qüestions han estat debatudes en aquesta segona jornada de reflexió, que ha intentat desxifrar els enigmes, les preguntes i els conflictes que els dramaturgs participants tenen entorn la utopia i la distopia teatral.

Abans de res, ha sigut necessari intentar establir una definició dels dos termes. La utopia és un concepte creat per l'humanista anglès Thomas More i té dues accepcions: per una banda, es tracta d'una concepció imaginària d'un govern ideal i, per l'altra, pot referir-se a la concepció personal d'un ideal irrealitzable. És a dir, el concepte es divideix en la perspectiva comunitària, que fa referència a un sistema governamental ideal, i en

realment utòpiques – a diferència de les
passen a llocs que semblen utopies però que
són – són inherentment anti-dramàtiques. És
e plantegen amb les distopies o, de fet, amb
que les pot fer interessants.

Vinay Patel



la perspectiva individual, que té a veure amb un desig personal. Pel que fa a la distopia, s'ha remarcat la diferència que implica l'accent: la distòpia, amb accent, fa referència a la posició anòmala d'un òrgan o part del cos, mentre que la distopia, sense accent, és una concepció imaginària d'una societat organitzada d'una manera opressiva i totalitària. La que aquí interessa és aquesta darrera, la distopia sense accent.

A l'inici del debat, s'ha fet evident entre els dramaturgs que la diferència entre utopia i distopia resideix en si la mirada envers el futur imaginat és més positiva o més negativa. Una obra serà utòpica si se centra en l'oportunitat o en la virtut i, en canvi, serà distòpica si exposa una catàstrofe o un accident. Triar l'oportunitat o triar l'accident dependrà de la visió política, de les intencions i del posicionament de l'obra i de l'autor. Alguns dramaturgs han estat d'acord amb el fet que l'accident se'ns fa molt més present de seguida, en part perquè la utopia, allò suposadament bo i ideal, té tendència a caure en una perspectiva més naïf i innocent que potser no acaba sent creïble o del tot justa amb l'espectador. L'imaginari de la fi del món o d'un règim futur totalitari el tenim molt més present. L'accident té més presència en la creació utòpica-distòpica i alguns dels participants han afirmat que fins i tot queda més gravada a la retina, impacta més a l'espectador.

Què diu del nostre context que hi hagi més distopies que utopies? Què diuen del nostre món el tipus d'utopies i de distopies que s'estan fent? El relat que més ven és el de l'accident i el millor per omplir titulars és la catàstrofe. La majoria de dramaturgs han estat d'acord amb el fet que hi ha una desil·lusió general i l'actitud predominant d'avui en dia té tendència al pessimisme. Tot i això, alguns d'ells han defensat la necessitat de crear utopies presents com a finestres d'oportunitat per pensar en un món millor aquí i ara. S'ha insinuat que potser caldria replantejar-se la visió que tenim de la utopia, aquella història més ingènua, davant de la distopia, entesa a vegades com a senyal de maduresa i d'acceptació de les desgràcies que ens envolten. En una societat ja pessimista, la distopia ens roba l'esperança i per això és important que aquest gènere intenti obrir una mica la finestra cap a la llum perquè l'espectador no surti del teatre desolat i desbordat per la misèria que l'espera en un futur.

Molts dels dramaturgs han coincidit amb el fet que la paraula "distopia" és un terme molt nou que recentment ha colonitzat molts espais —sobretot amb la pandèmia— i que potser fins i tot ha arribat a ocupar el terreny de la ciència-ficció. D'altres, en canvi, han apuntat que cada època té un sentiment d'excepcionalitat i que "distopia" és una paraula que, malgrat haver fet fortuna ara, hi ha sigut sempre. Al debat

sobre utopia i distopia, alguns dels participants que creien que no havien tocat aquest gènere, s'han adonat que potser sí que l'han treballat, encara que de manera més inconscient i involuntària. Les distopies han nodrit gran part del nostre imaginari i tots en tenim referents al cap. Al final són obres de ficció que creen una altra realitat i que donen una nova perspectiva sobre les coses.

El contrast que es creia evident i irrefutable en un principi entre els conceptes d'utopia i distopia s'ha anat diluint a mesura que ha anat avançant el debat. La distopia no presenta a vegades un punt esperançador? La utopia no sembla a vegades un malson? Sovint, les utopies es venen com una contraposició entre una societat ideal i meravellosa i la llibertat i acció individual d'un personatge, i la història acaba tenint també conflictes, normes i prohibicions de les quals els personatges no poden sortir-ne per no corrompre aquest sistema ideal. Les utopies, per tant, tenen també un costat fosc, de la mateixa manera que les distopies poden tenir elements esperançadors. Els dramaturgs han acabat veient que potser utopia i distopia no són tan oposades, sinó que són dues cares de la mateixa moneda. Totes dues són imaginacions futures que sorgeixen de la contradicció humana. Al final, som aquesta complexitat i hem d'acceptar aquesta ambivalència del nostre món. Per això s'ha conclòs que potser el que importa no és tant si es fa utopia o distopia, sinó el moviment entre les dues posicions, entre el pensament més optimista i el més pessimista, ja que aquest vaivé és el que promou el creixement i la reflexió, tant en el dramaturg com en l'espectador. Les utopies, tot i crear aquest món suposadament millor, també amaguen ombres si les gratem. El teatre i l'art en general —i en això hi han estat tots d'acord— ha d'aspirar a incentivar aquest gratar, aquest qüestionar i fer despertar, en definitiva, l'esperit crític. Com a dramaturgs, la tria entre escriure una utopia o una distopia és un pas més en la creació perquè el que realment acaba marcant l'obra és com s'explica, des de quin lloc i per què.



ASPECTES FORMALS

Més enllà del contingut, el debat també ha donat espai per pensar la forma i l'estructura de les utopies i les distopies. Seguint un pensament aristotèlic i clàssic, les obres distòpiques plantegen una societat disfuncional amb un conflicte —una tensió dramàtica— que crea una voluntat de lluita per part de l'heroi. Tot i això, molts dramaturgs s'han mostrat escèptics davant d'aquesta necessitat imperiosa d'un conflicte en la trama, ja que com va dir Ursula K. Le Guin, “reduir la narrativa a un conflicte és absurd”. Els participants han estat d'acord que no sempre és necessari un nus central que faci de motor.

Les distopies i les utopies es poden entendre també des de l'aspecte formal, plantejant noves maneres teatrals d'exposar i representar una obra. Les formes escèniques utòpiques, com pot ser el teatre immersiu, presenten un nou plantejament del teatre com a lloc físic. Alguns dels participants han apuntat que tradicionalment l'espai teatral ha tingut un caire més aviat totalitari: el públic sempre té el mateix lloc, centra la mirada cap a l'escenari i no es permet que aquesta pugui divagar lliurement. S'obliga a enfocar la vista a un mateix lloc. En aquest punt, els dramaturgs s'han

preguntat sobre diferents maneres de disposar l'espai teatral per implicar el públic d'una manera no convencional i per donar al teatre una nova perspectiva, canviar com l'entendem i què n'esperem. La utopia i la distopia, per tant, també passen per la forma.

QÜESTIONS ÈTIQUES I SOCIALS

El debat d'aquesta segona jornada també ha tingut en compte la responsabilitat moral dels creadors i les qüestions socials que poden implicar les utopies i les distopies. El dramaturg, com a creador de ficció, té una responsabilitat envers els universos que imagina. Sigui una utopia o una distopia —o qualsevol obra de ficció—, l'autor posa unes normes i uns límits al món que crea i l'espectador ho accepta i entra en els paràmetres que se li proposen. El dramaturg, per tant, genera un imaginari, un ideal de realitat i de comportament. En aquest sentit —i molts dels participants hi han estat d'acord— la pregunta “hem d'escriure utopies o distopies?” és una qüestió més ètica que estètica. El creador quan decideix escriure una obra en un món utòpic o distòpic s'ha de preguntar: quina visió aportarà al món aquesta obra? Com relatem i des de quin punt ho fem per crear aquest món millor o terrible? I quin sentit té fer-ho? Tan sols vendre un “pamflet” polític? Alguns dels participants han defensat que la utopia no serveix per caminar, per arribar a un lloc, sinó per

generar un camí. El que hi ha al fons d'una obra utòpica no és tant la problemàtica de crear un món millor sinó que donen al públic una visió, un estar, una referència i un horitzó cap a on mirar. La distopia, per la seva banda, al plantejar una possibilitat futura no desitjable, pot influir en el públic i fer que canviï la seva manera d'actuar i de pensar, i potser aquesta és la meta final d'una obra d'aquest tipus.

En aquest punt del debat, per tant, s'ha vist que les utopies i les distopies, es miri des d'on es miri, generen un impacte social. Per això, en la seva escriptura cal saber llegir bé el present, el lloc d'on venim i des d'on mirem. Com crear una distopia que ajudi a generar canvis i a sortir de les inèrcies en les quals vivim immersos sense adonar-nos-en? Alguns dels dramaturgs han defensat que les distopies, més que influir positivament en algun moviment social, els apaguen perquè poden fer que l'espectador se senti desolat davant d'un futur poc esperançador i, per tant, poden fer que no vegi el sentit de lluitar. D'altres creadors, però, han argumentat que les distopies creen universos imaginaris marcats per un determinisme i que és aquest determinisme el que impulsa la voluntat de canvi, tant en els personatges de l'obra com, posteriorment, en l'espectador. Són obres

que, al cap i a la fi, plantegen que vivim atrapats en una realitat determinada i que cal un canvi, que vivim en un present del qual és possible escapar.

La visió més nihilista i existencialista queda així enfrontada a la perspectiva més revolucionària i optimista. Un dels dramaturgs participants ho ha posat en aquestes paraules molt encertades: les obres teatrals — siguin utopies, distopies o qualsevol altra peça de ficció— es diferencien per l'efecte que generen, unes et fan sortir del teatre amb més vida i d'altres, amb menys. Les utopies i les distopies, al final, si tenen algun interès artístic i social és perquè són, en certa manera, el reflex dels nostres somnis i dels nostres malsons, de les nostres esperances i de les nostres pors. Per això, mostren el que ens inquieta i el que ens preocupa com a individus i com a societat. Són dues cares de la mateixa moneda que, evidentment, s'emmirallen en l'estat social i en les creences culturals en les quals vivim immersos, però alhora ens plantegen la possibilitat d'escapar-ne momentàniament i de ser-ne crítics.



APROPIACIÓ O INCLUSIÓ

Coordinador

Carla Rovira

Grup de treball

Xavi Morató i Marta Aran

Ponències

Mohammad Bitari,
Marc Buxaderas i
Rocío Manzano



La tercera jornada ha girat al voltant de l'apropiació i la inclusió, dos conceptes claus en el context actual que s'han abordat des de diferents punts de vista, partint de l'apropiació cultural, passant per la diversitat funcional i acabant amb la perspectiva de gènere aplicada a les arts escèniques, amb l'ajuda de convidats experts i familiaritzats amb la matèria. Què és exactament l'apropiació cultural? Quina responsabilitat social té el teatre? Tenim dret a agafar els referents culturals d'altres col·lectius que tenen menys privilegis que nosaltres? La jornada s'ha enfocat en aquestes qüestions i ha girat al voltant de la responsabilitat dels creadors davant de temes o col·lectius que normalment no tenen veu, quin posicionament hauria de prendre el dramaturg i com hauria de ser el teatre per tal que fos més inclusiu, divers i accessible.

MOHAMMAD BITARI: L'ORIENTALISME I L'APROPIACIÓ CULTURAL

El primer convidat de la jornada ha estat Mohammad Bitari, poeta, traductor, periodista i escriptor, format en direcció i dramaturgia teatral, en estudis àrabs i hebreus i en filologia hispànica. Bitari va néixer en un camp de refugiats palestins a Síria on va viure fins als vint-i-tres anys. Avui viu a Barcelona i recentment ha compartit dramaturgia amb Clàudia Cedó a l'obra Síndrome de Gel estrenada al Teatre Lliure el passat mes de març. Ha treballat com a dramaturg i dramaturgista, una figura del procés creatiu escènic que s'està començant a incorporar al món escènic català. El dramaturgista, ha explicat Bitari, és un expert que acompanya el dramaturg i el director, un assessor que ajuda en temes en els quals l'autor no té formació. S'encarrega, en certa manera, de netejar el text teatral dels errors o les discriminacions —expressions masclistes o

racistes, per exemple— que puguin haver-hi i que s’hi hagin filtrat de manera involuntària. La feina del teatre és molt delicada i mou moltes sensibilitats, ha apuntat Bitari, i, per això, la figura del dramaturgista és clau, tant en la creació del text com en la posada en escena, per evitar que l’obra tingui elements discriminatoris, racistes o masculistes.

A l’Estat Espanyol hi conviuen moltes ètnies diferents però l’Institut Cervantes, escampat per diferents ciutats del món, presenta la cultura espanyola com una cultura única i comuna. La poca atenció a la diversitat cultural i ètnica sovint deriva en una falta de respecte i de consciència envers aquesta diversitat. Tot plegat té origen en l’orientalisme. Bitari ha exposat que l’orientalisme és la primera explicació que tenim de l’apropiació cultural. Es tracta d’un terme del pensador i crític musical palestí Edward Said i explica com els occidentals imaginem l’altre, l’imaginari comú creat a partir dels viatges, de la literatura, del teatre i de tot allò que s’ha fet a Occident per parlar d’Orient. Per entendre l’apropiació cultural no cal anar gaire lluny: només cal visitar algun museu de qualsevol ciutat europea on tinguin obres de l’antic Egipte o de Mesopotàmia que van sortir de Síria, del Líban o d’Egipte de manera il·legal en un procés d’apropiació artística, històrica i cultural molt bèstia durant l’època colonialista. És en aquell període, afirma Bitari, quan van néixer molts dels problemes culturals i vinculats amb el racisme que encara avui arrosseguem: la mentalitat europea del salvador blanc que veu a l’altre com a inferior, incivilitzat, menys intel·ligent i incapaç de cuidar el seu propi patrimoni artístic.

Entendre l’orientalisme és clau per entendre també com tractem l’altre i la seva cultura i per prendre

consciència de la visió occidental (i parcial) que tenim tan arrelada i que sovint ens fa caure en actituds racistes fins i tot de manera inconscient. Occident, partint de la mentalitat imperial colonialista, ha fet una construcció col·lectiva i imaginària

sobre els altres pobles. En el teatre també: Bitari ha explicat com molts europeus del món escènic neguen l’existència del teatre àrab. Els pocs estudis que hi ha actualment sobre el teatre oriental són una prova més de la poca visibilitat que tenen les arts escèniques orientals. Sí que hi ha teatre àrab, però no se’l té en compte perquè no entra dins del que els paràmetres occidentals defineixen com a “teatre”. Per això, Bitari ha convidat als dramaturgs a qüestionar-se i a repensar què és el teatre i ha aprofitat per denunciar la falta de referents no-blancs i no-europeus que hi ha en el món escènic occidental i la necessitat de democratitzar l’àmbit teatral per incloure-hi una major diversitat ètnica, cultural i de gènere sense caure en un voler posar color a l’escenari només com a “decoració” i fer-ho, en canvi, amb una intencionalitat de canvi real.

Bitari ha cridat a la responsabilitat dels dramaturgs, directors, actors i escenògrafs occidentals a l’hora de construir l’altre. La gran pregunta ha estat: com podem escriure històries de l’altre sense caure en els paràmetres colonials? Bitari ho té clar: deixant-se ajudar per experts com els dramaturgistes que ens permetin donar una nova perspectiva i treballar a quatre mans per aprendre l’un de l’altre.

MARC BUXADERAS: LA DIVERSITAT FUNCIONAL EN LES ARTS ESCÈNIQUES

El segon convidat de la jornada ha estat Marc Buxaderas amb una fructífera, divertida però alhora reflexiva intervenció que ha donat peu a un debat posterior entre els dramaturgs. Nascut prematur i amb una diversitat funcional, els pares de Buxaderas sempre van voler que fos un més i per això va anar a una escola inclusiva rural on va poder-se desenvolupar i on va descobrir les seves habilitats comunicatives. L’assetjament escolar que va patir durant la seva adolescència el va portar a convertir-se en professor dels seus professors: en un entorn escolar poc habituat a conèixer amb la diversitat, Buxaderas els feia propostes sobre com adaptar certes situacions i activitats per fer-les més inclusi-

ves. A partir d'aquesta vivència personal, Buxaderas va tenir molt clar que volia comunicar la seva situació i d'aquí va néixer el seu projecte "Posa un discapacitat a la teva vida", una iniciativa que va incloure monòlegs propis de Buxaderas, així com xerrades a instituts i en l'àmbit empresarial amb una finalitat: evitar que una persona sense diversitat funcional parlés del col·lectiu i en nom del col·lectiu. Buxaderas veu molt necessari evitar parlar de la diversitat des de fora i és conscient de la importància de donar veu a una persona que formi part del col·lectiu. Per això, el projecte *Mare de sucre*, una obra dirigida per Claudia Cedó que explica la història d'una noia amb una discapacitat intel·lectual que vol ser mare i tots els entrebancs que es troba, va encaixar molt bé amb els seus plantejaments, ja que el projecte pretenia que les persones amb discapacitat fossin al centre.

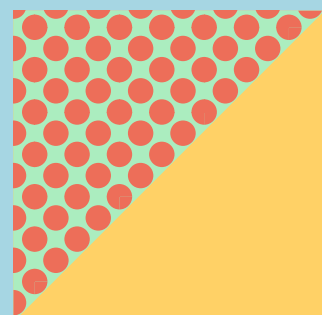
En el món del teatre, ha afirmat Buxaderas, el temps i els recursos són claus. Ha quedat clar que en l'àmbit escènic els recursos són escassos i que la precarietat, malauradament, està a l'ordre del dia, però això no vol dir que no siguin necessaris per a fer una funció viable i accessible. Si una cosa es vol fer ben feta, es necessita temps. No es pot treballar bé un tema a correu. Cal pair les coses, veure-les, refer-les, pensar-les i repensar-les, i més encara quan estem treballant un tema vinculat amb la diversitat funcional. Per altra banda, també és essencial saber triar un bon equip, on actors (amb diversitat i sense) puguin conèixer i crear plegats. En aquest punt, Buxaderas ha fet referència a la seva experiència amb *Mare de sucre* i ha expressat la seva sorpresa al veure com a tots els assajos hi havia exigència però també molt de respecte. Buxaderas, com a intèrpret, veu essencial que se li puguin dir les coses bones i les dolentes sempre des del respecte i l'empatia, i també creu necessari crear un bon ambient de treball i un equip on hi hagi confiança, ja que després tot això s'acaba traslladant a l'escenari.

Més enllà de la preparació teatral i escènica d'una obra, quan parlem de teatre inclusiu també cal tenir en compte els espais físics. Buxaderas ha apuntat que molts escenaris i teatres no estan pensats per a persones amb discapacitat: cal adaptar-ne els lavabos, els seients, però també els entre-bastidors. L'actor ha denunciat que les persones amb diversitat funcional no són esperades als teatres, se les ignora i se les exclou gairebé d'entrada. El problema és que

molts d'ells no hi van, no tant per una falta d'interès o de voluntat, sinó perquè no poden; els espais no estan adaptats per a ells. Buxaderas aspira a un món on la gent amb diversitat funcional que no va al teatre sigui perquè no vulgui i no perquè no pugui, i reclama lluitar per aconseguir tenir una platea més diversa, fet que ha de passar per incloure primer més diversitat en el repartiment d'actors. Si dalt de l'escenari hi ha actors amb diferents tipus de discapacitats, el teatre serà més representatiu i interpel·larà a un públic molt més ampli i divers.

La intervenció de Buxaderas ha despertat moltes preguntes i inquietuds entre els dramaturgs. El paternalisme i el concepte d'excel·lència artística n'han sigut els protagonistes: els actors amb discapacitat seran aplaudits per pena o per la qualitat de la seva interpretació? L'exigència artística canvia en una obra inclusiva? Quin valor té l'excel·lència quan posem la cura i el respecte a la diversitat al centre de l'obra? Molts dels dramaturgs participants han estat d'acord que cal canviar el concepte tradicional i ja una mica obsolet d'excel·lència. Buxaderas ha apuntat que els actors no són ni cirurgians ni màquines i que, com tothom, tindran dies millors i pitjors. Amb discapacitat o sense, són humans i, sovint, els moments d'excel·lència i d'emotivitat passaran per sobre d'una millor o pitjor qualitat vocal. Tot i això, aquesta qüestió ha generat molts dubtes en alguns dramaturgs a l'hora de valorar com fer les coses i què prioritzar.

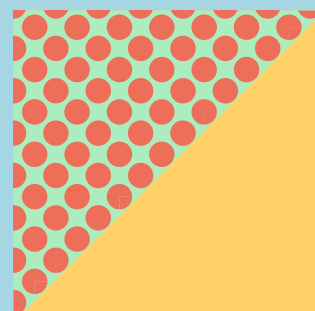
L'altre punt on els dramaturgs han mostrat tenir una lluita interna és en la manera d'enfocar el tema. Quins són els punts de vista vàlids per explicar una història vinculada amb una determinada discapacitat? Com ho ha de fer el dramaturg per acostar-se a la realitat d'una persona migrant? Com parlar de temes que, per dir-ho d'alguna manera, no són nostres? I per què ens interessin aquests temes? És evident que són temàtiques que sovint ens confronten amb la nostra pròpia situació de privilegi i dependrà molt de com cadascú encari i planteja el fet creatiu: des de la denúncia o des de l'empatia, per exemple. Alguns dramaturgs s'han mostrat més partidaris de mostrar realitats més diverses, més enllà de la seva pròpia experiència,



sempre des del respecte i amb un procés previ de documentació, per ser sensibles i per relatar-ho de la manera més respectuosa i pedagògica possible. En canvi, d'altres prefereixen explicar la seva realitat, per petita que sigui, perquè no es veuen capaços o legitimats per parlar d'una vivència que no sigui seva o que no els toqui gaire de prop. Tot i això, els participants del debat han estat d'acord en el fet que cal preguntar-se quin és el seu paper en les altres lluites i parlar sempre des del seu lloc per evitar usurpar la reivindicació de l'altre.

En aquest punt, ha sortit un dilema amb el qual s'enfronten sovint els creadors: a l'hora de fer una obra, interessa escollir una temàtica que parli sobre aquests col·lectius o és preferible donar papers a actors de col·lectius minoritaris per ajudar a visibilitzar-los? La majoria de dramaturgs han opinat que la situació ideal seria veure trames dalt de l'escenari on, encara que el tema principal no fos una determinada opressió o discriminació, hi poguessin haver actors que formin part d'aquestes minories. S'ha apuntat novament a la falta de referents amb diversitat funcional que hi ha i que fan creure a molts que no tenen oportunitats i, per això, ni es plantegen apuntar-se a un càsting. Se senten rebutjats d'entrada per aquesta falta de referents. Incloure una major diversitat als escenaris permetria un canvi de mirada per part del públic general i s'entendria que aquests col·lectius també poden actuar. Al final, el que importa potser no és tant si es tracta el tema d'una manera o d'una altra, sinó la voluntat de crear una cosa positiva, d'incloure i donar visibilitat a un col·lectiu que normalment no té ni veu ni espai als teatres.

Quan es tracta de crear o d'interpretar una obra que parla sobre un col·lectiu del qual no en formes part, sorgeixen molts dilemes, i així ho han apuntat la majoria dels dramaturgs presents. A quin públic es vol apel·lar? Com i des d'on es vol explicar la història? Encara que no en siguis expert ni en formis part, és millor que aquests espectacles existeixin "malament", amb els errors que pot suposar aquesta distància i aquest cert desconeixement, o és millor que no es duguin a terme? És preferible la perfecció o donar veu d'una manera menys perfecta? La resposta no és ni una cosa ni l'altra: si bé és positiu que sorgeixin obres que parlin d'aquests col·lectius, també és necessari ser crítics amb el que es fa, sobretot si es fa des de fora d'aquestes minories, per no tornar a cometre els mateixos errors. Alguns dels dramaturgs han posat èmfasi en el fet que és important ser conscients que els queda molt per aprendre i que es pot fer des de la voluntat d'ajudar i sense una actitud de superioritat. Aquest sumar i les bones intencions haurien d'anar per sobre de la por de no fer-ho bé, una por que sovint porta a la inacció i al bloqueig creatiu. I algú encara hi ha afegit una altra idea clau: com a creadors, tenen una responsabilitat i és comunicar aquestes realitats encara que no en formin part. Com a dramaturgs, tenen el privilegi de tenir una veu però alhora la responsabilitat de fer-la servir des del respecte i des del coneixement. Tot i això, hi ha hagut alguna opinió





contrària a aquesta idea: si tens por al rebuig, si tens por al que pugui pensar algú del col·lectiu sobre la teva obra, és que potser t'has de revisar el discurs. Cal ser responsables, defugir la revictimització i evitar protegir els agressors. Cal ser el màxim d'experts possibles i, si no, demanar ajuda a algú que ho sigui perquè probablement des de les experiències pròpies no s'arriba a totes les mirades.

Amb tot, s'ha vist clar que parlar d'un col·lectiu que no és el propi requereix molt d'esforç de documentació, molta responsabilitat i molt de respecte, i és evident que les crítiques, es vulgui o no, sempre hi seran i mai seran homogènies, de la mateixa manera que els col·lectius minoritzats tampoc ho són. La legitimitat per parlar de certs temes pot passar per la vivència personal però també per l'esforç i el treball d'informar-se i treballar conjuntament amb altres.

Al llarg del debat han sorgit més preguntes que no pas respostes clares. Els dubtes hi han aflorat constantment i, més que arribar a una conclusió unànime, la discussió ha permès als dramaturgs repensar el seu procés creatiu i reflexionar sobre temes que poden ser conflictius dalt d'un escenari.

ROCÍO MANZANO: CAP A UN TEATRE FEMINISTA

La següent intervenció ha estat a càrrec de Rocío Manzano, una de les sòcies de la Cooperativa Nus, una entitat sense ànim de lucre formada per un equip professional del món de les arts escèniques i de les ciències socials que desenvolupa accions i projectes des d'una perspectiva feminista. Manzano ha volgut

compartir amb el grup de dramaturgs una guia per incorporar la perspectiva de gènere al món del teatre que han elaborat des de Nus dirigida a directors, intèrprets, programadors, dramaturgs i professionals de formació escènica, entre d'altres.

La intervenció ha començat amb una dinàmica que ha permès fer una primera reflexió al voltant de temes com el concepte d'obra feminista, autoria femenina i les seves possibles implicacions, el rebuig o la interpel·lació que pot crear l'etiqueta "feminista" en una obra teatral o quines transformacions personals pot implicar l'aplicació de la perspectiva de gènere en una obra. Tot plegat ha deixat clar que la teoria molts la tenen clara però que hi ha un decalatge quan es tracta de posar-ho en pràctica, i no és una sorpresa: el masclisme, igual que el racisme i altres discriminacions, el tenim molt inculcat i sovint les condicions materials per crear i escenificar una obra limiten i creen incoherències entre el procés de creació i el missatge reivindicatiu que l'obra vol transmetre. Malgrat això,

molts dramaturgs han coincidit dient que és important mantenir-se connectats amb la seva contemporaneïtat, ser honestos amb els seus textos i ser conscients de la pròpia mirada.

La guia per a un teatre feminista que ha presentat Manzano ha començat amb les bases: entendre el patriarcat i tot el que aquest implica, des de la divisió binària entre home i dona, a les característiques —o “requisits” — que s’associen tant a la masculinitat com a la feminitat, passant també per l’orientació sexual —sempre heterosexual de manera pressuposada— i veient com totes les relacions de poder s’estructuren habitualment a partir de l’home blanc, cisgènere i heterosexual, de manera que tota la resta en queda marginat i silenciada. El masclisme present en la nostra societat evidentment es perpetua en el sector teatral i per això Manzano ha exposat diferents àmbits on és important aplicar la perspectiva de gènere.

La dramaturgia, allà on es couen les obres que pujaran a l’escenari, és el punt de partida: triar temes associats tradicionalment a la feminitat i que han estat silenciats i invisibilitzats per donar-los veu i revertir-ne la imatge que tenen, visitar el clàssic (amb les actualitzacions que això implica), evitar el rol del “salvador” —el públic no vol ser alligonat— i optar, en canvi, per una perspectiva més crítica i empàtica. Manzano també ha remarcat la importància de no caure en els clixés argumentals —la dona que apareix només com a decoració o com a suport de l’home heroi— i de cuidar el llenguatge i valorar si optar o no per un llenguatge inclusiu.

Pel que fa a la direcció, Manzano té clar que tot el que hi ha a sobre de l’escenari té un significat, des del vestuari dels personatges fins a la disposició dels elements. L’escenificació ha de ser, per tant, conscient; no pot deixar-se en mans de les inèrcies. Per evitar un abús de poder, és important també tenir clar on comença i on acaba el poder de direcció i optar per un lideratge educatiu més que no pas autoritari.

Tots aquests factors determinaran un clima de treball més segur i respectuós.

En aquest punt, han sorgit experiències personals d’algunes de les dramaturgues presents: com han sigut, en més d’una ocasió, l’objecte de desig d’un director, la

pressió que se sent quan es troben en una situació així i els pocs mecanismes que una mateixa té per escapar-se’n. Les opinions entre elles han estat unànimes: et sents desprotegida en un món molt masculí i violent, sovint mancat d’aliats i on, per tant, una es veu obligada finalment a renunciar al seu espai perquè la ficció, malauradament, passa pels ulls de qui paga i de qui mana, i aquest acostuma a ser sempre un home.

Manzano ha fet també un apunt sobre la tria dels intèrprets: triar uns cossos o uns altres determinarà la diversitat que hi haurà dalt de l’escenari. Per això, és important plantejar-se què es valora en un càsting i si es vol diversificar i democratitzar els tipus de cossos i d’identitats que apareguin a l’obra. De la mateixa manera, en el camp de la programació teatral, hi ha una gran bretxa entre les obres dirigides per dones i les dirigides per homes en molts cartells de teatres. Finalment, també cal cuidar la comunicació i la imatge que es dona de l’obra. Manzano ha acabat amb una pregunta retòrica que convidava a la reflexió: t’imagines què passaria si tot el sector teatral fos feminista?

La jornada ha finalitzat amb un debat entre els dramaturgs al voltant de totes aquestes qüestions. Moltes dramaturgues han denunciat com, pel fet de ser dones, han estat educades en la inseguretat i en no merèixer els reconeixements. S’han trobat sovint en situacions on es posen en dubte els seus criteris i són plenament conscients de l’exigència extra que se’ls reclama en el sector pel fet de ser dones. El corporativisme masculí està molt imposat en la societat en què vivim i el món teatral no se n’escapa: algú ha apuntat que tot just fa mig any que Carme Portaceli va agafar les regnes de direcció del Teatre Nacional de Catalunya, convertint-se en la primera dona que dirigeix la institució.

Aquesta tercera jornada ha permès crear un espai segur on molts s’han atrevit a compartir experiències personals dures, de discriminació i d’abús de poder, i no només en l’aspecte del gènere sinó també en el racial i en l’inclusiu. Ha estat la jornada que més estona s’ha allargat amb un debat final que ha tingut els seus moments d’agitació —per la ràbia i la impotència que poden causar totes aquestes qüestions—, però que ha permès posar sobre la taula com el món de les arts escèniques potser s’està quedant enrere i necessitaria una renovació. I en això, els creadors i dramaturgs hi tenen una responsabilitat clau.

LOCAL O GLOBAL

Coordinador

Àlex Mañas

Grup de treball

Marta Solé

Marta Aran

Ponències

Carles Batlle

Àlex Serrano

En la quarta jornada s'ha reflexionat sobre el fet local i el fet global, dos conceptes que han donat peu a un debat entorn la tradició dramàtica catalana, la identitat cultural, els referents artístics i teatrals compartits, la llengua amb la qual crear i, fins i tot, els aspectes polítics que es deriven inevitablement de totes aquestes qüestions. En un món globalitzat com l'actual, quines històries escrivim? A quins referents ens emmirallem? On queda la tradició? Pertanyem a una tradició dramàtica catalana? La necessitem per validar la nostra dramàtica? Què fa que una història sigui local? Estem deixant enrere la localitat per construir trames més universals?

CARLES BATLLE: LA TRADICIÓ DRAMÀTICA CATALANA

L'autor, novel·lista, dramaturg, professor i traductor Carles Batlle ha sigut el ponent que ha inaugurat aquesta darrera jornada i ho ha fet plantejant què entenem per tradició. Des de sempre, l'ésser humà ha necessitat explicar el seu entorn a través d'històries i de relats com mites, contes o llegendes, és a dir, de ficció, d'unes figuracions culturals que han format part de la nostra narrativitat i de la nostra manera de veure el món. Moltes d'aquestes llegendes i històries populars s'han reelaborat, se n'han fet relectures i han passat a formar part d'una cultura compartida i d'uns referents comuns. Totes aquestes històries que busquen explicar l'entorn i explicar-nos a nosaltres s'han acabat convertint en un teixit narratiu prou fort per constituir-se en una



tradició.

Segons Batlle, la nostra imaginació crea ficció a partir de la nostra experiència en el món. L'ésser humà adequa l'entorn a una història per donar-li un sentit. De la mateixa manera, cada present adequa els mites i les tradicions a la seva realitat i és així com aquesta literatura es perpetua a través de les generacions i com les obres que considerem clàssiques esdevenen models que configuren trets característics de la literatura i de la cultura nacional. És des del present que llegim la tradició. El passat no és un ens fix o inamovible, ni conté una essència invariable, eterna i universal. El passat el construïm des de l'actualitat i ens interessa per entendre i justificar el present.

Per tant, busquem una validació del present amb la reinterpretació de la tradició que fem en cada moment, una reinterpretació que al seu torn implica una manipulació inevitable. És en aquest sentit que Batlle ha plantejat la següent qüestió: quin esperit hauria d'imperar en la revisió dels clàssics teatrals? Potser no hauria de ser tant una reproducció museística, una mena de fixació d'unes idees temàtiques i estètiques, sinó que les obres s'haurien de recuperar segons si aquelles històries són útils en el nostre present, si ens serveixen per tractar temes actuals, si suporten una nova lectura i, en definitiva, si són clàssics que es deixen llegir amb una nova mirada, la mirada del dramaturg i de l'espectador del present.

Batlle ha exposat dues problemàtiques pròpies de la cultura catalana respecte a la seva tradició. Per una banda, ha apuntat al problema de la validació dels models. Sempre tendim a recular a referents ja molt consolidats de l'època medieval com Ausiàs March. La Renaixença, el Modernisme i el Noucentisme també ens han deixat grans noms, com Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Joan Puig i Ferrater o Víctor Català, entre molts altres. Tot i això, Batlle ha apuntat que, malgrat que tots aquests referents es van recuperar durant el període posterior a la Guerra Civil, sempre han anat associats a una certa idea folklòrica de catalanitat i a una tradició marcada per la carrincloneria i el conservadorisme. Per això, pel que fa a la tradició teatral catalana, tendim a sentir un complex d'inferioritat i a buscar una validació externa europea, de manera que molt sovint els models els busquem i els trobem a fora. És evident que a Catalunya tenim una tradició més aviat petita i estreta i alguns dels creadors no veuen viable l'opció de mirar només els referents locals. La tradició catalana no és com la britànica; Rodoreda, Segarra, Benet i Jornet o Guimerà no tenen una tradició tan consolidada com la de Shakespeare. Alguns dels dramaturgs han confessat que no se senten representats per la tradició dramaturgica catalana i creuen necessari renovar aquests referents

que han estat tan sovint representats als teatres.

D'altres, en canvi, han defensat que als escenaris, tot i que hi ha d'haver espai per a tot, també és important que els ocupin aquestes figures per a tot aquell públic que no les coneix. Malgrat les divergències, la majoria dels dramaturgs han estat d'acord a dir que cal evitar acomodar-se en els pocs noms que es programen de manera repetitiva.

A partir d'aquí, s'ha defensat la importància de saber quins són els autors teatrals que ens precedeixen i ha sortit una idea central pel que fa a la tradició: el cànnon. Existeix una tradició hegemònica i oficialista? Qui la revisa i quan? Els dramaturgs han estat d'acord que s'ha d'estar disposat a qüestionar els autors sacralitzats del cànnon, així com a conèixer aquells que han quedat en l'oblit. És el perill de la tradició, que, com la història, l'escriuen els guanyadors. En aquest punt, han sorgit molts dilemes que els dramaturgs es plantegen sovint: hi ha un element oficialista que envolta la tradició i el cànnon que és perillós, ja que tots aquests models establerts poden eliminar la diversitat. Què ens diu que una obra tingui dret o no a perviure en el temps? Revisar la tradició, desmitificar autors entronitzats i qüestionar el cànnon és també una part important de la feina dels creadors a l'hora de recuperar els clàssics. I s'ha de fer també des de la consciència que hi ha condicionants externs a l'obra que fan que accedeixi o no al cànnon.

Per altra banda, Batlle ha obert una altra problemàtica que ha donat peu a debat entre els participants: la difícil pervivència del reconeixement identitari en un context de globalització cultural. En un món interconnectat com l'actual, les cultures s'influeixen molt fàcilment entre elles i els referents poden arribar a ser més diversos i forans. La uniformització i l'homogeneïtzació dels gustos, així com la colonització cultural, preocupen a molts creadors i alguns pensen, fins i tot, que ens va en contra. Massa homogeneïtzació tampoc és bona, afirma Batlle. La diferència aporta riquesa. Allò local és el que molts dramaturgs associen amb la tradició: s'escriu des d'un lloc, des d'un context, des d'un bagatge, des d'una mirada i des d'una tradició. I reconèixer allò que ens és propi en el món contemporani marcat constantment per la interculturalitat i el mestissatge és complicat. Alguns dramaturgs han apuntat que l'accés als referents externs als propis està molt democratitzat i tot procés de democratització té aquest perill. Amb l'auge de

les plataformes audiovisuals cada vegada consumim més històries ambientades en llocs molt diferents del nostre entorn proper, amb personatges amb noms estrangers, sovint amb referents dels Estats Units. En aquest context, on les idees i els valors que rebem venen de fora de la cadena generacional i tradicional, com s'han de posicionar els dramaturgs respecte a la tradició? La globalització afecta l'elecció d'històries, unes històries que semblaria que cada vegada ficcionen menys la realitat local. I la llengua i el model lingüístic també es veuen afectats, ja que llengües minoritzades com el català perden força davant de les grans reines com són el castellà o l'anglès. Aquí s'ha tornat a entrar en el mateix punt: la particularitat de la cultura catalana. És evident que per als creadors existeixen moltes pressions en relació amb la llengua i la tradició catalana per evitar fer mal a la nostra cultura, una cultura que es troba en una posició subordinada, manca d'un estat poderós al darrere. Alguns dramaturgs han explicat que senten un pes polític i una "obligació" a la militància que creuen que no els correspon; no haurien de sentir-se obligats a ser salvadors d'una llengua o d'una cultura. D'aquí probablement surten molts dels complexos i part de la falta d'identificació amb els referents catalans: alguns participants han apuntat que semblaria que els creadors actuals no beguin de la tradició dramaturgic catalana —alguns han confessat que els sobra l'adjectiu "catalana"— i costa inscriure'ls i inscriure's a si mateixos dins d'aquests referents.

Així doncs, la discussió ha girat al voltant dels referents que tenim i que mantenim vius i com aquests han canviat en un context com l'actual. La "pèrdua" d'aquesta mirada creadora cap a allò propi substituïda per una tendència a mirar allò de fora, sobretot del món anglosaxó, ha portat a Batlle a discutir amb els dramaturgs la qüestió de l'autenticitat i de l'autoficció, retornant així al tema de la primera jornada. L'ús de la tradició va molt lligat a la idea d'autenticitat; fer un teatre autèntic sovint demana retornar a les arrels d'allò local i d'allò propi. Tot i això, Batlle ha apuntat que és molt relatiu que una història sigui real o no. Tota la vida, l'ésser humà s'ha explicat a través d'històries. On queda la frontera entre allò real i allò ficcional? Importa gaire saber si és real o ficció?



JORNADES DE
DRAMATURGIA
EL CANAL CENTRE D'ARTS ESCÈNIQUES
SALT - GIRONA

ÀLEX SERRANO, DE L'AGRUPACIÓ SEÑOR SERRANO

Àlex Serrano, fundador i director de la companyia Señor Serrano, ha estat el segon i últim ponent de la jornada. L'Agrupación Señor Serrano té un gran reconeixement internacional i és coneguda per les seves obres controvertides, atrevides, en la línia de les noves dramaturgies, i per tractar de manera original i innovadora temes de l'experiència

humana contemporània. Serrano fa el contrari d'allò acadèmic: en lloc d'explicar una història personal per parlar d'un tema transversal, parteix d'una temàtica universal a la qual li dona un enfocament personal. En la seva ponència, Àlex Serrano ha fet un recorregut pels quinze anys de la companyia i tots els canvis que han hagut d'implementar. Ha exposat, per tant, els diferents processos creatius i de producció amb els quals han treballat: des d'una dramaturgia dispositiva i comunitària en lloc d'una de textual, externa i imposada, fins a la crisi del 2008 que els va portar també a

una crisi creativa de model i de producció per falta de diners —el teatre és política, ha recordat Serrano als assistents— i els va obligar a reinventar-se, eliminant les jerarquies i creant un equip on tothom feia de tot. Perquè pensar en tots aquests aspectes de logística també forma part de la creació. A més dels aspectes de producció, a la companyia també han anat canviant la seva manera de crear les trames teatrals: han fet històries mitjançant el tempteig partint de diferents inputs, on tots anaven teixint alhora, han optat per històries globals, però també han utilitzat l'estratègia de la metàfora, fent servir una història per parlar d'una altra —el que es coneix com a analogia de relats—, on no se li explica tot a l'espectador i es juga constantment amb la veritat.

Amb tot, Serrano ha fet palès que la seva companyia té molt clar que crear és produir i que produir és crear, i que els sistemes de producció marquen directament la peça i els ritmes de creació i d'assaig. El seu és un viatge que passa per l'expansió del cervell, per noves maneres de crear, d'implementar estratègies diferents i d'adaptar-se al món canviant. Vivim en una realitat híbrida i múltiple, per què continuem aferrant-nos al model costumista en teatre quan ja existeix el cinema? Per què no podem fer servir els símbols que ens remetent a uns referents comuns per a tots i jugar amb ells? L'art és posar-se en risc i no caure en la complaença d'allò ja fet o de consensuar una mateixa ideologia o identitat. Crear diàleg i crear dissens, aspirar a un "gràcies" del públic i no a un simple "felicitats". En un context divers i múltiple com l'actual, on tots compartim el mateix món però continuem sent diferents, com podem fer viure i conèixer aquest dissens i aquesta divergència?

Les idees i aportacions de Serrano han donat peu a un nou debat. Molts dels dramaturgs assistents han estat d'acord que l'ultrarelat ens ha envaït: el nostre present està marcat per la performativitat constant i per una hiperestimulació contínua. Alguns, poc convençuts per la idea, han apuntat que cada moment històric ha tingut la seva ficció, ja sigui el relat del cristianisme

o les explicacions llegendàries i mítiques que s'han anat transmetent al llarg de generacions. Si bé això és cert, els altres dramaturgs han defensat que vivim en la societat de l'espectacle, en una ficció global molt bèstia i saturada on la ultraficció

està modificant la nostra capacitat d'imaginar i d'experimentar. Amb l'ús excessiu de les xarxes, les comunicacions i els mitjans audiovisuals, la nostra vivència al món es troba intercedida per múltiples capes del relat que fan de la nostra vida una experiència ficcionalitzada. Vivim en una mena de ficció contínua. En un context com aquest, de què serveixen les arts escèniques? Quina ficció és possible? Com ha de ser el teatre tenint en compte aquesta ficcionalització de la realitat? I quina és la responsabilitat dels dramaturgs i creadors davant d'això? Davant de la ultraexposició i la ultracompartició que predomina avui en dia, el teatre es manté en la forma d'una platea on espectadors i actors comparteixen un mateix aire, una mateixa respiració i un mateix batec. Alguns dramaturgs han estat d'acord que el teatre, des de la lupa de la tradició, és entès com un ritual compartit, un espai segur, que pot fer de llar i que permet parar i escapar de tota aquesta ultraficcionalització i performativitat que vivim constantment al dia a dia.

Al final, la jornada ha estat marcada per dues ponències oposades i complementàries: Batlle, per una banda, representant la tradició, la localitat, la identitat, la recuperació i la preservació d'allò genuí i propi de cada cultura; i Serrano, per l'altra, defensant una ment més oberta i disposada a entomar els canvis i les adaptacions necessàries pel que fa a la creació i a la producció teatral sense acomplexar-se de mirar cap enfora ni de prendre referents i metodologies que no tenen un recorregut llarg a nivell local al darrere. En aquesta darrera jornada s'han explorat els dilemes dels creadors respecte a la tradició, els problemes i les particularitats de la cultura catalana i la seva tradició —poc assimilada, que alguns no se la senten com a pròpia, amb tots els complexos que això implica—, així com les qüestions lingüístiques i polítiques que poden afectar el teatre (i el dramaturg) a l'hora d'escollir des d'on parlar i des d'on escriure: des de la localitat o des de la globalitat. Al final, potser, no es tracta de triar un camí o l'altre, ja que tota obra tindrà part d'allò personal, proper, quotidià i també part d'allò universal, transversal i forà. Per molt gran que sigui el tema, el dramaturg el tracta des de la realitat que coneix. Alhora, i inevitablement, la nostra tradició i el nostre bagatge cultural ens influeix. Malgrat tot, ha quedat clar que el cànon el construïm nosaltres des de l'actualitat i els relats van canviant, no tant segons el passat, sinó segons el present en què ens trobem.

JORNADES DE
DRAMATÚRGIA
EL CANAL CENTRE D'ARTS ESCÈNIQUES
SALT - GIRONA